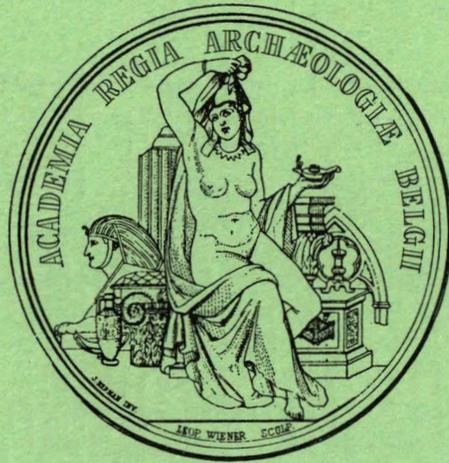


REVUE BELGE D'ARCHÉOLOGIE
ET D'HISTOIRE DE L'ART



BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

LXIII - 1994

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 1994-1995 / Dienstjaar 1994-1995

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^{lle} 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 :

Gelieve alle bestellingen te richten aan de algemene Penningmeester :

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

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

Les paiements se font au C.C.P. 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 artikels 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)

LXIII — 1994

BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

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

DOOR DE

KON. ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIË

MET DE STEUN VAN DE UNIVERSITAIRE STICHTING VAN BELGIË

EN MET DE FINANCIËLE STEUN VAN HET MINISTERIE VAN DE VLAAMSE GEMEENSCHAP

BRUXELLES-BRUSSEL

ISSN 0035-0077X

CULTURA · WETTEREN

TABLE DES MATIÈRES - INHOUDSTAFEL

ARTICLES - BIJDRAGEN

Anne DUBOIS, <i>L'apport de la recette générale et Bourgogne à l'étude de l'orfèvrerie. Un exemple</i>	5
Thomas COOMANS, <i>Le grand lavatorium du cloître de l'abbaye de Villers au XV^e siècle</i>	19
Iain BUCHANAN, <i>Michiel de Bos and the Tapestries of the 'Labours of Hercules' after Frans Floris (c. 1565). New Documentation on the Tapestry Maker and the Commission</i>	37
Jacques DEBERGH, <i>Luc Lange et Jacques du Broeucq. Quatre considérations</i>	63
Annemie DE VOS, <i>Premier livre d'architecture (1617) van Jacques Francart: een post-Michelangelesk, maniëristisch traktaat</i>	73

MISCELLANEA

Maurits VANDECASTEELE, <i>L'énigme du retable de Baume-les-Messieurs, ou l'histoire d'un malentendu</i>	91
Didier MARTENS, <i>Note sur le portrait des « Époux Van Zurpele » par Jacob Jordaens</i>	93

COMPTES RENDUS - RECENSIES

<i>Airborne Particles and Gases and their Impact on the Cultural Heritage and its Environment</i> (L. MASSCHELEIN-KLEINER)	97
<i>Bibliothèque royale Albert I^{er}. 25 ans d'acquisitions</i> (J. LAFONTAINE-DOSOGNE)	101
R. BRULET, <i>Braives gallo-romain</i> (M. CORBIAU)	101
<i>Cités-jardins 1920-1940 en Belgique</i> (M. VAN DE WINCKEL).	102
<i>Una Collezione di Miniature Italiane dal duecento al cinquecento</i> (L. LAFONTAINE-DOSOGNE).	103
<i>Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque IX</i> (J. FOLIE)	104
<i>Enseignes, images de pierre</i> (M. VAN DE WINCKEL)	105
G. GERMANN, <i>Vitruve et le vitruvianisme</i> (M. VAN DE WINCKEL)	105
G. GLORIEUX - B. OP DE BEECK, <i>Belgica typographica 1541-1600, III-IV</i> (R. VAN LAERE)	106
<i>Les grands siècles de Tournai (12^e-15^e siècles)</i> (J. LECLERCQ-MARX)	107
L. GRODECKI, <i>Le moyen âge retrouvé, 2. De saint Louis à Viollet-le-Duc</i> (Th. COOMANS)	109
A. H. HOPPIN, <i>La musique au moyen âge, I-II</i> (A.-E. DASSELEER-CEULEMANS)	109
J. LAFONTAINE-DOSOGNE, <i>Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident, 2^e éd.</i> (A. LEMEUNIER)	110
M. OTTE, <i>Préhistoire des religions</i> (R. VAN LAERE)	111
<i>Le patrimoine monumental de la Belgique, 1A et 1B. Bruxelles pentagone</i> (M. VAN DE WINCKEL)	112
<i>Pays de Soignies et de Nivelles</i> (M. VAN DE WINCKEL)	112
B. SCHÖLLER, <i>Kölner Druckgraphik der Gegenreformation</i> (N. WALCH)	113

<i>Technology and Analysis of Ancient Gemstones</i> (C. DULIÈRE)	113
S. WALKER, <i>Roman Art</i> (J. LAFONTAINE-DOSOÛNE)	114

BIBLIOGRAPHIE DE L'ART NATIONAL
BIBLIOGRAFIE VAN DE NATIONALE KUNSTGESCHIEDENIS

SOMMAIRE - INHOUD

I. Préhistoire et antiquité - Prehistorie en Oudheid	119
II. Moyen âge et temps modernes - Middeleeuwen en moderne tijden	119
III. Époque contemporaine - Hedendaagse tijden	140

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

Procès-verbaux - Verslagen.	115
--	-----

Communications — Mededelingen : N. BASTIN, *La cristallerie de Vonèche*; J. VAN LENNEP, *La nouvelle Galerie de sculptures des Musées royaux des Beaux-Arts*; B. DORIVAL, *Jean-Baptiste de Champaigne, peintre franco-bruxellois*; C. DULIÈRE, *Art Nouveau à Istanbul*; V. MARTINY, *La protection des monuments et des sites en Région de Bruxelles-Capitale*; L. HADERMANN, *Influence de miniatures constantinopolitaines sur les peintures des Saints-Anargyres de Castoria et de Saint-Georges de Kurbinovo*; A. MOERMAN, *Antoine Wiertz (1806-1865) en zijn kunsttheorieën*; Cl. LEMAIRE, *La bibliothèque de Marie de Hongrie, miroir d'une personnalité*; L. DE REN, *Het Provinciaal Museum Sterckshof-Zilvercentrum: hervorming en renovatie*; A. MOERMAN, *Antoine Wiertz (1806-1865) dans son musée.*

Addendum au vol. LXII (1993): Séance ordinaire du 11 avril 1992: communication: A. DE SCHRIJVER, *Drôleries à Gand. La découverte de fragments de vitraux médiévaux au couvent des Dominicains.*

In Memoriam: Jean LORETTE (A. DE VALKENEER)	159
Mireille JOTTRAND (A.-M. MARIËN)	160
Liste des membres - Ledenlijst	161
PRIX — PRIJS SIMONE BERGMANS	169

L'APPORT DE LA RECETTE GÉNÉRALE DE BOURGOGNE À L'ÉTUDE DE L'ORFÈVREURIE. UN EXEMPLE

ANNE DUBOIS

La politique de luxe des ducs de Bourgogne est connue depuis longtemps. De très nombreux comptes nous permettent de l'approcher ⁽¹⁾, notamment en ce qui concerne l'une de ses formes les plus spectaculaires : l'orfèvrerie. Jusqu'à présent, celle-ci a surtout été étudiée du point de vue des formes et de l'iconographie des objets ⁽²⁾. Il est pourtant possible d'aller plus loin. En effet, les comptes livrent des renseignements sur les quantités mais aussi sur les fournisseurs, leur rôle économique, les destinataires des achats. Nous avons effectué ce travail sur l'exercice comptable allant du premier juillet 1387 jusqu'au premier février 1388 ⁽³⁾ par Josset de Halle, argentier de Philippe le Hardi ⁽⁴⁾. Ce n'est, cependant, qu'un coup de sonde. Une étude approfondie des comptes disponibles pourrait apporter une vue d'ensemble au problème. Nous tenterons ici d'observer les apports de ce genre de documents d'un point de vue méthodologique, quantitatif et sériel.

Comme il a été dit plus haut, la multitude des objets décrits et les renseignements sur leurs formes, leur iconographie, sur la technique utilisée permettent de se faire une idée des pièces et des quantités utilisées par les ducs de Bourgogne. Les objets qui nous sont parvenus de cette époque sont, en effet, rares à cause des refontes qu'a nécessitées le règlement des dettes des ducs mais également à cause des vicissitudes de l'histoire. Des quelques rares pièces d'orfèvrerie de l'époque miraculeusement conservées, aucune n'a pu être rapprochée du compte de Josset de Halle.

Inventaire des services rendus par les fournisseurs.

Les services rendus aux ducs par les fournisseurs peuvent être rassemblés sous deux catégories. La première catégorie recouvre les objets d'orfèvrerie et d'argenterie fournis au duc. Il

(1) Voir par exemple : A. VAN NIEUWENHUYSEN, *Les finances du duc de Bourgogne Philippe le Hardi (1384-1404). Économie et politique* (U.L.B., Faculté de Philosophie et Lettres, NC), Bruxelles, 1984 ; H. DAVID, *Philippe le Hardi, duc de Bourgogne et co-régent de France de 1392 à 1404. Le train somptuaire d'un grand Valois*, Dijon, 1947.

(2) Au sujet de ces formes et de l'iconographie, voir l'étude de F. ROBIX sur la cour d'Anjou dans *Bulletin monumental*, CXLII, 1983, p. 338-374.

(3) Dijon, ACO, B. 1471, f° 3-20v.

(4) Ce travail a été réalisé lors d'un séminaire de critique historique à l'U.C.L. ayant pour titre : « Le luxe et l'ostentation à la cour de Philippe le Hardi, duc de Bourgogne (1384-1404) » et dirigé par le Professeur J.P. Sosson que nous remercions vivement pour son aide et ses encouragements.

s'agit de la plus grande partie des comptes. C'est dans cette catégorie que se place l'étude la plus courante effectuée par les historiens de l'art. Parmi ces objets, on peut distinguer (voir Tableau 1) :

a) *Les bijoux*. Ils sont en or, agrémentés de pierres, perles et émaux. Ce sont des fermaux, des anneaux ou des pierres seules que le duc achète afin de les placer dans ses coffres ou de les faire enchâsser dans des ouvrages d'orfèvrerie. Grâce à la précision de certains comptes, on peut déterminer de nombreux motifs iconographiques ou les types de pierres ou de perles utilisés pour les rehausser ⁽⁵⁾.

b) *La vaisselle précieuse*. Elle peut être en or, argent doré, argent blanc ou autres matières (cristal, madre...) toujours accompagnées d'or ou d'argent. Elle est souvent, pour les pièces les plus importantes, agrémentée de pierres, perles et émaux, en plus du travail poussé de décoration du métal effectué par les orfèvres (ciselure, hachure, poinçonnage...). La catégorie la plus précieuse dans le compte de Josset de Halle est constituée par les hanaps et, en partie, par les gobelets. Cependant, on trouve une grande quantité et une grande diversité des objets destinés à la table ⁽⁶⁾.

c) *Les pièces d'orfèvrerie servant à la dévotion religieuse*. Des statuettes d'or, agrémentées de pierreries et d'émaux ⁽⁷⁾, des croix (généralement très ouvragées et richement décorées), des calices, des « tableaux d'or » à sujet religieux.

d) *Les pièces de costume*. Cette catégorie est très diversifiée. Elle comprend des pièces d'armure (garnitures en métal précieux, heaumes,...) mais également des coiffures (chapels, couronnes) richement ornées, des ceintures, des bourses ⁽⁸⁾, des jarretières...

(5) Dijon, ACO, B. 1471, f^o 4-4v : « A lui qui deuz lui estoient pour les causes et parties qui s'ensuivent ; c'est assavoir pour la vendue et delivrance d'un fermail d'or a une dame bleue garni d'un balay, iii saphirs et vi perles. ii^ciiii^{sx} frans, le quel monseigneur donna a ma dame la contesse de Nevers sa fille pour ses estraines de l'an mil ccc iii^{sx} et vii. Item pour un autre fermail d'or a un chienet blanc garny de deux balays, un saphir et six perles. lx frans, le quel mondit seigneur donna a mademoiselle Marie sa fille pour ses estraines dudit an. Item pour un aultre fermail d'or a i cherubin garny d'un petit ruby, iii saphirs et iii perles. cx frans, le quel monseigneur donna a messire Philippe de Bar son neveu pour ses estraines d'icelle annee. Pour tout paie par mandement de mondit seigneur l'executoire dudit messire Nicolas de Fontenay ; et quittance donnee le xviii^e jour de jung l'an mil ccc iii^{sx} et viii. iii^cl frans ».

(6) Des écuelles, tasses, aiguières, plats, coupes, drageoirs, pintes, couteaux, nefes, salière, juste (sorte de vase à couvercle et à anse), etc.

(7) Dijon, ACO, B. 1471, f^o 5v : « A Rennequin de Herlem, orfevre demeurant a Paris, qui deuz lui estoient pour la vendue et delivrance d'une ymaige d'or de sainte Katherine estant sur un entablement d'or, garnie de pluseurs balays et pelles, la quelle ymaige monseigneur a fait mettre en sa chapelle. Pour ce paie, par mandement de mondit seigneur, l'executoire dudit messire Nicolas de Fontenay ; et quittance donnee de xxx^e jour de juillet l'an mil ccc iii^{sx} et viii ; avec certification de messire Jehan de Chartres premier chappellain de mondit seigneur donnee xxiii d'avril mil ccc iii^{sx} et viii apres Pasques. xiiii^c frans ».

(8) Ces bourses sont généralement faites de tissus, mais sont garnies de pierres ou de perles. Cf. Dijon, ACO, B. 1471, f^o 16-16v : « ...facon et estoffes de deux bourses entretenens ensamble, les quelles sont ouvrees a un P et une M de menues perles... ».

e) *Les objets divers*. Il s'agit de pièces d'orfèvrerie ou d'argenterie qui ont un rapport avec l'armement (garnitures d'épées,...) ou des harnachements de parade des chevaux (harnais); mais également de petits objets de la vie quotidienne (thourez⁽⁹⁾, rasoirs,...). C'est dans ces petits objets que le souci d'apparat, de luxe ostentatoire apparaît le plus. En effet, ces objets sans grande importance sont faits en or ou en argent et démontrent un souci de « splendeur » dans le moindre détail, ce qui pouvait impressionner les contemporains du duc.

TABLEAU 1 : Objets et quantités. Dijon, ACO, B. 1471, f° 3-20v.

CATÉGORIE	TYPE	NOMBRE
Bijoux	fermaux	51
	anneaux	29
	perles fines	+ de 269
	balais	21
	autres	6
Vaisselle	écuelles	38
	hanaps	38
	gobelets	31
	tasses	30
	aiguières	16
	autres	23
Dévotion	« ymaige »	3
	« tableau »	2
	calice	1
	croix	3
Pièces de costume	ceinture	6
	couronne	2
	chapel	2
	collier	1
	jarrettière	2
	armure	7
Objets divers	« thorez »	8
	bourses	2
	fermoirs (reliures)	4
	cuirets	2
	autres	24

La deuxième catégorie de services comprend des travaux d'orfèvrerie et d'argenterie effectués pour le duc, le plus souvent des réparations sur des objets déjà possédés par celui-ci. De nombreuses opérations sont décrites. Certaines peuvent donner des renseignements, notamment sur les techniques utilisées par les orfèvres⁽¹⁰⁾.

(9) Un « thourez » ou « thorez » est un instrument de cuivre ou d'argent, rarement d'or, destiné à empêcher la longe de s'embarrasser et constitué par deux demi-anneaux en forme d'étriers réunis par une goupille qui traverse les deux côtés plats, lesquels tournent l'un sur l'autre (V. GAY, *Glossaire archéologique du moyen âge et de la renaissance*, t. II, texte revu et complété par A. STEIN, Paris, 1928, p. 397).

(10) Le compte de Josset de Halle fait mention de différents travaux : « mettre à point », brunir ou rebrunir, nettoyer, « rappareillier », faire des chatons, équarrer un diamant, river ou clouer des « garnisons », forger une armure, réfections, dorer ou redorer, resouder, refaire un fond nouveau à un récipient, redresser, « faire de neuf », remettre divers éléments sur de la vaisselle, ferrer des écussons sur une autre pièce.

Les types de vente.

Les comptes explicitent différentes étapes de la vente et nous donnent ainsi des informations sur les vendeurs, les acheteurs, la façon dont les paiements sont exécutés, les délais d'exécution,... Il faut avant tout déterminer les différents types de renseignements sur la vente que les comptes nous apportent. La vente la plus fréquemment rencontrée dans le compte étudié est ce que nous pourrions appeler la « vente simple » (11), c'est-à-dire que le duc paie la totalité de son dû en une seule fois, même si le délai de paiement est long. Vient ensuite un autre type : le « reste », c'est-à-dire que le duc a déjà payé une partie de la somme dans un exercice comptable et que le reste est payé dans un compte ultérieur (12). Le dernier type de vente comporte un échange de métal, c'est-à-dire que le duc donne au vendeur de vieux objets en or ou en argent dont le prix au marc (13) est compté plus bas que le prix normal du métal. Le duc ne paie plus alors que la différence (14). De cette pratique, on peut déduire une attitude significative de l'époque : l'objet de métal précieux (or ou argent) est uniquement une réserve de métal. Sa « façon » et sa valeur artistique n'ont que peu d'importance dans le monnayage de l'objet. Cette attitude est totalement à l'opposé d'une pensée ultérieure qui donne à l'œuvre de métal précieux une valeur d'autant plus importante que cet objet a une grande valeur artistique. L'étude des différents types de vente et de leur fréquence sur toute la période des ducs de Bourgogne permettrait de se faire une idée des moyens de paiement des ducs, des difficultés à assumer les charges de leur politique de luxe (entre autres par l'étude des délais de paiement) (15).

Les lieux de distribution et les vendeurs.

Une des questions qui se posent est l'identité du lieu de production. Dans le compte de Jossot de Halle, nous n'avons pu trouver aucune mention du lieu de provenance des matières premières et nous ne croyons pas que celui-ci puisse être défini dans les autres comptes. Cependant, une partie des pièces est fournie et façonnée par les orfèvres, comme le déterminent les termes « pour l'or et facon » ou « qui deuz lui estoient pour plusieurs parties d'orfevrerie par lui faites et delivrees pour mondit seigneur... », ce qui démontre qu'une partie des matières pre-

(11) Exemple : Dijon, ACO, B. 1471, f° 3 : « A lui qui deuz lui estoient pour la vendue et delivrance d'un fermail d'or a un soleil, garni d'un saphir en guise d'un croissant, d'un ruby et de viii grosses perles, le quel fermail monseigneur a fait mettre par devers lui. Pour ce, par mandement de mondit seigneur, l'executoire dudit messire Nicolas de Fontenay ; et quietance donnee le xxixe jour de juillet mil iii^e iii^{ss} et viii. iii^e frans ».

(12) Une rubrique du compte Dijon, ACO, B. 1471 explicite bien ce type de vente (f° 3v-4) : « a lui qui deuz lui estoient pour les causes et parties qui s'ensuivent... qu'il vendi a mondit seigneur xiiii^e frans sur quoy mondit seigneur li bailla comptent vi^e frans par la main de l'hercier de Neauville, maistre de sa chambre aus deniers, ainsi li est deu de reste viii^e frans... »

(13) Un marc valait 244,75 g.

(14) Dijon, ACO, B. 1471, f° 11v : « A lui qui deuz lui estoient pour la vendue et delivrance d'un drageoir d'argent dore, pesant xvii mars vii onces v esterlins au pris de xi frans le marc. ix^{ss}xvii frans, sur quoy le dit Symon receut deux viez drageoirs de monseigneur pesans xiiii mars de fin argent, qui valent au pris de vi frans i quart le marc. iiiii^{ss} vii frans demi ; ainsi li est deu de reste eix frans demi... »

(15) cf. *infra*.

mières était traitée dans les centres de distribution et ne provenait pas d'autres centres de fabrication. Ces centres de distribution peuvent être déterminés par l'étude des vendeurs que l'on trouve dans les comptes. Par exemple, dans le compte de Josset de Halle, ceux-ci appartiennent à cinq catégories (voir Tableau 2). On trouve en premier lieu des marchands dont la majorité sont des Italiens (« génois ») installés à Paris. Ensuite viennent les orfèvres qui sont installés soit à Paris, soit à Dijon. On trouve également des changeurs et des officiers de la maison ducal ou des gens de l'entourage du duc. Il est possible que, le duc ou la duchesse devant faire un don assez urgent et n'ayant pas d'objet en relation avec l'importance du personnage auquel il est destiné, achètent alors l'objet à un membre de leur entourage. Quant à la dernière catégorie, il s'agit de petits métiers comme un « coutelier », un épicier... La grande majorité de ces vendeurs (91,55%) étant installée à Paris, on peut déterminer que le duc effectuait donc la majorité de ses achats d'orfèvrerie dans cette ville dans les années 1387-1389 (voir Tableau 3). En effet, Philippe le Hardi passe une grande partie de son temps à Paris en raison de ses fonctions de co-régent de France ⁽¹⁶⁾ et privilégie donc cette ville pour ses achats. Mais par l'importance de la colonie lombarde ainsi que le nombre de marchands et d'orfèvres dont le commerce est de grande ampleur, Paris apparaît comme le tout grand marché des produits de luxe ⁽¹⁷⁾ de l'époque. Cependant deux autres centres de production sont également présents (mais en bien moindre importance) dans ces années 1387-1389. Le premier est Dijon où le duc, mais surtout la duchesse, font appel à des orfèvres pour des commandes de moindre envergure, essentiellement des travaux et des petits objets. Pour preuve, Dijon n'emporte que 0,85% du marché. Le deuxième est Bruges. Cependant Bruges n'est représentée que par un seul orfèvre qui n'emporte que 0,2% des dépenses. Bruges n'est donc qu'un centre de distribution exceptionnel. Quant aux officiers de l'entourage ducal, ils ne peuvent marquer un centre de distribution précis car ils sont constamment itinérants. De plus, ils doivent être considérés comme vendeurs de seconde main car les produits qu'ils vendent ont déjà été achetés dans un centre de distribution. Ainsi donc l'étude des centres de distribution et de leur importance sur la durée du règne des ducs de Bourgogne permettrait de déterminer les grands centres économiques, leur glissement en faveur d'autres, leur importance aux diverses époques, mais aussi l'attitude des ducs en face de leurs états, de leurs villes. Il est en effet connu que Philippe le Hardi était surtout tourné vers la France tandis que Charles le Téméraire l'était vers la Flandre. L'étude de centres de distribution permettrait donc de déterminer avec plus de précision ce glissement de politique à travers les achats d'orfèvrerie. On peut également remarquer par l'étude des vendeurs que parmi tous ceux cités, un petit groupe seulement emporte la plus grosse partie des ventes (voir Tableau 4).

L'étude des fonctions de ces vendeurs, souvent citées dans les comptes, permet de constater les catégories privilégiées par le duc. Pour les années 1387-1389, ce sont les marchands lombards et les officiers ducaux. La communauté italienne de Paris est privilégiée dans les achats de luxe de Philippe le Hardi car c'est elle qui lui octroie une grande partie de ses prêts ⁽¹⁸⁾ :

(16) A. VAN NIEUWENHUYSEN, *op. cit.*, p. 394.

(17) *id.*, p. 397.

(18) A. VAN NIEUWENHUYSEN, *op. cit.*, p. 107.

juste échange de procédés ⁽¹⁹⁾. Il serait intéressant de déterminer par l'étude du pourcentage des ventes, la part que les autres ducs ont laissé à ces marchands italiens. Quant aux autres vendeurs importants, ils sont officiers ducaux, en étant aussi parfois officiers royaux, ce qui montre la grande influence que le duc possède dans ce milieu (il arrive en fait à placer ses officiers auprès du roi dont il est le co-régent ⁽²⁰⁾) (voir Tableau 4). Le duc semble donner ces titres afin de procurer plus de facilités commerciales à ses principaux fournisseurs. Puisque ceux-ci font partie des officiers ducaux, ils sont plus rapidement à même de profiter des informations sur les besoins de l'hôtel ducal. De plus, c'est à eux que le duc va s'adresser en premier lieu. Ainsi, comme nous le voyons dans le compte de Josset de Halle, certains marchands tirent de gros profits de cette situation privilégiée. Elle permet également de passer outre les règlements de corporations qui limitent les ventes pour faire travailler de même tous les membres de la corporation et ainsi éviter la création de « trusts » des marchands les plus importants.

TABLEAU 2: Répartition des fonctions des vendeurs. Dijon, ACO, B. 1471, f° 3-20v.

<i>FONCTIONS</i>	<i>SOMME</i>	%
Marchands lombards	24.579 frs	32
Orfèvres	22.124 frs	29,5
Changeurs	13.987 frs	18,4
Officiers de la maison ducale	11.404 frs	15
Autres marchands	2.940 frs	5
Petits métiers	64 frs	0,1

TABLEAU 3: Provenance des vendeurs et lieux de distribution des bijoux. Dijon, ACO, B. 1471, f° 3-20v.

<i>DISTRIBUTEURS</i>	<i>SOMME</i>	%
Paris	69.835 frs	91,55
Officiers ducaux	5.242 frs	6,9
Dijon	637 frs	0,85
Indéterminés	383 frs	0,5
Bruges	157 frs	0,2

TABLEAU 4: Répartition des principaux vendeurs et leurs fonctions. Dijon, ACO, B. 1471, f° 3-20v.

<i>VENDEURS</i>	<i>SOMME</i>	%	<i>FONCTION</i>
Pierre Labourebien	15.207 frs	20	généois
Herman Ruissel	12.086 frs	16	orfèvre du duc
Symon Dampmartin	8.004 frs	10,5	?
Pasqual du Palais	7.440 frs	9,8	généois
Bertiot Elyot	6.120 frs	8,1	officier du duc
Henriet Orlant	5.313 frs	7	officier du duc et du roi

(19) Les « marchand genevois demeurant a Paris » auxquels Philippe le Hardi passe commande dans le compte de Josset de Halle sont : Jehan de Lynant, Pierre Labourebien, Pasqual du Palais, Lion Lercart, Anthoine Lomellin.

(20) H. DAVID, *op. cit.*, p. 14.

Jehan de Lynant	1565 frs	6	génois
Rennequin de Herlem	3.900 frs	5,1	?
Antoine Lomellin	3.250 frs	4,3	génois
Guy de la Tremoille	3.013 frs	4	officier du duc
Jehan du Vivier	2.661 frs	3,5	orfèvre du duc et du roi.

Les délais de vente.

Les comptes donnent parfois la date du mandement et de la quittance d'un achat. On peut ainsi déterminer d'éventuels délais dans les paiements. Si les deux dates ne sont pas données, comme c'est le cas du compte de Josset de Halle où on ne trouve pour la plupart des rubriques que la date de la quittance, certaines données historiques concernant les dons ainsi que certaines copies de mandements contenus dans les tomes de la Collection Bourgogne de la Bibliothèque Nationale de Paris permettent de déterminer le moment de l'achat. Les mandements sont exécutés peu de temps après l'événement pour lequel l'objet a été acheté. L'intervalle de temps entre le mandement et la quittance permet alors de déterminer deux types d'attitude extrêmes dans le paiement : soit le paiement a été effectué peu de temps après le mandement (1 à 2 mois) ⁽²¹⁾, soit le paiement fut retardé de plus d'un an ⁽²²⁾. On peut cependant remarquer que la plupart des délais ainsi déterminés tournent autour de 5 ou 6 mois dans le compte de Josset de Halle ⁽²³⁾. On se trouve donc ici devant un fait évident chez le duc de Bourgogne : il achète de nombreux objets d'orfèvrerie suivant ainsi une politique d'ostentation, mais il se trouve le plus souvent dans l'impossibilité de payer immédiatement ces achats. La tendance ne fera que s'accroître. À sa mort, le duc Philippe le Hardi était tellement couvert de dettes qu'on dut vendre un grand nombre de ses pièces d'orfèvrerie pour payer son enterrement ⁽²⁴⁾. L'étude de ces délais permet donc de déterminer la difficulté de payer des ducs, si celle-ci va en

(21) Exemple : Dijon, ACO, B. 1471, f° 5v : « A lui (Rennequin de Herlem) qui deuz lui estoient pour la vendue et delivrance d'une ymaige d'or de saint Jehan Baptiste... la quelle ymaige, garnie comme dit est, mondit seigneur donna le jour de saint Jehan Baptiste (=24 juin) mil ccc iii^{xx} et viii a monseigneur le duc de Berry. Pour ce paie, par mandement de mondit seigneur, l'executoire dudit messire Nicolas de Fontenay ; et ii quictances, l'une de mil frans donnee le iiiie jour de juillet mil ccc iii^{xx} et viii. et l'autre donnee le xxxe jour dudit mois audit an de xv^e frans pour tout. ii^{vv} frans ».

(22) Exemple : Dijon, ACO, B. 1471, f° 3v-4 : « A lui (Pierre Labourebien) qui deuz lui estoient pour les causes et parties qui s'ensuivent, c'est assavoir...Item pour un fermail d'or a un balay quarre, iii saphirs, iii perles grosses le quel monseigneur donna au duc Aubert le iiiie jour de septembre mil iii^e iiiii^{xx} et vi a Valenciennes...les quelles parties sont contenues dans un role de parchemin en la fin du quel le mandement de mondit seigneur est contenu, donne le viii de novembre m iii^e iiiii^{xx} et vi. Pour ce paie a lui par vertu dudit role et mandement, l'executoire dudit messire Nicolas de ...(sic). Et quictance donnee xviiiie jour de jung m ccc iii^{xx} et viii. xvii^{xx} frans ».

(23) Exemple : Dijon, ACO, B. 1471, f° 3-3v : « A lui (Jehan de Lynant) qui deuz lui estoient pour les causes et parties qui s'ensuivent, lesquelles mondit seigneur a fait pranre et acheter de lui pour le fait des noces de ma damoiselle la duchesse d'Osteriche sa fille ((6 septembre 1387)... Pour tout paie, par mandement de mondit seigneur, l'executoire de messire Nicolas de Fontenay ; et quictance donnee le xxix de juillet an mil ccc iii^{xx} et viii. iii^{vv} frans ».

(24) M. BEAULIEU et J. BAYLE, *Le costume en Bourgogne de Philippe le Hardi à la mort de Charles le Téméraire. 1364-1477*, Paris, 1956, p. 101.

s'accroissant ou le contraire, etc. Ces délais supposent également que les marchands possèdent suffisamment de fonds pour les supporter. C'est sans doute pour cela que le duc s'adresse en priorité aux gros marchands.

Prix et quantités.

Outre les renseignements sur les acteurs de la vente, le compte donne certains prix et quantités qui peuvent donner une idée de la quantité impressionnante de métal et de pierreries que le duc achetait. Un certain nombre de rubriques donne le poids des pièces achetées. Il s'agit surtout de pièces de vaisselle ⁽²⁵⁾, de petits objets ⁽²⁶⁾ ou de métal rentrant dans la réparation d'objets ⁽²⁷⁾. Mais aucun poids n'est donné généralement pour les fermaux et les anneaux. Ainsi un poids minimum peut être déterminé, mais il faudrait le majorer fortement pour pouvoir déterminer un poids global. On peut également donner une approximation minimale des pierres et perles utilisées, rendant ainsi possible par l'étude des quantités quelques données sur les pierres à la mode à la cour de Bourgogne de la fin du xiv^e à la fin du xv^e siècle ⁽²⁸⁾.

Des prix unitaires peuvent être déterminés, notamment pour le métal et les pierres. En effet, certaines rubriques font mention du prix de l'or, c'est-à-dire le prix en francs pour chaque marc ou pour chaque once, ainsi que des mentions de pureté (calculée en carats) ou des spécificités des différents métaux ⁽²⁹⁾ (voir Tableau 5). Ainsi un tableau du prix moyen des métaux utilisés pourrait être dressé, donnant une évolution des prix tout au long du règne des ducs. Pour le compte de Josset de Halle, on peut constater que le prix le plus courant de l'or est de 80 francs le marc (or à 24 carats probablement). Celui de l'argent blanc reste dans une fourchette bien moindre (de 6 à 8 francs, 8 francs étant exceptionnel) ainsi que celui de l'argent doré (de 8 à 14 francs) ⁽³⁰⁾. Quelques prix de pierres seules sont également donnés mais ces prix sont beaucoup plus fluctuants à cause de la différence de qualité des pierres et de leur grosseur ⁽³¹⁾.

(25) Exemple : Dijon, ACO, B. 1471, f^o 9 : « A lui (Henriet Orlant) qui deuz lui estoient pour la vendue et delivrance d'un drageoir d'argent doré pour monseigneur, pesant ix mars ii onces et dix esterlins, au prix de x frans d'or le marc. Pour ce paie a lui,... iiiii^{xx}xiii frans ii solz vi deniers tournois ».

(26) Exemple : Dijon, ACO, B. 1471, f^o 13v : « A Hennequin de Hach, orfèvre de Dijon, qui deuz lui estoient pour les causes et parties qui s'ensuyvent ; c'est assavoir pour ii thorez et ii clochetes d'argent dorees, armoiees des armes de madame la duchesse pour deux ostoirs, pesans les diz thourez et clochetes ii onces vi treseaulx et demi pour l'or l'argent et la facon. iiiii frans... »

(27) Exemple : Dijon, ACO, B. 1471, f^o 15v : « A Jehan de Brabant, orfevre et varlet de chambre de monseigneur, qui deuz lui estoient pour les causes et parties qui s'ensuyvent... Item pour ii esterlins d'or pour avoir rappeille un des bacinez de monseigneur au pris de vi solz parisis l'esterlin. xii solz parisis... ».

(28) Dans Dijon, ACO, B. 1471, les pierres les plus utilisées sont les rubis et les balais ; puis viennent les saphirs, quelques diamants (parfois de très grosse taille) et une quantité impressionnante de perles (plus de 650!).

(29) Le prix de l'argent dépend de sa qualité, c'est-à-dire : argent doré (vermeil) et argent blanc. Une autre distinction peut être introduite : le vieil argent (doré ou non) donné en échange est payé un peu moins cher.

(30) Le prix le plus courant est, pour l'argent doré, de 10 francs le marc et pour l'argent blanc, de 6,5 francs par marc.

(31) Exemple : Dijon, ACO, B. 1471, f^o 3 : « A Jehan de Lynant, marchand genevois demeurant a Paris, qui deuz lui estoient pour les causes et parties qui s'ensuyvent :... Item pour ii^e et ix perles fines rondes au pris de xviii solz parisis la piece. ii^e xxxv frans ii solz parisis, lesquelles perles mondit seigneur donna a madamoiselle la contesse de Nevers... »

Quant au prix des objets, il est peu significatif en lui-même car il fluctue en rapport avec le poids des objets et les pierres ajoutées à ceux-ci.

TABLEAU 5: Prix de l'or et de l'argent au poids. ⁽³²⁾ Dijon, ACO, B. 1471, f° 3-20v.

<i>MÉTAL</i>	<i>PRIX</i>	<i>Nombre de mentions</i>
<i>A. Or</i>		
or à 19 carats	53 frs/marc	1
or à 20 carats	55.5 frs/marc	1
or à 21 carats	59 frs/marc	1
or à 22 carats	61 frs/marc	1
	61 frs demi/marc	2
	6 s. 3dp/esterlin	
	→ ca. 62 frs/marc	1
or fin à 23 carats	7 frs 15s.10dt/once	
	→ ca. 62 frs/marc	1
or émaillé	110 frs/marc	1
Autres prix sans mentions précises de qualité de l'or		
	70 frs/marc	1
	80 frs/marc	15
	90 frs/marc	1
	100 frs/marc	1
	6 sp/esterlin	
	→ 60 frs/marc	1
<i>B. Argent doré</i>		
	8 frs/marc	5
	9 frs/marc	1
	10 frs/marc	13
	11 frs/marc	2
	12 frs/marc	2
	13 frs/marc	2
	14 frs/marc	2
<i>C. Argent blanc</i>		
	6 frs/marc	1
	15st/once	
	→ 6 frs/marc	1
	6 frs 2sp/marc	1
	6 frs 1/4 /marc	2
	6 frs demi/marc	9
	6 frs 10s8dp/marc	2
	6 frs 3/4 /marc	1
	8 frs/marc	2
<i>D. Argent en échange</i>		
	6 frs/marc	2
	6 frs 1/4 /marc	1

(32) « sp » et « dp » signifient sous et deniers parisis; « st » et « dt » signifient sous et deniers tournois.

Les destinataires.

Un autre apport des plus importants pour ces comptes est la détermination des usages faits des objets achetés (voir Tableau 6). En effet, la plupart des notices de ces comptes décrivent l'usage fait par les ducs des objets achetés. Une bonne partie de ces achats furent utilisés pour l'usage propre du duc et de sa famille. Les objets destinés au duc et à la duchesse représentent, dans le compte de Josset de Halle, 32,2% des dépenses tandis que leurs enfants et beaux-enfants en reçoivent 7,8%. Il est à noter que les enfants du duc reçoivent moins d'objets d'orfèvrerie que leurs conjoints. Cependant, les aînés (le futur Jean sans Peur et Marguerite) reçoivent une rente comme l'indique un mandement où le duc augmente celle qu'il a octroyée à son fils Jean⁽³³⁾. Cependant, la plus grande part des achats passe en dons à des personnalités. L'étude de ces personnalités auxquelles les ducs de Bourgogne font des dons permet de déterminer les grandes lignes de la politique ducale. En effet, les dons permettent de déceler certaines alliances espérées par les ducs, certains éléments politiques comme, par exemple, la politique matrimoniale que les ducs de Bourgogne utilisèrent avec profit. Pour le compte de Josset de Halle, c'est le dernier des frères du duc encore en vie, Jean de Berry, qui reçoit une grosse part de ces dons. Outre les égards et préséance d'étiquette que le duc doit à son frère aîné, les circonstances politiques influencent ces largesses⁽³⁴⁾. Charles V, roi de France, en s'éteignant le 13 septembre 1380, laissait son fils, alors âgé de 12 ans, à la tête du royaume. Les trois frères du roi mort se répartirent la régence du royaume de France pendant la minorité du jeune Charles VI⁽³⁵⁾. Philippe le Hardi se tourna donc ainsi vers la France comme l'indique sa présence très fréquente à Paris et son recours à des marchands parisiens pour la plus grande majorité des objets d'orfèvrerie. Le duc a besoin du soutien de son frère malgré le fait que celui-ci ne soit pas intéressé par la politique⁽³⁶⁾. Ainsi, pour se l'attacher, lui envoie-t-il des cadeaux somptueux. De plus, à l'époque du compte étudié, juste après l'expédition en Gueldre, Charles VI, le 3 novembre 1388, déclare qu'il règnera désormais sans tuteurs⁽³⁷⁾. Voici donc une raison de plus pour le duc de consolider son alliance avec son frère. Les neveux et nièces du duc reçoivent également des cadeaux. Viennent en tête le roi Charles VI et le duc de Touraine (Louis de France), son frère ainsi que la reine. En ces temps où le jeune roi voulait son indépendance à la tête de la France, il était important de ne pas se faire mal voir de celui-ci et de son frère qui fut, en conspirateur, l'instigateur de la volonté d'indépendance du roi⁽³⁸⁾. Les dons se font à certaines occasions bien précises. On peut les regrouper sous six catégories (voir Tableau 7):

(33) Cf. Bibliothèque Nationale, coll. Bourgogne, t. LIII, f° 91 : par lettres datées d'Orléans, le 21 avril 1388 après Pâques, le duc augmente de quatre gros vieux tournois d'argent la pension faite de huit gros vieux tournois d'argent, « pour soi esbattre et en faire son plaisir, à Jean de Bourgogne, comte de Nevers, son fils, et veut qu'elle soit d'ores en avant tant qu'il lui plaira, de douze gros vieux, qui valent un franc d'or, par chaque jour ».

(34) Un fermail avec un gros balais entouré de six grosses perles que le duc offrit à son frère valait à lui seul 5500 francs. Dijon, ACO, B. 1471, f° 4.

(35) J. CALMETTE, *Les grands ducs de Bourgogne*, Paris, 1949, p. 59-61.

(36) H. DAVID, *op. cit.*, p. 14.

(37) H. DAVID, *op. cit.*, p. 82.

(38) *Ibidem*.

a. *Les étrennes*. Elles représentent une partie importante des dépenses d'orfèvrerie du duc. Le duc a l'habitude de donner, chaque premier janvier, des étrennes. Dans le compte de Josset de Halle, les objets les plus fréquemment offerts sont des fermaux, puis viennent quelques anneaux et vases à boire. Ces dons vont à la famille proche du duc mais également aux officiers ducaux et à quelques personnes de rang moindre qui ne reçoivent cependant qu'un don assez limité.

b. *Les noces*. Lors du compte de Josset de Halle, Catherine, fille de Philippe le Hardi, a été fiancée au fils du duc d'Autriche, Léopold, dans le cadre de la politique matrimoniale du duc tournée vers l'Est ⁽³⁹⁾. Le fiancé et son père sont bien dotés à cette occasion.

c. *Des dons purement politiques ou diplomatiques*. Ces événements sont pour la plupart représentés, dans le compte de Josset de Halle, par des dons faits lors de dîners, soit que le duc aille dîner chez un grand personnage (principalement à Paris), soit que ceux-ci viennent chez le duc. Les voyages diplomatiques sont également à l'honneur ainsi que les expéditions militaires organisées par le duc. On trouve notamment des dons faits lors de l'expédition en Gueldre ⁽⁴⁰⁾ et celle dans le duché de Juliers ⁽⁴¹⁾.

d. *Des dons à des chapelles* (assez minimes dans le compte étudié).

e. *Des baptêmes*. Dans le compte de Josset de Halle, il s'agit de deux baptêmes d'enfants d'officiers du duc. Cependant, les dépenses montaient très vite lorsqu'il s'agissait du baptême d'un des enfants du duc.

f. *Des récompenses* pour avoir amené un cadeau au duc ou à un membre de la famille de la part d'un autre seigneur. Dans le compte étudié, il s'agit, en général, d'écuyers mais également de quelques valets et pages. Ces rétributions sont généralement peu importantes.

Il serait très intéressant d'étudier également le type d'objet donné, si celui-ci a un rapport avec le rang des personnages qui le reçoivent. Dans le compte de Josset de Halle, les hauts personnages reçoivent des bijoux ou des pièces de vaisselle d'une importance telle qu'elles sont décrites en profondeur. Les personnages de moindre importance reçoivent surtout des gobelets et de la vaisselle « au poids » où l'on ne voit que le poids donné et pas la quantité de pièces offertes (par exemple, le nombre de gobelets,...).

(39) L'accord entre les deux pères a été effectué à l'abbaye de Luxeuil le vendredi 6 septembre 1387. Cf. E. PETIT, *Les itinéraires de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur, ducs de Bourgogne (1363-1419) d'après les comptes de dépenses de leur hôtel* (Documents inédits sur l'histoire de France, 31), Paris, 1888, p. 189.

(40) J. CALMETTE, *op. cit.*, p. 79-80.

(41) E. PETIT, *op. cit.*, p. 198-201.

TABLEAU 6: Destinataires des dons et des achats. Dijon, ACO, B. 1471, f° 3-20v.

<i>DESTINATAIRES</i>	<i>SOMME</i>	<i>%</i>
1. duc et duchesse	21.173 frs	32,2
2. Jean, duc de Berry	12.580 frs	16,5
3. Autres seigneurs	8.516 frs	11,1
4. officiers et serviteurs ducaux et leurs femmes	6.359 frs	8,4
5. neveux et nièces du duc	6.000 frs	7,9
6. enfants et beaux-enfants du duc	5.963 frs	7,8
7. indéterminés	5.250 frs	6,9
8. autres	3.331 frs	4,1
9. édifices religieux	2.666 frs	3,5
10. dépenses générales pour le duc et sa famille	1.264 frs	1,6

TABLEAU 7: Répartition des achats et dons. Dijon, ACO, B. 1471, f° 3-20v.

<i>DESTINATIONS</i>	<i>SOMME</i>	<i>%</i>
1. dépenses du duc et de sa famille	27.401 frs	36,1
2. dons purement politiques ou diplomatiques	18.880 frs	25,05
3. étrennes	14.707 frs	19,45
4. noces	5.951 frs	7,9
5. destinataires indéterminés	5.250 frs	6,9
6. dons à des édifices religieux	2.666 frs	3,5
7. baptêmes	382 frs	0,6
8. récompenses	328 frs	0,5

Conclusions.

À la suite d'une étude ponctuelle, on peut donc se rendre compte de l'ampleur que peuvent revêtir les dépenses qu'entraîne la politique d'ostentation ducale en matière d'orfèvrerie. La masse d'or, d'argent et de pierres manipulée en peu de temps est phénoménale. Une étude plus large, étudiant les comptes recouvrant la période allant du règne de Philippe le Hardi à celui de Charles le Téméraire, mettrait en lumière d'importants aspects de l'orfèvrerie sous ces ducs. Une approche plus approfondie du point de vue de l'histoire de l'art permettrait ainsi une vue plus large, ne s'attachant plus seulement aux objets en tant que tels, mais à leur production, leur vente, leur origine, leurs fournisseurs, l'emploi qu'en faisaient les ducs, et mettant ainsi en lumière l'orfèvrerie sous les ducs de Bourgogne et la politique ducale qui se dessine en filigranes sous ces achats d'objets précieux.

ABSTRACT: The contribution of the general receipt of Burgundy to the study of goldsmith's art. One example.

The numerous accounts of the Dukes of Burgundy allow to study not only the forms and iconography of the goldsmith's articles but also their economical and political aspects. This study has been based on the account of Josset de Halle, « argentier » of Philip the Bold, from July 1, 1387 to February 1, 1388 and can bring to light the contribution of these documents in

a methodological way. With this study, we can determine that Paris is the main place for the distribution of gold and silver goods. Dijon also appears but for repairings. The accounts show also sellers of different types : goldsmiths obviously but also merchants from Lombardy, changers and officers of the ducal court. Amongst all these sellers, only a small group keeps the most part of the sales (almost 95% with only 11 sellers). We can also determine delays between the sale and the payment, prices and quantities of the objects. The consignees of these goods are the family of the duke but also his political relations for example. The dukes gave a gold or silver good for different occasions : New Year's gift, wedding's gift, purely political gift, gift to chapels, baptism's gift and recompenses for bringing a gift to the duke from another nobleman.

A.D.

LE GRAND LAVATORIUM DU CLOÎTRE DE L'ABBAYE DE VILLERS AU XV^e SIÈCLE

Thomas COOMANS

Introduction

Une des composantes obligées de tout cloître monastique est le lavatorium ou lavabo, fontaine destinée aux ablutions quotidiennes des religieux et source d'eau potable. Il est généralement situé à proximité de l'entrée du réfectoire, dans la galerie méridionale du cloître, plus rarement dans la galerie septentrionale. En général, le lavabo est constitué de deux bassins superposés et procure obligatoirement une eau courante qui implique un système d'adduction avec débit et pression suffisants ⁽¹⁾.

On distingue deux types de lavabos ⁽²⁾. Le premier, à bassins circulaires, se trouve au centre d'un édicule ajouré, annexé en hors-d'œuvre à la galerie du cloître ⁽³⁾. Le second, à bassins allongés, est logé sous une ou plusieurs niches aménagées dans la paroi du réfectoire, à l'intérieur de la galerie du cloître ⁽⁴⁾. Dans les deux cas, l'eau s'écoule à jets continus depuis le bassin supérieur vers le bassin inférieur et de là, vers un égout ⁽⁵⁾.

(1) La synthèse la plus récente sur le sujet est l'ouvrage collectif : *Die Wasserversorgung im Mittelalter (Geschichte der Wasserversorgung, 4)*, Mainz am Rhein, Zabern, 1991. S'y ajouteront les actes à paraître du colloque sur *L'hydraulique cistercienne*, tenu à l'abbaye de Royaumont en juin 1992. On consultera également B. BUFFET et R. ÉVRARD, *L'eau potable à travers les âges*, 2^e éd., Liège, Solédi, 1951, p. 123-162.

(2) Voir notamment : E. VIOLETT-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, 6, Paris, 1875, p. 170-174 ; C. ENLART, *Manuel d'archéologie française (...)*, 2^e partie *Architecture civile et militaire*, 1, *Architecture civile*, 2^e éd., Paris, 1929, p. 35-39 ; M. AUBERT et Marquise DE MAILLÉ, *L'architecture cistercienne en France*, 2, Paris, 1943, p. 24-31.

(3) Exemples cisterciens dans les abbayes du Thoronet (F), Valmagne (F), Les Dunes (B), Alcobaça (P), Poblet (SP), Santes Creus (SP), Fossanova (I), Staffarda (I), Mellifont (IRL), Melrose (GB), Bebenhausen (D), Maulbronn (D), Eberbach (D), Bronnbach (D), Lilienfeld (A), Heiligenkreuz (A), Zwettl (A), Pilis (HUN), Alvastra (S), Varnhem (S). Exemples non cisterciens : abbayes de Saint-Bavon à Gand (B), Sherborne (GB), Sayn (D), Magdeburg (D), etc.

(4) Exemples cisterciens dans les abbayes de Fountains (GB), Rievaulx (GB), Beaulieu (GB), Cleeve (GB), Hailes (GB), Netley (GB), Tintern (GB), Whalley (GB), La Cambre (B), Aiguebelle (F), Bonport (F), l'Épau (F). Exemples non cisterciens : abbayes du Mont-Saint-Michel (F), de Beauport (F) et de la Lucerne (F), cathédrales de Worcester (GB) et de Chester (GB), etc.

(5) Les bassins sont rarement conservés et de nombreux exemplaires *in situ* sont des reconstitutions. Signalons cependant deux vasques, du XII^e ou du XIII^e siècle, à Pontigny (F), 3,40 m de diamètre, percée de 31 orifices, et à Heisterbach (D), 2,30 m de diamètre, percée de 7 orifices.

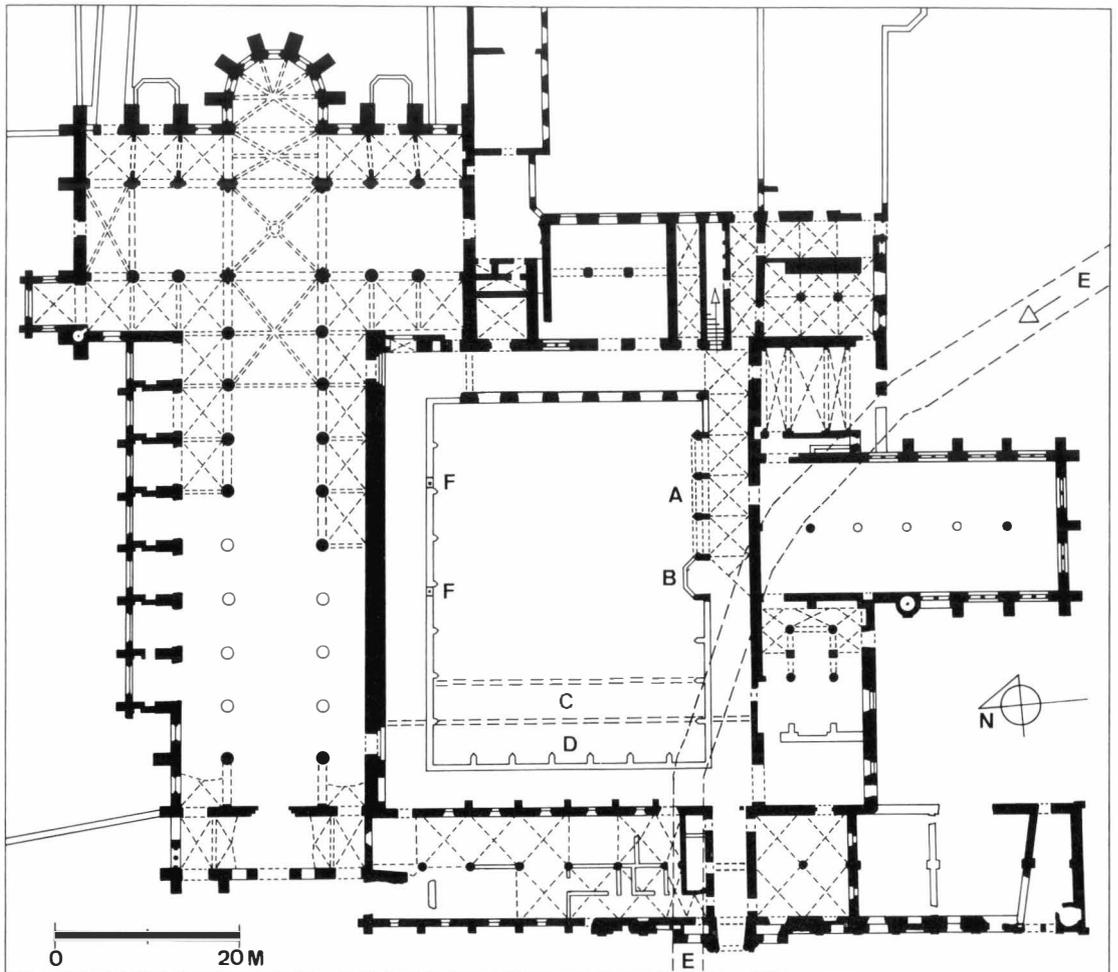


Fig. 1. Plan de l'état actuel des bâtiments monastiques de l'abbaye de Villers. A : localisation du lavabo du xv^e siècle ; B : localisation du lavabo du xvii^e siècle ; C : galerie ouest du premier cloître ; D : emplacement de la ruelle des convers ; E : cours souterrain de la rivière Thyle ; F : petits bassins pour le « mandatum » (Copyright THOC, 1993).

Dans le cas de l'ancienne abbaye cistercienne de Villers (Brabant), seuls sont renseignés un petit lavabo du xvii^e siècle, en saillie sur la travée centrale de la galerie sud du cloître après son agrandissement, ainsi que deux petites cuves pour le *mandatum* dans la galerie de la collation (fig. 1 B et F). La question du lavatorium médiéval a été éludée par les archéologues qui tantôt le situèrent au centre du préau⁽⁶⁾, tantôt se contentèrent de mentionner le lavabo plus récent⁽⁷⁾.

(6) « Nous avons cherché vainement, dans les galeries du cloître, la place du lavabo (...) ; il faut supposer, qu'à Villers, comme dans de nombreux monastères, il se trouvait au centre du préau ». Ch. LICOR et F. LEFÈVRE.

Au cours d'une fouille pratiquée dans quatre travées orientales de la galerie sud du cloître en 1990, nous avons mis au jour les vestiges du bassin inférieur d'un lavatorium médiéval (fig. 1 A) ⁽⁸⁾. Cette découverte a révélé une disposition monumentale peu courante qui autorise en outre une interprétation iconographique des culots sculptés d'animaux fantastiques, localisés précisément en cet endroit du cloître. Enfin, la datation communément admise pour cette partie du cloître s'en verra reconsidérée.

La galerie sud du cloître de Villers

Le cloître de Villers se présentait primitivement comme un vaste espace carré d'une quarantaine de mètres de côté, flanqué à l'ouest par une ruelle des convers large d'une dizaine de mètres (fig. 1 C et D). Lors de l'abandon de cette dernière, le cloître fut agrandi à ses dimensions actuelles ⁽⁹⁾. Sur la galerie sud s'ouvrent, d'est en ouest, les portes du chauffoir, du réfectoire et de la cuisine. L'ensemble est en ruines suite à la suppression de l'abbaye en 1796 et seule la galerie sud possède encore un voûtement sur cinq travées et demie. Une sixième voûte subsista jusqu'en 1890. Toutes les parties restantes furent consolidées en 1894 ⁽¹⁰⁾ et, plus récemment, en 1990-1991.

La galerie sud comprend 9 travées de plan carré ⁽¹¹⁾ auxquelles il faut ajouter les deux travées d'angle. La moitié orientale, couverte de voûtes nervées, s'ouvre par de larges baies en arc brisé sur le préau (fig. 3). La moitié occidentale est totalement ruinée jusqu'à hauteur d'allège dont émergent de peu les piliers et contreforts des travées. Trois travées face à l'entrée du réfectoire sont légèrement décrochées vers le préau (fig. 2). Leurs arcs gouttereaux retombent sur des culots sculptés d'animaux et leurs faces latérales portent des traces d'encastrement d'éléments non identifiés. Ces travées sont dépourvues de murets d'allèges ainsi que l'est également la travée centrale qui comprenait le petit lavabo du xvii^e siècle.

Ces vestiges présentent deux états distincts. Au premier, gothique, appartiennent les structures voûtées, les piliers composés, les arcs vers le cloître et les culots. Au second appartiennent les épaisissements latéraux des piliers qui servirent de montants à des fenêtres aménagées au xvii^e siècle (fig. 9) ⁽¹²⁾. Ces nouvelles baies, analogues à celles de la galerie orientale du cloître, comprenaient un vitrage à châssis métallique.

Abbaye de Villers-la-Ville de l'Ordre de Cîteaux. Description des ruines, Bruxelles, 1877, p. 57. Ce point de vue a été répété par les auteurs successifs.

(7) « Im mittelsten der neun Joche, in dem noch die Hälfte des Gewölbes steht, fehlte die Brüstung. Hier sind die wohl erneuerten Fundamente eines Ausbaues sichtbar, in dem sich wohl das Lavabo befand ». W. ZSCHALER, *Die Abtei Villers*, dans P. CLEMEN et C. GURLITT, *Die Klosterbauten der Cistercienser in Belgien*, Berlin, Zirkel, 1916, p. 102.

(8) Cette découverte a fait l'objet d'une communication au Congrès de Liège, le 21 août 1992 : Th. COOMANS, *Le lavabomédiéval du cloître de l'abbaye de Villers*, dans *Congrès de Liège. 20-23 VIII 1992. Actes*, 1, Liège, 1992, p. 76-77.

(9) Soit 40,85 x 50,61 m., galeries comprises.

(10) Th. COOMANS, *L'abbaye de Villers. Histoire des ruines (1796-1984)* (Publications d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université catholique de Louvain, 72), Louvain-la-Neuve, 1990, p. 42-43 et 79.

(11) Dimensions intérieures : environ 4,40 x 4,40 m.

(12) Ces vestiges ne subsistent plus qu'au pilier d'angle sud-est ainsi qu'aux piliers des travées occidentales.

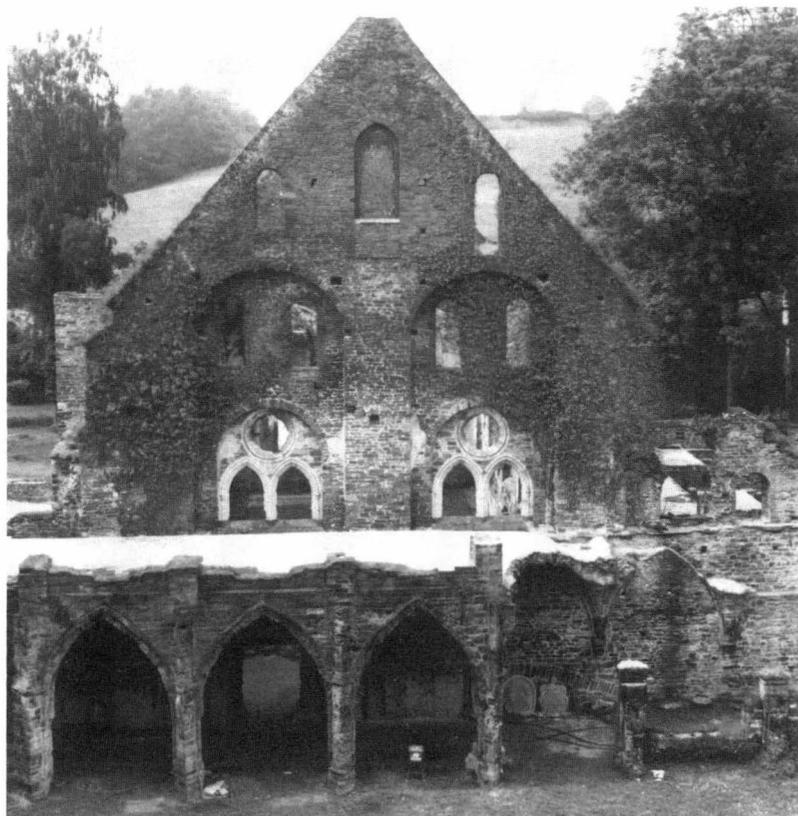


Fig. 2. Galerie sud du cloître et pignon nord du réfectoire, depuis le nord
(Copyright THOC, 1990).

Le principal matériau de construction est le schiste provenant des carrières entourant le site même de l'abbaye ⁽¹³⁾. Quelques marques de tâcherons s'y observent (fig. 8.J). Vers l'intérieur de la galerie, les parties les plus finement sculptées, c'est-à-dire les piliers composés et les culots à animaux fantastiques ainsi que le linteau et le culot de la porte du réfectoire, sont en calcaire d'Alvaux ⁽¹⁴⁾. Sous les voûtes d'arrête, quelques nervures manquantes ont été rétablies en 1894 en pierre blanche; les autres sont en schiste.

(13) Des quartzophyllades et des psammites (Paléozoïque inférieur). Cfr E. GROESSENS, *Considérations géologiques à propos des matériaux utilisés lors de la construction de l'abbaye de Villers-la-Ville*, dans *Le bulletin du Groupe pour l'Étude des Sciences de la Terre*, 54 (1992), p. 7-9.

(14) Pierre calcaire traversée d'interlits schisteux espacés d'une vingtaine de cm. Dans les environs de l'abbaye, cette pierre se rencontre à Alvaux (Mazy), Sart-Dames-Avelines et dans la vallée de l'Orneau. Que M. Francis Tourneur soit ici vivement remercié pour cette identification géologique précise. Voir P. BULTYNCK, M. COEN-AUBERT, L. DEJONGHE, J. GODEFROID, L. HANCE, D. LACROIX, A. PRÉAT, P. STAIGNIER, Ph. STEMANS, M. STREEL et F. TOURNEUR, *Les formations du dévonien moyen de la Belgique* (Mémoires pour servir à l'explication des cartes géologiques et minières de la Belgique, 30), Bruxelles, Service Géologique de Belgique, 1991, p. 81-85.



Fig. 3. Galerie sud du cloître, vers l'est. État en 1901. Les murets d'allèges des fenêtres du xvii^e siècle n'ont pas encore été démontés (Photo Van Gele, *Copyright* ACL/IRPA, n° 4737 A).

La fouille du lavabo

Le chantier de consolidation des voûtes de la galerie sud du cloître, en 1990-1991, a donné lieu à s'interroger sur la qualité des fondations des piliers. Ceux-ci accusent un léger dévers et avaient été consolidés par des tirants métalliques en 1894. Afin d'examiner les fondations, une fouille s'avéra nécessaire ⁽¹⁵⁾. Le pilier choisi fut le cinquième, celui-là même qui supporte la dernière voûte et dont la face occidentale présente les désordres les plus sensibles.

Si le premier sondage en profondeur révéla la solidité des fondations constituées de gros blocs de schiste soigneusement équarris et appareillés ⁽¹⁶⁾, il orientait la suite de la fouille dans

(15) La fouille fut confiée au Centre d'Histoire de l'Architecture et du Bâtiment (Université catholique de Louvain), dans le cadre de sa mission d'accompagnement archéologique du chantier de consolidation des ruines de l'abbaye de Villers mené par la Régie des Bâtiments de l'État. La fouille s'est déroulée du 27 août au 25 octobre 1990.

(16) Le sondage d'une profondeur d'1,50 m n'atteignit pas la base des fondations. Autour de celles-ci, le remblai est constitué d'un mélange de petits calibres de schiste (déchets de carrière) et d'argile solidement damés. Ce sondage a livré quelques tessons de céramique noire et de grès.

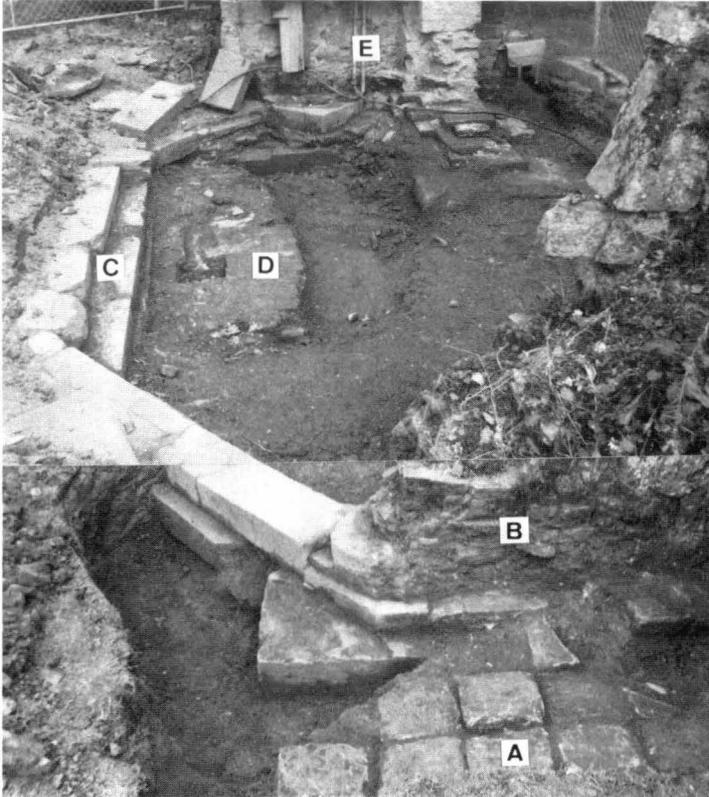


Fig. 4. Fouille du lavabo du xvii^e siècle dans la sixième travée : le préau est à gauche. A : trottoir en pavés de calcaire ; B : contrefort de la galerie du xv^e siècle ; C : fondation de l'annexe pentagonale ; D : fondation de la fontaine du lavabo ; E : pilier de la galerie du xv^e siècle (Copyright THOC, 1990).

une autre direction. En effet, il indiquait que les désordres relevés sur la face occidentale du pilier résultaient de l'arasement d'un contrefort d'angle lors de l'aménagement, dans la travée centrale, du petit lavabo du xvii^e siècle. Ce contrefort d'angle se présentait de manière identique à celui situé entre la deuxième et la troisième travée.

Le dégagement de ce dernier permit de mettre au jour son tracé pentagonal, la fondation du bassin (fig. 4 et 6 C) et son écoulement par un petit égout en pente vers la rivière Thyle dont le cours voûté passe sous la galerie sud du cloître à cet endroit (fig. 1 E) (17). Les fondations montrent également qu'avant le xvii^e siècle, cette travée n'était pas en saillie vers le préau comme ses voisines orientales. Sur le côté extérieur du lavabo, s'observe un trottoir de pavés en calcaire jaune (18).

La fouille se poursuit dans les trois travées suivantes, vers l'est. À faible profondeur, furent mis au jour trois grands bassins en pierre appartenant à un lavabo plus ancien et plus

(17) La maçonnerie de fondation du bassin forme une assise de brique sur lit de mortier de chaux. Un pertuis central débouche sur un petit égout (section : 16 x 17 cm) en blocs de schiste couverts par des dalles. Absence de matériel archéologique.

(18) Pavés de 23 x 23 cm formant un trottoir destiné à écarter des fondations les eaux pluviales. Dans l'angle sud-ouest du sixième pilier se trouve un petit égout.

important (fig. 5 et 6 C). Chaque bassin occupe une des trois travées qui fait face à l'entrée du réfectoire et s'aligne dans le plan intérieur de la galerie. Chacun est constitué de gros blocs en calcaire mosan solidarisés par des agrafes métalliques et liés aux maçonneries des piliers qui leur sont donc contemporains. Leur largeur est de 78 cm et leur longueur varie entre 3,55 et 3,91 m ⁽¹⁹⁾. Profonds d'une dizaine de centimètres, les bassins sont pourvus d'un écoulement central et les importantes traces d'érosion permettent d'établir que chacun était alimenté par 7 robinets ou gargouilles. Au-delà de ces bassins, les fondations se prolongent sur une largeur de 1,96 m vers le préau, et correspondent à la disposition saillante de ces trois travées.

Des informations sur les niveaux de la galerie du cloître ont également été livrées. Les bassins se trouvent actuellement à une dizaine de cm sous le sol. Des éléments du pavement du XVII^e siècle en marbre noir sont à peine 3 centimètres plus bas que les bassins. La fouille n'a pas permis de préciser le niveau du cloître médiéval ni le système d'adduction et d'évacuation de l'eau. Peu de matériel archéologique a été découvert ⁽²⁰⁾. À son terme, la fouille a été refermée.

Interprétation de la fouille

Les vestiges de deux lavabos découverts sous le sol (fig. 6 C), doivent être mis en relation avec les deux états de la galerie sud du cloître dont les ruines sont conservées.

La construction de la galerie voûtée, longue de 11 travées, comprenait un grand lavatorium face à l'entrée du réfectoire. Ce lavabo, du type à bassins allongés, occupait les trois travées légèrement saillantes vers le préau. Long d'une douzaine de mètres, il se composait de deux bassins superposés d'où s'écoulaient, au total, 21 jets d'eau. Les traces d'encastrement qui se décèlent nettement sur les parois latérales des piliers sont celles des bassins supérieurs qui devaient ressembler à des auges. Dans le plan extérieur, s'établissaient vraisemblablement de grandes baies à remplages, dont proviendraient un élément de meneau en calcaire d'Alvaux (fig. 8 I) et le calibre de vitrail trouvés dans la fouille. On peut raisonnablement penser que le sol est à situer à une trentaine de centimètres sous le niveau actuel. Ainsi, les bassins inférieurs auraient été plus hauts que la galerie du cloître ⁽²¹⁾ et le linteau de l'ancienne porte du réfectoire trouverait de meilleures proportions ⁽²²⁾.

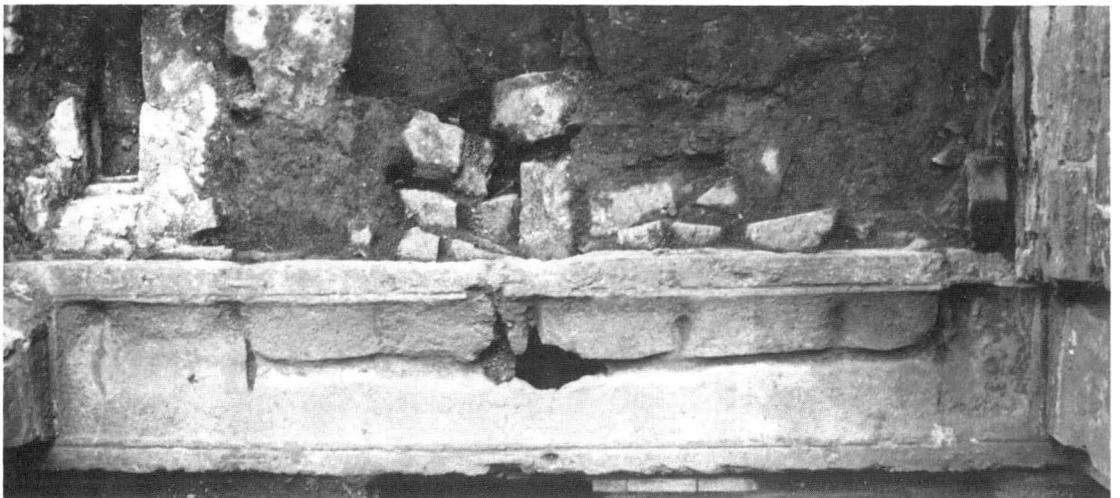
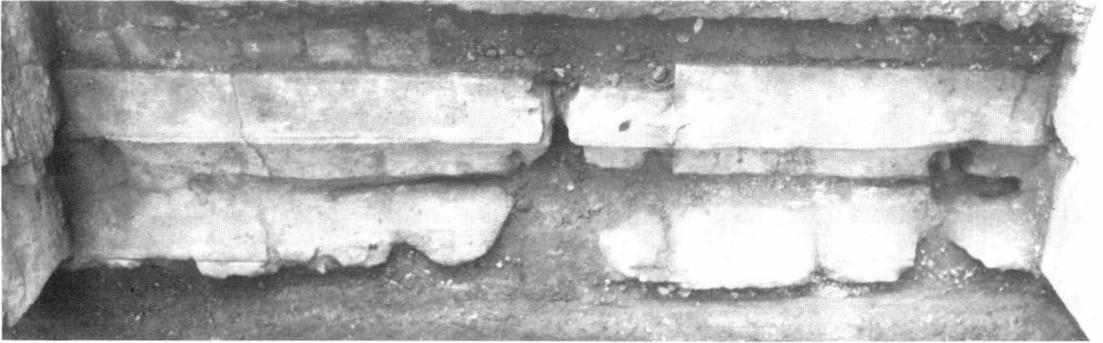
Le dispositif ainsi reconstitué est particulièrement intéressant tant par son ampleur que par l'originalité de sa localisation (fig. 6 A). En effet, il ne se trouve pas sous des niches aveugles le long du mur du réfectoire, mais en face de l'entrée, ce qui permit de le loger sous des grandes

(19) Le bassin central est fragmentaire. Il fut endommagé vers 1970, lors de l'implantation en cet endroit d'un câble électrique souterrain destiné à l'éclairage nocturne des ruines...

(20) Seul le conduit d'évacuation du bassin de la troisième travée a livré du matériel : tessons de céramique, morceaux de plomb, aiguilles, robinet métallique de fût, un petit calibre de vitrail bleu et nombreux fragments de verre décorés ou colorés, dont certains d'une grande finesse. Ce matériel a été déposé au Service régional des Fouilles.

(21) Dans le cas du lavabo de l'abbaye de La Cambre, le bassin inférieur se trouve à une vingtaine de cm au-dessus du niveau du sol de la galerie.

(22) Le linteau et le montant ouest en calcaire d'Alvaux appartenant au même état que le lavabo médiéval ont été englobés dans la maçonnerie lors du déplacement de la porte vers l'est. Le bas du linteau se trouve à 186 cm du sol actuel.



fenêtres (fig. 10 A) ⁽²³⁾. Sa décoration est également remarquable tant par les modénatures élaborées des piliers qui se prolongent sur les nervures des voûtes (fig. 8) que par les six culots sculptés qui se rencontrent précisément dans les trois travées du lavabo. Un septième culot sculpté est disposé sur le linteau de la porte du réfectoire qui appartient au même état et est taillé dans le même matériau.

Le réaménagement de la galerie sud au xvii^e siècle (fig. 6 B et 10 B), maintint les structures existantes mais modifia les baies en doublant les piliers composés par de nouveaux montants et en substituant aux remplages des châssis métalliques. La travée centrale s'ouvrait sur un petit lavabo pentagonal qui entraîna la destruction des fenêtres et des bassins supérieurs du grand lavabo. Seuls les bassins inférieurs furent maintenus et servirent d'assises aux allèges de nouvelles fenêtres ramenées dans le plan de la galerie. Ces murets d'allège qui apparaissent encore nettement sur les photos anciennes (fig. 3) ⁽²⁴⁾, ont été détruits dans les années 1930 par l'architecte H. Lemaire qui transformait ainsi ces trois travées en grandes ouvertures sur le préau ⁽²⁵⁾.

Un cycle iconographique sculpté : les sept péchés capitaux

La découverte d'un lavatorium dans les trois travées face à l'entrée du réfectoire amène à s'interroger sur les culots à sculpture animalière qui se trouvent précisément en cet endroit. Ils sont au nombre de sept, répartis par deux dans chacune des travées où ils servent d'appui aux arcs gouttereaux à l'aplomb des bassins inférieurs (fig. 3 et 6 A). Un septième culot se trouve en face, à la retombée d'un des arcs doubleaux de la galerie et fait corps avec le linteau de la porte du réfectoire. Tous sont sculptés dans le même matériau, le calcaire d'Alvaux. Fort mutilés, certains attirent néanmoins l'attention par le côté insolite de leurs sujets : un singe, un porc, des dragons. Cette iconographie est tout à fait surprenante dans un cloître cistercien où résonnent les condamnations de saint Bernard ⁽²⁶⁾. À Villers, ils constituent une des rares décorations figuratives conservées en l'abbaye. Certains auteurs ont cru y voir une preuve de décadence ou d'humour mais la plupart, sans doute par embarras, ont préféré les passer sous silence.

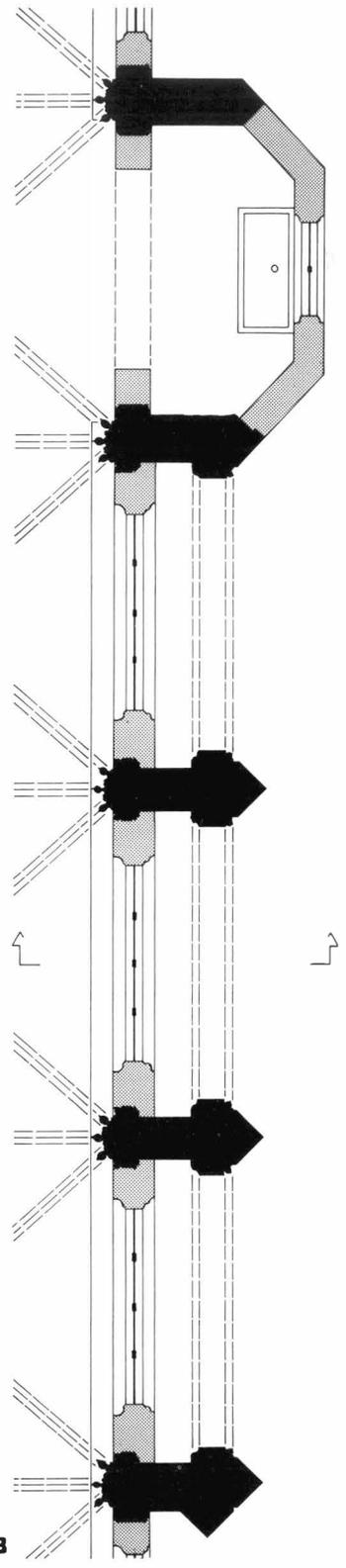
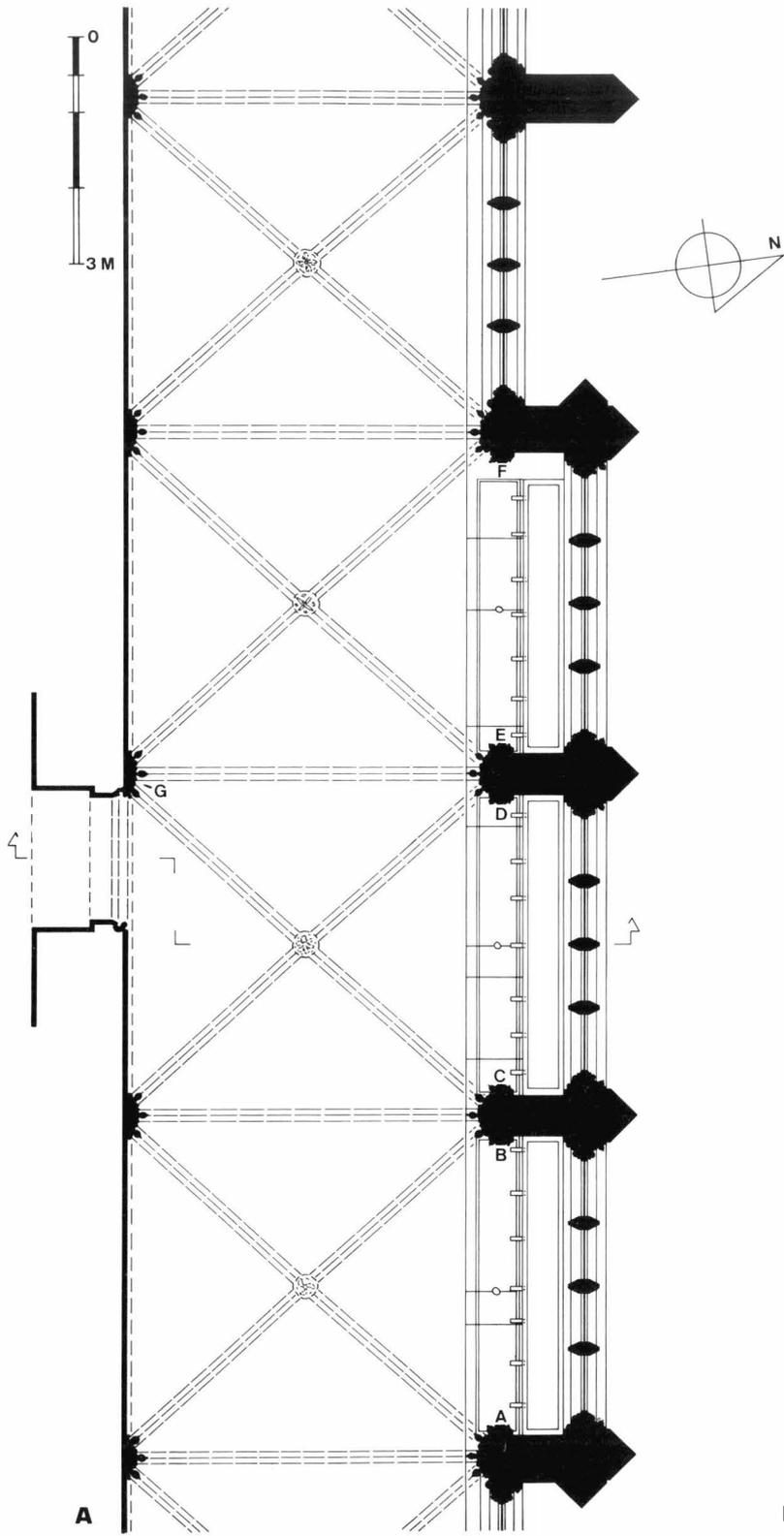
(23) Pareille solution se rencontre rarement et paraît plutôt tardive. Par exemple, les lavabos des cloîtres de Unterlinden à Colmar (F) ou de l'abbaye Saint-Pierre à Gloucester (GB).

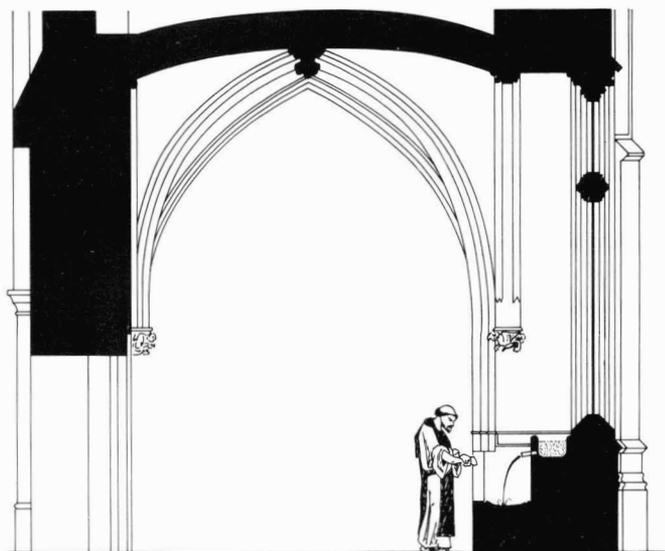
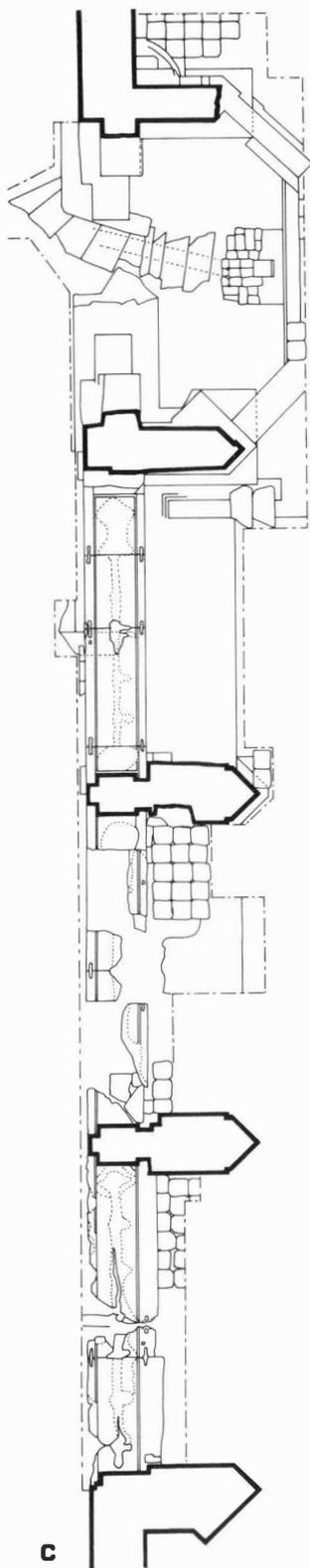
(24) Photos ACL (Institut royal du Patrimoine artistique) 59324 A et 103953 A (Grégoire, 1890), 4737 A et 4738 A (Van Gele, 1901).

(25) Ceci explique pourquoi Charles Licot (1843-1903) ne pouvait avoir connaissance de ces bassins. Cf. note 6.

(26) « Mais que font dans les cloîtres, devant les frères en train de lire, ces grotesques qui prêtent à rire, ces beautés d'une étonnante monstruosité ou ces monstres d'une étonnante beauté? Que font là des singes obscènes? Et ces lions féroces? (...) On distingue ici un quadrupède avec une queue de serpent et là un poisson avec une tête de quadrupède. (...) En un mot, il y a partout une variété de formes différentes si grande et si extraordinaire qu'on a plutôt envie de lire sur les marbres que dans les livres et de passer toute sa journée en examinant ces images une à une plutôt que de méditer sur la loi de Dieu ». Saint Bernard, *Apologie à Guillaume de Saint-Thierry*, XII, 29. Écrit vers 1124.

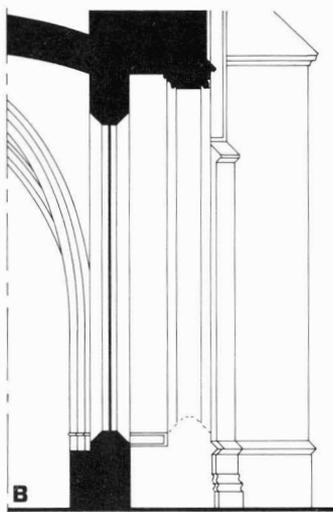
← Fig. 5. Fouille du lavabo du xv^e siècle, vues verticales. Du haut en bas : troisième travée (est) ; quatrième travée (centre) ; cinquième travée (ouest) (Copyright THOC, 1990).



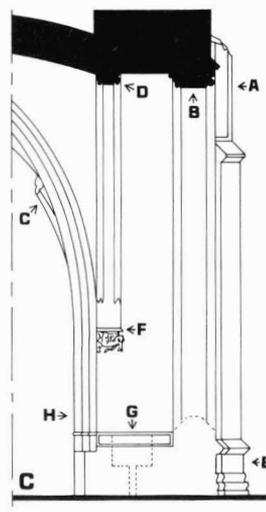


A

0 3M



B

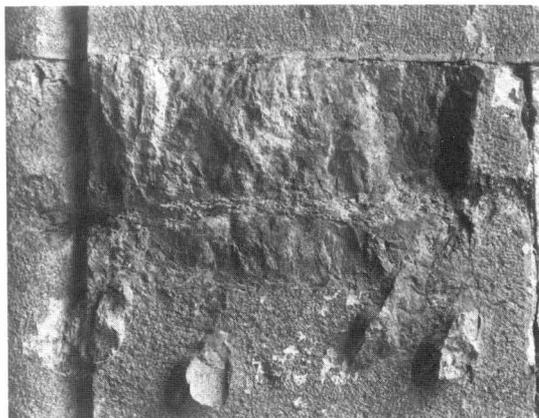


C

Fig. 6. Plans des lavabos et coupes transversales de la galerie sud. A : hypothèse de reconstitution du dispositif du xv^e siècle et localisation des 7 culots sculptés; B : hypothèse de reconstitution du dispositif du xvi^e siècle; C : relevé de la fouille. Sur la coupe C sont localisées les moulures relevées en fig. 8 (*Copyright THOC, 1990*).



A



B



C



D



E



F



G



G

D'est en ouest, les culots se présentent de la manière suivante (fig. 7) : le premier est un quadrupède que l'on peut identifier à un singe car il a des mains aux pattes arrière ; il tient un livre ouvert et semble y indiquer quelque chose de l'index droit ; la tête est cassée. Du deuxième ne subsiste plus que la silhouette arasée ainsi que quatre sabots ; il s'agit d'un quadrupède court sur pattes. Le troisième est un animal hybride dont seule manque la tête ; sur un corps d'oiseau avec une aile déployée se greffent deux pattes de lion à griffes et une queue de serpent. Le quatrième est fort mutilé mais une photo ancienne le présente en entier, hormis la tête (27) ; il s'agit également d'un animal hybride à corps d'oiseau avec une aile déployée et une queue de serpent, mais les deux pattes sont palmées. Le cinquième est un quadrupède court sur des pattes à sabots ; de la tête cassée ne reste qu'une oreille courte et arrondie ; le corps est gros et lisse et le ventre a des mamelons ; on peut l'identifier à une truie. Le sixième est très abîmé et acéphale ; c'est un quadrupède aux pattes velues entre lesquelles retombe une queue ; l'extrémité d'une crinière se remarque sur le cou ; il s'agit vraisemblablement d'un lion ou d'un chien. Le septième, qui se trouve au-dessus de la porte du réfectoire, présente un groupe formé d'un homme et d'un animal hybride ; les deux têtes manquent ; l'animal a un corps d'oiseau avec une aile déployée sur lequel se greffent une queue de serpent et une patte à griffes acérées ; l'homme, accroupi sous le tailloir du culot, semble égorger la bête par un geste ample du bras gauche. Aucun des culots ne porte de traces de polychromie.

L'examen des culots et leur situation en relation avec le lieu de purification qu'est le lavatorium, nous autorise à émettre l'hypothèse d'une identification. Par leur nombre et leur iconographie animalière à connotation négative, on ne peut s'empêcher d'y voir un cycle des sept péchés capitaux. L'état mutilé des culots ne permet cependant pas de préciser lequel est l'orgueil, la luxure, la colère, l'avarice, la paresse, l'envie ou la gourmandise, d'autant plus que la symbolique des vices n'est pas fixée pour les animaux hybrides (28).

Pareil cycle iconographique ne peut être antérieur à la fin du xiv^e siècle. Sa diffusion marqua surtout le xv^e siècle (29) et les principaux exemples conservés se trouvent dans les livres enluminés ou peints sur les parois d'églises rurales (30). Il reste exceptionnel de le rencontrer en

(27) Photo Ministère des Travaux Publics, n° 8054 (17 juillet 1936). Document aimablement communiqué par M. R. de Fays.

(28) « Au xv^e siècle, dans les sources religieuses destinées au simple peuple, le lion, la taupe, la chèvre, le sanglier, le porc, le chien et l'âne sont les emblèmes respectifs des sept péchés capitaux : orgueil, avarice, luxure, colère, gourmandise, envie et paresse ». M. VINCENT-CASSY, *Les animaux et les péchés capitaux : de la symbolique à l'emblématique*, dans *Le monde animal et ses représentations au moyen-âge (XI^e-XV^e siècles)*, Actes du XV^{ème} Congrès de la Société des Historiens Médiévistes de l'Enseignement Supérieur Public, Toulouse, 25-26 mai 1984 (Travaux de l'Université de Toulouse-Le Mirail, série A, 31), Toulouse, 1985, p. 121.

(29) É. MÂLE, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France. Étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, 5e éd., Paris, 1949, p. 328-336.

(30) M. VINCENT-CASSY, *Op. cit.*, p. 121-132.

← Fig. 7. Les sept culots sculptés formant le cycle iconographique des sept péchés capitaux autour du lavabo du xv^e siècle, localisés en fig. 6 A. D'est en ouest : A : singe, premier culot ; B : deuxième culot ; C : troisième culot ; D : quatrième culot ; E : truie, cinquième culot ; F : sixième culot ; G : septième culot et linteau de la porte du réfectoire (Copyright : A, C, F et G, THOC, 1993 et B, D et E, Ministère des Travaux publics, n° 8052, 8054 et 8057, état en 1936).

milieu monastique. Seul un cas analogue, à l'abbaye de Fountains, nous est connu ⁽³¹⁾. À Villers, six animaux entourent le lavabo et devaient sans doute rappeler aux moines leur condition de pêcheurs au moment où ils se purifiaient avant de se rendre au réfectoire. Ils y pénétraient en passant sous le septième culot symbolisant la victoire de la vertu sur le vice.

Datation du lavabo médiéval et chronologie de la galerie sud du cloître

Tous les auteurs s'accordent à attribuer la construction de la galerie sud du cloître de Villers à l'abbatiat de Robert de Bloquerie (1283-1302) ⁽³²⁾. Ils s'appuient sur une phrase de la chronique de Villers : *Eius tempore facta est (...) structura nova claustrum ante refectorium (...) (33)*. Dans la foulée, ils prêtent à l'abbé Jacques de Plancenoit (1310-1315), la suppression de la ruelle des convers et l'agrandissement du cloître vers l'ouest, à partir d'une autre mention de la chronique : *Hic dominus Iacobus fecit fieri (...) novum claustrum conversorum. Tunc temporis contractus est chorus conversorum (34)*.

Seul le chanoine Maere a mené une enquête archéologique sur la galerie sud du cloître dans son développement consacré aux chapelles septentrionales de l'église, édifiées entre 1280 et 1317 ⁽³⁵⁾. Il en compare les profils des nervures et y observe des rapprochements ⁽³⁶⁾. Se fondant sur l'attribution livrée par la chronique, il étaye sa chronologie des chapelles pour lesquelles il possède certaines dates de consécérations d'autel ⁽³⁷⁾. Cependant, Maere

(31) Deux éléments substantiels, un singe et un dragon, provenant d'une frise ont été retrouvés dans les ruines de la chapelle de l'infirmerie de Fountains (Yorkshire). Ils sont datables de vers 1485 et ont été déposés dans le musée de l'abbaye. Renseignement communiqué par Glyn Coppack qu'il nous est bien agréable de remercier. Voir aussi : A. DIMIER, *Ménagerie cistercienne*, dans *Cîteaux, commentarii cistercienses*, 24 (1973), p. 5-30.

(32) C. RODENBACH, *L'abbaye de Villers de l'ordre de Cîteaux en Brabant*, Bruxelles, 1850, p. 45 ; A. WAUTERS, *L'ancienne abbaye de Villers. Histoire de l'abbaye et description de ses ruines*, Bruxelles, 1856, p. 76 ; Ch. LICOT et É. LEFÈVRE, *Op. cit.*, p. 53-55 ; A. SCHELLEKENS, *L'abbaye de Villers*, dans *Bulletin des séances de la Gilde de St-Thomas et de St-Luc*, 19, Quarantième session. *Abbayes belges*, 1906, p. 94-95 et 97-98 ; W. ZSCHALER, *Op. cit.*, p. 102 ; Th. PLOEGAERTS et G. BOULMONT, *L'abbaye cistercienne de Villers pendant les cinq derniers siècles de son existence. Histoire religieuse et économique du monastère*, dans *Annales de la Société archéologique de l'Arrondissement de Nivelles*, 11, 1926, p. 110 ; R. M. LEMAIRE, *L'architecture romane et gothique*, dans *L'art en Belgique*, dir. P. FIERENS, 4^e éd., Bruxelles, 1956, p. 86 ; É. BROUETTE, *Abbaye de Villers, à Tilly*, dans *Monasticon belge*, 4, *Province de Brabant*, 2, Liège, 1968, p. 378. Les nombreux guides de l'abbaye reprennent en chœur cette attribution.

(33) *Chronica Villariensis Monasterii*, éd. G. WAITZ, dans *Monumenta Germaniae Historica*, SS, 25, Leipzig, 1925, p. 212, lignes 25-26.

(34) *Ibid.*, p. 213, lignes 5-7.

(35) R. MAERE, *Étude archéologique sur l'église abbatiale et le monastère de Villers*, annexé à Éd. DE MOREAU, *L'abbaye de Villers-en-Brabant aux XI^e et XIII^e siècles. Étude d'histoire religieuse et économique*, Bruxelles, 1909, p. 320-331.

(36) « Les nervures des voûtes ont un profil qui se rapproche de celui que nous avons rencontré dans les chapelles les plus récentes, mais deux baguettes qui flanquent leur tore principal lui donnent un aspect plus recherché et peut-être plus ancien. Ce même profil apparaît dans les nervures de la galerie ouest du cloître ». *Ibid.*, p. 327 et relevés en Pl. V.

(37) « La galerie sud du cloître fut construite sous Robert de Bloquerie (1283-1302). Le profil de ses nervures est

remarque la forme étonnante des bases des piliers (fig. 8 et 9), mais n'approfondit pas ce point ⁽³⁸⁾. À partir des profils des moulures, Maere constate à raison que le même modèle se trouve dans les galeries ouest et sud du cloître. Ensuite, il confirme, avec une certaine prudence, l'attribution de la suppression de la ruelle des convers à Jacques de Plance-noit ⁽³⁹⁾.

La solidité apparente du raisonnement de Maere comporte néanmoins trois failles. Il passe sous silence les sept culots sculptés d'animaux dont l'iconographie aurait pourtant dû l'interpeller. Il ne note pas que la galerie est construite en calcaire d'Alvaux, matériau totalement absent des six chapelles auxquelles il les compare ⁽⁴⁰⁾. Enfin, la forme subtilement composée et les bases polygonales des piliers, de même que les linteaux plats de la porte du réfectoire et de la porte au sud-ouest du cloître, nous paraissent difficilement pouvoir être antérieurs au xv^e siècle. Dès lors, l'argumentation archéologique basée sur la seule ressemblance de certains profils de nervures devient bien faible.

Restent les deux mentions de la chronique. S'il est incontestable que Robert de Bloquerie érigea une *structura nova* devant le réfectoire, rien ne prouve qu'il s'agit de la galerie dont on conserve les vestiges. Quant à l'attribution de la suppression de la ruelle des convers à Jacques de Plance-noit, elle repose sur une interprétation. En effet, le *novum claustrum conversorum* ne signifie pas explicitement la suppression. Bien que le nombre des convers soit en diminution au début du xiv^e siècle étant donné que *contractus est chorus conversorum*, il nous paraît hâtif de conclure à leur disparition et au changement d'affectation de leurs bâtiments. La diminution de l'effectif doit être relativisée. N'oublions pas que la chronique mentionne la présence de quel-que 300 convers vers 1270 ⁽⁴¹⁾. Les nuances apportées aux mentions de la chronique n'interdi-sent plus que l'on rajeunisse la datation des galeries sud et ouest.

La découverte d'un lavabo dans la galerie méridionale, nous autorise à avancer un autre extrait de la chronique, se rapportant à l'abbatiai de Gérard de Louvain (1433-1446). Cet abbé s'illustra par de nombreuses et dispendieuses constructions parmi lesquelles on pourrait inclure le lavatorium, d'après la mention : *Fontes eliam monasterii fecit reparari* ⁽⁴²⁾. Cette attribution

fréquemment employé à la fin du xiii^e et au commencement du xiv^e siècle. Vers la même époque s'élèvent, les unes après les autres, les chapelles en hors d'œuvre. La mouluration des six plus anciennes semble être à peu près du même âge que celle de la galerie sud du cloître ». *Ibid.*, p. 330-331.

(38) « Ses piles ont des bases d'une forme abâtardie, vrais avortons des bases du xiii^e siècle ». *Ibid.*, p. 327.

(39) « Ce même profil apparaît dans les nervures de la galerie ouest du cloître. De ce côté, la galerie date de deux époques. Les premières travées, exécutées en mauvais chiste [sic], ont complètement disparu. Peut-être y avait-il là des culs-de-lampe à crochets. Cette partie est sans doute de l'époque où Jacques de Plance-noit (1310-1315) changea la destination de la maison des convers. Il est probable qu'après ce changement, la petite cour voisine [la ruelle des convers] fut incorporée dans le cloître et que la galerie de Robert de Bloquerie fut prolongée, aux dépens des contreforts de la construction de l'abbé Charles [face est du bâti-ment des convers] ». *Ibid.*, p. 327.

(40) Le calcaire d'Alvaux apparaît précisément dans les deux chapelles qu'il exclut de sa comparaison, à savoir celle annexée au transept nord ainsi que la dernière, érigée contre la troisième travée du bas-côté nord. Le calcaire d'Alvaux est également absent de l'enfeu de Gobert d'Aspremont.

(41) « Referuntur fuisse in Villari centum monachi et trecenti conversi ». *Chronica Villariensis Monasterii*, *Op. cit.*, p. 211, ligne 25.

(42) *Ibid.*, p. 218, lignes 18-19.

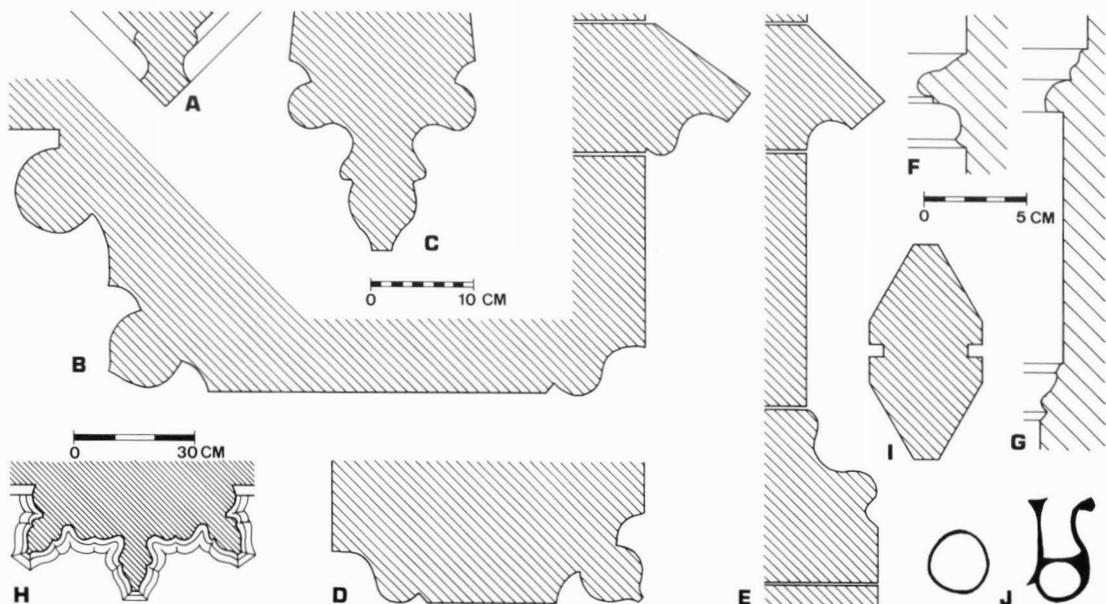


Fig. 8. Relevés de profils du xv^e siècle dans la galerie sud du cloître, localisés sur la coupe C de la Fig. 6
 A : sommet du contrefort ; B : arc extérieur ; C : nervure ; D : arc intérieur ; E : base du contrefort ; F : chapiteau ;
 G : flanc du pilier ; H : pilier composé ; I : meneau de fenestrage provenant de la fouille ; J : marques de tâcherons
 dans la troisième travée (Copyright THOC. 1993).

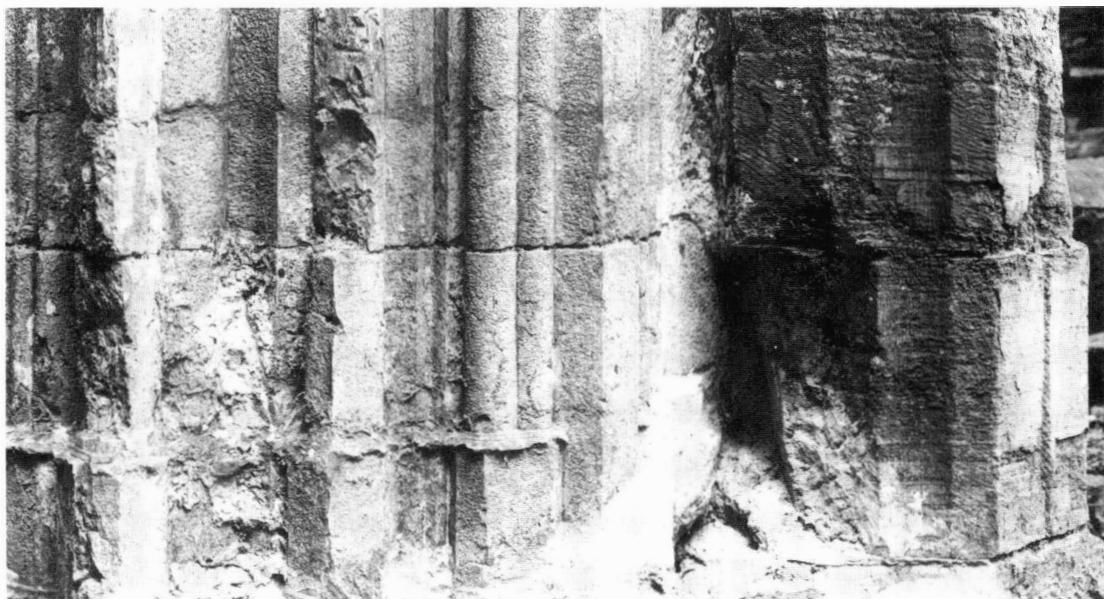


Fig. 9. Pilier d'angle sud-est du cloître : à gauche, pilier composé à base polygonale en calcaire d'Alvaux ;
 à droite, le montant de fenêtre en schiste du xvii^e siècle. État en 1936
 (Copyright Ministère des Travaux publics, n° 8058).

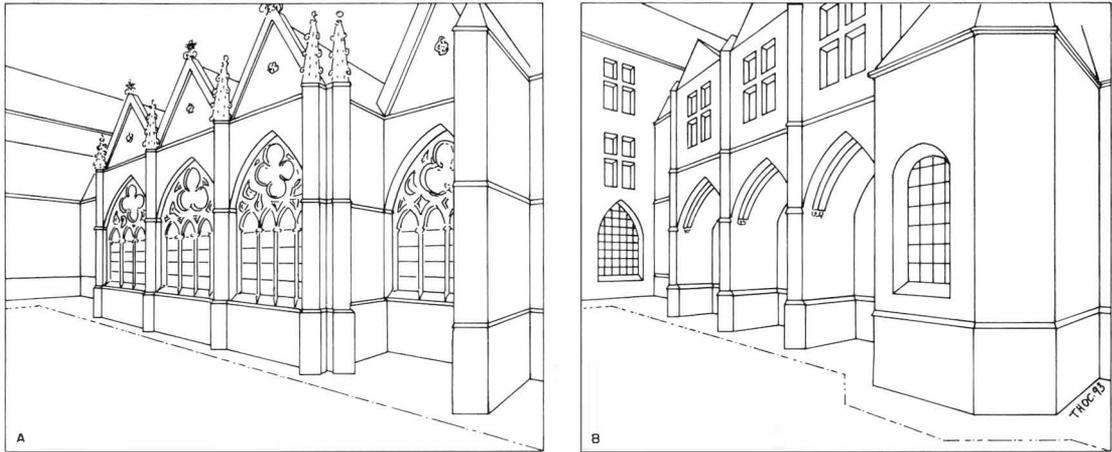


Fig. 10. Hypothèses de reconstitution de la galerie sud du cloître, depuis le nord-ouest du préau. A : xv^e siècle ; B : xvii^e siècle (Copyright THOC. 1993).

nous paraît tout à fait compatible avec les données stylistiques (moultures et bases des piliers) et iconographiques (culots sculptés) qui ne peuvent être antérieures au xv^e siècle. Que la ruelle des convers ait été supprimée dans le courant de la première moitié du xv^e siècle est également plus vraisemblable.

Deux questions doivent encore être posées. Comment se présentaient la galerie sud et le lavabo avant le xv^e siècle ? La galerie sud du cloître fut-elle surmontée d'un étage ? Les réponses relèvent de l'hypothèse et doivent donc être prises avec les réserves d'usage.

Le plus ancien état, datant sans doute encore du xii^e siècle, n'était pas voûté et couvert d'un simple appentis comme l'indiquent les corbeaux du mur sud du cloître. Toute reconstitution en est hasardeuse mais il est possible que la galerie s'ouvrait vers le préau par des arcatures de la même veine que le biforé conservé à la salle capitulaire. Vers 1300, Robert de Bloquerie la remplaça par une *structura nova*, substantif qui pourrait suggérer que la galerie était voûtée. Quant aux lavabos de ces deux états, la fouille n'a livré aucun indice à leur propos.

Sur des photos anciennes, on voit que les fenêtres du pignon nord du réfectoire étaient murées⁽⁴³⁾. D'après les marques de solins que l'on y décèle, la galerie aurait été surmontée d'un étage couvert de petites bâtières perpendiculaires. Pareille disposition figure sur la gravure de 1659 et la légende désigne l'affectation de l'étage à une bibliothèque⁽⁴⁴⁾. Les bâtiments illustrés ont-ils déjà fait l'objet des transformations dont il a été question plus haut ? Ici encore les sources sont peu explicites, mais il semble que des travaux furent effectués en cette zone de

(43) Photos ACL (Institut royal du Patrimoine artistique) 126980 A (8 décembre 1893).

(44) Th. COOMANS, *Analyse critique des gravures anciennes de l'abbaye de Villers aux XVII^e et XVIII^e siècles et de leurs copies du XIX^e siècle*, Bruxelles/Louvain-la-Neuve, 1988, p. 16-21.

l'abbaye dans le courant du second tiers du ^{xv}^e siècle (45). C'est sans doute à cette époque que le lavabo de Gérard de Louvain fut démoli.

Conclusion

La configuration particulière des trois travées de la galerie sud du cloître de Villers s'explique désormais par la présence du lavatorium en cet endroit. Le dispositif ne manquait pas d'allure avec ses deux bassins superposés, éclairés par de grandes fenêtres à remplages. Cette découverte a également permis d'identifier les sept culots sculptés qui s'y trouvent à un cycle iconographique présentant les péchés capitaux. Il confère à l'ensemble un intérêt supplémentaire. La datation communément admise pour cette partie du cloître a été revue et l'attribution à l'abbé Gérard de Louvain situe la construction du lavatorium entre 1433 et 1446.

ABSTRACT: A large 15th Century Lavatorium at the Villers Abbey Cloister

Archaeological excavations in 1990 in the south gallery of the Villers Cistercian Abbey Cloister revealed the remains of two lavatoriums. The substructure of a basin with a drain indicated the presence of a small polygonal 17th Century lavatorium within the central bay. Within the bays facing the refectory entrance, remains of three other basins of an older and much longer lavatorium were discovered. In each bay is a lower basin and traces on the gallery pillars indicate the presence of an upper basin. Traces of 21 waterspouts and a single central drain were observed along these 12 meter long basins. The disposition of washing basins in a long series is common in the Anglo-Norman abbeys, as circular basins with a central fountain were in other countries. The placement of lavatorium basins along an exterior wall with windows facing the refectory entrance is, however, exceptional. Stylistic analysis (profiles), identification of stone type (schist) and reference to historical sources indicated a 15th Century date and arguably during the abbacy of Gérard de Louvain (1433-1446).

Most surprising is the presence of corbels carved with seven different animals (including a monkey, a dragon, a sow and others) within on the three bays of the lavatorium. These may symbolize the Seven Deadly Sins, the display of which finds a meaning in relation to this place of purification, despite being a subject rarely found within Cistercian abbeys. Their style and subject agree with the dating to the first half of the 15th Century. This study proposes an interpretation for the presence of these strange animals and establishes the existence of a late medieval lavatorium at the Villers Cloister. No remains of any earlier lavatorium was found in this area.

Th.C.

(45) À propos de l'abbé Henri Van der Heyden (1620-1647): « novam in Villario Bibliothecam erexit ». A. SANDERUS, *Chorographia sacra Brabantiae*, 1, La Haye, 1726, p. 433. A. WAUTERS, *Op. cit.*, p. 76, note: « En 1653, il [le cloître] était tellement « ruineux », qu'on évalua à 30.000 florins les dépenses que coûterait une restauration complète ». On l'attribue à l'abbé Bernard Van der Hecken (1653-1666): É. BROUETTE, *Op. cit.*, p. 395.

MICHEL DE BOS AND THE TAPESTRIES OF THE 'LABOURS OF HERCULES' AFTER FRANS FLORIS (C. 1565). NEW DOCUMENTATION ON THE TAPESTRY MAKER AND THE COMMISSION

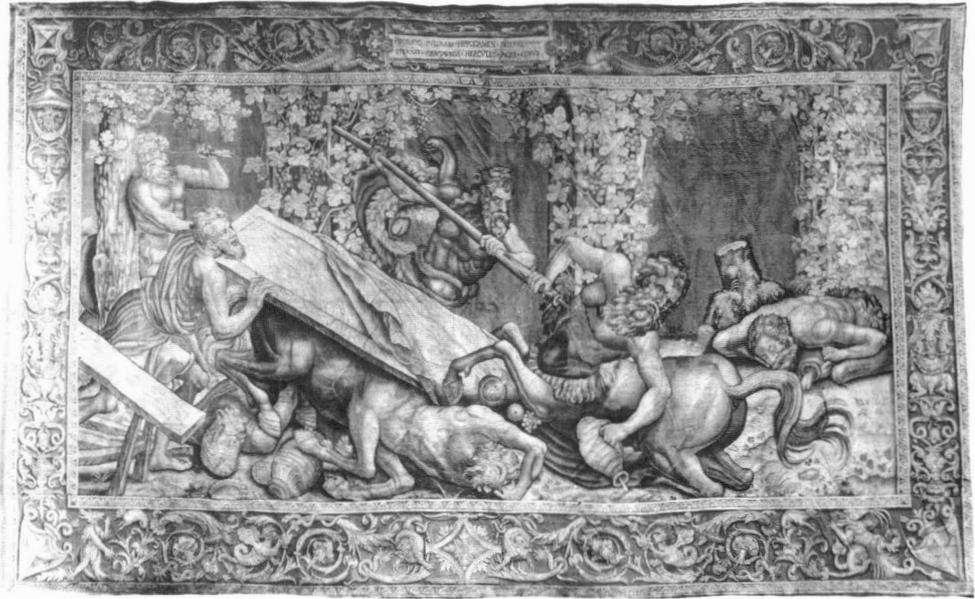
Iain BUCHANAN

The Tapestries and Floris' lost series of Paintings

One of the most remarkable examples of cultural interchange between Flanders and Bavaria is provided by the tapestry series of the *Labours of Hercules* (figs 1, 3, 5, 7, 10, 12 and 14), which was commissioned around 1565 by Duke Albrecht of Bavaria from the Antwerp tapestry maker Michiel de Bos⁽¹⁾. All thirteen tapestries and the ten accompanying window pieces (fig. 15), which carry the coats-of-arms of Duke Albrecht and Anne of Austria, are listed in an inventory of 1579 and still remain in Munich⁽²⁾, constituting the only signed and documented series from a sixteenth century Antwerp workshop. The tapestries usually are

Research for this article was aided by a Fellowship from the D.A.A.D. I would also like to thank Guy Delmarcel for his invaluable assistance.

- (1) See J. STOCKBAUER, *Die Kunstbestrebungen am bayerischen Hofe unter Herzog Albrecht V. und seinem Nachfolger Wilhelm V.* (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, VIII), Vienna, 1874, p. 117-19; K. TRAUTMANN, « Der grosse Saal des Schlosses zu Dachau und seine Meister », *Monatsschrift des Historischen Vereins von Oberbayern*, II, [1893], p. 138-44; M. MAYER, *Geschichte der Wandleppichfabriken des Wittelsbachischen Fürstenhauses in Bayern*, Munich-Leipzig, 1892, p. 34-36; *idem*: « Die Stärke des Hercules, eine Serie von Wandteppichen », *Monatsschrift des historischen Vereins von Oberbayern*, III (1984), p. 73-75; H. GÖBEL, *Wandleppiche I. Die Niederlande*, I, Leipzig 1923, p. 453-54; D. HEINZ, *Europäische Wandteppiche I*, Braunschweig 1963, p. 243-45; E. DUVERGER, *Antwerpse Wandtapijten*, exh. cat., Het Sterkshof, Deurne 1973, p. 23-26, 50-53; C. BECKER: « Hercules und das Dachauer Schloss », *Amperland*, 15 (1979), p. 394-99.
- (2) Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Munich (henceforth BHSTA), GL Fasz. 557, No. 80a: « Auff dem Grossen Saal. 13 Plab und Weisse Tapecerey von Hercules und Samsamb, 10 Clain Fenster Tapecerey dazu gehörig, 8 Khüss von Tapecerey mit dem Bayerischen Wappen ». The subjects are as follows: 1. *Hercules and the Centaurs* (fig. 1); 2. *Hercules and the Lion of Nemea*; 3. *Hercules and Cerberus* (fig. 3); 4. *Hercules and the dragon Lado*; 5. *Hercules and the Hydra of Lerna* (fig. 5); 6. *Hercules and Achelous*; 7. *Hercules and Diomedes*; 8. *Hercules and Antaeus* (fig. 7); 9. *Hercules and Geryon* (fig. 10); 10. *Hercules and Atlas*; 11. *Hercules Strangling the Snakes* (fig. 12); 12. *Hercules and the Stympthalian Birds*; 13. *Hercules Raising the Columns* (fig. 14). All the above are in the Residenzmuseum, Munich (with the exception of *Hercules Raising the Columns* which is now at Schloss Dachau). The ten window tapestries are in the Bayerisches Nationalmuseum, Munich. The eight cushions have not survived.



1. *Hercules and the Centaurs*. Antwerp tapestry, 502 by 830 cm. (Residenzmuseum, Munich).



2. *Hercules and the Centaurs*, by Cornelis Cort after Frans Floris. Engraving, 23 by 28.5 cm. (Bibliothèque royale, Brussels).

viewed as being dependent on the engravings of the *Labours of Hercules* by Cornelis Cort (figs. 2, 4, 6, 8 and 11) published in 1563⁽³⁾, which in turn were based on a lost series of ten paintings by Frans Floris⁽⁴⁾. Documented in February 1565 (1566 new style) as part of the collection of the Antwerp merchant Nicolaes Jongelinck, the Floris paintings were last recorded in 1768 at the Hague⁽⁵⁾, and are considered at best to have only an indirect relationship to the tapestries. The rediscovery, however, of *Hercules and Antaeus* (private collection, Brussels; fig. 9) from the original series⁽⁶⁾ and further new documentation on the tapestries and their manufacturer, prompts a new investigation of the tapestries and their links to the Floris paintings.

Although most of the Floris paintings have been lost, there is quite a lot of information about the group. According to the 1565 document, the *Labours of Hercules* comprised ten paintings rather than the more customary twelve of the dodecaethlos⁽⁷⁾. Van Mander, who noted the unusual number of paintings, recorded that they were in Jongelinck's country house at ter Becken, where there were two rooms with painted decorations by Floris: the Chamber of Hercules and that of the Seven Liberal Arts⁽⁸⁾. As Jongelinck acquired the house in late 1554, and the paintings have been dated on stylistic grounds to the mid 1550s⁽⁹⁾, it is likely that they were specially commissioned to decorate the house. The paintings were executed on canvas, a somewhat unusual procedure at this date but one that has a parallel in the decoration of Michael van der Heyden's country house *Crauwels* where the *groote neercamer* contained a series of *Seven Virtues* and *Cognitio* in watercolour on canvas⁽¹⁰⁾.

According to the dedicatory poem by Domenicus Lampsonius to Jongelinck, appended to Cort's 1563 engravings of the *Labours of Hercules*, the prints were produced under unusual circumstances:

« (Admittedly it was without your knowledge and perhaps without your approval, that the pertinacious labour of Cock gathered these miraculous works of Floris from the rough parchments of imitators) »⁽¹¹⁾.

- (3) For Cort's engravings, see J. C. BIERENS DE HAAN, *L'Œuvre gravé de Cornelis Cort, graveur hollandais*, The Hague, 1948, p. 164-69, Nos. 172-81.
- (4) For Floris's paintings, see D. ZUNTZ, *Frans Floris*, Strasbourg, 1929, p. 21-25; C. VAN DE VELDE, « The Labours of Hercules, a lost series of paintings by Frans Floris », *The Burlington Magazine*, CVII (1965), p. 114-23 and Id., *Frans Floris (1519/20-1570) Leven en Werken* (Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten, 30) I, Brussels, 1975, p. 218-27; 407-10; 422-28.
- (5) See J. DENUCÉ, *De Antwerpsche 'Konstkamers'*, Antwerp 1932, p. 5; VAN DE VELDE, *loc. cit.* above (1965), p. 123, Documents II and VIII.
- (6) See Id., « Hercules en Antaeus, een teruggevonden schilderij van Frans Floris », in *Album Amicorum J. G. van Gelder*, The Hague, 1973, p. 333-36.
- (7) « *Te welen thien slucken vande historie van hercules...* » VAN DE VELDE, *op. cit.* (1965) at note 4 above, p. 123, Document II.
- (8) C. VAN MANDER, *Hel Schilder-Boek*, Haarlem 1604, fol. 242.
- (9) See VAN DE VELDE, *op. cit.* (1965) at note 4 above, p. 117.
- (10) See DENUCÉ, *op. cit.* at note 5 above, p. 2.
- (11) « *Quippe, inscio te, nec probante forsitan, | Haec perlinax Coqui labor | Collegit è rudioribus imitantium | Miracula Flori chartulis* ».
- Cited in full in VAN DE VELDE, *op. cit.* (1975) at note 4 above, p. 219-20.



3. *Hercules and Cerberus*. Antwerp tapestry, 530 by 536 cm.
(Residenzmuseum, Munich).



4. *Hercules and Cerberus*, by Cornelis Cort after Frans Floris.
Engraving, 23 by 28.5 cm. (Stedelijk Prentenkabinet, Antwerp).

Van Mander recorded that the artist responsible for the designs was Simon Janszoon Kies, a pupil of Floris's, who made pen and ink drawings from the original painting (*nae de schilderingen gheleycken*)⁽¹²⁾. The measurements of the original paintings and the *Hercules and Antaeus* indicate that their sizes were standardized by Cort to a rectangular format. The measurements given in the *Haarlemsche Courant* of 18 June 1697 when they were offered for sale, and in which width precedes height, show that four were 6 1/2 by 7 1/2 *voet*, five somewhat smaller at 5 by 7 1/2 *voet*, and one square at 7 by 7 *voet*⁽¹³⁾. Thus they had a standard height of around 7 *voet* and were considerably less wide in dimension. The square canvas probably was the chimney-piece. The present-day dimensions of the surviving *Hercules and Antaeus* (fig. 9) indicate that it has been only slightly reduced in height, but by rather more in width⁽¹⁴⁾.

The Tapestry Commission : documents

The development of the tapestry commission and much valuable incidental information on Antwerp tapestry production can be found in the correspondence between Duke Albrecht and his agents Marx and Hans Fugger (see Appendix). From the surviving letters, it appears that Albrecht's original intention was to bring a tapestry workshop to Munich. In a letter written from Antwerp on the 6th January 1565⁽¹⁵⁾, Hans Fugger reported to his brother Marx in Augsburg that before a tapestry maker could be commissioned the Duke had to make his intentions explicit — did he require fine or more coarse work? He explained that in Audenarde and Enguien tapestries made in wool were priced from 6 to 11 *schilling* the ell whereas in Brussels and Antwerp fine work with silk thread cost 11 to 25 *schilling* the ell. Furthermore, the tapestry maker (who unfortunately is not named) wished to learn whether the Duke required histories, *verdures*, forest scenes with animals etc., subjects which were always in stock. Finally Fugger said that the weaver must know whether enough tapestries were required to make it worthwhile for him to travel (to Munich), and to close his workshop in Antwerp where 12 to 20 journeymen were employed.

Marx Fugger sent a copy of this letter to Duke Albrecht on the 16th January 1565 along with a request for instructions⁽¹⁶⁾. The Duke's wishes can be inferred from a letter written by Marx Fugger to the Duke on the 21st January⁽¹⁷⁾. According to Fugger's summary, the tapestries ordered were to be of somewhat coarser quality, woven without silk thread, but that at 11 *schelling* the ell they would be beautiful. The chosen subject was the *Labours of Hercules* which was to be executed with large, powerful figures (*gwelligen grossen figurn*) in two principal colours, not including the shadows. The series was intended for *ain grossen saal*. A good master

(12) VAN MANDER, *op. cit.* at note 8 above, fol. 242.

(13) See VAN DE VELDE, *op. cit.* (1965), p. 123, Document VI.

(14) Oil on canvas, 195 by 122 cm. 1 Antwerp *voet* = 28.68 cm.

(15) See Appendix No. I, letter dated 6th January 1565. The letters were first published and partly transcribed by J. BAADER, «Darstellungen der Stärke Herculis auf Wandtapeten im herzoglichen Schlosse zu München», *Jahrbücher für Kunstwissenschaft*, 111 (1870), p. 231-34. See also STOCKBAUER, *op. cit.* at note 1 above, p. 118-9; MAYER, *op. cit.* (1928) at note 1 above, p. 35-36.

(16) See Appendix No. II, letter dated 16th January 1565.

(17) See Appendix No. III, letter dated 21st January 1565.



5. *Hercules and the Hydra of Lerna*. Antwerp tapestry, 524 by 710 cm. (Residenzmuseum, Munich).



6. *Hercules and the Hydra of Lerna*, by Cornelis Cort after Frans Floris. Engraving, 23 by 28.5 cm. (Stedelijk Prentenkabinet, Antwerp).

was to be sent to Munich, and if he had any cartoons (*patron*) of this subject they should be brought for discussion.

Hans Fugger reported from Antwerp to the Duke on the 3rd of February that he had found two masters who were willing to travel to Munich⁽¹⁸⁾. Unfortunately the weather was so cold and windy with snow that they preferred to remain at home rather than to travel immediately. They would be sent as soon as was possible.

The next letter is not until the 14th July 1566 when Marx Fugger wrote from Augsburg to inform the Duke that he had received the cartoon for the twelve *reposteros* which would be sent to Antwerp by the next post⁽¹⁹⁾. However, as the coats-of-arms were wrongly represented in reverse, the tapestry maker would need to have another model painted so that the arms could appear correctly. The tapestries of the *Labours of Hercules* do not carry arms, so Fugger must be referring to the coat-of-arms on the window tapestries. It may be that the cartoon was supplied by an artist at Albrecht's court who was not familiar with the necessity for the reversal of design in tapestry cartoons. In any case, it is clear from the letter that the series was now being executed in Antwerp.

The tapestries were intended to form part of an elaborate scheme of decoration, carried out between 1564 and 1567, for the *Festsaal* of Schloss Dachau, the *grossen saal* mentioned in Marx Fugger's letter of 21st January 1565. The room, which has recently been restored (fig. 16), forms the upper floor of the sole remaining wing of the castle⁽²⁰⁾. Besides the tapestries, the main elements of the decoration were a painted grisaille frieze above the windows, executed in fresco by Hans Donauer, representing twenty-four paired gods, goddesses and allegories, and a coffered ceiling decorated with coats-of-arms by Hans Wisreiter.

In the annual accounts of expenditure at Schloss Dachau⁽²¹⁾, the first entries relating to the decoration of the *Festsaal* begin in 1564, when Hans Wisreiter and three assistants travelled to Dachau in connection with the doors, windows and measurement of the ceiling⁽²²⁾. Some of the materials were delivered in 1565 and the final payment of 2.200 fl. to Wisreiter for the ceiling followed in 1566⁽²³⁾. Hans Hobenstreit and Hans Scheinl were paid 211 fl in 1566 for glazing the ten windows, to which in 1567 Hobenstreit added painted coats-of-arms⁽²⁴⁾. The paving was begun in 1565 and payments continued into 1567⁽²⁵⁾. In that year Hans Donauer

(18) See Appendix No. IV, letter dated 3rd February 1565.

(19) See Appendix No. V, letter dated 14th July 1566.

(20) For Schloss Dachau, see O. HARTIG, « Die Kunsttätigkeit in München unter Wilhelm IV. und Albrecht V., 1520-1579, *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, N. F. 10 (1933), p. 198-99; T. BEL, « Die Restaurierung des Schlosssaales zu Dachau », *Deutsche Kunst und Denkmalpflege*, 37 (1979), p. 126-35; E. D. SCHMID and T. BEL, *Das Schloss Dachau*, Dachau 1981; and H. KURZ, *Schloss Dachau* (Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München, 30), Munich, 1988.

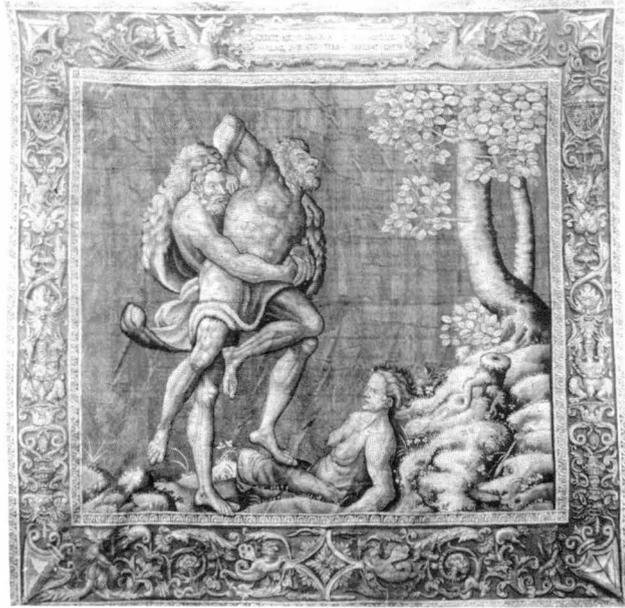
(21) Bayerisches Geheimes Staatsarchiv, Munich (henceforth GStA), Hofkammer Ämterrechnungen Schloss Dachau 1564-67. The accounts were partly transcribed and published (without indication of their source) by O. HARTIG, « Münchner Künstler und Kunstachen », *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, N.F.8 [1931], p. 322-84.

(22) *Ibid.*, p. 334-45 No. 703.

(23) *Ibid.*, p. 337 No. 714; p. 340 No. 724.

(24) *Ibid.*, p. 340 No. 724; p. 343 No. 734.

(25) *Ibid.*, p. 337 No. 714; p. 340 No. 724; p. 345 No. 740.



7. *Hercules and Antaeus*. Antwerp tapestry, 525 by 532 cm. (Residenzmuseum, Munich).



8. *Hercules and Antaeus*, by Cornelis Cort after Frans Floris. Engraving, 23 by 28.5 cm. (Bibliothèque royale, Brussels).

received 114 fl 2s for painting the frieze with figures of gods and goddesses⁽²⁶⁾. The first reference to the tapestries of the *Labours of Hercules* occurs in 1566 when master Martin *hofschnaider* and seven other masters were paid for lining the tapestries with black linen⁽²⁷⁾. The following year master Martin was again paid in connection with the tapestries⁽²⁸⁾, and master Martin *hofschlösser* supplied the iron rings from which the tapestries were hung⁽²⁹⁾.

The thirteen tapestries, ten window pieces and eight cushions are listed in the castle inventories of 1579 and 1587 but were removed sometime before 1609 to the Munich Residenz, and do not appear in the Dachau inventory of that year⁽³⁰⁾. They were replaced by the Wittelsbach portrait gallery, described by Philip Hainhofer in 1611⁽³¹⁾. In 1613 Hainhofer was again in Munich for the marriage of Duke Maximilian I's sister Magdalena to Duke Wolfgang Wilhelm of Pfalz Neuburg.

On the 9th of November he described the room next to that of the Elector, Archbishop Ferdinand of Cologne, as being decorated with a series of tapestries of the *Labours of Hercules* in blue and white and mentioned it again on the 11th November after the wedding banquet took place⁽³²⁾. A print by Zimmerman of 1614, shows a view of the room with some of the tapestries clearly visible⁽³³⁾. They are not identical with the 1565 series and are another (now lost) group of 11 pieces with silk thread, commissioned by Duke Maximilian and described in a place inventory of 1638⁽³⁴⁾.

Relations between the Tapestries and Cort's Engravings after Floris

Both Zuntz and Van de Velde have argued that the tapestries are based on Cort's engravings and have no direct connection with the lost paintings by Floris⁽³⁵⁾. Certainly the unknown tapestry designer knew the engravings: some of the tapestries follow the prints

(26) *Ibid.*, p. 345 No. 740.

(27) GStA, Hofkammer Ämterrechnungen Schloss Dachau 1566: «*Mer zalt innhalt aines furslichen bevelchs vñ maistern unnd schneideren samb Irenen Gesellen so mit maister marthin hofschnaider die Dapöltzerei auf dem Sall mit schwarzer Laenwath besetzt auch diss. hofschnaiders zörung vermög beeder zöll mit ff. so er abgeschriefft genumen thuet...* XIIIIR VIsH Vd Iq (not given in HARTIG, *op. cit.* note 21 above).

(28) *Ibid.*, 1567: «*Mer hat Maister Martin hofschnaider verzört wie er die tapöltzerei auf dem sal gar verricht bei dem heigl Innhalt aines furslichen bevelchs... iJR xxid*» (see HARTIG, *op. cit.* note 21 above, p. 345 No. 740).

(29) *Ibid.*, 1567: «*Mer zalt Maister Michael hofschlösser van den eyssnen stangen zu den löbichen auf den sal, vermög seiner zöll mit B...xxvjR*» (see HARTIG, *op. cit.* note 21 above, p. 345 No. 740).

(30) See note 2 above.

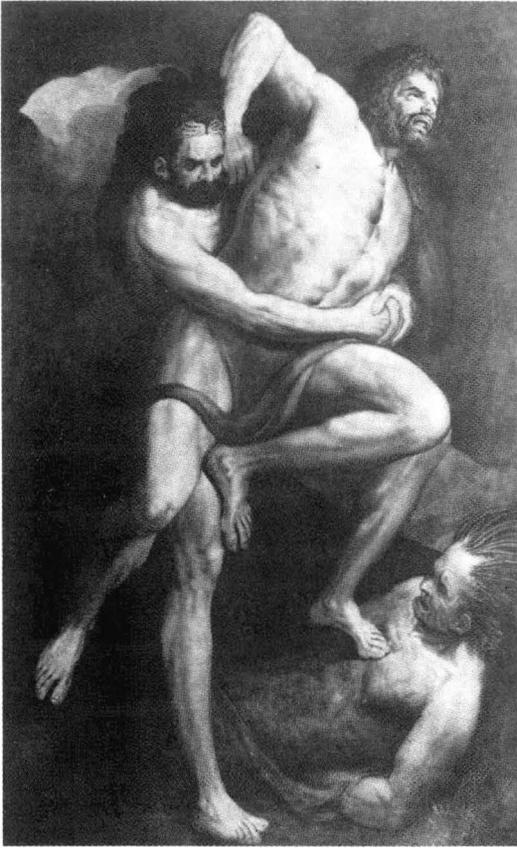
(31) 'Die Reisen des Augsburgers Philipp Hainhofer nach Eichstädt, München und Regensburg in den Jahren 1611, 1612 und 1613' ed. C. HAUTLE, *Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben und Neuburg*, 8 (1881), p. 59.

(32) *Ibid.*, p. 210; 229.

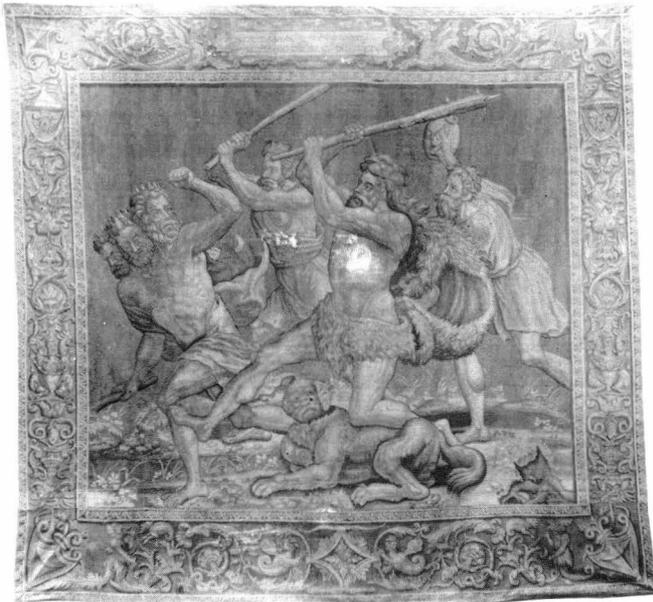
(33) See B. KNÜTTEL, «Zur Geschichte der Münchner Residenz 1600-1616 (1)», *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst*, F. 3, NV111 (1967), p. 188-91, where Zimmerman's print is reproduced at fig. 2.

(34) See L. HAGER, «Die Hercules-Teppiche im Neuen Fest- Und Konzertsaal», in *Festschrift zur Eröffnung des Fest- Und Konzertsales in der Münchener Residenz*, Munich 1953, p. 12-13; and *Id.*, «Die verschollene Herculesfolge aus dem ehem. Herkulesaal der Residenz München», *Artes Textiles*, V, 1959-60, p. 44-45.

(35) See ZUNTZ, *op. cit.* at note 4 above, p. 21-25; and VAN DE VELDE, *op. cit.* (1965) at note 4 above, p. 121.



9. *Hercules and Antaeus*, by Frans Floris. 195 by 122 cm. (Private collection, Brussels).



10. *Hercules and Geryon*. Antwerp tapestry, 528 by 572 cm. (Residenzmuseum, Munich).

closely and their inscriptions were re-used for ten of the thirteen tapestries⁽³⁶⁾. Yet the tapestry designer made a number of important modifications to the original engraved series. Three of the tapestries are quite unrelated to either Floris's paintings or Cort's prints and were added to make the group up to the thirteen which Duke Albrecht required⁽³⁷⁾. They are *Hercules Strangling the Snakes* (fig. 12), *Hercules Shooting the Stympthalian Birds*, and *Hercules Raising the Columns* (fig. 14). The tapestry of *Hercules and the Snakes* was derived from an engraving by Agostino Veneziano after Giulio Romano dated 1533 (fig. 13). The composition is reversed in the tapestry, Amphitryon no longer holds the lamp and his gesture had been changed into one of surprise, reducing the impact of the scene. No source has been found for the other two tapestries although *Hercules and the Stympthalian Birds* does have a resemblance to Dürer's painting of the subject in Nuremberg⁽³⁸⁾. *Hercules and the Columns* was probably the last tapestry of Albrecht's series as this subject was listed by Boccaccio as the thirteenth labour of Hercules in his *Genealogie deorum gentilium*⁽³⁹⁾.

The tapestry designer used Cort's engravings of the *Labour of Hercules* as the basis for the ten remaining tapestries. But, as with the Veneziano print, he adapted and amended his source to create a self-sufficient series rather than a woven reproduction of Cort's prints. A comparison with Cort's prints reveals that only the two largest tapestries, *Hercules and the Centaurs*, (fig. 1) and *Hercules and the Hydra*, (fig. 5) follow the rectangular format of the engravings. The remainder share the vertical emphasis of Floris's original paintings which is known from their recorded measurements. The tapestry designer also removed Cort's detailed landscape backgrounds with their ancillary scenes. As a result, the figure groups have become relatively larger and more dominant, losing the constricted quality of the engravings. In *Hercules and Geryon*, (figs. 9-10) the figure group is simplified and arranged across the tapestry; the elaborately foreshortened Hercules of the engraving (fig. 11) being replaced by a striding figure, perhaps for technical reasons. The episode of Hercules and the Boar in the background of the engraving has been omitted from the tapestry although the inscription still retains reference to the event⁽⁴⁰⁾. The tapestry of *Hercules and Cerberus*, (fig. 3) now has an upright Hercules, who replaces the crouching figure of the engraving (fig. 4). Cerberus is more prominent, the clouds of smoke behind him billowing upwards dramatically. Once again the inscription on the tapestry refers to an episode, the rescue of Queen Alcestes, which is found in the engraving but not in

(36) See note 3 above. The source for the Floris paintings (and Cort's engravings) was the *Libellus de imaginibus deorum*, in F. P. FULGENTIUS, *Mythologiarum libri tres*, Basle, 1543. The selection of the labours and their order exactly follows the *Libellus*. Cort's prints were also used for the border decoration of the Sheldon tapestry maps, see A. WELLS-COLE, «The Elizabethan Sheldon tapestry maps», *The Burlington Magazine*, CXXII (1990), p. 395-96; and a seventeenth century Bruges tapestry of *Hercules and Geryon*, see G. DELMARGEL, in *Brugge en de Tapijtkunst*, exh. cat., Gruuthusmuseum and Memlingmuseum, Bruges, 1987, p. 361-63.

(37) The three additional scenes to the ten derived from the *Libellus* came from the thirty-one labours listed by BOCCACCIO, *Genealogie deorum gentilium*, II, ed. V. ROMANO, Bari 1951, p. 632-43. The labours were: 1. Hercules Strangling the Snakes; 7. Hercules and the Stympthalian Birds; 13. Hercules Raising the Columns.

(38) *Hercules and the Stympthalian Birds*, watercolour on linen, 87 by 110 cm. (Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg. See F. ANZLEWSKY, *Albrecht Dürer. Das Materische Werk*, Berlin, 1971, p. 168-70.

(39) See note 37 above.

(40) *Sternitur Arcas Aper, Procul Armenoque Opulento. Cedilib Abducto Geryon Ore Triplex.*



11. *Hercules and Geryon*, by Cornelis Cort after Frans Floris. Engraving, 23 by 28.5 cm. (Stedelijk Prentenkabinet, Antwerp).



12. *Hercules Strangling the Snakes*. Antwerp tapestry, 553 by 530 cm. (Residenzmuseum, Munich).

the tapestry (41). Given that the backgrounds were largely invented by Cort, it may be the case that these scenes were not present in the original paintings (42).

Some of the modifications made by the tapestry designer were aimed at introducing greater clarity and simplification to Cort's engraved compositions. The Hercules of the tapestries is now more clearly identifiable through the traditional attributes of lion skin and spiked club that he carries. The complex foreshortenings of Cort's engravings, where Hercules was often viewed from the back, have been replaced by simpler groupings usually parallel to the picture plane. Furthermore, in at least one instance the tapestry supplies information which could not have been obtained from the engravings. This is clear from the tapestry of *Hercules and the Centaurs* (fig. 1), the largest in the set. Rather unusually in this tapestry the action follows the direction of the engraving (fig. 2). More detail is given of the table at the edge of the print and of the bearded figure, now clearly revealed as a centaur by his horse's body extending beyond the tree. It may be that Cort has compressed a somewhat larger scene to fit in with the others of his series and that the painting of *Hercules and the Centaurs* was originally the large square canvas of the group. As Floris's own painting must have been dependent on the print made by Cornelis Bos after Luca Penni of the *Combat between the Centaurs and Lapithae*, this too may have been a source (43).

Given these changes to Cort's engravings, the question arises whether they were informed by any direct knowledge the tapestry designer could have obtained from Floris's lost series. While the similarities in format of the tapestries to the paintings may be partly explained by the particular requirements of Duke Albrecht's *Festsaal*, this does not account for the elimination by the designer of the background landscape scenes and his renewed emphasis on the figures. How the tapestry designer could have arrived at this position without some prior knowledge of the paintings is difficult to understand. Furthermore it should be remembered that Floris himself was resident in Antwerp at the same time as the tapestries were being produced. The paintings themselves were hung in Nicolaes Jongelinc's country house just outside the city walls, so the designer could have had ready access to the originals. Another possibility is that the designer knew the drawings that Kies made from the originals for Cort's engravings, drawings which would have been of the figure compositions.

The border decoration of the tapestries was specially designed for the series and in the lower border, on either side of the central shield, are two attributes of Hercules, his bow and club. The decoration is in the grotesque style with the characteristic use of acanthus scrollwork, masks, animals and birds. The pattern is consistent throughout the series apart from some minor variations and an expansion of the forms in the wider tapestries of *Hercules and the Centaurs* (fig. 1) and *Hercules and the Hydra* (fig. 5). The format is followed in the window tapestries but with the addition of the Bavarian lion, Austrian coats-of-arms, and the sphinx

(41) *Fata Phaeaciadae Miserans Uxore Redempta. Abstulit Alcesten Cerbere Saevae Tibi.*

(42) In the case of Cort's engravings after Titian's paintings changes were made in the original designs to suit the engraved medium. See BERENS DE HAAN, *op. cit.* at note 3 above, p. 117-20; 144-47 for the alterations made to Titian's *La Gloria* (Prado, Madrid) and *Martyrdom of St. Lawrence* (Chiesa dei Gesuiti, Venice).

(43) *The Combat between the Centaurs and the Lapithae at the wedding of Hippodamia*, by Cornelis Bos after Luca Penni. 1550. Engraving, two sheets, together 46.7 by 73 cm. See S. SCHEELE, *Cornelis Bos: A Study of the Origins of the Netherland Grotesque*, Stockholm, 1965, p. 139, and reproduced at fig. 63.



13. *Hercules Strangling the Snakes*, by Agostino Veneziano after Giulio Romano. Engraving. (photo Warburg Institute, London).



14. *Hercules Raising the Columns*. Antwerp tapestry. (Schloss Dachau).

(fig. 15). A very similar style of grotesque border decoration is found in the *History of Scipio* in Madrid, produced around 1514 for Mary of Hungary⁽⁴⁴⁾. It has much less in common with the grotesque style, based on strapwork and ironwork, introduced into Antwerp by Cornelis Floris and Cornelis Bos in the 1540s and present in tapestries such as the *Grotesque Months* (Vienna), Vredeman de Vries's *Pluto and Proserpina* (Vienna, dated 1566), and the *Seven Deadly Sins* (Vienna)⁽⁴⁵⁾.

Considering the apparent familiarity of the tapestry designer with the format and style of Floris' paintings, and the close relationship of the border decoration to tapestries produced in Brussels, it seems most likely that the tapestry designer was Netherlandish. While the design of the coats-of-arms was probably supplied by an artist at the court of Albrecht V, the figure style of the Hercules series is quite different from that of Albrecht's court painters, Hans Mielich, Melchior Bocksberger and Hans Donauer (who executed the frescoes of gods and goddesses above the tapestries at Schloss Dachau).

The Weaver Michiel de Bos

The workshop of Michiel de Bos which produced the tapestries of the *Labours of Hercules* had been established in Antwerp for only a short time. Antwerp had long been the major centre for the sale of tapestries, an importance reflected in the construction of a new tapestry *pand* in 1553⁽⁴⁶⁾, but in tapestry manufacture it fell well behind Brussels. In an attempt to increase the number of manufacturers, the Antwerp City Council by an act of July 1559 offered free citizenship to all tapestry makers from Brussels who wished to move to the city⁽⁴⁷⁾. As a result between 1560 and 1571 eleven former Brussels tapestry makers were established in Antwerp.

Among these Brussels weavers were Peeter Martens and Michiel de Bos, who in November 1560 applied to come to Antwerp along with their families and workers numbering around a hundred persons⁽⁴⁸⁾. Michiel de Bos is recorded as a citizen in the *poortersboek* of 1563, although his sons Daniel and Francois do not appear until 1569⁽⁴⁹⁾. In a submission to the

(44) See P. JUNQUERA DE VEGA and C. HERRERO CARRETERO, *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional I: Siglo XVI*, Madrid, 1986, p. 176-84; and I. BUCHANAN, « Designers, weavers and entrepreneurs: sixteenth century Flemish tapestries in the Patrimonio Nacional », *The Burlington Magazine*, CXXXIV [1992], p. 380-84.

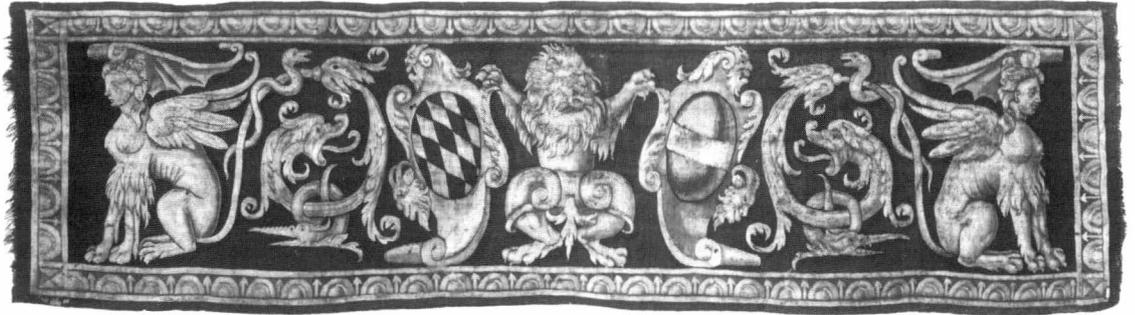
(45) For the *Seven Deadly Sins*, see R. BAUER and J. K. STEFFE, *Tapissereien der Renaissance nach Entwürfen von Pieter Coecke van Aelst*, exh. cat., Schloss Halbturn [1981], p. 57-59; for the *Grotesque Months* and *Pluto and Proserpina*, see R.-A. D'HULST, *Flemish Tapestries from the Fifteenth to the Eighteenth Century*, Brussels, 1968, p. 239-44; 251-56.

(46) For the new *pand*, see H. SOLY, *Urbanisme en Kapitalisme te Antwerpen in de 16de. Eeuw* (Historische Uitgaven Pro Civitate, reeks in-8, no. 47), Brussels, 1977, p. 234-38.

(47) See J. DENUCÉ, *Les tapisseries Anversoises* (Sources pour l'histoire de l'art flamande, IV), Antwerp, 1936, p. 24-25.

(48) See DUVERGER, *op. cit.* at note 1 above, p. 20-21; *Id.*, « De Antwerpse Poortersboeken van 1533 tot 1609. Een bron voor de geschiedenis van de tapijtkunst en van de textiele kunsten », *Artes Textiles*, IX (1978), p. 141-43.

(49) *Ibid.*, p. 142-43.



15. Window tapestry, from the *Labours of Hercules*. Antwerp tapestry, 86 by 310 cm.
(Bayerisches Nationalmuseum, Munich).



16. View of the Festsaal, Schloss Dachau, after restoration (photo. Bayerische Verwaltung, Munich).

Antwerp City Council of January 1563 (1561 new style) he offered to execute some tapestries for the *staelcamere* of the newly built Town Hall⁽⁵⁰⁾. He stated that he had come to Antwerp from Brussels three years before and since his arrival he had made a number of tapestries, some of which had been displayed in the *Vrouwen broeders pandt*⁽⁵¹⁾. He now offered to execute the new and costly tapestries which the magistrates required, showing the course of the river Scheltz from Middelburg to Brussels and the surrounding countryside from life (*na d'leven gelegen syn*).

On 13th January 1563 De Bos's offer was referred to Anthonis van Stralen and Melchior Schelz, deacons of the Cloth Hall. After meeting De Bos, it was recommended that De Bos and the city painter (Jan Leys) should together provide representations (*contrefaicten*) of the areas the magistrates wanted to be in the tapestries. If he was successful, De Bos agreed to execute the tapestries in silk and gold thread, as expensive as the magistrates should allow, and to bring them to completion within two years. Apart from two initial payments, the final payment was to be made only three to six months after completion of the tapestries⁽⁵²⁾.

Although it is not certain that De Bos executed these tapestries, and none has survived, it is likely that they were the four unidentified pieces stolen from the *staelcamere* during the Spanish Fury of 1576⁽⁵³⁾. The following year the City Council bought back two tapestries in gold thread each measuring 82 *elles* from Jeronimo Lopez for £ 212 10 sch *Arlois*⁽⁵⁴⁾ and a further two measuring around 52 *elles* from Pedro Peys for 200 guilders⁽⁵⁵⁾. This project parallels the commission, mentioned by Van Mander, given to Pieter Bruegel by the Brussels

(50) Algemeen Rijksarchief, Brussels (henceforth ARB), Pap. d'État et de l'Aud. No. 1687/2, January 1564: 'Nu heeft de suppl. verlaen dat uwer Erw. wel soudt willen hebben sekere nyeuwe sorte van costelicke tappiserie dienen. tollen chierate inde staelcamere vander nyeuwen stadthuuse alhier gemaect naden cours vander Riviere van Middelborch aff tot Brussele mette brabantssche landouwe daer omtrent na d'leven gelegen syn...' See A. WAUTERS, *Les tapisseries bruxelloises*, Brussels, 1878, p. 176-77.

(51) For Our Lady's *Pand*, see D. EWING, «Marketing Art in Antwerp, 1460-1560: Our Lady's *Pand*», *Art Bulletin*, LXXII (1990), p. 558-84.

(52) ARB, Pap. d'État et de l'Aud. No. 1687/2:

'...dat syn begeerte is dat man ierst en. voiren al sal den stadt schildere ordonneren en. daer toe mellen suppl. in dess. comilleren dat sy l'samen sullen gaen aff contrefaicten de quartierien van daer mynen heeren sal gelulien dat men de navolg. actie...'

(53) See P. GÉNARD, *La furie espagnole*, Antwerp, 1876, p. 528; 663-64; F. DONNET, «Les tapisseries de Bruxelles, Enghien et Audenarde pendant la furie espagnole (1576)», *Annales de la Société d'Archéologie de Bruxelles*, VIII (1894), p. 457.

(54) Stadsarchief, Antwerp (henceforth SAA), Rekenkamer No. 18 (Stadsrekening 1577-78), fol. 383:

'Hieronymo Lopez, de somme van twee hondert twelff ponden thien schellingen Arlois, over gelycke somme die hy verscholen ende betaell hadde aen twee stucken gouden tappiserie, groot omtrent tweeentachtenlich ellen, deser stadt toebehoorende ende int sacq by den soldaten genomen geweest zynde, achter volgende d'actie van Weth in date XII January anno NVCLXXVII...'

(see GÉNARD, *op. cit.*, p. 528).

(55) SAA, Privilegekamer No. 551, fol. 141r-145r:

'Op heden datum van desen is by myne Heeren geordonneert den Tresoriers ende Rentmeester vuyl handen van Sênor Pedro Peys, Sargeanto major van Maestro del Campo Baldeez te lichten ende te aenveerden twee stucken gouden tappizerien houdende omtrent LII of LIII ellen ende hem daervoeren ende vuyle anderen respecten, den Heeren daertoe moverende, vuylte reckene ende te betalen de somme van twee hondert guldens eens, tot twintlich stuvers den gulden gerekent Actum XII January NVC jaer ende LXXXVII (see GÉNARD, *op. cit.*, p. 663-64).

City Council to execute a series of pieces recording the construction of the Antwerp-Brussels canal⁽⁵⁶⁾. The opening of the canal in October 1561 had been marked by a competition to find the largest and best decorated group of boats⁽⁵⁷⁾. The Antwerp entry, which comprised twelve boats designed by the city painter Jan Lys with representations of the maiden of Antwerp, Ceres and other mythological figures, won the first prize of a silver ship valued at 50 carolus guilders⁽⁵⁸⁾. Bruegel's pictures were probably intended to commemorate this event but remained unfinished at the time of his death in 1569.

Niclaes Jongelinck and the Antwerp Tapestry Industry

There is also some evidence that Niclaes Jongelinck, the original owner of the Floris paintings of the *Labours of Hercules*, was connected to the tapestry trade. His uncle Geerard Gramaye, apart from his activities as *rentmeester-generaal* of Antwerp, land speculator and trader, also dealt in tapestries. Around 1561 Gramaye sold a series of seven tapestries of the History of Troy and a *portiere* representing the Trojan Horse to King Eric XIV of Sweden as well as a History of Ezekiah to the Duke of Finland. The Antwerp tapestry maker Roland Mussche, who had probably woven the tapestries, reported to the City Council in 1564 that payment had not been made by King Eric, although he had travelled to Stockholm and seen the tapestries in the Royal Palace⁽⁵⁹⁾. According to Gramaye's *Journal* (1561-65) the King of Sweden was debited £6,484 *Vlaams* for tapestries in August 1563 and payment was finally made via the *Compagnie op Oislandt* in 1565⁽⁶⁰⁾.

On another occasion Gramaye dealt in tapestries with Niclaes Jongelinck's brother Thomas Jongelinck, who was *munlmeester* of Antwerp. There are references on the 12th March 1563 and 3rd April 1564 to the sale of tapestries by Gramaye to Jongelinck valued at £7555.7.0 *Vlaams*⁽⁶¹⁾. They are described as being in the hands of Joris van Aede who was perhaps the tapestry maker. Later in that year, on the 5th January 1564 (1565 new style), Thomas Jongelinck was credited with tapestries that Gramaye had bought from him at the Friday Market to the value of £2,138.8.0 *Vlaams*. These comprised 432 *elles* of the History of Hannibal and

(56) See VAN MANDER, *op. cit.* at note 8 above, fol. 233v.

(57) For an account of the canal project, see *Die Nieuwe Chronijcke van Brabant*, Antwerp, 1565, p. 401-15. A placard dated 1561 announcing the competition with a list of the prizes is preserved in the Musée Communal, Brussels (Icon. K508). See further, L. HYMANS, *Bruxelles à travers les âges*, 1, Brussels (new ed. 1974), p. 101-4, who translates the Flemish text of the placard into French; A. HENNE and A. WAUTERS, *Histoire de la ville de Bruxelles*, 1 (new ed. 1968), p. 321-23.

(58) *Die Nieuwe Chronijcke van Brabant*, p. 409.

(59) S.A.A. Schepenregister 297, fol. 324r-25v. See F. DONNET, *Documents pour servir à l'histoire des ateliers de tapisserie de Bruxelles, Audenarde, Anvers etc. jusqu'à la fin du XVII^e siècle*, Brussels, 1898, p. 276-82.

(60) S.A.A. Insolvente Boedelskamer 479, fol. 113v-114r: '1563 adie 27 Augusti, Den Connick van Zweden debeert aen ballan p. tapisseryen vercocht £ 6468.0.0 1565 adie 19 Maj, Den Connick van Zweeden credeert p. Compagnie op oislandt l'elve aldaer te last gestell £ 6488.0.0.'

(61) *Ibid.*, fol. 146r: '1563 12 Martij per Thomas Jongelinck £ 7555.7.0.; fol. 160v: '1564 3 Aprilis Thomas Jongelinck moet aen ballance per tapisseryen hem vercocht ende zyn in handen Joris van Aede die de selve nyet en machtaeten gaen sonder dal Ick belen zy bij oblen. £ 7555.7.0.'

360 *elles* of woodland or foliage subjects⁽⁶²⁾. As the Friday Market was for the auction of deceased estates and second-hand goods, it is likely that these were not new tapestries.

A few surviving documents indicate that Nicolaes Jongelincx was himself involved in the financing of tapestry production. In 1557 the tapestry makers Joris van Liecke (alias Ballinck) and his son Jacques owed 13.400 guilders to Nicolaes Jongelincx and a further 1200 guilders to another tapestry maker Raes van Brecht, who was Joris's brother-in-law⁽⁶³⁾. When Joris van Liecke died in 1558 his house the *Sphera Mundi* in the Kipdorp was awarded to Nicolaes Jongelincx⁽⁶⁴⁾. Another tapestry maker Jan de Kempeneere, who was Joris's heir and son-in-law had to satisfy the claims of Jongelincx for £ 600 *Vlaams* from the estate⁽⁶⁵⁾, Jacques van Liecke continued to be associated with Jongelincx: in July 1561 they were both involved in a lottery with Gerard Gramaye⁽⁶⁶⁾, and in April 1567 Jongelincx and Daniel de Bruyne guaranteed the transport of Van Liecke's goods⁽⁶⁷⁾. On Jongelincx's death in 1571, Raes van Brecht was one of his creditors and in 1578, his widow was granted Jongelincx's country house at ter Becken⁽⁶⁸⁾.

Given his direct connections with the sale and manufacture of tapestries, Jongelincx should certainly have been aware of the production of tapestries after paintings in his own collection. In any case, the reproduction in tapestry of other art works was subject to certain controls. While it is true that Cort's engravings of the *Labours of Hercules* were obtained without Jongelincx's permission, the 1565 series of the *Seven Liberal Arts*, also by Cort, carries an acknowledgement of Jongelincx's ownership⁽⁶⁹⁾. Among the correspondence of Cardinal Granvelle are a number of requests to copy tapestries either owned by him or under his

(62) *Ibid.*, fol. 161r: '1564 5 Jannarij. Thomas Jongelincx credeert per proffyl ende schade mits Ick ter vrydaechs mercl gecocht hebbe 432 ellen tapisseryen van hannibal ende 360 ellen boscange lot op voirss. d'elle ende zyn inde vercochle tapisseryen begrepe sulx d'acler aen verloren is £ 2138.8.0

per quae de schulde de Resle daer gestels $\frac{£ 5416.19.0.}{£ 7555.7.0.}$

fol. 230v: '1564 5 January. Aen Thomas Jongelincx mits Ick op zyn schuldt tapisseryen gehad hebbe ende is op alle myn tappisserye verloren £ 2138.8.0.'

(63) SAA, Schepenregister 265, fol. 30v. See A. THYS, *Recueil des bulletins de la propriété*, Antwerp, 1888, p. 41-42.

(64) *Ibid.*

(65) SAA, Schepenregister 267, 1558, fol. 68: 'Godevaert Sterck Ridder Amptman deser stadt bekende ende verclairde Alzoo Jan de Kempeneere met twee disincte vonnissen vanden welhouderen deser stadt. Ierst den dryenwintlichsten in Novembrj anno sevendyfflich lestleden, als erfgenome van wylen Jorise van Lyecke synen schoonbroedere, ende voorts den elfften in decembrj dairnaer als ander benifilie van Inventoris geapprehendeert hebbende de goeden des voirgen wylen Joris van Lyecke gecondempineert is geweest te moeten nainptiserence Nicolaise Jongelincx de somme van sesse hondert ponden grooten. Vls...'

The weaver Jan de Kempeneere collaborated with Jan van Tieghem on the production of the well known series of the *Creation of Man and Original Sin* (Galleria dell' Accademia, Florence), see L. MEONI, « Gli Arazzieri delle «Storie Della Creazione» Medicee », *Bollettino d'Arte*, 58 (1989), p. 57-66.

(66) SAA, Insolvente Boedelskamer 479, fol. 33v.

(67) SAA, Insolvente Boedelskamer 499, fol. 59f.

(68) See Thys, *op. cit.* at note 63 above [1881], p. 24.

(69) *Grammatica* has the inscription: *Summo picturae amatore Nicolao Jongelincx civi Antverpiensi; Dialectica the inscription: Franc. Florus pinxit in suburbano Nicolai Jongelincx prope urbem Anverpia...*

care⁽⁷⁰⁾, and usually permission had to be obtained from the owner of the original work. Consequently it appears most likely that this would have happened with the *Labours of Hercules* tapestries which do exhibit some dependence on the original paintings.

The Significance of the Hercules theme for Duke Albrecht of Bavaria

The reasons why Nicolaes Jongelincx commissioned the *Labours of Hercules* paintings may still remain obscure, but in the case of the tapestries Duke Albrecht's motives can be much more clearly established. While Hercules was a frequent symbol for Renaissance rulers of strength and fortitude, he held a particular significance for Duke Albrecht and the Wittelsbach dynasty⁽⁷¹⁾. According to the historian Johannes Aventinus in his *Bavarian Chronicle* of 1533, the founder of the Bavarian dynasty was King Alman, the Hercules Germanicus⁽⁷²⁾. After King Alman's death his kingdom was divided between his sons Noricus, who ruled the region from the rivers Inn and Danube to Italy, and Bavarius, whose domain was Bohemia and Bavaria. Duke Albrecht V on his accession had reunited the two provinces of Upper and Lower Bavaria and traced back the origins of the Wittelsbach dynasty to Noricus and Bavarius. A miniature by Hans Mielich dated 1565 in the *Penitential Psalms* of Orlando di Lasso, executed for Albrecht V, shows him enthroned in the St. Georg Saal of the *Neuweste*, with the inscription 'Solus Bavariae Dux'⁽⁷³⁾. The scene has an elaborate genealogical framework in which the Kings Noricus and Bavarius with their coats-of-arms form the base.

The same paired coats-of-arms of Noricus and Bavarius recur on the ceiling of the Festsaal at Schloss Dachau along with those of Albrecht V and Anna of Austria, his father Wilhelm IV and Jacobäa of Baden, and in the centre the Emperor Ludwig IV of Bavaria⁽⁷⁴⁾. The dynastic theme continued onto the windows which were also decorated with coats-of-arms. The frescoed frieze of 24 planetary gods, goddesses and allegories painted by Hans Donauer parallels the ceiling in theme with its pairing of traditional classical couples such as Apollo and Diana, Pluto and Proserpina, Jupiter and Juno and Vulcan and Venus⁽⁷⁵⁾. The tapestry series itself ends

(70) See the instances cited in M. PIQUARD, «Le cardinal de Granvelle, amateur de tapisseries», *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, XIX (1950), p. 111-26.

(71) For the importance of Hercules to the Medici and Habsburg dynasties, see L. D. ETTLINGER, «Hercules Florentinus», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XVI (1972), p. 119-42; G. BRUCK, «Habsburger als «Herculier»», *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 50 (1953), p. 191-98; E. ROSENTHAL, «The invention of the columnar device of Emperor Charles V at the Court of Burgundy in Flanders in 1516», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 34 (1973), p. 211-12; for Duke Albrecht V, see C. BECKER, «Das Ausstattungsprogramme des Dachauer Festsaales», *Amperland*, 16-18 (1980-82), p. 354-61, 19 [1983], p. 385-89.

(72) JOHANNES TURMAIR (AVENTINUS), *Bayerische Chronik* (ed. M. LEXER, Munich, 1882, I, p. 43; 140. See further, SCHMID and BEIL, *op. cit.* at note 20 above, p. 42-44; BECKER, *op. cit.* at note 71 above, p. 355-57.

(73) Illustrated *ibid.*, p. 375; see also, SCHMID and BEIL., p. 40-42.

(74) *Ibid.*, p. 33-40.

(75) For the paintings by Donauer, see SCHMID and BEIL., *op. cit.* at note 20 above, p. 44-53; KURZ, *op. cit.* at note 20 above, p. 33-38. Donauer's paintings are close in style to those he executed on the terrestrial and celestial globes in the Bayerische Staatsbibliothek, Munich. See further, O. HARTIG, «Die Globen in der

with *Hercules and Atlas*, Hercules who supports the celestial globe providing a clear link to the planetary gods above and to his own apotheosis.

The original windows executed by Wisreiter have been replaced and the window embrasures increased in size (76), but it seems likely that eight of the tapestries hung on the long north and south walls between the five windows (fig. 16). The ten window tapestries would have been placed below the windows. One of the two longer tapestries, either *Hercules and the Centaurs* (fig. 1) or *Hercules and the Hydra* (fig. 5) could have been located on the shorter west wall which had a door to the south; the opposite east wall originally had a central doorway leaving a space for two smaller tapestries (77). Thus one or possibly two tapestries may have hung outside the room although the 1579 inventory names all thirteen as being in the *Festsaal*. The grotesque border decoration of the tapestries was repeated in a slightly varied manner by the frescoed strapwork and grotesqueries which surround Donauer's gods and goddesses.

There is a precedent for the decorative programme of the *Festsaal* of the Schloss Dachau in the *Italienische Saal* of the Residence at Landshut, commissioned by Duke Albrecht's uncle Duke Ludwig X (1495-1545) (78). The decoration of the *Italienische Saal* was carried out in the 1540s and was itself partly indebted to the *Giardino segreto* of Palazzo Te in Mantua, which Ludwig had visited in 1536 (79). The room has a chimney piece (dated 1541) which is decorated with carved stone reliefs of the Seven Planets, while the walls carry stone roundels of the twelve Labours of Hercules ascribed to Thoman Hering. The series ends with the *Death and Apotheosis of Hercules* leading to the frescoed ceiling decoration of the planetary gods in a similar manner to Schloss Dachau. Although there is no stylistic similarity between the two decorative programmes, familiar with this room for before his accession in 1550 he lived at Landshut (80).

The *Labours of Hercules* was also the subject of one of the twenty-six motets in Cypriano de Rore's *Motetten* illuminated by Hans Mielich and would have been dedicated to Duke Albrecht in 1559 (81). The two Hercules folios illustrate verses on the hero composed by Hercules II, Duke of Ferrara (1534-1559). Besides the twelve canonical labours, Mielich includes

Bayerischen Staatsbibliothek und ihre Münchener Meister». *Kultur des Handwerks*, 8 (1927), p. 242-48; and H. WOLFF, 'Das Münchener Globenpaar', in *Philipp Apian und die Kartographie der Renaissance*, exh. cat., Bayerische Staatsbibliothek, Munich, 1989, p. 153-65.

(76) See T. BEIL, «Die Restaurierung des Schlosssaales zu Dachau», *Deutsche Kunst und Denkmalpflege*, 37 (1979), p. 126-35.

(77) See *ibid.*, p. 134; KURTU *op. cit.* at note 20 above, p. 45-46.

(78) For the *Italienische Saal*, see O. LENZ, «Über den Iconographischen Zusammenhang und die Literarische Grundlage einiger Herkuleszyklen des 16. Jahrhunderts und zur Deutung des Dürerstiches B73», *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, N.F.I. (1924), p. 80-103; W. BULST, «Der «Italienische Saal» der Landshuter Stadtresidenz und sein Darstellungsprogramme», *Münchener Jahrbuch der bildende Kunst*, F.3 XXVI (1975), p. 123-76.

(79) See K. FORSTER in *Giulio Romano*, exh. cat., Palazzo Te and Palazzo Ducale, Mantua (1989), p. 512-15; and K. OBERHUBER in *idem*, p. 358-61.

(80) See D. J. JANSEN, «Jacopo Strada et le commerce d'art», *Revue de l'art*, 77 (1987), p. 14.

(81) Bayerische Staatsbibliothek, Munich, Mus. Ms. B. I. See J. MAIER *Die Musikalischen Handschriften der K. Hof- und Staatsbibliothek in München*, I, Munich, 1879, No. 128; H. HELL and H. LEUCHTMANN, *Orlando di Lasso. Musik d. Renaissance am Münchner Fürstenhof*, exh. cat., Bayerische Staatsbibliothek, Munich, 1982, p. 160-75.

many more, all of which are given a detailed discussion by Samuel Quicchelberg in his Commentary, completed in 1564⁽⁸²⁾. Mielich's scenes follow the biographical organization of the tapestries, beginning with the episode of Hercules Strangling the Snakes, but otherwise there is no direct connection between Quicchelberg's text and the tapestries.

It is apparent that from an early stage the tapestries of the *Labours of Hercules* were an intrinsic part of the genealogical decorative programme of the *Festsaal* at Dachau. Albrecht or his advisors must have supplied such details as the coats-of-arms, the number and measurements of the scenes, as well as stipulating that they were to be woven in the Bavarian colours and to include large and powerful figure groups. It may have been largely fortuitous that Floris's paintings became the basis for the tapestries; they were in Antwerp and the engravings made from them were readily accessible. On this foundation the cartoons were made and new subjects added. Yet, albeit indirectly, the tapestries do shed an interesting light on the original appearance and format of the lost paintings by Floris. The iconographic links between Hercules and the *Planets* found at Dachau may also have an echo in the series of bronze statues of the Planets which Nicolaes Jongelincq intended for his own country house, to complement the *Labours of Hercules* by Floris⁽⁸³⁾.

APPENDIX

Five letters concerning the commission by Duke Albrecht V of the tapestries of the *Labours of Hercules*. (Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Munich, Kurbayern, Äusseres Archiv 4851, Libri Antiquitatum I).

The letters were first published and partly transcribed by J. BAADER: 'Darstellungen der Stärke Herculis auf Wandtapeten im herzoglichen Schlosse zu München', *Jahrbücher für Kunstwissenschaft*, III [1870], p. 231-34. Extracts are also given in J. STOCKBAUER: *Die Kunstbestrebungen am bayerischen Hofe unter Herzog Albrecht V. und seinen Nafolger Wilhelm V.* (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, VIII), Vienna [1874], p. 117-19; and M. MAYER: *Geschichte der Wandteppichfabriken des Wittelsbachischen Fürstenhauses in Bayern*, Munich-Leipzig [1892], p. 34-36; 103.

I. Letter from Hans Fugger to Duke Albrecht dated 6th January 1565, Antwerp (B115A, Kurbayern, Äusseres Archiv 4851, fol. 122).

'Wie sonnst Eur gunsten melden, der fürst von Bayrn vorhabens sey ettlich Tapisseria machen zulassen, soll derhalben als bald ainen maister hinauff fertigen, das jm der fürst selbst sein intention

(82) Bayerische Staatsbibliothek, Munich, Mus. Ms. B, 11, fol. 51v-54v. On Samuel Quicchelberg (1529-67), Albrecht's Flemish librarian and advisor, see O. HARTIG, *Die Gründung der Münchener Hofbibliothek durch Albrecht V und Johann Jacob Fugger* (Abhandlungen der Kgl. bayerische Academie der Wissenschaften, Philos-philol. und histor. Klasse 28, 3), Munich, 1917, p. 33-34; 227-28; *idem*: « Der Artz Samuel Quicchelberg, der erste Museologe Deutschlands, am Hofe Albrechts V in München », *Bayertland*, 44 (1933), p. 630-33; *idem*, *op. cit.* at note 20 above, p. 200-8; L. SEELIG, « The Munich Kunstammer, 1565-1807 », in O. IMPEY and A. MACGREGOR, *The Origins of Museums*, Oxford, 1985, p. 76-89; E. SCHULZ, « Notes on the history of collecting and of museums in the light of selected literature of the sixteenth to the eighteenth century », *Journal of the History of Collections*, 2 (1990), p. 206-9.

(83) See I. BUCHANAN, 'The collection of Nicolaes Jongelincq: I. « Bacchus and the Planets » by Jacques Jongelincq, *The Burlington Magazine*, CXXXII (1990), p. 102-13.

sagen künde, darauff wölle E.g. gelieben zuwissen, ich hie mit ettlichen geredt (sonder Inne zu wenn sy zichen muessen) anzuzaien, so ist als bald Jr fragen, ob fein oder gemain werke haben wolle, dann man macht zu Audenarden, Jnn flandern, auch zu Enghien Jnn Hennegaw, gemain gattung von schilling 6 jnn schilling 11 die Eln werth, aber zu Brüssell (unnd jetzt hie) macht man das fein werckh von schilling 11 jnn schilling 25 die Eln, darnach mans durch aus von seidin haben will. Also von nötten, Jre fh Bh zaien beylichen an, was für werk sy haben wölten, kan man desselben gness mit ainem Maister handlen. Sy begerten auch zuwissen, ob man historais, vertura, wildtnüssen mit Thieren haben wolte, dann diss volckh hat allzeit solch ding jnn klainen vidimussen, ainen sehen zulassen, umb beyling sein intention dadurch zuwissen. Sy begerten auch zuwissen, ob man derer ein sondere anzal haben wolte, dann umb ein klains ferr zuraissen, Jre werkstett, da ainer zwelff Jnn zwaintzig gesellen hat, zuuerlassen, that kainer gern. Er müge dann die verletzung wol wider herein bringen. Wann ich nun uber solches beschaid hab, will ich trachten, ainen zuuberkommen, von dem Jr f.g. wol conseruiert sollen werden, dann wie vernimb, haben Jr ettlich sonst jetzt mit sonnders werckh.'

II. Letter from Marx Fugger to Duke Albrecht dated 16th January 1565, Augsburg (BHStA, Kurbayern, Äusseres Archiv 4851, fol. 121).

'Durchlauchtiger Hochgeborner furst, Euern furstlich gnaden sein mein unnderthenig willig dienst zuoor, gnediger herr. Wass unnerem diener zu Antorff hannsen fugger mit den Tappezieren, mit wölchen er hierauff zuraissen gehandelt, jn ainen unnd anderen begegnet, das haben Eur f.G. aus jngeschlossenem artickl, so mit jungstem ordinarj herauffkomen, gnediglichen nachlengs zu ernenen. Was nun hieruber E.f.G. gnediger willen unnd beulech, mugen sy mich zu jrer gelegenheit berichten. Will Jch darauff unuerzogenlich per Antorff ordnung geben, damit demselben alles vleiss nachkomen, unnd Eur.f.G. hierjnn underthenig unnd wol gedient werde.'

III. Letter from Marx Fugger to Duke Albrecht dated 21st January 1565, Tauffkirchen (BHStA, Kurbayern, Äusseres Archiv 4851, fol. 121).

'Durchleuchtiger hochgeborner furst gnediger herr. E.f.G. sein mein underthanigste dienst zuoor. Derselben schriben sambt ubersandter copy des tapeziers halben hab ich bey zaigern gestern abent empfangen, und demnach Ich von e.g. anderst nie vermerkhehe dann das sy dj tapizerey von zimlich grober arbeit und one seyden wolle mach lassen, so acht Ich dj elln umb 11 schilling, so mer als R 2½ ist. Sollt schön werden, derwegen mein guet bedunckhen, man helt hinab geschriben, das e.g. den forze herculus jn ain grossen saal wolten mach lassen mit geweltigen grossen figur, doch one seyden und wurden der stucken souil gross und klain werden, und alles allain von 2 farben principaliter, one dj schattierung. Derhalbe mocht jnen haimgesetzt werden ain gueten maister darzu herauff zu orderen sy nemmen Jne wa sy wolten, mit vermeldung da ein sollicher ainichein patron diser forze hat, mocht er den mit sich nemmen, ferrer mit Jne darauss zu reden, doch alles e.f.g. gnadige pesserung und willn, dern Ich hiemit dj begerten brieff widersende und derselben mich underthangst thue befelchen.'

IV. Letter from Hans Fugger dated 3rd February 1565, Antwerp (BHStA, Kurbayern, Äusseres Archiv 4851, fol. 126).

'Betreffende ein tappissier maister fur den fürsten von Bairn hinauf zuschickhen, jst mir wol worden, auch auss der Copia was Jr f.Gn.E. Gunsten derhalben geschryben, gnugsam vernommen, darauf hie mit Jren zwayen geredt, befinde bey jettlichen er woll gefindt hinauf zuziehen ist. Aber demnach wir jetzt hin gar ain untemperiert, kalt, windig schneig wetter haben, will diss volckh jnn solchem, als des Raisen ungewant mit von haus, unangesehen was man jnen sagt, jetzunder zeit, dieweil es geforn, pesser dann wann es nit wer, zurayssen ist, dass khan man sy aber nit weiss machen unnd allein jr aussred, sey jetzt zu kalt. Nun wir dem allen, es soll kain fleiss gespart werden, dass jr f.G. einer so bald müglichen soll gesandt werden.'

V. Letter from Marx Fugger to Duke Albrecht dated 14th July 1566, Augsburg (BHStA, Kurbayern, Äusseres Archiv 4851, fol. 160).

'Durchleuchtiger hochgeborner furst E.f.G. seind mein unnderthenig willig dienst zuoor Gnediger herr. Derselben schriben von in diss hab ich bey zaiger disent E.f.G. posst Patten sampt

dem überschickten Patron zu den Zwelf Reposteros woll empfangen will mit negester ordinarj, dir notturfft derhalben gern Antorff schreiben. Ich find sonst eben den feel darom, wir E.f.G. auch melden, so man auf desen Patron wurekhen wurd, das wappen valsch komen, weil das gewürckhen gegen dem Patron respondiirt, unnd so man darnach das gewürckhen, umbkert, wurd is mit auslailung der felder unnd helm nicht recht komen. Also wirt gross vonnutten sein, das der Tappizier ainen andern model dawieder malen lassen, wir er sein soll, damit die Reposteros das recht wappen haben, dann meintes Erachtens, wer is ein grosser feel wan dir wappen nit recht. Sonnst was die krennz herumb betrifft, darjnn wirt nichts verendert.'

Abstract : Michiel de Bos and the Tapestries of the 'Labours of Hercules' after Frans Floris (c. 1565).

The tapestry series of the *Labours of Hercules* comprising thirteen tapestries and ten accompanying window pieces, was commissioned around 1565 by Duke Albrecht of Bavaria from the Antwerp tapestry maker Michiel de Bos. Still preserved in Munich, the series constitutes the only signed and documented group from a sixteenth century Antwerp workshop, and is a remarkable example of cultural interchange between Flanders and Bavaria. The commission is documented in a series of letters between Duke Albrecht and his agents Marx and Hans Fugger. These letters indicate the development of the commission, Duke Albrecht's intentions, and include much valuable information on Antwerp tapestry production. The tapestries themselves were intended for the *Festsaal* of Schloss Dachau, the decoration of which is well documented in the palace accounts. On this basis the arrival of the tapestries at Dachau can be dated to 1566.

The tapestries were chiefly based on a series of engravings of the *Labours of Hercules* made by Cornelis Cort in 1563. These in turn have a problematical relationship to a lost series of paintings by Frans Floris commissioned in the 1550s by the Antwerp art collector Nicolaes Jongelinck. The paintings were at Jongelinck's country house just outside Antwerp at exactly the same time as the tapestries were being made and when Floris himself was resident in the city. The paintings were last recorded in the eighteenth century at the Hague, but their measurements are known and in 1973 the canvas of *Hercules and Antaeus* came to light. While the tapestries were largely based on Cort's engravings, the designer made a number of changes which indicate that he may have had some knowledge of the original paintings. These include his elimination of Cort's detailed landscape backgrounds, which were not a feature of the original paintings, and his consequent renewed emphasis on Floris's powerful figure groups.

Little is known about the maker of the tapestries, the weaver Michiel de Bos. He had just moved in 1560 from Brussels to Antwerp as one of a group of tapestry makers attracted by the new and favourable conditions that the Antwerp City Council then provided. In a submission to the Antwerp City Council of January 1563 he offered to execute some tapestries for the *staelcamere* of the newly built Town Hall.

These were to show the course of the river Scheldt from Middelburg to Brussels and the surrounding countryside. The tapestries have not survived but appear to be identical to the four unidentified pieces stolen from the *staelcamere* during the Spanish Fury of 1576. Interestingly, this project parallels the commission given to Pieter Bruegel by the Brussels City Council to record the construction of the Antwerp-Brussels canal.

The reasons why Nicolaes Jongelincck commissioned the original paintings of the *Labours of Hercules* may still be obscure but in the case of the tapestries Duke Albrecht's motives can be much more clearly established. Duke Albrecht claimed *Hercules Germanicus* as an ancestor and a number of manuscripts made for him make reference to Hercules, notably one of the twenty-six motets in Cypriano de Rore's *Motetten* of 1559, illustrated by Hans Mielich. While the connections of the tapestries to the lost paintings remain conjectural, there do seem to be interesting parallels between these two commissions made for quite different ends.

I.B.

LUC LANGE ET JACQUES DU BRËUCQ. QUATRE CONSIDÉRATIONS

Jacques DEBERGH

Les études d'histoire, d'archéologie, d'histoire de l'art ne connaissent que rarement un point final. Des documents nouveaux, des travaux demeurés inconnus, des rapprochements inédits viennent enrichir ou amender des écrits antérieurs. Les réflexions suivantes complètent l'article consacré ici même au sculpteur d'origine italienne Luc Lange ⁽¹⁾.

Luc Lange à Fontainebleau ?

Je dois d'abord, à ma grande confusion, avouer que j'ignorais que Jozef Duverger avait réservé à Luc Lange, il y a une vingtaine d'années, une place assez importante au sein de ses travaux sur l'impact de la Renaissance italienne aux Pays-Bas. C'est en consultant les pages réservées aux arts par Bob C. van den Boogert dans le catalogue de la toute récente exposition évoquant la personnalité de Marie de Hongrie ⁽²⁾, que j'ai repéré la référence à la communication de J. Duverger au congrès international d'histoire de l'art de Budapest ⁽³⁾, et, par ricochet, l'entrée, quelque peu inattendue à dire le vrai, que l'historien d'art gantois a accordée à Luca Lancia dans le *Nationaal biografisch woordenboek* ⁽⁴⁾. Les conclusions auxquelles j'ai abouti, de façon donc totalement indépendante, rejoignent généralement les siennes.

- (1) J. DEBERGH, *Luc Lange « moller en plattr » actif en Hainaut entre 1550 et 1553*, dans *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, LIX (1990), p. 75-90. Une adaptation italienne en a été publiée sous le titre *Luca Lancia, scultore « qui fut natif de St. Germain »*, sec. XVI, Cassino, 1991 (avec une introduction du professeur Emilio Pistilli), comme supplément à la revue *Spazio Aperto. Mensile di attualità e cultura del Lazio Meridionale*, 3, n° 1 (janvier 1991). Une version réduite de la présente notice a été rédigée en italien : *Echi di Luca Lancia?*, dans *Spazio Aperto*, 5, n° 5 (juin-juillet 1993), p. 7-9 ; le complément sera de même présenté, sous une forme modifiée afin de permettre à nos collègues de Cassino d'accéder aux contributions en néerlandais. Je désire remercier encore M^{me} Jacqueline Lafontaine-Dosogne qui m'a libéralement autorisé à reproduire, à l'intention des « compaesani » de Luc Lange, les idées développées dans ces travaux auxquels la *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art* a bien voulu accorder l'hospitalité.
- (2) B. VAN DEN BOOGERT, *Macht en pracht. Het mecenaat van Maria van Hongarije*, dans *Maria van Hongarije, koningin tussen keizers en kunstenaars, 1505-1558*. Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent - 's-Hertogenbosch, Noordbrabant Museum, 12 september-28 november 1993, Zwolle, 1993, p. 269-301 (Luc Lange p. 288, avec les notes p. 358).
- (3) J. DUVERGER, *Marie de Hongrie, gouvernante des Pays-Bas et la Renaissance*, dans *Actes du XXIII^e congrès international d'histoire de l'art, Budapest 1969. Évolution générale et développements régionaux en histoire de l'art*, I, Budapest, 1972, p. 715-726 (Luc Lange p. 722).
- (4) J. DUVERGER, *Lancia (Blanche, Lance, Lanche, Lange), Luca (Luc, Lucius)*, dans *Nationaal biografisch woordenboek*, IV (1970), col. 477-479.

Une affirmation de Duverger mérite toutefois qu'on s'y attarde : Luc Lange aurait été présent à Fontainebleau, entre 1541 et 1547, parmi les stucateurs employés par le Primate à la décoration de la Galerie d'Ulysse ⁽⁵⁾. Allégation aux conséquences considérables : on pourrait faire l'économie de l'hypothèse d'un séjour de Du Broeucq à Venise, au cours duquel il aurait éventuellement rencontré le *garzone* du Sansovino, si « Lucha sculptor » et Luc Lange ne font effectivement qu'un ⁽⁶⁾ ; on serait en droit de considérer que Lange fit partie de la suite d'Éléonore, reine de France, lorsque, après son veuvage, elle vint rejoindre sa sœur Marie, en novembre 1548 ⁽⁷⁾, ou qu'il accompagna les moules du Primate que Leone Leoni avait obtenus en décembre 1549 ⁽⁸⁾ ; on en saurait plus sur sa culture artistique, enrichie et fécondée par un séjour d'une dizaine d'années au sein de la cohorte d'artistes italiens œuvrant à Fontainebleau.

Encore faut-il que l'assertion soit fondée. Elle trouve sa source dans les comptes de Fontainebleau, précisément dans le « Compte de maistre Nicolas Picart, durant neuf années trois quartiers commancez le premier jour de janvier 1540, et finies le dernier de septembre 1550 » ⁽⁹⁾. Plusieurs « imagers » et « peintres » ont été payés pour avoir « vaqué aux ouvrages de ladite grande gallerie » et « aux ornements et enrichissements de ladite grande gallerie et aux autres ouvrages de peinture » ⁽¹⁰⁾ ; et dans la liste des bénéficiaires, on lit : « A Luc Blanche, imager, à raison de 18 liv. par mois » ⁽¹¹⁾. Pour Duverger, l'identité des deux hommes ne souffre aucun doute. Je serais plus prudent. En admettant que la forme « Blanche » puisse effectivement être une francisation de l'italien « Lancia », force est de constater qu'elle n'apparaît dans aucun des documents cités par Hedicke ⁽¹²⁾. Hors la preuve de paiement, on ne dispose d'aucun renseignement à propos de Luc Blanche ⁽¹³⁾.

(5) DUVERGER, *Lancia* (voir n. 4), col. 477-478 ; Id., *Marie de Hongrie* (voir n. 3), p. 722 avec la n. 44. La suggestion est favorablement accueillie par VAN DEN BOOGERT, *Macht en pracht* (voir n. 2), p. 288.

(6) DEBERGH, *Luc Lange* (voir n. 1), p. 80, et ci-dessous.

(7) Cf. Gh. DE BOOM, *Éléonore d'Autriche, reine de Portugal et de France*, Bruxelles, 1943, p. 211-212 ; EAD., *Marie de Hongrie*, Bruxelles, 1956, p. 118. Les doutes que j'ai émis quant à la participation de Luc Lange à la décoration de l'arc de triomphe destiné à accueillir Charles Quint et le futur Philippe II à Binche lors des fêtes de 1549 seraient alors levés (DEBERGH, *Luc Lange* (voir n. 1), p. 80, n. 23 ; à la liste d'auteurs favorables à cette attribution, laquelle remonte à Pinchart, on ajoutera DUVERGER, *Lancia* (voir n. 4), col. 478.

(8) L'éclairage renouvelé de « l'affaire des moules de Fontainebleau » (DEBERGH, *Luc Lange* (voir n. 1), p. 82-86) se trouverait partiellement modifié si Lange avait été chargé de convoier les moules de Fontainebleau à Binche, mais l'idée du recours à Lange pour pallier la dérobade de Leone Leoni ne paraît conserver sa validité.

(9) L. DE LABORDE, *Les comptes des bâtiments du Roi (1528-1571) suivis de documents inédits sur les châteaux royaux et les beaux-arts au XVI^e siècle*, t. 1, Paris, 1877, p. 185-207.

(10) *Ibidem*, p. 194-195.

(11) *Ibidem*, p. 194.

(12) R. HEDICKE, *Jacques Dubroeuq de Mons*, traduit de l'allemand par E. DONY, Bruxelles, 1911, *passim* et en particulier les documents reproduits aux p. 356-434. L'absence d'index ne facilite évidemment pas la recherche des variantes orthographiques.

(13) Rien dans les dictionnaires d'artistes, ni dans L. DE LABORDE, *La renaissance des arts à la cour de France. Études sur le seizième siècle*. I. *Peinture*, Paris, 1850 et *Additions au tome premier. Peinture*, Paris, 1855 (à l'exception de la citation, p. 420, de l'extrait du compte mentionné ci-dessus) [les volumes annoncés sur les sculpteurs et les gens de métier n'ont pas été publiés] ; St. LAMY, *Dictionnaire des sculpteurs de l'École*

Tout bien pesé, l'hypothèse de Jozef Duverger, pour séduisante qu'elle soit, car elle s'intègre sans difficulté majeure dans ce que l'on peut conjecturer de la carrière de Lange, réclame encore quelque confirmation, à puiser peut-être dans la documentation bellifontaine, avant d'être accueillie sans réticence aucune.

Un reflet de la production de Luc Lange ?

Dans l'*Album de Croÿ* relatif aux Prévôtés de Mons et de Soignies ⁽¹⁴⁾ se trouve reproduite, en annexe, une série de quatre gouaches du château de Boussu, dotées d'un commentaire de Christiane Piérard ⁽¹⁵⁾ ; elles avaient été précédemment éditées, semblablement décrites, dans le deuxième tome des *Propriétés des Croÿ* ⁽¹⁶⁾ où est publiée la totalité du volume qui les contient ⁽¹⁷⁾. Elles ont également retenu l'attention de M^{me} Piérard elle-même ⁽¹⁸⁾ et de Marcel Capouillez ⁽¹⁹⁾. Leurs travaux se sont tout naturellement concentrés sur l'architecture et l'histoire du château, actuellement objet de fouilles de longue haleine, par les soins de l'association « Gy Seray Boussu » ⁽²⁰⁾.

Une des gouaches ⁽²¹⁾ offre, me semble-t-il, un certain intérêt pour la connaissance de la sculpture dans nos provinces vers le milieu du xvi^e siècle. Le document, réalisé en 1607 par

française du moyen âge au règne de Louis XIV, Paris, 1898, p. 61, n'apporte aucun complément aux travaux du comte Léon De Laborde. Je n'ai pu consulter L. DIMIER, *Le Primatice*, Paris, 1900, p. 317, référence fournie par DUVERGER, *Lancia* (voir n. 4), col. 479 (bibliographie), mais le livre d'art de même titre que cet auteur a donné, dans la collection *Les maîtres du Moyen Âge et de la Renaissance* (Paris, 1928), ne retient pas le nom de Blanche. Enfin, S. BÉGUIN, J. GUILLAUME et A. ROY, *La Galerie d'Ulysse à Fontainebleau*, Paris, 1985, p. 86-88, s'attachent à identifier les collaborateurs du Primatice dont les noms apparaissent dans les comptes et chez Vasari : quelques « excellents techniciens [...] dirigeaient une équipe formée d'artistes plus obscurs, incapables de mener à bien par eux-mêmes le travail minutieux du stuc et de maîtriser le difficile problème de son ajustement à la voûte » (p. 87). Mentionnée en note (p. 86, n. 27), la quinzaine d'imagiers dont Blanche : aucune autre information à son sujet. Je relève, mais la remarque n'est pas décisive, que tous ces noms paraissent français d'origine.

(14) *Comté de Hainaut, 11. Prévôtés de Mons et Soignies (Albums de Croÿ, 6)*, Bruxelles, 1990.

(15) *Ibidem*, pl. 101-104, p. 262-269.

(16) *Propriétés des Croÿ, 11. Terres d'Avesnes, Principauté de Château-Porcien, Marquisat de Montcornet (Albums de Croÿ, 2)*, Bruxelles, 1988, pl. 136-139, p. 334-341.

(17) Vienne, *Österreichische Nationalbibliothek. Handschrift- und Inkunabelsammlung, Cod. Min. 50*, vol. V, f^o 59 r^o-v^o et 61 r^o-v^o.

(18) Chr. PIÉRARD, *Le château de Boussu*, dans *Maisons d'Hier et d'Aujourd'hui = Het Kasteel van Boussu*, dans *De Woonstede door de Eeuwen Heen*, n^o 92 (1991), p. 11-14 (notice de la série *Les châteaux dans les Albums de Croÿ = De kastelen in de Albums de Croÿ*, régulièrement publiée sous la direction de J.-M. Duvosquel).

(19) Déjà M. CAPOUILLEZ, *Historique et description des châteaux de Boussu, Binche et Mariemont*, dans *Jacques Du Brœucq, sculpteur et architecte de la Renaissance. Recueil d'études publié en commémoration du quatrième centenaire du décès de l'artiste*, Mons, 1985, p. 177-190, spécialement p. 177-184 ; et surtout Id., *Un monument méconnu de notre pays : le château de Boussu*, dans *Bulletin du Crédit Communal = Het Kasteel van Boussu. Een miskend monument*, dans *Tijdschrift van het Gemeentekrediet*, n^o 179 (1992), p. 53-68.

(20) *Ibidem*, p. 67-68.

(21) F^o 61 r^o. La remarquable reproduction en couleurs, due, comme la totalité de l'illustration de l'édition des *Albums* sous l'égide du Crédit Communal, au talent de Pjerpel Rubens, est reproduite dans *Prévôtés* (voir n. 14), pl. 103, avec commentaire p. 266, et dans *Terres* (voir n. 16), pl. 138, avec commentaire p. 338. Un tirage en noir et blanc illustre CAPOUILLEZ, *Historique* (voir n. 19), p. 182, en haut, avec description p. 181 et *Monument* (voir n. 19), fig. 3, p. 57, avec description p. 56-57.

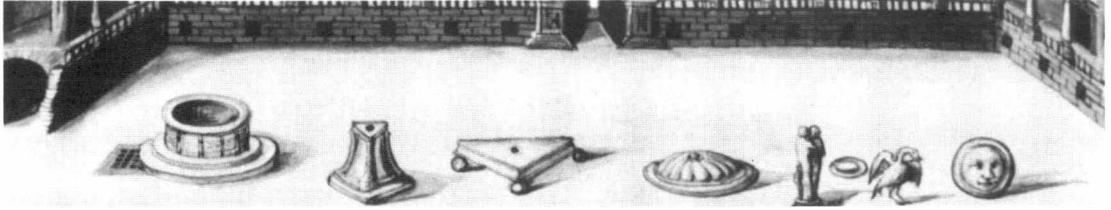


Fig. 1. Éléments sculptés déposés dans la cour intérieure du château de Boussu.
Extrait des *Albums de Croij*, 6, Bruxelles, 1990, détail de la pl. 103. Photo Pjerpol Rubens.
(Avec l'aimable autorisation du Crédit Communal de Belgique).

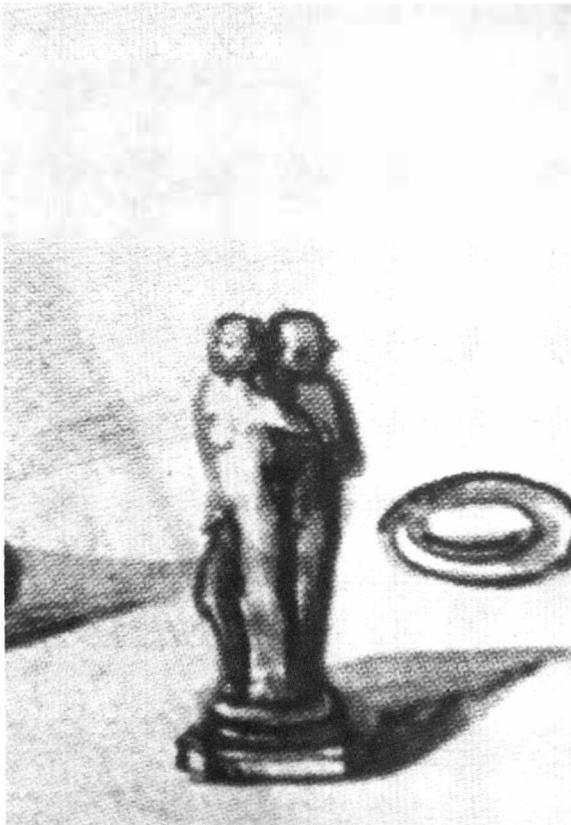


Fig. 2. Couple enlacé (détail de la figure précédente).

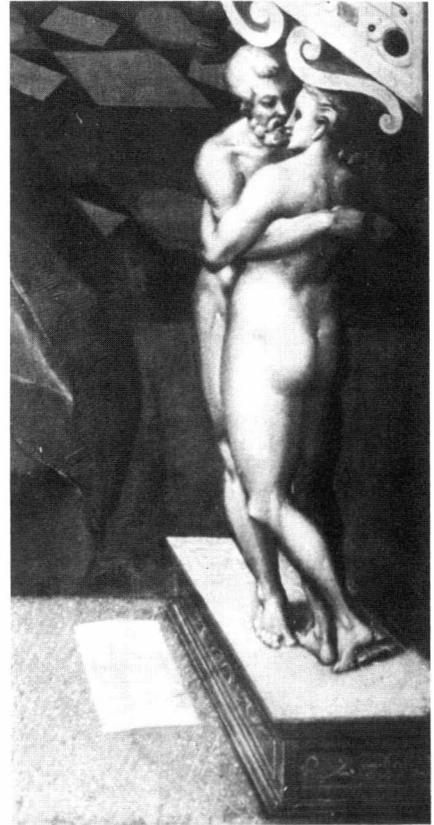


Fig. 3. *Dame à sa toilette* : le pied du miroir, Mars et Vénus enlacés. Bâle, Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum. (D'après J.-J. LÉVÉQUE, *École de Fontainebleau* (voir n. 25), détail de l'ill. p. 155).

Adrien de Montigny ⁽²²⁾, est essentiellement destiné à faire voir l'aile méridionale du château, avec le départ des ailes latérales, et une partie de la cour centrale ; le peintre a toutefois estimé nécessaire de montrer, au tout premier plan, un alignement de sculptures, décoratives et figurées, des reliefs et des rondes-bosses (fig. 1) ⁽²³⁾. Nous ignorons pourquoi cet honneur leur a été réservé, mais nous devons constater le fait.

Ces éléments sont rendus en blanc, ce qui évoque des originaux en marbre ou en plâtre. Ils copient peu ou prou des œuvres d'époque impériale romaine ou de la Renaissance : margelle de puits avec panneaux décorés, bases triangulaires aux côtés concaves ou droits, bouclier à godrons avec ombilic, groupe de deux personnages enlacés, plat, cygne, bouclier orné d'un visage. Il n'est pas aisé d'en retrouver les modèles immédiats, du moins n'y suis-je point parvenu jusqu'ici, ni au sein de collections d'antiquités, ni parmi les dessins d'antiques et de compositions à l'antique que nous ont laissés les artistes de la Renaissance. Quoi qu'il en soit, la filiation ne fait aucun doute. La base aux côtés concaves paraît un support de candélabre, l'autre s'apparente aux socles de bassins étagés. Les boucliers ou les *londi* sont des variations Renaissance sur des prototypes antiques, étrusques déjà et romains, comme il en foisonne sur les scènes de guerre ou sur les trophées de victoire. Le cygne par contre semble relever directement de la veine des grotesques, tandis que le puits évoque ceux qui ornent le centre des jardins de cloîtres. Reste le couple enlacé, qui mérite quelques lignes (fig. 2). De prime abord, on voudrait l'identifier avec le baiser d'Amour et de Psyché ⁽²⁴⁾. Mais une autre piste s'offre peut-être à nous. Sur un panneau peint, une *Dame à sa toilette* anonyme de l'*Öffentliche Kunstsammlung* de Bâle ⁽²⁵⁾, on remarque, à notre droite, un luxueux miroir au pied constitué d'un couple plus mûr, Mars et Vénus, dans une attitude proche de celle de notre statuette (fig. 3). S. Béguin attribue le tableau à une École nordique, sans doute allemande, de la fin du XVI^e siècle, de même le miroir qui y est figuré. Mais il conviendra de pousser plus avant la recherche avant de décider s'il faut absolument exclure un modèle italien. Le dessin d'un *Couple enlacé*, œuvre de Cornelis Bos (Bois-le-Duc 1506 ou 1510 - Groningue 1564) qui travailla à Rome auprès de Marco Dente, dit da Ravenna, et d'Enea Vico pourrait jouer un rôle important à ce propos ⁽²⁶⁾.

(22) Cf. la page de titre, dans *Terres* (voir n. 16), pl. 79.

(23) Je remercie vivement Jean-Marie Duvosquel, Chef du Département culturel du Crédit Communal et éditeur de la collection des *Albums de Croÿ*, à qui je suis redevable de la photographie et de l'autorisation de publication y afférente.

(24) Il ne faut toutefois pas perdre de vue que les deux exemples les plus fameux du groupe, et qui se rapprochent le plus du nôtre, à savoir celui de Santa Balbina sur l'Aventin et celui de la Maison d'Amour et Psyché à Ostie ont été respectivement mis au jour en 1749 et lors des *scavi nuovi*, entre 1938 et 1942 : cf. H. VON STEUBEN, dans W. HELBIG, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, 4^e éd. entièrement refondue sous la dir. d'H. SPETER, II, Tübingen, 1966, n° 1434, p. 238-239 (*Museo Capitolino*, inv. 408) et IV, Tübingen, 1972, n° 3054, p. 55 (*Museo Ostiense*, inv. 180). Ph. PRAY BOBER et R. RUBINSTEIN, *Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, New York-Londres, 1986, art. *Amor and Psyche*, p. 125-128, renvoient, pour ce thème, au sarcophage de Sant'Agnese fuori le Mura (n° 96, p. 128 et fig. 96).

(25) S. BÉGUIN dans *L'École de Fontainebleau, (Paris), Grand Palais, 17 octobre 1972-15 janvier 1973*, Paris, 1972, n° 245, p. 219 ; J.-J. LÉVÊQUE, *L'École de Fontainebleau*, Neuchâtel, 1984, p. 155, ill. en couleurs (dont nous extrayons le détail qui constitue notre fig. 3).

(26) Je dois cette référence à l'amitié de Guy Grieten, et je lui en suis reconnaissant. S. SCHÜLE, *Cornelis Bos. A*

Nous savons que Luc Lange était plus particulièrement chargé de répondre au goût de l'antiquité manifesté par Marie de Hongrie ⁽²⁷⁾; nous sommes également informés de ce qu'il entreprit de « moller de plattre aulcunes testes desdicts anticquaiges pour monseigneur de Boussut » au cours du second semestre de l'année 1552 ⁽²⁸⁾. Réalisa-t-il par la même occasion pour Jean de Hennin-Liétard d'autres « figures d'anticquaiges », dont la gouache des *Albums de Croÿ* nous conserverait le reflet ⁽²⁹⁾ ?

Ce n'est assurément là qu'une hypothèse ⁽³⁰⁾, mais j'ai la faiblesse de croire qu'elle n'est pas totalement gratuite.

Du Broeucq à Venise ?

Un autre document que je voudrais soumettre à la critique pourrait témoigner du séjour vénitien de Jacques Du Broeucq, étayer une rencontre avec le Sansovino et par voie de conséquence apporter quelque confirmation à l'idée que j'avais prudemment émise que Du Broeucq

Study of the Origins of the Netherland Grottesque (Acta Universitatis Stockholmeiensis. Stockholm Studies in the History of Art, 10), Stockholm, 1965, montre que ce dessin (n° 216, p. 195 et pl. 58) dérive d'un dessin anonyme du British Museum (n° 217, p. 196-197 et pl. 58) et qu'il a servi lui-même de modèle à une gravure (n° 94, p. 161 et pl. 31); Rubens en réalisa une copie : cfr T. GERSZI, *Twee eeuwen tekenkunst in de Nederlanden. Meesterwerken uit de zestiende en zeventiende eeuw. Museum voor Beeldende Kunst te Boedapest*, Amsterdam, 1979, n° 21. Comme les dessins de Londres et de Rotterdam portent également l'image d'un des *Fils de Laocoon*, laquelle fut reproduite en gravure en 1538 (SCHÉLE, p. 197 et, pour la gravure, n° 47, p. 126 et pl. 17), on en déduira que l'original du *Couple enlacé*, que Bos l'a vu à Rome ou non, avait été retrouvé (si la pièce est antique) ou créé avant cette date.

(27) DEBERGH, *Luc Lange* (voir n. 1), p. 80-81.

(28) Archives Générales du Royaume, *Chambre des Comptes. Inv. « Binche », n° 27309, fol. 37 v°* : cfr DEBERGH, *Luc Lange* (voir n. 1), p. 89, d'après R. HEDICKE, *Dubrœucq* (voir n. 12), Document C. 52, p. 414; CAROUILLEZ, *Monument* (voir n. 19), p. 60.

(29) Les sources publiées par Hedicke n'en disent rien, ce qui n'étonnera point, vu qu'il s'agit des comptes officiels des travaux effectués aux châteaux de Binche et de Mariemont, et que la mention du passage temporaire de Luc Lange au service de Jean de Hennin-Liétard n'y apparaît que comme une simple précision chronologique. Aucun document d'archive relatif à la construction et à la décoration du château n'est conservé (cf CAROUILLEZ, *Monument* (voir n. 19), p. 60). Les fouilles rendront-elles au jour quelque fragment de ces sculptures ? Au printemps 1993, elles ont déjà rendu plusieurs morceaux des deux grandes statues en terre cuite, Charles Quint et François I^{er}, qui étaient venues orner le châtelet d'entrée réemployé dans le château du XIX^e s., en grande partie détruit à la fin de la seconde guerre mondiale. Une éventuelle attribution à Luc Lange (prudemment proposée par R. HEDICKE, *Dubrœucq* (voir n. 12), p. 289-290 : projet de Du Broeucq, réalisation de Lange, et par M. CAROUILLEZ, *Monument* (voir n. 19), p. 65 : Lange) ne semble pas reposer sur des documents solides ; en outre, la chronologie paraît constituer un obstacle gênant : François I^{er} était déjà décédé lorsque Lange arriva en Hainaut, quelle que soit la date retenue, 1548, 1549 ou 1550. Statues érigées avant 1547, mais à quelle occasion ?, réalisations plus tardives, destinées à rappeler les heures glorieuses de Boussu, comme je serais enclin à le croire ? Les recherches se poursuivent et les vestiges, en cours d'étude et de restauration, seront publiés par les soins de Cécile Ansieaux, archéologue : histoire, histoire de l'art, technologie, datation par thermoluminescence contribueront ensemble à résoudre ce problème.

(30) En ce qui concerne le couple enlacé, il est évident que si la date du miroir ou de son archétype devait se révéler postérieure à 1552, nous ne pourrions accorder à Luc Lange la paternité de l'œuvre représentée sur la gouache.

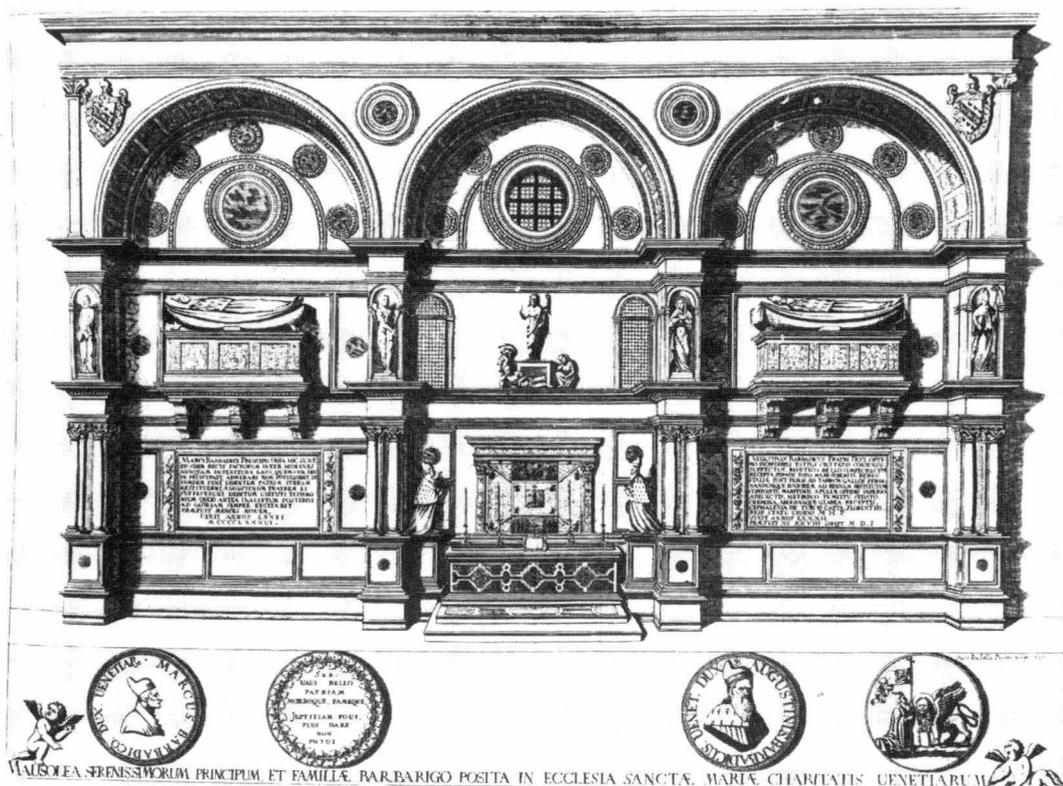


Fig. 4. Tombeau du doge Agostino Barbarigo, gravure d'I. Piccini. Venise, Museo Correr.
(D'après B. ROECK, *Kunstaufrägen* (voir n. 32), fig. 1).

aurait fait la connaissance de Luc Lange, alors apprenti, dans l'atelier du maître vénitien⁽³¹⁾. Il s'agit d'une planche, gravée en 1692 par sœur Isabella Piccini, qui montre le monument funéraire du Doge Agostino Barbarigo, mort en 1501, tel qu'il apparaissait dans l'église Santa Maria della Carità (fig. 1)⁽³²⁾. L'économie générale du monument n'est pas sans évoquer, à mon sens,

(31) DEBERGH, *Luc Lange* (voir n. 1), p. 80; la suggestion s'est transformée en affirmation dans la présentation de la plaquette italienne rédigée par G. D'OREFICE, *Luca Lancia. Un'autentica rivelazione storica di Spazio Aperto*, dans *Spazio Aperto*, 3, n° 1 (janvier 1991), p. 5. Affirmation également chez DUVERGER, *Lancia* (voir n. 4), col. 477 et *Marie de Hongrie* (voir n. 3), p. 722, ainsi que chez VAN DEN BOOGERT, *Macht en pracht* (voir n. 2), p. 288. Si, avec ces deux derniers chercheurs, on admet que Luc Lange passa de l'atelier du Sansovino à celui du Primaticcio, il n'est plus aussi impérieux d'envisager un contact direct entre le Sansovino et Du Brœucq pour justifier la présence de Luc Lange à Binche. J'ai dit cependant pourquoi je n'étais pas totalement gagné à cette idée.

(32) On se reportera à B. ROECK, *Zu Kunstaufrägen des Dogen Agostino Barbarigo (1419-1501). Das Grabmonument in der Chiesa della Carità in Venedig und die « Pala Barbarigo » Giovanni Bellinis*, in *Zeitschrift für*



Fig. 5. Jacques Du Brœucq, *Résurrection* (1547), détail : soldat en Hercule. Mons, collégiale Sainte-Waudru. (Copyright A.C.L., Bruxelles, Cliché IRPA D' 181699 M).



Fig. 6. Jean Mône, *Portement de croix* (1540-1550), détail : cavalier en Hercule. Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent, inv. ABM bs 696. (Cliché J. Debergh)

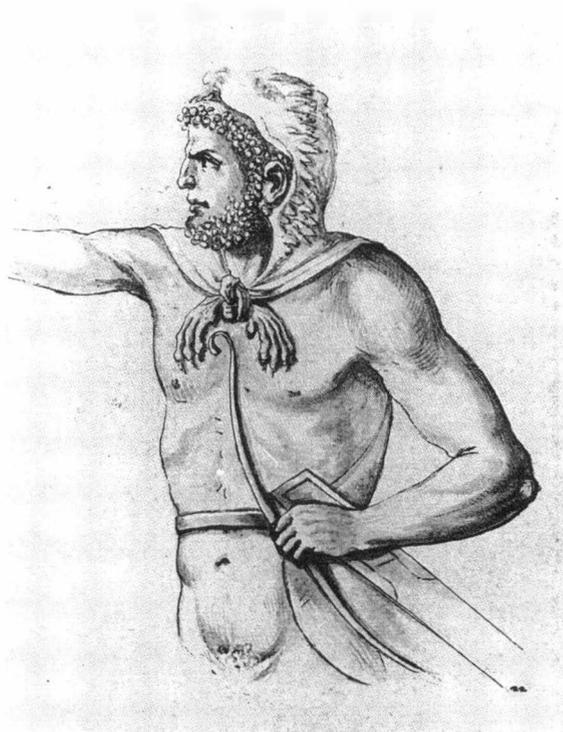


Fig. 7. École italienne, *Étude d'après une sculpture antique représentant Hercule* (xvi^e s.) (D'après *Old Master Drawings*, Phillips, London, 12 Decembre 1990, n° 247).

l'ordonnance du jubé de la collégiale de Mons que nous connaissons par un dessin dû peut-être à la main de Du Brœucq lui-même ⁽³³⁾. Je laisse à Robert Didier, qui a en chantier une monographie consacrée à Jacques Du Brœucq, le soin d'approuver ou de contredire cette conjecture.

Soldat romain en Hercule

J'avais attiré l'attention sur la présence, parmi les soldats romains entourant la *Résurrection* de Du Brœucq (1547), d'un légionnaire au visage héracléen coiffé de la peau du lion de Némée (fig. 5) ⁽³⁴⁾.

Parmi les œuvres exposées à 's-Hertogenbosch dans le cadre de la manifestation consacrée à Marie de Hongrie se trouve un bas-relief en albâtre attribué à la mouvance de Jean Mône représentant le *Portement de croix* (1540-1550) ⁽³⁵⁾ : là aussi, dans la foule de ceux qui se rendent au lieu du supplice, un militaire romain, un cavalier, présente la physionomie d'Hercule, tête recouverte de la dépouille néméenne (fig. 6). La ressemblance est parfaite, et laisse croire au recours à un même modèle, dessin d'après une œuvre antique. Tout récemment, un tel dessin, attribué à l'École italienne du xvi^e s. a été mis en vente à Londres (fig. 7) ⁽³⁶⁾, mais il ne m'a pas encore été donné de repérer le *Commode-Hercule* ou le *Caracalla-Hercule* original ⁽³⁷⁾.

ABSTRACT : Luc Lange and Jacques Du Brœucq. Four Considerations.

These four short notes investigate some aspects of the career and works of Luc Lange and Jacques Du Brœucq. The late Professor J. Duverger assumed that Luc Lange spent some years at Fontainebleau, as an assistant of the Primatice. Although theoretically the idea is not

Kunstgeschichte, 55 (1992), p. 1-34, spéc. p. 4-20 pour le tombeau, érigé entre fin 1492 (contrat) et 1498 (ultime paiement) par Giovanni Buora et Bartolomeo di Domenico Duca : le monument a été démantelé et peu d'éléments en subsistent. Une médaille frappée par le même doge le montrait également : l'image qu'en a donnée G.F. BARBARIGO, *Numismata virorum illustrium ex Barbatica gente*, Padoue, 1732, se trouve reproduite par Roeck à la fig. 16, p. 13.

(33) R. DIDIER, *Les œuvres du sculpteur Jacques Du Brœucq*, dans *Jacques Du Brœucq* (voir n. 19), p. 31-102, spéc. p. 41 et 43 et les illustrations p. 36, 38, 40 ; le projet a figuré à l'exposition *Maria van Hongarije* (voir n. 2), n° 195, p. 254-255 (VAN DEN BOOGERT).

(34) J. DEBERGH, *Échos de l'antiquité romaine dans l'œuvre de Du Brœucq*, dans *Jacques Du Brœucq* (voir n. 19), p. 125-144, spécialement p. 127 et fig. p. 132 ; l'ensemble du panneau est reproduit dans le même volume, p. 78.

(35) *Maria van Hongarije* (voir n. 2), n° 241, p. 341 (VAN DEN BOOGERT). Je remercie M. C.J.F. VAN SCHOOTEN, du département Bibliotheek en documentatie du Rijksmuseum Het Catharijneconvent d'Utrecht, où la pièce se trouve conservée sous le numéro d'inventaire ABM bs 696 qui m'a autorisé (par lettre U93/1388/KS du 14 décembre 1993) à reproduire ce détail, photographié à l'occasion de l'exposition.

(36) *Old Master Drawings, Phillips, London, 12 Decembre 1990*, n° 247, p. 91. Merci à M. J.-Fr. van Houllte, d'Arthès-Phillips, qui a répondu favorablement à ma demande de reproduction (par lettre du 6 décembre 1993).

(37) Aucune information dans C.C. VERMEULE, *Commodus, Caracalla and the Tetrarchs: Roman Emperors as Hercules*, dans *Festschrift für Frank Brommer*, Mayence, 1977, p. 289-294, en particulier 290-293, ni dans l'abondante documentation réunie par J. BOARDMAN, O. PALAGIA et S. WOODFORD, *Herakles*, dans *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, IV, 1988, 1 (texte), p. 728-838 et 2 (illustrations), p. 444-559, en particulier p. 795-796.

unlikely, the texts do not seem to support this hypothesis. A *gouache* belonging to the famous series of the *Albums de Croÿ* displays, in the courtyard of the Castle of Boussu, a row of sculptures from the Antique or in the Renaissance style, all of them white painted. Would they represent some of the plasters made by Lange for Jean de Hennin-Liétard, lord of Boussu ?

It has been alleged that Jacques Du Brœucq would have visited the workshop of Jacopo Sansovino in Venice, during his journey in Italy. The likeness of appearance between the Venitian tomb of the Doge Agostino Barbarigo and the Jubé of Mons, could serve as an argument in this case. Finally, a Roman soldier in the likeness of Hercules bearing the skin of the Nemean lion can be seen, in a Bearing of the Cross from the circle of Jean Mone, as in Du Brœucq's Resurrection. An Italian drawing too reflects an antique statue of Commodus or beter of Caracalla in the dress of Hercules, maybe their common source, not identified yet.

J.D.

PREMIER LIVRE D'ARCHITECTURE (1617)
VAN JAQUES FRAN CART:
EEN POST-MICHELANGELESK, MANIËRISTISCH TRAKTAAT

Annemie DE Vos

In 1617 publiceerde de Brusselse hofarchitect Jaques (1) Francart (1583-1651) zijn *Premier Livre d'Architecture* (2), een verzameling van poortmodellen, bestemd voor burgerwoningen. Het boek bevat eenentwintig gravures, waaronder achttien poortontwerpen, verder één blad-zijde met cartouches, één met deurvleugels en één detailtekening met de onderdelen van een Dorische orde. Op enkele uitzonderingen na, worden de gravures voorzien van een « *explicatio* », of een korte, verklarende tekst. Niettemin vormt het beeldmateriaal het corpus van het traktaat, zoals in de « voorbeeldenboeken » van Hans Vredeman de Vries. Maar terwijl deze nog grotendeels in het Noordelijke maniërisme zijn geworteld, is de *Premier Livre* ongetwijfeld in de « moderne » Italiaanse geest opgevat. Francarts boek leunt qua concept aan bij Sebastiano Serlio's *Estraordinario Libro*, waarin vijftig poortontwerpen staan afgebeeld die, op één na, allemaal van eigen vinding zijn. De kopergravures van de *Premier Livre*, die door Michel Lasne werden verzorgd, laten Serlio's illustraties kwalitatief echter ver achter zich (3).

Tot voor kort was dit traktaat nooit grondig geanalyseerd geworden. Nochtans is de studie ervan niet alleen van belang voor een beter inzicht in Francarts architectuur, maar ook voor het onderzoek naar de Italiaanse invloeden op de vroegbarokke Zuidnederlandse architectuur. Dit artikel geeft enkele resultaten van een eerste onderzoek naar de bronnen die Francart als inspiratie voor zijn poortontwerpen heeft gebruikt (4).

Het geografisch domein voor het bronnenonderzoek beperkt zich in dit artikel tot het Italiaans grondgebied. Niet minder dan zes van Francarts ontwerpen verwijzen, zoals verder zal blijken, bijna letterlijk naar Michelangelo's al dan niet gerealiseerde architectuurontwerpen.

(1) Sic. Deze schrijfwijze komt voor zowel op het titelblad van J. FRAN CART, *Premier Livre d'Architecture contenant diverses inventions serviables à tous ceux qui desirent bastir. En trois langues (latin, françois, flamand)*, Brussel, 1617. Brussel, Koninklijke Bibliotheek Albert I, Kostbare Werken, VB 5321 R.P., als op de titelpagina en in het voorwoord van zijn *Cent tablettes et escusson d'armes*, 1622.

(2) Zie voetnoot 1.

(3) Uit J. E. ERICHSEN, *L'Extraordinario Libro di Architettura. Note su un manoscritto inedito*, in Sebastiano Serlio. *Sesto Seminario Internazionale di Storia dell'Architettura*, o.l.v. C. THOENES, Milaan, 1989, pp. 192-194, afb. 1-14 blijkt dat het manuscript echter veel gedetailleerder is dan de houtgravures van Serlio's *Estraordinario Libro*.

(4) A. DE Vos, *Jaques Francart, Premier Livre d'Architecture. Studie van een Zuidnederlands poortenboek uit de zeventiende eeuw*, onuitgegeven licentiaatsverhandeling K.U.L., 1992, p. 1.

De meeste andere modellen vertonen hoe dan ook sporen van zijn verblijf in de pauselijke hoofdstad en in Firenze. Het is de eerste keer in de Zuidnederlandse architectuurtraditie dat Michelangelo zo duidelijk wordt geciteerd: dit is trouwens het basisthema van dit artikel (5). De directe aanleiding tot de afbakening van het domein is zijn bijna twintigjarig verblijf (1591-1608/11) in de stad Rome. Het staat immers in de plaatselijke archieven vermeld dat hij tijdens die periode in de parochie van San Lorenzo heeft gewoond (6). Zijn vader Jan Francart (1551-1601), die schilder was, besloot in 1591 naar Italië te verhuizen. Ginds werkte hij tot aan zijn dood samen met zijn schoonzoon Wenzel Coebergher. Aanvankelijk volgde de jonge Francart, net zoals zijn vader, een opleiding tot schilder en oefende zich naar het voorbeeld van de Groten der schilderkunst. Het is waarschijnlijk door zijn architect-schoonbroer dat hij zich nadien meer ging toelekken op de studie van de Italiaanse architectuur, waaruit zijn *Premier Livre* ongetwijfeld is voortgevloeid. In 1613, na zijn terugkeer uit Italië, werd hij tot hofschilder van de aartshertogen Albert en Isabella uitgeroepen (7), maar pas in 1623 verscheen hij voor het eerst in de archieven onder de titel van «architecte et ingénieur du Roi» (8). Deze titel hield in dat hij als «bouw- én vestingsbouwmeester van Brussel» werkzaam was (9). In opdracht van de aartshertogen ontwierp Francart plannen voor de Jezuïetenkerk (1606-1621), die afgebroken werd in 1812. Hiermee legde hij de basis voor de Nederlandse barokkerk. De Augustijnenkerk (1620-1642) te Brussel was zijn volgende opdracht, waarvan thans de voorgevel nog overeind staat voor de Heilige-Drievuldigheidskerk te Elsene. Tenslotte bouwde hij de Begijnhofkerk (1629-1638) in Mechelen, die door Lucas Faydherbe werd voltooid. De publicatie van dit traktaat (1617) staat dus eigenlijk aan het begin van zijn carrière als architect.

Echo's van Michelangelo: de Porta Pia

Voorals Michelangelo's Porta Pia (afb. 1) blijkt een grote invloed te hebben uitgeoefend op Francarts architectuurrepertoire. De invloed van dit poortgebouw is verspreid over verschillende ontwerpen in het traktaat (II-III-VIII-XIII-XVI).

Ontwerp II van zijn *Premier Livre* (afb. 2) werd het sterkst door de Porta Pia geïnspireerd: de gebroken segmentvormige boog met voluten, verbonden door guirlandes werd door de Brusselse hofarchitect geheel overgenomen van Michelangelo's meesterwerk. Francarts vruchtenslingers zijn realistischer en minder sober dan die van Michelangelo, maar Francart staat dan ook dichter tegen de Barok. De voorbeelden van dergelijke frontons in het Cinquecento zijn erg schaars, zodat de mogelijkheid des te groter wordt dat Francart deze poort geanalyseerde.

(5) Met dank aan prof. K. De Jonge.

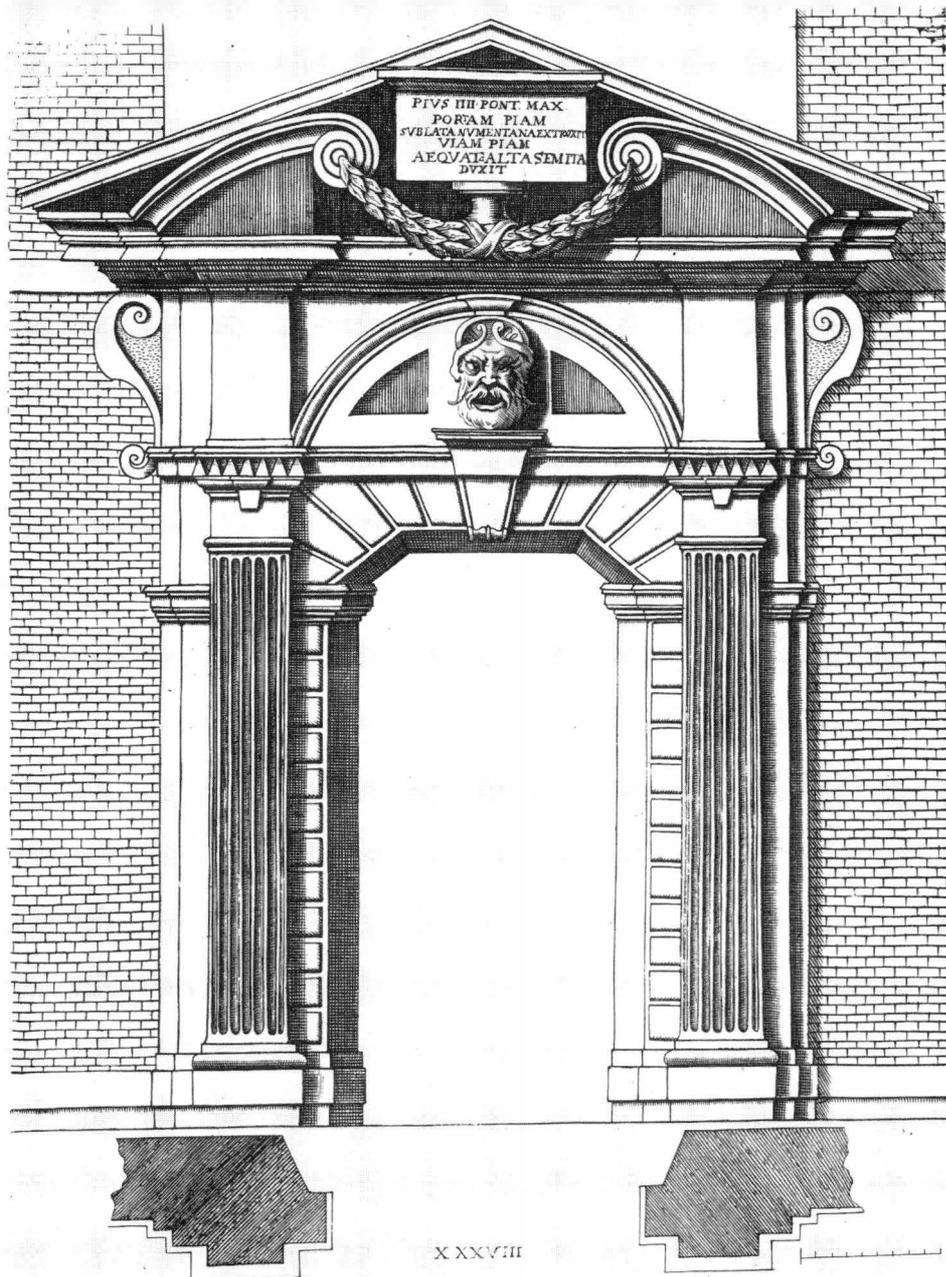
(6) G. J. HOOGWERFF, *Nederlandse kunstenaars te Rome (1600-1725). Uittreksels uit de parochiale archieven*, in *Studiën van het Nederlands Historisch Instituut te Rome, III*, 's Gravenhage, 1942, p. 9.

(7) M. DE MAEYER, *Albrecht en Isabella en de schilderkunst. Bijdrage tot de geschiedenis van de XVII-eeuwse schilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden*, (Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Schone Kunsten, 9), Brussel, 1955, p. 214, doc. 90. Ditzelfde document bevindt zich in A.R.A.B.

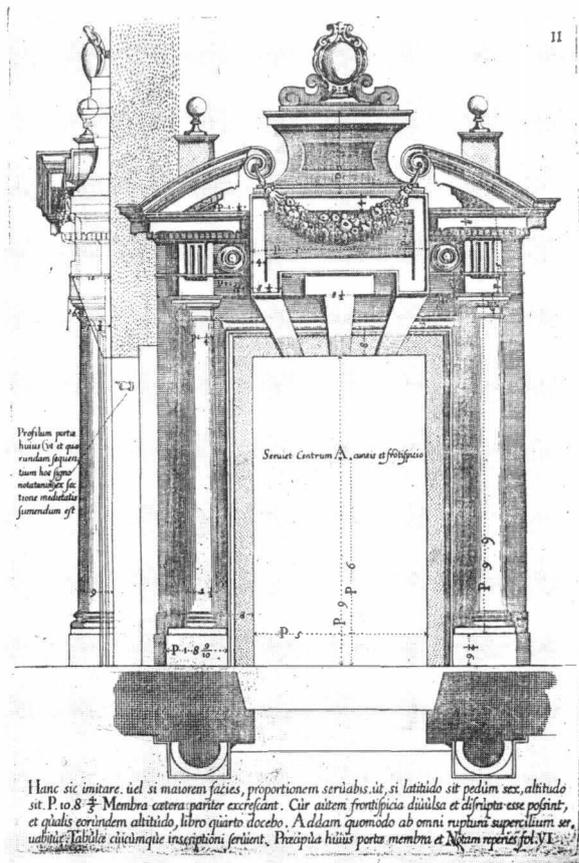
(8) *Inventaire sommaire*, Rijsel, 1888, p. 109, 2^e kolom.

(9) A. HOUBRAKEN, *De groote schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en schilderessen*, 1, 2^e druk, 's Gravenhage, 1753, p. 162.

MICHEL ANGELO;



Afb. 1. *Porta Pia* (Alcuni disegni di Michelangelo Buonaroti), kopergravure, 29 × 21 cm. Uit J. B. VIGNOLA, *Regel van de vyff ordens der Architecture*. Gheslell by Mr. Jacob Barozzio da Vignola. Met een nieu bypoeghsel van Michiel-Angelo Buonarota. Amsterdam, 1642, XXXVIII. Leuven, K.U. Centrale Bibliotheek, Res. 2057/*.



Afb. 2. M. Lasne, *Poortontwerp II*, kopergravure, 32 × 22 cm. Uit J. FRANCART, *Premier Livre d'Architecture*, Brussel, 1617, H. K.B.B., *Koninklijke Werken*, VB 5321.

seerd heeft. Een van de zeldzame andere voorbeelden van een gebroken fronton is terug te vinden op de voorpagina van Serlio's *Libro Estrordinario* ⁽¹⁰⁾, het traktaat waarop Francarts *Premier Livre* niet alleen structureel en inhoudelijk maar ook stilistisch is gebaseerd ⁽¹¹⁾.

Het segmentvormig fronton van de *Porta Pia* wordt op zijn beurt ingepast in een groter driehoekig fronton, een combinatie waarvan echter geen spoor te bekennen valt in ontwerp II van Francart. De gecombineerde frontons komen wel — zeer sterk geabstraheerd — voor in ontwerp XIII (afb. 12), waar een gebroken driehoekig fronton wordt « bedekt » door het middelste gedeelte van een segmentboog bovenop het ovale venster dat het fronton onderbreekt. Aan de *Porta Pia* is het juist andersom: een segmentvormig fronton is ingeschreven in een driehoekige bekroning. Michelangelo heeft deze dubbele bekroning ook toegepast boven de deuropening van de leeszaal van de Bibliotheca Laurenziana ⁽¹²⁾. Vóór hem, reeds in 1515-1516,

(10) S. SERLIO, *Il sesto libro di Sebastiano Serlio Bolognese*, herdruk van de eerste uitgave van Lyon, 1551, opgenomen in de uitg. met zeven boeken van Venetië, 1619.

(11) A. DE VOS, *Op. cit.*, p. 83.

(12) IDEM, p. 98 en afb. 35.

was Leonardo da Vinci op het idee gekomen om een driehoekig fronton in te schrijven in een segmentvormig. Guillaume geeft een afbeelding van een ontwerp van da Vinci, waarop composietzuilen een segmentvormig fronton dragen dat is ingeschreven in een driehoekige bekroning⁽¹³⁾. Een volgend detail dat erop wijst dat Francart deze poort bestudeerd heeft, is het gebruik van de zogenaamde aanzetstukken, een element dat in al zijn ontwerpen aan bod komt, op twee uitzonderingen na (XIII en XV). Aan de uiteinden van het fronton springt de horizontale lijst een weinig naar achteren, zodat een overgang tussen de gevel en de bekroning wordt gevormd. Het is een manier om diepte-effect te creëren. Aan de Porta Pia zijn soortgelijke stukken terug te vinden aan weerszijde van het segmentvormig fronton.

Ook het schrijftablet met inscriptie tussen de twee benen van het gebroken fronton vindt men terug bij Francart. Aan de Porta Pia mag het tablet dan niet de oren hebben die in ontwerp II opduiken, de rechthoekige nissen of «blinde vensters», links en rechts aan de Romeinse poort vertonen wél een soortgelijke oormlijsting. Er zijn nog meer Michelangeleske voorbeelden te vinden met een dergelijke omlijsting, onder andere in de vestibule van de Bibliotheca Laurenziana. Op de eerste verdieping zijn vierkante nissen aangebracht die voorzien zijn van oren. Michelangelo heeft daarnaast nog enkele tekeningen nagelaten waarop deze elementen voorkomen⁽¹⁴⁾.

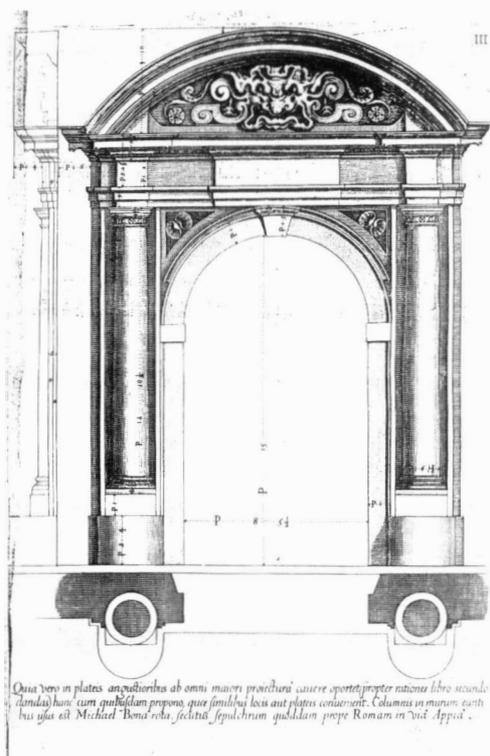
Na de bekroning laat ook de fries van de Porta Pia sporen na in twee van Francarts ontwerpen. Ze is zó breed uitgevallen, dat ze een tweede, ingeschreven segmentboog als «decoratie» bevat, die wordt opgevuld door een volplastisch, grimassen trekkend hoofd, dat dienst doet als steun voor de vooruitspringende sluitsteen. Ook Francart heeft van dit idee gebruik gemaakt in zijn ontwerp III (afb. 3), waar hij een segmentboog van een mascaroon voorziet. In ontwerp XVI (afb. 4) zien we opnieuw de breed uitgevallen fries, die een «*tweede lichaem*», een venster, bevat. Vervolgens zijn er de twee consolevormen met een geciseleerd karakter aan weerszijde van de fries, die ook aan de Romeinse poort opduiken.

De vensters (afb. 5) aan weerszijden van de doorgang van de Porta Pia hebben op hun beurt sporen nagelaten in het werk van Francart. Zo valt de gelijkenis op tussen de bekroning van de vensters op de benedenverdieping van de Romeinse poort en de bekroning van ontwerp VIII (afb. 6). In beide gevallen hebben we te maken met een driehoekige bekroning, waarvan het timpaan opgevuld wordt door een schelpmotief. De gootlijst en de kroonlijst zijn onderbroken ter hoogte van het schelpornament. De analogie tussen beide is zeer groot; men zou zelfs kunnen stellen dat Francart hier Michelangelo's bekroning in zijn geheel heeft overgenomen. In ontwerp VIII doet zich trouwens nog een ander Michelangelesk element voor: de console. De «console triglyphe», een console die onderaan is voorzien van trigliefen⁽¹⁵⁾, verschijnt weliswaar niet aan de Porta Pia, maar wel aan het palazzo Farnese. Dit alles geeft ontwerp VIII, net zoals II, III en XVI, een overtuigend Michelangelesk karakter. In Francarts ontwerpen

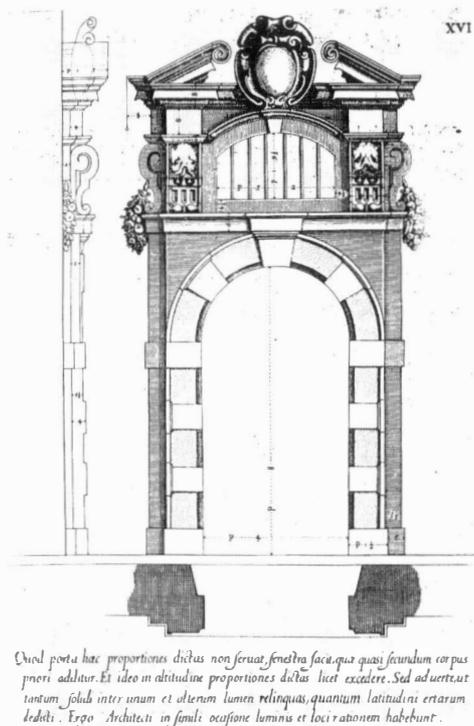
(13) J. GUILLAUME, *Léonard et l'architecture*, in *Léonard De Vinci, ingénieur et architecte* (tent.cat.), Montréal, 1987, pp. 252-253 en pl. 283. Referentienummer van de tekening: Milaan, CODEX ATLANTICUS, f. 757v/297^v°.

(14) J. S. ACKERMAN, *The Architecture of Michelangelo*, met een catalogus van Michelangelo's werken door J. S. ACKERMAN en J. WAYNE, Harmondsworth, 1986 pl. 31 (Firenze, Casa Buonarroti 95; D. 472; P. & Z. 240.), 40 (Haarlem, Teyler Museum 33v.), 42 (Firenze, Casa Buonarroti 89 v.).

(15) In het geval van ontwerp VIII spreekt men niet van trigliefen maar van een pootjesmotief.



Afb. 3. M. Lasne, *Poortontwerp III*, kopergravure, 32 x 22 cm. Uit *idem*, III.

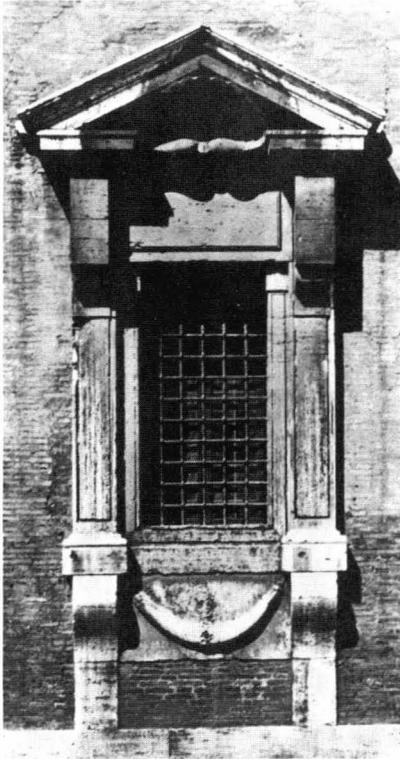


Afb. 4. M. Lasne, *Poortontwerp XVI*, kopergravure, 31 x 21 cm. Uit *idem*, XVI.

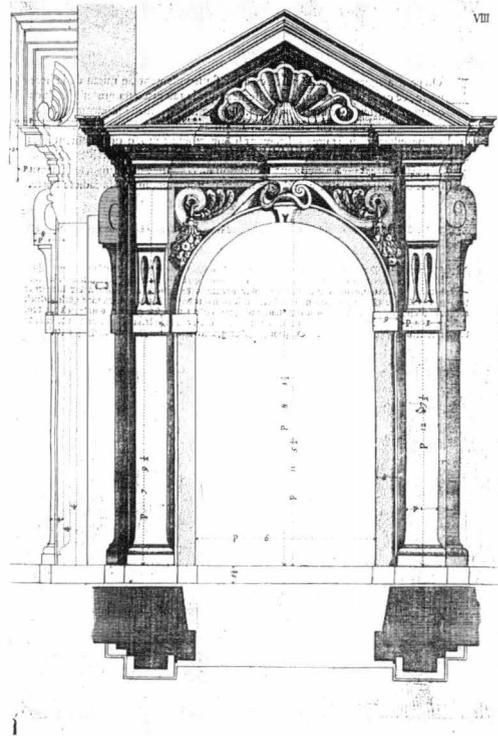
zijn er verder nog echo's terug te vinden van enkele details van de vensters van de Porta Pia. Op het gelijkvloers zijn ze geflankeerd door pilasters die bekroond worden door naakte, rechthoekige stenen die onderaan voorzien zijn van een soort geabstraheerde klauw, wat weer verschijnt in ontwerp X. Voorts zijn de kleine vierkante venstertjes op de eerste verdieping versierd met een oormlijsting. De «oren» worden ondersteund door zeer kleine consooltjes. Een analoge combinatie is terug te vinden in ontwerp IX. Een vergrote versie van de consooltjes verschijnt in ontwerp XI.

De Porta Pia is volgens Ackerman uniek in Michelangelo's architectuur⁽¹⁶⁾. Het spanningseffect dat zijn voorgaande werken kenmerkte, is verdwenen. De nadruk ligt nu op het optische effect. Ook Francarts ontwerpen getuigen van dergelijke optische effecten, waar de kwaliteit van Lasnes gravures ten zeerste toe bijdraagt. Het zijn vooral die elementen die het licht- en donkercontrast beïnvloeden zoals de pilasters met opstaande randen, de onderste lijst van het fronton die in het midden een insprong maakt, de onderbroken druppellijst.... die dan ook dikwijls in Francarts traktaat opduiken.

(16) J. S. ACKERMAN, *Op. cit.*, p. 251.



Afb. 5. Michelangelo Buonarroti, *Vensters aan de Porta Pia*, Rome, 1561-1564.



Afb. 6. M. Lasne, *Poortontwerp VIII*, kopergravure, 31 × 22 cm. Uit J. FRANCART, *Op. cil.*, VIII.

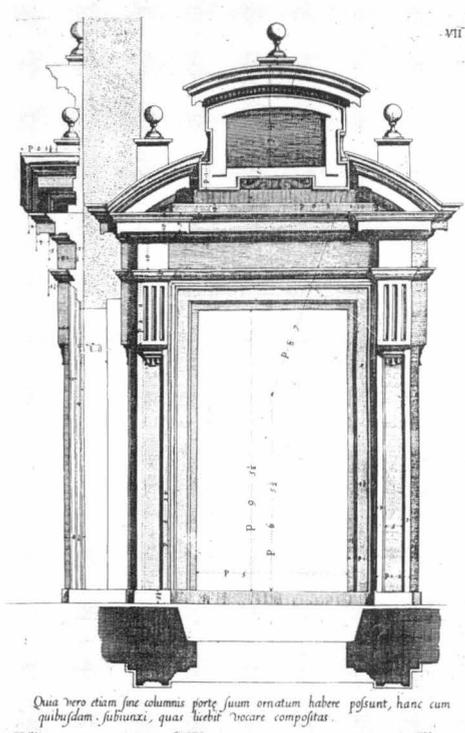
Andere ontwerpen van Michelangelo, « herbruikt » door Francart

Naast de Porta Pia speelt ook de St.-Pietersbasiliek een belangrijke rol als inspiratiebron voor Francart, meer bepaald de nis- en vensteromlijstingen⁽¹⁷⁾, die naar Michelangelo's ontwerp werden gerealiseerd. Ze zijn gesitueerd aan het zuidelijk transept van de basiliek⁽¹⁸⁾. Het is vooral ontwerp VII (afb. 7) dat hiermee sprekende gelijkenissen vertoont.

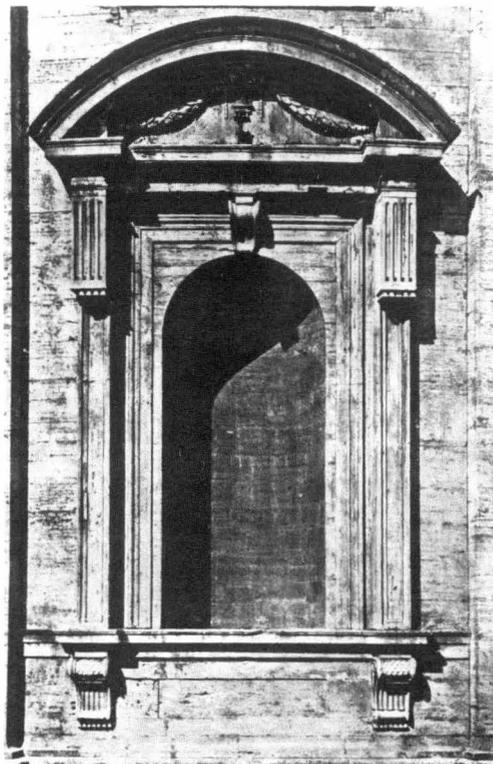
De nissen bevinden zich op het eerste niveau van de zuidelijke gevel van de basiliek (afb. 8). Ze zijn geflankeerd door pilasters met geprofileerde randen en afwisselend bekroond met driehoekige of segmentvormige frontons. De onderste lijsten van de frontons maken een insprong in het midden. Het fronton wordt gesteund door triglifien met guttae. Francart heeft zich bijna zeker hierop geïnspireerd voor zijn zevende ontwerp. Het schrijftabelt, dat in de

(17) H. HIBBARD, *Maderno, Michelangelo, and the Cinquecento Tradition*, in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongress für Kunstgeschichte in Bonn 1964*, II, (Michelangelo), Berlijn, 1967, pl. II/15, nrs. 1 en 2.

(18) J. S. ACKERMAN, *Op. cil.*, p. 254.



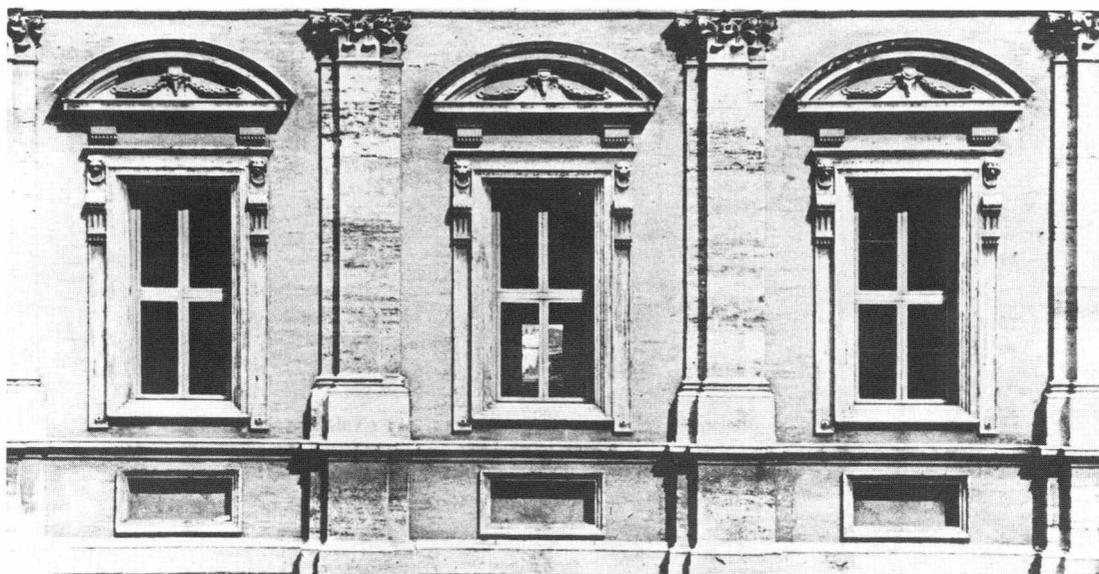
Afb. 7. M. Lasne, *Poortontwerp VII*, kopergravure, 32 × 21 cm. Uit *idem*, VII.



Afb. 8. Michelangelo Buonarroti, *Nis op de benedenverdieping van de zuidelijke vleugel van de St.-Pietersbasiliek*, Rome, 1555-56.

tussenruimte van het gebroken fronton oprijst, komt evenwel noch boven deze nissen, noch boven de vensters van de St.-Pietersbasiliek voor. Het is niettemin een typisch Michelangelesk ontwerp met een oorumlijsting, zoals die is terug te vinden aan de Porta Pia. Carlo Maderno nam Michelangelo's omlijstingen over toen hij — in de periode dat Francart in Rome verbleef — de basiliek voltooide. Hij heeft er evenwel enige decoratie aan toegevoegd⁽¹⁹⁾. Nader beschouwd neigt Francarts poortmodel VII toch meer naar Michelangelo's sobere omlijsting. Op de attica tenslotte worden de rechthoekige vensters met een sterk geprofileerde lijst bekroond, die door een schelpmotief onderbroken wordt. De triglifien met guttae zijn geen steunend element meer, integendeel, ze lijken te hangen. Dit effect duikt nergens op bij Francart. Hij heeft de triglifien slechts gebruikt als pilasterbekroning en als friesdecoratie, wat meer in de lijn ligt van Michelangelo's werk *stricto sensu*. De huidige attica werd immers niet

(19) H. HIBBARD, *Op. cit.*, p. 35. Maderno heeft de lijsten gedecoreerd met een versierde sluitsteen en de guirlandes in het frontonveld verbonden door een gevleugeld engelenhoofdje.



Afb. 9. Michelangelo Buonarroti,
Vensters op de bovenste verdieping van de cortile van het Palazzo Farnese, Rome, 1546.

gerealiseerd naar het ontwerp van Michelangelo⁽²⁰⁾. Millon en Smyth beweren dat dit resultaat het werk is geweest van Michelangelo's onmiddellijke opvolgers (voornamelijk Pirro Ligorio), die zich wel zouden gebaseerd hebben op een schema van Buonarroti voor een stadspoort⁽²¹⁾.

Waarschijnlijk werd het Palazzo Farnese eveneens nauwkeurig bestudeerd door de Brusselse hofarchitect. Meer bepaald gaat het hier om de vensteromlijstingen van de bovenste verdiepingen van de *cortile*, die door Michelangelo werden afgewerkt⁽²²⁾ (afb. 9). De korte pilasters, die niet tot aan de fries reiken, hebben opstaande randen. Ze worden bekroond door een console, die onderaan versierd is met triglifien en guttae. De triglifien vormen het onderste gedeelte van een console, de zogenaamde « console triglyphe ». De ronding van de console wordt versierd met schubben. Francart heeft slechts één maal een console als pilasterbekroning gebruikt, namelijk in zijn ontwerp VIII (afb. 6). Ze is er versierd met een pootjesmotief. Een meer directe herinnering aan deze vensteromlijsting is terug te vinden op de gravure uit Becanus' verslag over de Blijde Inkomst van Kardinaal-Infant Ferdinand van Oostenrijk in Gent in 1635⁽²³⁾. De gravure toont de voorkant van de *Arcus Carolini*, die door Francart werd ontworpen (afb. 10). De bovenste verdieping ervan verwijst duidelijk naar de omlijsting van

(20) H. A. MILLON en C. H. SMYTH, *Michelangelo and St Peter's, I : Notes on a Plan of the Altie as Originally Built on the South Hemicycle*, in *Burlington Magazine*, CXI, 1969, p. 491.

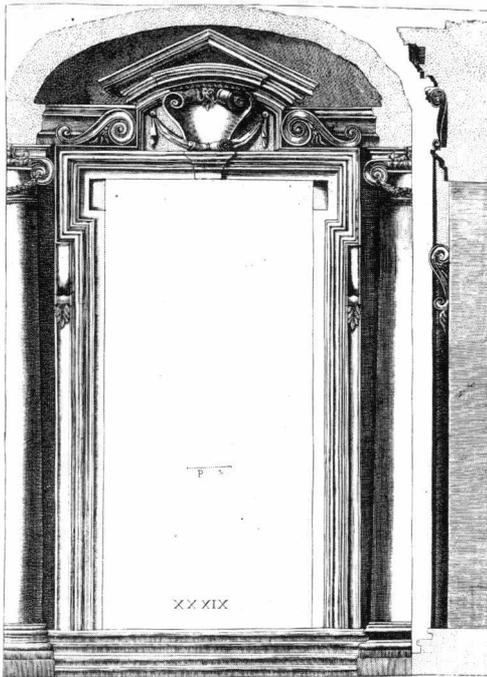
(21) *Ibidem*, p. 494.

(22) L. H. HEYDENREICH en W. LOTZ, *Architecture in Italy, 1400 to 1600*, (*The Pelican History of Art*, o.l.v. N. PEVSNER) Harmondsworth, 1974, p. 204.

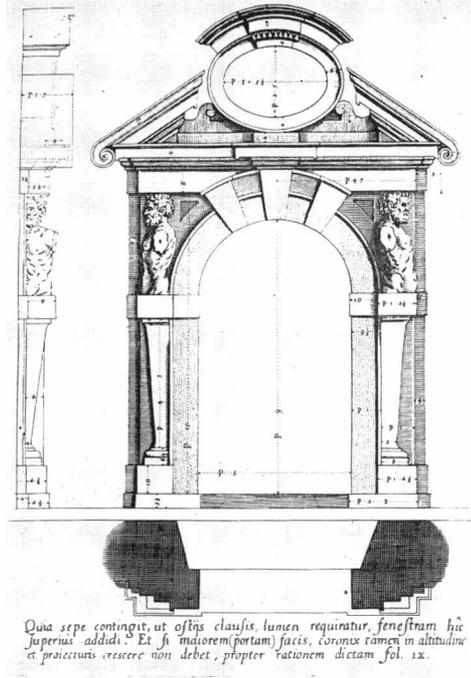
(23) G. BECANUS, *Ser. Princ. FERDINANDI Hisp. Infantis S.R.E. Cardinalis Triumphatis Introitus in FLANDRIAE Metropolum GANDAVUM*, Aulore Guilielmo Becano, Antwerpen, 1636.



Afb. 10. C. GALLE/P. DE JODE. Voorzijde van Arcus Carolini, kopergravure, 50×30 cm. Uit G. BEGANUS, *Ser. Princ. FERDINANDI Hisp. Infantis S.R.E. Cardinalis TRIUMPHALIS Introitus in FLANDRIAE Metropolim GANDAVUM. Aulore Guiliemo Becano S.I.*, Antwerpen, 1636, afb. 19. K.B.B., *Kostbare Werken*, V 27579 D.



Afb. 11. Poort op 't Capitolium (Alcuni disegni di Michelangelo Buonaroli), kopergravure, 30 × 22 cm. Uit J. B. VIGNOLA, *Op. cil.*, XXXIX.



Afb. 12. M. Lasne, *Poortontwerp XIII*, kopergravure, 31 × 21 cm. Uit J. FRANCART, *Op. cil.*, XIII.

het Palazzo Farnese: pilasters met geprofileerde randen, een consolevormige bekroning met onderaan triglifien en guttae. Het is bijna een letterlijke kopie.

Niet alleen spelen Michelangelo's gerealiseerde ontwerpen een belangrijke rol in de *Premier Livre*, maar ook de door hem geïnspireerde, later gepubliceerde ontwerpen. Een reeks van dergelijke gravures bevindt zich achteraan Vignola's *Regole generale*. Om dit te onderzoeken werd de editie van 1612⁽²⁴⁾ gebruikt, die teruggaat op de populaire Italiaanse editie van 1602. Deze vroegere uitgave heeft Francart vrijwel zeker leren kennen tijdens zijn verblijf in Italië. Ontwerp XVIII blijkt immers een typisch maniëristische variant te zijn van één van Vignola's ontwerpen voor het Palazzo Farnese in Caprarola⁽²⁵⁾, dat achteraan deze editie opgenomen werd.

(24) J. B. VIGNOLA, *Regel van de vyff Ordens der Architecture. Ghestell by Jacob Barozzio van Vignola. Met een nieu by-voeghsel van Michiel-Angelo Buonaroli*. Amsterdam, 1612. Een exemplaar hiervan bevindt zich in de Centrale Bibliotheek van de K.U. Leuven. BIBC RES. C 1326.

(25) A. DE VOS, *Jaques Francart, Premier Livre d'Architecture. Studie van een Zuidnederlands poortenboek uit de zeventiende eeuw*, onuitgegeven licentiaatsverhandeling K.U.L., 1992, pp. 54-55. Het poortontwerp van Vignola voor het Palazzo Farnese werd niet gerealiseerd. Wel werden er twee andere poortgebouwen op de

In deze Vignola-uitgave dragen de ontwerpen van Michelangelo de nummers XXXII⁽²⁶⁾ tot XLII. Op de bladzijde naast het poortgebouw met het nummer XXXIX (afb. 11) vermeldt de tekst dat het om de « *Poort op 't Capitolium* » gaat « *van 't nieuwe werck dat Michel Angelo geleyckent heeft* ». Eerst en vooral valt de oorumlijsting op, die ook door Francart wordt gebruikt. Verder zijn er enkele details die eveneens in Francarts ontwerpen III en XIII aan bod komen: de voluten aan weerszijde van de cartouche (III) en de meer opvallende guttae aan het stukje geprofileerde segmentboog (XIII) (afb. 12). Ook de cartouche doet al denken aan de uitvindzels van Francart⁽²⁷⁾. Dit ontwerp wordt in de Vignola-uitgave aan Michelangelo toegeschreven.

Dat Francart ook Firenze zou bezocht hebben lijkt niet onmogelijk, wanneer we ontwerp III (Afb. 3) analyseren. Dit ontwerp wordt namelijk gekenmerkt door de « *colonnes ennichées* », zuilen die in een nis staan. Michelangelo paste deze techniek toe in de hal van de Bibliotheca Laurentiana, waar hij gekoppelde zuilen in het muurvlak plaatste. Hierdoor kan ontwerp III voor de tweede keer een Michelangelesk ontwerp worden genoemd. Schoy verwees bij de bespreking van dit ontwerp ook al naar de invloed van de Florentijnse bibliotheek⁽²⁸⁾. Dit laatste wordt gedeeltelijk weerlegd door Francart zelf, aangezien hij in zijn verklarende nota bij ontwerp III naar een oud grafmonument bij de Via Appia verwijst, dat ook Michelangelo moet gekend hebben⁽²⁹⁾. De vraag is of Francart hier aan de bibliotheek in Firenze refereert — als bron voor zijn ontwerp — of aan het grafmonument in Rome. Niettegenstaande de grote invloed die Michelangelo's bouwkunst op Francart heeft uitgeoefend, is dit de enige keer dat hij hem uitdrukkelijk vernoemt in zijn verklarende tekst.

Het laatste ontwerp, XIX (afb. 13), vertoont eveneens niet-Romeinse accenten. De ruwe natuursteen staat in contrast met de vlakke, onderaan uitstekende sluitsteen en de vlakke imposten. Deze vlakke imposten komen in alle ontwerpen van Francart aan bod. Hij heeft aan dit ontwerp een motief toegevoegd dat eerder doet denken aan een Florentijnse invloed, met name de vlakke stenen die het boogsegment accentueren. Dit motief tegen een achtergrond van ruwe *opera rustica* is terug te vinden aan de vensters op het gelijkvloers van Palazzo Medici, waar Michelangelo⁽³⁰⁾ het gebruikte om de volledige boogomtrek te benadrukken. Andere « Florentijnse » elementen vallen er echter niet te herkennen in het traktaat.

eerste en de tweede verdieping van de voorgevel opgetrokken. De ontwerpen van Francart en Vignola vormen telkens een combinatie van de complementaire bovenste en onderste helften van de gerealiseerde poortgebouwen.

(26) *Sic.*

(27) De kraakbeenachtige cartouches worden een uitvindsel van Francart genoemd. In 1622 geeft hij in zijn *Cent Tablettes et Ecussons d'Armes* een honderdtal, soms zeer originele voorbeelden van cartouches en wapenschilden.

(28) A. SCHOY, *Jaques Francart. (Les grands architectes de la renaissance aux Pays-Bas.* 7), Brussel, 1878, p. 10.

(29) J. FRANCAERT, *Op. cit.*, pl. III : « Die colonnen innewaerts gaende heeft ghebruyekt Michael-Angel Buonarroti die ghesien hebbende in een oude sepulture by Roome, viâ Appiâ ».

(30) J. S. ACKERMAN, *Op. cit.*, pp. 280, 288, 307.

Een Zuidnederlands « Michelangelisme » ?

Buiten Italië heeft Michelangelo's architectuur tijdens de zestiende eeuw vooral in Frankrijk navolging gekend, meer bepaald in het werk van Philibert de L'Orme. Een vergelijking van diens werk met Francarts poortenverzameling kan enige opheldering brengen in Francarts positie ten opzichte van de Michelangeleske architectuur. De L'Ormes « Michelangelisme » werd recent diepgaand geanalyseerd door J. Guillaume (31). Voor de L'Orme speelde de Porta Pia blijkbaar een minder grote rol dan de Bibliotheca Laurenziana. Net zoals uit ontwerp VIII spreekt uit een van de ontwerpen in De L'Ormes traktaat *Premier Tome* (32) de invloed van het portaal van de leeszaal van de Florentijnse bibliotheek. In zijn werk zijn er daarnaast enkele elementen die uit het *ricetto* (vestibule) komen: de consoles die met gliefen versierd zijn (vensters van Saint-Maur), de tapse pilasters (bij voorbeeld aan de ingang van Anet) en de moulures van de kroonlijst. Guillaume wijst op de originaliteit van deze kroonlijst, die bestaat uit een scotia, en een reeks convexe cimatiën. Buiten Anet en het kasteel van Madrid in het Bois de Boulogne werd dit profiel in Frankrijk nergens toegepast. De L'Orme heeft deze kroonlijst opgenomen in zijn traktaat. Het is opvallend dat ook Francart deze eigenaardige kroonlijst heeft opgemerkt. De rechter tekening van de gedetailleerde gravure met de Dorische orde (afb. 14) vertoont immers een gelijkaardige kroonlijst met een scotia. Een volgende inspiratiebron voor de Franse architect was de tweede verdieping van het Palazzo Farnese (33). Zijn ontwerpen naar deze voorbeelden gelijken evenwel meer op de Farnese-vensters dan de ontwerpen van Francart.

Guillaume stelt tenslotte de vraag naar de zin van de L'Ormes ontleen aan Michelangelo. De Franse architect was op zoek naar ideeën, die hij heeft gevonden in de meest uitzonderlijke werken die het Rome van vóór en — waarschijnlijk — na het midden van de zestiende eeuw te bieden had. De architectuur van Michelangelo heeft hem voorzien van modellen die zijn eigen uitvindingen konden rechtvaardigen. De L'Orme heeft dan ook nooit Michelangelo letterlijk gecopieerd, maar hij heeft diens architectuurtaal omgevormd tot een Frans produkt, dat gekenmerkt wordt door een zwak reliëf, terwijl Michelangelo steeds een sculpturale bouwkunst heeft beoogd (met uitzondering van de Porta Pia). De L'Orme is bij gevolg de verspreider geweest van een soort Frans, Michelangelesk maniërisme.

Het is daarentegen duidelijk dat Francart in een verschillende tijdsgeest leefde, een ander doel beoogde en de ontleende elementen op een totaal andere manier bewerkte. Voor de Zuidelijke Nederlanden, op de drempel van de barok, zijn Francarts ontleding van Michelangelo echter even nieuw en revolutionair te noemen als die van de L'Orme dat waren voor het Frankrijk van het midden van de zestiende eeuw.

Dat Francart de invloed van Michelangelo en van het post-Michelangeleske maniërisme zozeer heeft ondergaan, is ook historisch te verantwoorden. Rond 1550, toen de L'Orme Italië

(31) J. GUILLAUME, *De L'Orme et Michel-Ange*, in *Il se rendit en Italie. Etudes offertes à A. CHASTEL*, Rome en Parijs, 1987, pp. 279-288.

(32) P. DE L'ORME, *Traité d'Architecture : Nouvelles Inventions pour bien bastir et a petits fraiz (1561) Premier Tome de l'Architecture (1567)*, facsimile-uitg. door J.-M. PÉROUSE DE MONTCLOS, Parijs, 1988.

(33) J. GUILLAUME, *Op. cit.*, p. 280. Dat de L'Orme de tweede verdieping van het Palazzo Farnese heeft bestudeerd, is een argument om te beweren dat hij in 1553 of 1560 is teruggekeerd naar Italië.

bezoekt, was de eerste post-klassieke stijl in een impasse geraakt. Het is Michelangelo's verdienste geweest zijn tijdgenoten te bevrijden van het Vitruviaanse dogma, maar niet van de «regels» die uit de antieke resten spraken⁽³⁴⁾. Ook al heeft Michelangelo volgens Mignot⁽³⁵⁾ een sterke archeologische vorming achter de rug, toch kan hij niet tot de classicisten gerekend worden. Net zoals de stijl van de «classicisten» soms antiklassiek is, is Michelangelo's architectuur altijd antiklassiek. Antiklassiek betekent hier: niet volgens Bramantes absolute vormen-canon. Met andere woorden, Michelangelo experimenteerde op onorthodoxe wijze met klassieke motieven (discontinue friezen, gebroken frontons, cartouches, projecties in het balkwerk,...). Hier situeert Lotz dan ook de term Maniërisme als een synoniem voor het anti-klassieke⁽³⁶⁾.

Tegen het einde van de zestiende eeuw was de band tussen de eigentijdse architectuur en de canon van de antieke bouwkunst erg versoepeld. De nieuwe bouwopdrachten waren niets meer dan een loutere imitatie van de werken van grote Renaissance-architecten. In dit kader werd Michelangelo geroemd als historisch architect⁽³⁷⁾. Rond de eeuwwisseling verschijnen diens poortmodellen achteraan de uitgave van Vignola's *Regole Generale*⁽³⁸⁾, wat nogmaals de interesse voor Michelangelo's werk benadrukt. Aangezien Francarts interesse voor de architectuur in deze periode aanvangt en zich verder ontwikkelt door toedoen van Wenzel Coeberger, is het waarschijnlijk dat zijn visie op de bouwkunst door dit modeverschijnsel werd beïnvloed. Dat Michelangelo's werk op een zo nadrukkelijke wijze aan bod komt in *Premier Livre*, hoeft ons dus niet verwonderen.

Het lag immers niet in Francarts bedoeling een gestructureerd architectuurtraktaat over de zuilencanons te schrijven, hij wilde enkel ideeën verschaffen om poortgebouwen te versieren⁽³⁹⁾, een thema dat meer willekeur of vrijheid toelaat zoals al door Serlio was aangetoond in zijn *Estraordinario Libro*. Méér nog dan Serlio's poortenboek, heeft Francarts *Premier Livre* de gedetailleerdheid van een praktische handleiding. Elke poort wordt zowel frontaal, in profiel als in grondplan weergegeven en is daarbij voorzien van afmetingen in de Brusselse voet. Michelangelo's vormenrepertorium werd daarin op een creatieve wijze verwerkt. Francart nam

(34) C. MIGNOT, *Michel-Ange et la France : Libertinage architectural et classicisme*, in *Il se rendit en Italie. Études offertes à A. CHASTEL*, Parijs-Rome, 1987, p.529.

(35) *Idem*.

(36) W. LOTZ, *Mannerism in Architecture*, in *Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, II, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1963, p. 246.

(37) H. HIBBARD, *Maderno. Michelangelo and Cinquecento Tradition*, in *Stil und Ueberlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964*, II, Berlijn, 1967, p. 40.

(38) J. B. VIGNOLA, *Regel van de vyff ordens der Architecture. Ghestelt by Mr. Jacob Barozzio van Vignola. Met een nieu by-voeghsel van Michel-Angelo Buonaroti*, L'Amsterdam, ghedruckt by Jan Jansz., 1642. Voor het onderzoek heb ik me gebaseerd op deze uitgave. Francart zal wellicht de Italiaanse uitgave van 1602 gebruikt hebben.

(39) A. DE VOS, *Jaques Francart, Premier Livre d'Architecture. Studie van een Zuidnederlands poortenboek uit de zeventiende eeuw*, onuitgegeven licentiaatsverhandeling K.U.L., 1992, pp. 22-23. De *Premier Livre* is, zo blijkt uit de titel, gericht tot «tout ceux qui désirent bastir et (pour) sculpteurs tailleurs de pieres, escreiniers masons et autres». Francart wou geen vaste regels opdringen voor het bouwen van poortgebouwen, in tegendeel, hij moedigde de lezer zelfs aan om zijn eigen verbeelding te laten werken bij het aanbrengen van de ornamenten. Wel bepaalde hij de ruimtes waarbinnen de decoratie moet beperkt blijven, wil men de goede proportie, «*hel principaelste sieraed*», behouden.

nooit losse decoratieve details over: hij bestudeerde gehele composities, die hij daarna ont-
leedde. Met de verschillende decoratieve elementen maakte hij dan nieuwe combinaties die hij
verspreidde over de achttien poortontwerpen van zijn traktaat. Deze, voor een maniëristisch
architect typische werkwijze geeft de uitspraak « *Ik hebbe hier van mijn inventie ghestell achllien
Poorten van huysen* »⁽¹⁰⁾ een heel eigen betekenis. In de maniëristische tijdsgeest krijgt het
woord « *inventie* » immers een specifieke inhoud. Het duidt niet op de schepping, maar op de
nasechepping, een « persoonlijke » combinatie, gebaseerd op een variëteit van — reeds bestaande
— decoratieve en architecturale elementen⁽¹¹⁾.

Het post-Michelangelesk, maniëristisch karakter van Francarts *Premier Livre* bleef echter
niet beperkt tot de zes ontwerpen van zijn traktaat (II-III-VII-VIII-XVI-XIX). Het was het
vertrekpunt van zijn carrière als architect, waarvan zijn verdere œuvre de sporen draagt. Dit
blijkt uit de studie van Francarts kerkgevels⁽¹²⁾ en van zijn triomfarchitectuur ter ere van de
Blijde Inkomst van Kardinaal-Infant Ferdinand van Oostenrijk te Gent in 1635⁽¹³⁾. In al deze
realisaties duiken veelvuldig decoratieve elementen op, die even opvallend naar zijn Italiaanse
inspiratiebronnen verwijzen als de zes Michelangeleske modellen van zijn traktaat. Zo vinden
we aan de kerkgevels ook de « gebruikelijke » oorumlijsting terug, de onderbroken lijsten met of
zonder schrijftablet, de gebroken frontons, de bekroningen, al dan niet opgevuld met car-
touches. De toepassing van deze Italiaanse, decoratieve elementen op de traditionele, verticali-
serende tendens van de voorgevel van de Jezuïetenkerk heeft de aanzet gegeven tot de ontwik-
keling van de religieuze barokarchitectuur in de Zuidelijke Nederlanden⁽¹⁴⁾. De
Augustijnenkerk vormt hierin de geleidelijke overgang naar de voorgevel van de Begijnholkerk
van Mechelen, waarvan de plastic ongetwijfeld in de barokke geest werd opgevat. Zes jaar
later, in 1635, koos hij opnieuw voor een laat-maniëristische architectuur — of werd het hem
misschien van hogerhand opgedrongen — in zijn ontwerpen van de *Arcus Carolini* en de *Triomf-
boog van Ferdinand* ter ere van de Blijde Inkomst van Kardinaal-Infant Ferdinand van Oosten-
rijk in Gent. Deze haast archaisch lijkende feestarchitectuur gaat qua type en uitwerking terug
op tot de tweede helft van de zestiende eeuw. Wanneer Kubler⁽¹⁵⁾ de stellages in Gent afweegt
tegenover de barokke triomfbogen van Rubens ter ere van de Blijde Inkomst van Kardinaal-
Infant Ferdinand van Oostenrijk in Antwerpen in hetzelfde jaar, blijkt immers dat de eenheid
van Rubens' composities bij Francart ontbreekt en vervangen wordt door een opeenstapeling
en herhaling van ornament. Ook deze decoratieve elementen verwijzen, net zoals die van de
kerkgevels, naar zijn verblijf in de Italiaanse hoofdstad. De pilasterbekroning aan de voorkant
van de *Arcus Carolini* hebben wij reeds in verband gebracht met de vensters op de bovenste
verdieping van de cortile van het Palazzo Farnese; verder verschijnen ook de Michelangeleske
oorumljsting en de schrijftabletten, al dan niet geflankeerd door kleine consooltjes, de gebro-
ken bekroningen en het spelen met guttae vaak in de ontwerpen van deze efemere architectuur.

(10) A. DE VOS, *Op. cit.*, « Totten Lezer ».

(11) E. FORSSMAN, *Säule und Ornament*, Stockholm, 1956, p. 30.

(12) A. DE VOS, *Op. cit.*, pp. 113-121.

(13) IDEM, pp.121-131.

(14) H. GERSON en E. H. TER KUILE, *Art and Architecture in Belgium. 1600 to 1800*, (*The Pelican History of Art*,
o.l.v. N. PEVSNER, 18), vert. uit het Nederlands door O. BENIER, Harmondsworth, 1960, p. 20.

(15) G. KUBLER, *Archiducal Flanders and the joyeuse entrée of Philip III at Lisbon in 1619*, in *Jaarboek van het
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen*, 1970, p. 209.

Het traktaat en de vroegbarokke architectuur van de Brusselse hofarchitect worden onmiskenbaar getekend door een veelheid aan Michelangeleske elementen. Het gewicht van de Italiaanse inbreng in Francarts œuvre dient daarom grondig onderzocht te worden, om zodoende diens plaats in de ontwikkeling van de Zuid-Nederlandse barokarchitectuur te herzien. Een nieuw onderzoek dat de Italiaanse wortels van Francarts vroegbarokke creaties blootlegt, leidt dan ongetwijfeld ook naar de wortels van de barokke architectuur in onze streken.

ABSTRACT : *Premier Livre d'Architecture* (1617) by Jaques Francart : a post-Michelangelesque, Mannerist Treatise

In 1617 Jaques Francart (1583-1651), the later architect at the Court of the Archdukes Albert and Isabella in Brussels, published his *Premier Livre d'Architecture*. Twenty-one high quality engravings constitute the core of the treatise, eighteen of them representing designs for porches. The whole was conceived as a practical manual for everybody willing to construct. This collection of engravings is certainly the result of his stay in Rome in the parish of San Lorenzo from 1591 till 1608/10. It probably was under the surveillance of his brother-in-law and architect, Wenzel Coebergher, that Francart applied himself more and more to the architecture of Rome around the turn of the century.

A first stylistic comparative study of Francart's porches showed that six of Francart's designs referred almost literally to Michelangelo's constructions and published designs. In any case, all the engravings in Francart's treatise remind us of the sixteenth century and the beginning of the seventeenth century architecture in Rome and in Florence. Michelangelo's Porta Pia in Rome was of overriding importance in the court architect's repertory. The optical effect at the Porta Pia, created by decorative elements evoking contrasts of lights and shades, dominates the *Premier Livre* designs as well. Apart from the Roman gate, one could also assess the influence from the niche framing at the Southern transept of the Basilica of St Peter's and from the window framing on the third floor of the cortile of the Farnese Palace. It is possible that Francart equally studied Michelangelo's works in Florence, namely the vestibule of the Library of San Lorenzo and the window framing on the ground floor of the Medici Palace. Beside the realised constructions, Francart must have known Jacopo Barozzio da Vignola's architecture treatise, *Regole Generali*. The 1602 version contained an engraving of a doorway attributed to Michelangelo, which again is referred to in some of the *Premier Livre* designs.

Francart never copied empty details from the Italian constructions, but he studied the compositions as a whole. It was only afterwards that he analysed them and integrated the isolated elements in his designs or that he made new combinations with Michelangelo's components.

In this way Francart can be considered as a typical mannerist architect, for whom an original creation was a personal combinations of an already existing range of decorative elements. At the beginning of Francarts career as an architect, *Premier Livre* can be regarded as a post-Michelangelesque, mannerist treatise. The Michelangelesque elements however are not restricted to his book. They appear time and again in his following œuvre. For instance the

engravings of the triumphal arches in honour of the Joyous Entry of Cardinal Infant Ferdinand of Austria in Gent in 1635, designed by Francart, definitely refer to the Michelangesque compositions. His religious buildings in Brussels (the Jesuit Church, demolished in 1802 and the Augustin Church, of which the façade is still standing in front of the Holy Trinity Church in Ixelles) and in Mechelen (the Beguinage Church) show this very influence.

This influence, however, does not only affect Francart's own architecture. As the façade of the Jesuit Church gave the initial impetus to the development of the baroque architecture in the Southern Netherlands, the weight of his Italianate ideas also marks the religious architecture of these regions.

A.D.V.

MISCELLANEA

L'énigme du retable de Baume-les-Messieurs, ou l'histoire d'un malentendu

I. *Introduction.* L'ancienne abbaye clunisienne de Baume-les-Messieurs (Franche-Comté/Jura) possède un retable remarquable dont le thème principal est la Passion du Christ. L'ensemble se compose de quatre parties : une prédelle à trois peintures, une caisse centrale sculptée en six registres, et deux volets comportant chacun cinq peintures en état ouvert et trois en état fermé ⁽¹⁾. Ce chef-d'œuvre est généralement reconnu comme ayant été offert par la ville de Gand ; en outre, la sculpture est présumée d'origine anversoise. L'étude des bases sur lesquelles ces assertions sont fondées nous apprend cependant qu'il n'y a aucune raison d'accepter la première, et que la seconde n'est que faiblement étayée.

II. *Le problème de la ville de Gand.* Le savant à qui nous devons les premières (et ultimes !) recherches poussées sur le sujet — et dont certaines présomptions n'ont jusqu'à présent pas été contestées — est l'abbé P. Brune. En 1894, il publia en effet un extrait d'un inventaire de l'abbaye, dressé en 1702, d'où la provenance du retable devrait ressortir : « Sur le grand autel est un retable..., les dix sieurs Religieux nous ont dit que ce retable avoit esté donné à feut mons' Poupet, abbé de Baume, par l'université de Gans » ⁽²⁾. Selon cette note, le retable fut donc transféré à Baume pendant l'abbatiat de Guillaume de Poupet, c'est-à-dire entre 1524 et 1583 ⁽³⁾. Par la suite, l'abbé Brune considéra « la commune de Gand » — *Gans* étant apparemment une faute d'impression pour *Gand* — comme la donatrice du retable. De plus, il ajouta une seconde note nous informant que « Les archives de l'abbaye et celles des corporations artistiques de la ville de Gand sont restées jusqu'à présent muettes sur ce point » ⁽⁴⁾.

Tout en assumant que « Gand » est *Gent* en Flandre — la localisation n'aurait pas été inutile — il est peu probable que l'abbé ait personnellement effectué des recherches dans cette ville. Faute de sources (*l'Inventaire des Archives de la ville de Gand* de V. VANDER HAEGHEN ne parut qu'en 1896), il a dû contacter les archives communales de Gand. Vu la teneur de la seconde note, l'abbé a toutefois dû poser ses questions sur le retable et la liaison possible avec « la ville de Gand » assez vaguement, sans mentionner explicitement « l'Université de Gand » : on lui aurait simplement répondu que l'université y fut fondée en 1815, ce qui neutralise toute autre piste !

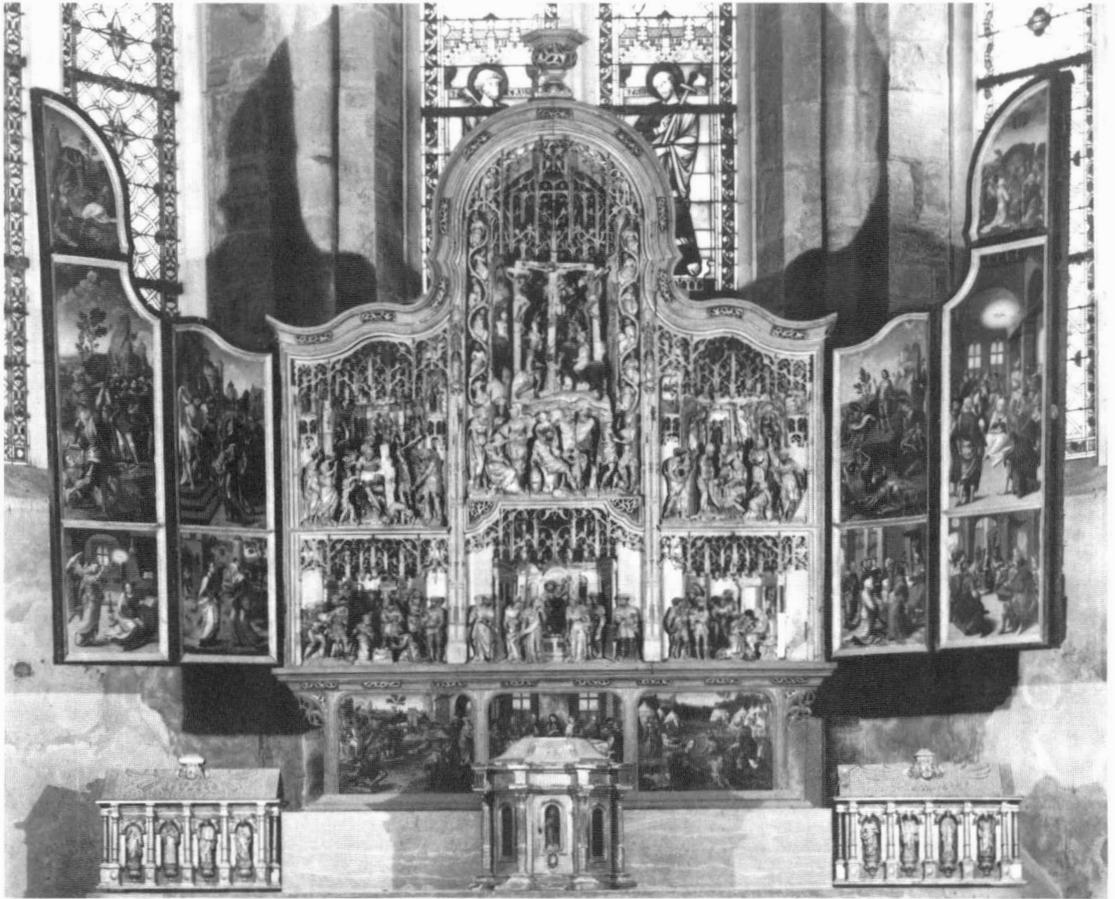
Vu que ni la ville ni l'Université de Gand ne peuvent être la donatrice du retable, l'extrait d'inventaire doit être considéré comme partiellement corrompu. Étant donné que la provenance de l'œuvre magistrale fut communiquée au rédacteur de l'inventaire par voie orale, la faute nous paraît

(1) Description générale et schéma des scènes dans R. LOCATELLI, P. GRESSEI, R. FIÉTIER, G. MOYSE & J. COURTIEU, *L'abbaye de Baume-les-Messieurs*, s.l., [1978], p. 224-227.

(2) [P.] BRUNE (l'abbé), *Le mobilier et les œuvres d'art de l'église de Baume-les-Messieurs (Jura)*, dans *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, Paris, 1894, p. 461, n. 4. Notons que cette publication fut inconnue, en 1932, à P. SÉJOURNÉ, qui attribua la présence du retable aux efforts d'Aimé de Chalon, abbé au début du xv^e siècle (voir l'article *Baume-les-Messieurs*, dans *Dictionnaire d'histoire et de Géographie Ecclésiastiques*, Paris, VI, 1932, col. 1467).

(3) Sur l'abbatiat de Guillaume de Poupet, voir LOCATELLI *et al.*, *op. cit.*, p. 153-154.

(4) BRUNE, *op. cit.*, p. 461, n. 5. Remarquons que cette note, qui représente l'état de la recherche en 1894, a été reproduite quasi littéralement (et sans référence !) dans LOCATELLI *et al.*, *op. cit.*, p. 224.



Retable conservé dans l'église abbatiale de Baume-les-Messieurs.
(Cliché J. Mongreville © 1990, Inventaire général)

évidente : la seule ville de l'époque qui avait une université — terme légal et non arbitraire — et dont le nom peut se confondre avec « Gand », est *Gandia* (« Gandie » en français), capitale d'un duché en Valence. Comme l'Université de Gandie (la première jésuite) fut reconnue par Paul III le 1 novembre 1549 ⁽⁵⁾, la date de la donation du retable avancée jusqu'à présent, à savoir « vers 1525 » ⁽⁶⁾ ou « en 1525 » ⁽⁷⁾, doit être mise en doute. De plus, il est fort probable que le *terminus a quo* se situe bien plus tard : le « Recueil sommaire de ce qui est remarquable en l'abbaye de Baulme », dressé par le grand prieur Jean Doncieux en 1576, semble ne pas mentionner l'existence du retable ⁽⁸⁾.

(5) P. SANZ Y FORÉS, *Historia del Colegio y Universidad de Gandia*, s.l., 1889, p. 14 (nous avons consulté la réimpression de 1970).

(6) LOCATELLI *et al.*, *op. cit.*, p. 224.

(7) B. PONTEFRAC, *L'abbaye de Baume-les-Messieurs* [..] Jura, s.l., [1993] (Collection « Images du Patrimoine »), p. 38.

(8) Texte conservé à la Bibliothèque municipale de Besançon, Collection Chifflet, n° 49 (cf. LOCATELLI *et al.*, *op. cit.*, p. 265). Nous ignorons si ce *Recueil* a déjà été dépouillé complètement.

Le lien entre Baume et Gandie n'étant pas plus clair que celui entre Baume et Gand, il est à craindre que le problème de la donation ne sera, faute de sources, jamais éclairci⁽⁹⁾. L'unique fil entre les deux lieux est constitué par l'appartenance à un seul et même empire, dont la Flandre — ironiquement — faisait également partie⁽¹⁰⁾.

III. *Le problème de l'origine anversoise.* L'origine générale du retable, c'est-à-dire flamande, fut introduite par l'abbé Brune, qui paraît, sans plus, s'être basé sur la donation assumée⁽¹¹⁾.

L'attribution anversoise, par contre, repose sur les prétentions de G. Duhem, datant de 1960⁽¹²⁾ : « Lors des restaurations indispensables faites entre les deux guerres, on s'est aperçu que ce chef-d'œuvre était dû à l'anonyme que l'on appelle le Maître d'Anvers, car sur la face intérieure du retable (*sic*) sa fameuse signature se retrouve deux fois (un avant-bras avec quatre doigts étendus et le pouce replié) ». De plus, l'œuvre est datée entre 1515 et 1520. Ces données, nullement appuyées de références, posent quelques problèmes.

Premièrement, la fameuse signature du « Maître d'Anvers » semble ne pas être aussi fameuse que le prétend Duhem. Quoique plusieurs artistes du début du xvi^e siècle soient connus sous le nom de « Maître d'Anvers », aucun d'eux ne semble avoir orné une pièce d'une signature telle que celle décrite ci-dessus : ni les œuvres de référence générales, ni les grands ouvrages consacrés à l'art flamand n'en font mention.

Deuxièmement, une œuvre anversoise datant du début du xvi^e siècle devrait porter au moins la *main d'Anvers* (avec cinq doigts étendus), signe de qualité de la sculpture obligatoirement appliqué depuis 1470. Comme cette marque de contrôle n'a pas été retrouvée jusqu'à présent, l'attribution anversoise telle qu'elle a été avancée par Duhem (ou quelque prédécesseur) est plutôt hypothétique.

Le caractère douteux de l'attribution anversoise est d'ailleurs — quoique indirectement — soutenu par de nouvelles données récemment publiées par B. Pontefract. L'absence totale sur la sculpture du poinçon de contrôle anversois est confirmée⁽¹³⁾, et il n'est plus question de la signature décrite par Duhem. Plus important est la découverte, sur chaque côté de la caisse, d'une « marque en forme de mains et de château »⁽¹⁴⁾ : il s'agit sans doute du second sceau anversois de contrôle, également en usage depuis 1470 et garantissant la qualité de la polychromie⁽¹⁵⁾.

La combinaison de ces deux facteurs (absence de *main*s sur la sculpture ; présence sur la caisse de *main*s et d'un *château*) peut avoir des conséquences non négligeables pour l'origine de l'ensemble. Il est en effet bien connu qu'Anvers figurait non seulement comme productrice de retables, mais également comme centre de commercialisation et de diffusion d'ouvrages non anversois. Quoique de

(9) PONTEFRAC, *op. cit.*, p. 38, a également douté de la donation gantoise : « Il semble étonnant que, exécuté à Anvers, le retable de Baume-les-Messieurs passe pour avoir été donné par la ville de Gand, autre grand centre de production de retables ». Notons cependant que Gand n'est nullement connu (ni reconnu) comme centre de production de retables.

(10) Signalons à ce propos que l'abbé Guillaume de Poupet appartenait à une famille noble franche-comtoise, dont un des membres — Charles, seigneur de Lachaulx, mort en 1530 — joua un rôle prépondérant dans les affaires politiques, tant en Flandre qu'en Espagne (cf. F. WALSER, *Die spanischen Zentralbehörden und der Staatsrat Karls V. Grundlagen und Aufbau bis zum Tode Gallinaras*, Göttingen, 1959, p. 132 *sqq.*, et LOCATELLI *et al.*, *op. cit.*, p. 153-154).

(11) BRUNE, *op. cit.*, p. 462 et 463. Par contre, SÉLOURNÉ, *op. cit.*, col. 1467, assume une origine allemande.

(12) G. DUHEM, *Baume-les-Messieurs*, dans *Congrès archéologique de France* [.] CXXVIII^e session [.] 1960 [.] *Franche-Comté*, Paris, 1960, p. 193.

(13) PONTEFRAC, *op. cit.*, p. 41.

(14) PONTEFRAC, *op. cit.*, p. 38.

(15) Faute de précisions, la marque trouvée peut être soit de type *château flanqué de deux mains* (retable de Fisenne conservé à Arlon, Musée Luxembourgeois ; cf. J. DE BOSSCHÈRE, *La Sculpture Anversoise aux XV^e et XVI^e siècles*, Bruxelles, 1909, p. 118), soit de type *château surmonté de deux mains* (retable de Bocholt : reproduction dans *Antwerpse retabels* [.] *15de-16de eeuw* [.] I. *Catalogus onder leiding van Hans Nieuwendorp*, Antwerpen, 1993, p. 21).

telles pièces fussent étrangères à Anvers même, elles pouvaient néanmoins recevoir un poinçon anversois. Un exemple d'un tel procédé est celui du retable de Clarey, incontestablement malinois de fabrication, mais dont la caisse porte les marques anversoises⁽¹⁶⁾. Faute de preuve contraire, le retable de Baume peut donc simplement être un produit de commercialisation, éventuellement polychromé à Anvers. Il n'est cependant pas à exclure que la caisse soit anversoise d'origine. La cimaise (tant sa forme que ses éléments décoratifs) ressemble en effet tellement aux cimaises des retables conservés à Hulshout, Enghien, Opitter et Schoonbroek — dont l'origine anversoise est certaine — que toute coïncidence doit être bannie. Comme ces œuvres sont datées entre 1540 et 1545⁽¹⁷⁾, une même période d'assemblage peut être assumée pour l'ensemble du retable de Baume. Ceci tendrait à confirmer la date probable de donation, à savoir après 1549.

IV. *Conclusion*. Quoique le mystère du retable de Baume soit loin d'être éclairci, nous croyons avoir dissipé quelques malentendus régnant jusqu'à ce jour. Espérons qu'une étude détaillée et approfondie de la sculpture permettra d'élucider les questions soulevées.

Maurits VANDECASTEELE

(16) *Antwerpse retabels...*, p. 21.

(17) Voir *Antwerpse retabels...*, p. 94, 98, 108 et 118 (vu le grand nombre de retables anversois conservés, notre énumération ne peut être exhaustive).

Note sur le portrait des « Époux Van Zurpele » de Jacob Jordaens

Les visiteurs de l'exposition Jacob Jordaens qui s'est tenue en 1993 au Musée des Beaux-Arts d'Anvers ont pu notamment admirer un double portrait en pied prêté par la National Gallery de Londres (1) (fig. 1). La toile, de dimensions imposantes (213,3 × 189 cm), représente un couple. L'épouse se trouve du côté gauche, le mari du côté droit. Cette disposition n'est pas conforme aux règles héraldiques traditionnellement suivies par les peintres depuis la fin du moyen âge, en vertu desquelles la femme prend place à la droite du spectateur et le mari à gauche, mais Jordaens nous livre dans sa production d'autres exemples de non-respect de ces règles (2). Sans doute l'héraldique avait-elle perdu au xvii^e siècle le caractère de norme qu'elle avait jadis eu pour les peintres. En revanche, le fait que le maître ait représenté l'épouse assise avec le visage de trois-quarts, alors que l'époux se présente à nous de face, est parfaitement conforme aux « rôles » traditionnels joués par mari et femme dans le portrait flamand depuis le xv^e siècle (on se rappellera ici le Double Portrait des Arnolfini).

Entre les deux figures se trouvent des armoiries de vair à la fasce de gueules chargées de trois maillets d'or posés en bande rangés en fasce. Elles furent reconnues par Hymans dès 1888-1889 comme étant celles de la famille diestoise des Van Zurpele (3). Depuis lors, la majorité des historiens s'accorde pour voir en l'homme Govaert van Zurpele, patricien diestois qui fut échevin, puis bourgmestre de sa ville. Cette identification se trouve notamment dans le catalogue des peintures flamandes des xvii^e, xviii^e et xix^e siècles de la National Gallery de Londres (1970) (4). Elle a été reprise, et développée, dans le catalogue de la récente exposition anversoise. Vu le fait que la toile peut être située, de par son style, dans la seconde moitié de la quatrième décennie du xvii^e siècle, Govaert, qui vécut de 1593 à 1674, semble effectivement, de tous les Van Zurpele diestois du xvii^e siècle dont le nom nous est parvenu, un candidat idéal. Il aurait eu une quarantaine d'années au moment où Jordaens le représenta, ce qui correspond effectivement à l'âge affiché par le fier bourgeois de la toile londonienne. La femme assise à ses côtés serait sa deuxième épouse Catharina Coninckx, morte en 1639.

La thèse traditionnelle se heurte toutefois à une difficulté : comment expliquer le fait que Govaert van Zurpele ait pu avoir l'idée de faire réaliser son portrait et celui de son épouse par l'un des peintres anversois le plus en vue du moment, alors même que le patriciat de la petite ville brabançonne ne se signale au xvii^e siècle que par des commandes artistiques insignifiantes ? À l'époque de Rubens, la commande d'un portrait participait le plus souvent d'un souci d'émulation. On souhaitait posséder son portrait réalisé par un artiste en vue parce que les personnes auxquelles on se mesurait dans la compétition sociale avaient elles aussi posé pour un peintre de renom (5). C'est pourquoi la clientèle bourgeoise des portraitistes anversois du xvii^e siècle se concentre dans quelques grandes villes, les villes où précisément existait, souvent depuis plusieurs générations, l'usage de consacrer des sommes parfois considérables à la réalisation de portraits de famille. Le geste du Diestois Govaert van Zurpele paraît, dans ce contexte, pour le moins exceptionnel. Certes, on peut toujours supposer que le personnage ait souhaité se singulariser ou qu'il éprouvait un intérêt tout particulier pour l'art du portrait. Mais il faut bien reconnaître que rien, dans ce que l'on peut saisir de la biographie de Govaert van Zurpele, n'incite à voir en lui un mécène dispendieux.

Les organisateurs de l'exposition d'Anvers n'ont visiblement pas eu connaissance d'une autre identification, proposée en 1979 par un généalogiste, le regretté Henri van den Hove d'Ertsenryk (6).

(1) R.-A. D'HULST - N. DE POORTER - M. VANDENVEN, *Jacob Jordaens (1593-1678). Deel I: Schilderijen en Wandtapijten* (cat. exp.), Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1993, n° A52.

(2) Cf. *Ibidem*, n°s A6, A30.

(3) H. HYMANS, *Jordaens (Jacques)*, dans : *Biographie nationale* (...), N. Bruxelles, 1888-1889, col. 530, note 1.

(4) G. MARTIN, *National Gallery Catalogues. The Flemish School circa 1600-circa 1900*, Londres, 1970, p. 91-94.

(5) Voir, sur le phénomène de l'émulation entre puissants comme l'un des moteurs de la production — et même de la surproduction — artistique, Jean DUVIGNAUD, *Sociologie de l'Art (Le Sociologue, 8)*, Paris, 1967, p. 69-74.

(6) H. VAN DEN HOVE D'ERTSENRYK, *Notice sur la famille van Zurpele, de Diest (fin)*, dans : *L'Intermédiaire des Généalogistes*, 34 (1979), p. 360-361.



Jacob JORDAENS (1593-1677)
 Portrait des
 « Époux Van Zurpele »
 Huile sur toile ; 213,3 × 189 cm
 Londres, National Gallery
 (Photo du musée)

Ce dernier signalait l'existence d'une branche de la famille Van Zurpele établie depuis la fin du xvi^e siècle à Anvers, où elle portait le nom de (Van Zurpele) van Diest. Selon Henri van den Hove, le commanditaire du double portrait de Londres aurait été Cornelis van Diest, né à Anvers après 1588 et mort dans cette ville en 1663. Il fut doyen de la gilde des fileurs. Son épouse Lucretia Courtois mourut en 1645. Parmi les arguments produits par Henri van den Hove à l'appui de sa thèse, on mentionnera notamment le fait que Cornelis van Diest vécut à Anvers à l'époque de Jordaens, qu'il y occupa une position privilégiée et que son ménage fut stérile, ce qui expliquerait fort bien l'absence d'enfants sur le portrait. L'auteur avance en outre un argument héraldique : sur la pierre tombale de Cornelis van Diest, de sa mère et de son épouse jadis à la cathédrale Notre-Dame d'Anvers figurait uniquement le blason des Van Zurpele, comme c'est le cas sur le tableau. À l'évidence, Lucretia Courtois ne possédait pas d'armoiries. La seule présence des armoiries du mari sur le tableau de la National Gallery constituerait de ce fait un indice décisif, vu que, dans la branche diestoise de la famille, tous les Van Zurpele qui vécurent à l'époque de Jordaens, y compris Govaert van Zurpele, avaient épousé des femmes arborant des armoiries.

Il faut reconnaître que l'identification proposée par Henri van den Hove présente une vraisemblance bien supérieure à celle de la thèse traditionnelle. À la différence du Diestoïse Govaert van Zurpele, son contemporain anversoïse Cornelis van Zurpele avait d'excellentes raisons de commander son portrait et celui de son épouse à Jordaens. Ne vivait-il pas dans une cité où posséder son effigie réalisée par un maître reconnu constituait un *status symbol* indispensable à qui voulait compter ?

Didier MARTENS

COMPTES RENDUS

Airborne Particles and Gases and their Impact on the Cultural Heritage and its Environment. Proceedings of the European Workshop held at Ravello, European University Center for the Cultural Heritage, December 12-13th 1989 and December 14-16th 1990, edited by S. HICKS, U. MILLER, S. NILSSON and I. VUORELA, dans PACT, 33, 1991, broché, 18 x 26,5 cm, 287 p., fig., ill. Prix : 3000 FB.

Le volume rassemble les communications présentées lors de deux réunions tenues à Ravello en 1989 et 1990. La première a passé en revue des données très diverses comme l'étude des pollens, des volcans, de la désertification, de la pollution par les combustibles. La seconde a été focalisée sur trois thèmes : les changements chimiques dans les souillures provoquées par les particules atmosphériques qui ont un effet sur l'état des objets d'art archéologiques ; les particules de cendres volantes et leur effet sur l'environnement naturel et culturel ; les effets individuels et combinés des différents gaz sur l'environnement urbain et non-urbain.

Les articles ont été groupés en quatre chapitres :

1. Caractérisation et distribution des particules atmosphériques

a) Origine biogénique

P. G. von WAHL, *Émission et distribution du pollen d'armoise (Artemisia vulgaris)* (p. 11-15, 1 fig.). Ce pollen est fréquent en Europe centrale de juillet à août. Il constitue comme les pollens d'herbes et d'arbres un dangereux allergisant. Les auteurs ont effectué leurs mesures à deux endroits et à différentes hauteurs. Ce sont les trappes les plus proches du sol qui présentent les plus fortes concentrations. Les conditions météorologiques ont aussi une grande influence.

S. HICKS, *Distribution des pollens à grande et petite échelle dans la zone boréale* (p. 17-25, 5 fig.). Les mesures ont été réalisées au nord de la Finlande où la végétation comporte essentiellement des bouleaux, des pins et des sapins. A grande échelle, dans les zones couvertes, on trouve surtout des pollens de bouleaux et de pins. Ils ne sont généralement pas transportés à plus d'un km mais il y a des conditions propices qui les expédient parfois à plus de cent kms. Les zones découvertes reçoivent surtout des pollens venus de très loin mais la quantité est faible. En hiver, la dispersion est plus prononcée car il y a moins d'obstacles. A petite échelle, c'est la végétation locale qui constitue la plus grande partie des pollens. Le transport est très limité dans une végétation dense, moins de 20 m. La distance peut néanmoins varier de 200 à 600 m dans les endroits plus découverts. La végétation empêche souvent les pollens d'atteindre le sol. Le mouvement des pollens est maximum à la floraison mais il continue pendant tout l'été.

C. HOYAS, J. JUAN et E. VILLATE, *Particules atmosphériques : une approche des phytolithes d'oxalate de calcium* (p. 27-30, 3 ill.). Les forêts incendiées présentent des résidus minéraux et en particulier des phytolithes d'oxalate de calcium présents dans les plantes supérieures dont la forme peut être mise en relation avec le type de plante et avec le type de sol. Le laboratoire de paléocologie de Barcelone réunit une collection de ces phytolithes en région méditerranéenne.

U. MILLER, *Particules siliceuses : origine humaine, volcanique et biogénique* (p. 31-32, 2 ill.). Les particules de silice amorphe peuvent provenir d'algues, de phytolithes, de cystes chrysophytes et de diatomées atmosphériques. Ces particules d'origine biologique sont déplacées, concentrées et érodées par l'action des hommes. La culture des céréales les concentre dans le sol. Il y a aussi des cristobalites et des cherts qui sont soit d'origine volcanique, soit formés par la transformation des silices biogéniques au cours du temps.

M. HELMROOS et L. G. FRANZÉN, *Désertification et endommagement du sol au cours de l'Holocène* (p. 33-38, 4 fig.). Les auteurs étudient une croûte sédimentaire de 2 m prélevée à Chott Nejla au centre de la Tunisie. Le matériel couvre une période allant de 16.000 BP à nos jours. Il y a eu au moins trois périodes d'invasion marine. Après un maximum d'humidité entre 8.000 et 7.000 BP, la sécheresse augmente surtout à partir de 4.500 BP et la déforestation de cette région, qui était une pseudo-savanne couverte d'arbres et d'herbes, commence vers 4.000 BP. Les arbres sont remplacés par des herbes, en particulier par des espèces vivant en milieu salin. Au cours des 100 dernières années, les particules de quartz augmentent sans doute en relation avec une culture intensive d'oliviers.

b) Origine anthropogénique

I. VUEROLA, *Charbon microscopique provenant de l'activité humaine: un facteur paléocologique* (p. 39-46, 2 fig.). Le charbon de bois microscopique, que l'on trouve dans la poussière et dans les dépôts de tourbe provient de la combustion de matériaux organiques dans un feu qui peut être ou non provoqué par l'homme. Un incendie cause d'habitude de grands changements: la déforestation entraîne plus de lumière, plus d'érosion, une augmentation de la température à cause de la couleur noire du sol, un changement du niveau de la nappe aquifère, une augmentation du pH du sol. C'est souvent un indice d'une occupation humaine. L'étude des pollens donne des renseignements sur le changement de végétation et permet de vérifier par exemple s'il y a eu des cultures de céréales.

N. ROSE, J. WATT, S. JUGGINS, M. A. R. MUNRO et R. W. BATTARBEE, *La caractérisation de particules carbonées provenant de la combustion de combustible fossile* (p. 47-53, 4 fig.). Les auteurs tentent d'établir une différence entre les particules carbonées qui proviennent du charbon et du pétrole. Ils mettent en doute le critère de la forme des particules et de la présence de titane pour le charbon et de vanadium pour le pétrole. Ils proposent une analyse multivariée de plusieurs éléments: Na, Mg, Al, Si, P, S, Cl, K, Ca, Ti, V, Cr, Mn, Fe, Ni, Cu, et Zn.

J. WATT, *Caractérisation de la matière des particules à l'aide d'un microscope à balayage contrôlé par ordinateur* (p. 55-69, 5 fig.). L'auteur propose de réunir une librairie des analyses obtenues par le microscope à balayage pour les différents polluants. Cela permettrait de détecter plus rapidement une anomalie.

N. ROSE, *Caractérisation et distribution des particules carbonées dans les sédiments des lacs* (p. 71-79, 2 fig.). Dans les régions soumises à une pollution atmosphérique, les sédiments des lacs présentent, dans leurs couches supérieures, des particules carbonées sphéroïdales qui proviennent de la combustion du charbon et du pétrole. L'auteur cherche à différencier les particules formées par ces deux combustibles en déterminant 17 éléments par la fluorescence des rayons X.

I. RENBERG, *Cendres carbonées volantes dans l'environnement naturel en Suède* (p. 81-84, 2 fig.). Les auteurs utilisent l'étude des particules carbonées dans les sédiments des lacs pour tracer l'évolution de la pollution en Écosse, Norvège et Suède. La concentration des particules carbonées sphéroïdales augmente avec la pollution. Il y a une légère augmentation au milieu du 19^e siècle et une forte augmentation après la deuxième guerre mondiale, ce qui est en relation très probable avec l'industrialisation, puis une diminution après les années '70.

I. RENBERG et M. WIK, *Carte rétrospective des dépôts de particules carbonées provenant de combustibles fossiles* (p. 85-90, 4 fig.). Les auteurs retrouvent les mêmes conclusions que dans l'article précédent lors de l'étude des sédiments de 66 lacs situés autour de la ville de Göteborg.

E. SELIN, M. ÖBLAD, J. ISAKSON, M. DJUPSTRÖM et P. ENGSTRÖM, *Caractérisation des particules atmosphériques par la composition élémentaire et la ségrégation de la taille* (p. 92-100, 6 fig.). Les particules peuvent être classées en deux catégories, les petites dont le diamètre ne dépasse pas quelques μ et les grosses, dont le diamètre peut atteindre jusqu'à 20 μ . Les premières sont généralement d'origine humaine et elles sont acides. Les deuxièmes sont dues à une origine naturelle comme l'érosion des sols. Les auteurs comparent aussi les contenus des particules en soufre, zinc, plomb et vanadium. Ils constatent une diminution du rapport plomb/zinc après 1983. Cela pourrait s'expliquer par l'utilisation croissante d'essence sans plomb.

E. SELIN, M. DJUPSTRÖM, J. ISAKSON et A. MINUBI, *Étude sur le terrain de la relation entre la vitesse de dépôt et la taille des particules* (p. 102-109, 4 fig.). Les mesures ont été effectuées au centre de

Göteborg, à 20 cm au-dessus du niveau de la rue, pendant dix-sept jours consécutifs en novembre-décembre 1990. Les particules de plus de 3.5μ contiennent surtout du calcium, du titane et du fer. Les particules plus petites contiennent du zinc, du brome, du plomb et du soufre. Les plus grosses particules se déposent plus rapidement sauf celles qui contiennent du soufre car il est transformé en sulfate. Les auteurs estiment que le classement en deux tailles est insuffisant et qu'il faudrait tenir compte plutôt de l'origine et des réactions chimiques des particules.

S. HICKS, *Contrôle des particules atmosphériques carbonées et siliceuses en environnement rural et urbain* (p. 111-117, 4 fig.). Les particules sont captées dans des trappes à pollen au nord de la Finlande, dans la ville de Oulu et dans la campagne sur l'île de Hailuoto. Les expériences sont en cours et dureront un an.

II. Particules atmosphériques et monuments

T. KLOKKERNES, *L'influence de la pollution de l'air sur les monuments anciens, les constructions et les objets de musée* (p. 121-128, 5 fig.). Il y a différents types de polluants : des particules (cendres) et des gaz (SO_2). De nombreux matériaux peuvent être attaqués : les pierres (ex. l'église en marbre de Copenhague, les soubassements en granit de diverses constructions, les pierres tombales du cimetière juif), les métaux (statue équestre en bronze du roi Frédéric V du 18^e siècle), les cuirs, les papiers, les textiles.

P. L. PARRINI, *Problèmes de particules atmosphériques : leur effet sur les célèbres fresques de Masaccio Masolino et Filippino Lippi à Florence* (p. 129-131, 6 fig.). Les mesures montrent qu'il y a peu de polluants chimiques à l'intérieur de la chapelle. L'essentiel de la pollution est constituée par des particules qui sont sans doute dues à la combustion des bougies et à la poussière déplacée lors des offices et des nombreuses visites. On teste actuellement un conditionnement d'air muni de filtration.

P. AUSSET, R. LEFÈVRE et J. PHILIPPON, *Interactions entre les microsphérules silicatées atmosphériques et les surface de monuments en calcaire et en bronze* (p. 135-147, 9 fig.). Les auteurs ont étudié la couche de corrosion qui recouvre le portail en tuffeau sculpté de l'abbaye de Fontevraud (Val de Loire). Ils trouvent du gypse et des microsphérules de deux sortes : des sphérules aluminosiliceuses qui sont des cendres volantes formées par les centrales électriques et des sphérules métalliques d'origine industrielle. Une deuxième recherche porte sur le groupe en bronze de J. Dalou, « Le triomphe de la République » qui se trouve en plein Paris, place de la Nation. La couche de corrosion contient d'une part les produits d'altération du métal, sulfates, chlorures et en moindre quantité, carbonates et oxydes, et d'autre-part, des dépôts exogènes, surtout du gypse. Ces couches gypseuses présentent des sphérules principalement aluminosiliceuses et, en moindre quantité, potassiques et ferriques. Ces cendres volantes industrielles sont très probablement des transporteurs de soufre.

C. VENET, R. LEFÈVRE, P. AUSSET et J. PHILIPPON, *Le portail sud de la cathédrale Saint-Julien (le Mans, France) : une étude du vieillissement de la pierre* (p. 149-150). Le portail est construit en une belle pierre calcaire très pâle. La croûte de corrosion noire présente des microsphérules qui sont soit très nombreuses et dispersées entre les cristaux de calcite, soit plus rares et incrustées dans la couche de gypse durcie. Elles contiennent, par ordre de concentration décroissante, du fer, du silicium, du calcium, de l'aluminium et du sodium. Le contenu en soufre est d'environ 12%. Il y a 42% de sphérules métalliques, 36% d'aluminosiliceuses et 22% d'intermédiaires. La présence de microsphérules à forte concentration de soufre confirme l'hypothèse que ce sont des transporteurs de cet élément et des catalyseurs des réactions qui se produisent sur les surfaces des monuments.

P. ALBERTANO, *Le rôle des microorganismes photosynthétiques sur les monuments anciens. Une revue de l'approche méthodologique* (p. 151-159, 3 fig.). Revue des publications sur les microorganismes qui prolifèrent sur les monuments : bactéries, lichens, moisissures et algues.

A. BONANNO et J. CASSAR, *La destruction des biens culturels par les polluants atmosphériques : étude du cas d'une île méditerranéenne* (p. 161-182, 3 fig.). Les vents apportent sur les îles de Malte des polluants des raffineries de pétrole et des industries lourdes qui sont très nombreuses le long des côtes méditerranéennes. Il y a aussi des sources de pollution internes, importante centrale électrique, industrie, trafic (automobile, maritime, aérien), chauffage domestique, incinérateurs. Les polluants les plus dangereux pour les biens culturels sont le dioxyde de soufre, les oxydes d'azote, les chlorures et l'ozone. Des dégâts sont constatés sur les monuments, les peintures murales, les métaux, les verres, les textiles, les papiers, les cuirs.

J. PEETS, *Pollution de l'environnement et objets archéologiques: effets et projets de recherche* (p. 183-185). En Estonie, la pollution acide touche moins les objets archéologiques trouvés dans le nord et l'ouest du pays car le sol y est alcalin ce qui n'est pas le cas dans le sud. Il y a aussi une pollution par le sel qui est largement utilisé sur les routes en hiver. L'auteur étudie la variation de la pollution dans les dépôts des lacs.

I. VUEROLA, *Les particules de charbon atmosphérique comme constituants des couches de culture urbaine* (p. 187-192, 5 fig.). Des recherches sur les particules de charbon couplées avec l'étude des pollens ont été entreprises dans les couches archéologiques de trois villes finlandaises, Helsinki, Porvoo et Turku. La relation avec les grands incendies connus historiquement est difficile.

III. Gaz et pollution

A. LAISK, O. L. LANGE et U. HEBER, *Pollution de l'air et déclin des forêts* (p. 195-206, 5 fig.). Le sapin norvégien (*Picea abies*) est fortement attaqué sur de grandes étendues de l'est de l'Europe, Allemagne et URSS. La plante peut résister jusqu'à certaines concentrations aux gaz comme le dioxyde de soufre et les oxydes d'azote en les métabolisant en protéines et en carbohydrates. La pluie dissout les gaz acides et en pénétrant dans le sol, elle peut « rincer » des cations comme Mg^{2+} qui sont indispensables à la croissance des arbres. L'ozone qui se forme surtout pendant l'été par action des rayons U.V. sur les oxydes d'azote joue aussi un rôle destructeur.

H. MOLDAU, *Dégâts aux plantes dûs à l'ozone anthropogénique* (p. 207-213). L'industrie et les transports augmentent considérablement la teneur en ozone de la basse troposphère. Les auteurs montrent que le haricot nain (*Phaseolus vulgaris*) qui pousse dans de la terre de jardin avec de l'engrais résiste mieux que celui qui pousse dans du sable. L'acide ascorbique et sa forme dissociée, l'ascorbate, qui sont présents dans les membranes cellulaires, pourraient capter l'ozone avant qu'il n'atteigne les parties plus fragiles de la plante.

F. MANES, A. ALTIERI et P. TRIPODO, *Les plantes comme indicateurs de la pollution climatique dans les zones urbaines et non urbaines* (p. 215-231, 6 fig.). Les auteurs proposent quelques nouveaux bio-détecteurs de pollution. La plante de tabac (*Nicotiana tabacum*, L. cv. Bel-W3) est sensible à l'ozone; l'ivraie (*Lolium multiflorum* Lam.) absorbe les métaux lourds; la surface cirreuse des aiguilles du pin (*Pinus pinea*) et des feuilles du chêne (*Quercus ilex* L.) récolte les polluants solides qui peuvent ensuite être analysés.

E. MELIS, *Méthodologies pour la présentation des informations sur la pollution en fonction des usagers. Proposition d'une banque de données internationale* (p. 233-248, 8 fig.). Description d'un système d'information intégré appliqué à la pollution.

S. NILSSON, *Pollen et pollution de l'air* (p. 249-252, 4 fig.). Les polluants atmosphériques ont une influence sur le développement et les propriétés des pollens. Les résultats d'une étude préliminaire réalisée dans des laboratoires de palynologie à Paris et à Stockholm, montre l'intérêt de poursuivre des recherches dans ce domaine.

IV. Les particules atmosphériques et l'homme: allergies et air intérieur.

S. JÄGER, *L'influence du pollen sur différents aspects du patrimoine culturel* (p. 255-259, 10 fig.). Les pollens ne sont guère dangereux pour les biens culturels si ce n'est comme transporteurs d'autres polluants. Indirectement, ils peuvent provoquer des dégâts en ensemençant des plantes sur les monuments. Néanmoins, les allergies qu'ils provoquent chez l'homme constituent une réelle nuisance. L'auteur présente une banque de données européenne constituée à Vienne et qui détaille la présence des pollens durant les 14 dernières années.

F. Th. M. SPIEKMA, *Relation entre la présence de particules atmosphériques allergènes avec le degré de civilisation humaine* (p. 261-264, 2 fig.). L'activité humaine influence la distribution des plantes et des animaux. Des espèces allergènes peuvent se développer. On constate la prolifération des herbes très allergènes, des mites qui produisent des substances très irritantes, de divers animaux, chats, chiens, chevaux dont les poils peuvent aussi provoquer des allergies.

P. MANDRIOLI, A. MALOSSINI et C. SABBIONI, *Mesure des pollens allergènes, des spores de champignons phytopathogènes et des particules de polluants atmosphériques* (p. 265-277, 7 fig.). L'Italian Association of Aerobiology a entrepris, depuis 1980, un programme de recherches sur les particules présentes dans la basse atmosphère, pollens allergènes, spores de moisissures et qui peuvent être

nuisibles aux habitants et aux récoltes. Septante stations enregistrent depuis 1987 les pollens allergènes et communiquent les données au Réseau aéroallergène européen, aux pharmacies et aux médecins et aux chaînes de télévision du pays. En agriculture, il est aussi très important de contrôler les spores qui sont dangereux surtout pour les arbres fruitiers et les vignes. Les biens culturels sont endommagés par les polluants gazeux et les aérosols. Les croûtes formées sur les pierres à Venise, Ravenne, Ancona et La Spezia contiennent des aérosols d'origine marine, riches en sodium, chlorures et magnésium. On trouve partout les suies de combustion du pétrole, du fer, du plomb (gaz d'échappement), du vanadium (pétrole), du zinc (incinérateurs), et à La Spezia de l'arsenic provenant d'une centrale électrique au charbon. Enfin, un grand nombre de monuments présentent une croûte d'oxalate de calcium que certains attribuent à une sécrétion d'acide oxalique par des microorganismes (lichens endolithiques et épilithiques) présents à la surface des calcaires alors que d'autres y voient une intervention humaine. Des cristaux d'oxalate de calcium ont été détectés dans les aérosols : il faut en tenir compte dans la discussion en cours.

S. GRAVESEN, *Santé publique et particules biologiques* (p. 279-283). Les auteurs passent en revue quatre causes d'allergies : les bioaérosols, les moisissures provenant de l'industrie, de l'agriculture ou des conditionnement d'air, les poussières des revêtements intérieurs des maisons, les déchets des incinérateurs.

M. R. ICKOVIC, *Habitations et santé* (p. 285-287). L'air à l'intérieur des habitations peut contenir des polluants dus aux matériaux de construction (amiante, formaldéhyde), aux fumées de tabac, aux animaux domestiques ou parasites, à divers produits ménagers, aux systèmes de chauffage et d'humidification, etc. La France étudie un plan avec les constructeurs et les responsables de la santé publique qui viserait à lutter contre les polluants intérieurs.

L'ouvrage donne une idée de l'ampleur des recherches entreprises en Europe sur la pollution. Néanmoins, beaucoup de communications s'en tiennent à des généralités ou à l'annonce de programmes de recherches. Il aurait été souhaitable de donner plus d'informations précises, en particulier dans le domaine des biens culturels, dont de nombreux laboratoires se préoccupent depuis plusieurs années.

L. MASSCHELEIN-KLEINER

Bibliothèque royale Albert 1^{er}. 25 années d'acquisitions 1969-1994. Bruxelles, Bibl. royale, 1994, 23,5 × 21, couverture en coul., 76 p., ill. en n. et bl. et en coul.

Ce beau petit livre est un catalogue, édité à l'occasion de l'exposition qui eut lieu du 18 février au 19 mars. Il est préfacé par Pierre COCKSHAW, conservateur en chef, qui souligne que, si les pièces décrites et exposées proviennent des sections historiques et muséologiques de l'institution, elles ne constituent qu'une partie des acquisitions systématiques d'ouvrages dans toutes les disciplines, répondant aux vœux des chercheurs — car, de même que quelques grandes bibliothèques nationales et universitaires, notre Bibliothèque royale est à la fois tournée vers le passé et vers le présent, avec ses développements technologiques. Il souligne aussi le fait que de nombreuses pièces sont dues à la générosité de donateurs.

Seize collaborateurs ont participé à la rédaction des divers chapitres : Cabinet des manuscrits (1-9), Section de la réserve précieuse (10-18), Cabinet des estampes (19-26), Département des imprimés (27-33), Musée de l'imprimerie (34-42), Archives et Musée de la littérature (43-50), Section de la musique (51-58), Cabinet des médailles (59-65), Section des cartes et plans (66-72). Presque toutes les œuvres, qui vont du xv^e au xx^e siècle (sauf pour deux monnaies antiques), sont superbement illustrées, démontrant, outre leur intérêt documentaire, une remarquable valeur artistique. Ajoutons qu'à l'occasion des « Journées portes ouvertes » des 19 et 20 février, ont également paru la quinzième édition du *Guide des lecteurs* et le *Catalogue* des catalogues d'expositions organisées par la Bibliothèque, outre une série de dépliants.

J. LAFONTAINE-DOSOGNE

RAYMOND BRULET (éd.), *Braives Gallo-romain, IV. La zone centre-ouest*, Louvain-la-Neuve, Département d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, 1990, in 8°, 228 p., 86 fig., V

plans (Publications d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université catholique de Louvain, LXXVII). Prix : 1500 fr.

L'ouvrage est le quatrième volume consacré à la publication des fouilles exhaustives d'une agglomération gallo-romaine paraissant sous le titre général : *Braives Gallo-romain*. C'est une étude collective menée sous la direction de R. Brulet avec la contribution de plusieurs spécialistes, auteurs notamment des chapitres réservés au matériel archéologique. La préface est rédigée par M. Vanderhoeven. L'option retenue pour la publication de ce site est la présentation pour découpage topographique. La zone centre-ouest concernée par ce volume fut fouillée au cours de plusieurs campagnes de fouilles échelonnées entre 1971 et 1983. Elle est subdivisée en cinq secteurs.

Ce quartier de l'agglomération est caractérisé par un habitat assez dense qui débute au I^{er} siècle et se prolonge aux II^e et III^e siècles. Celui-ci est aligné de part et d'autre de la chaussée Bavai-Tongres-Cologne. Au sud de la voie, quatre fours de potiers indiquent le prolongement vers l'est du quartier artisanal localisé dans la partie occidentale de la bourgade. Les immeubles très mal conservés sont équipés d'une cave construite le plus souvent avec des matériaux légers. Plusieurs d'entre elles n'étaient que partiellement enterrées. Quelques bâtiments mieux conservés dessinent un plan rectangulaire allongé dont la largeur est parallèle à la chaussée. De nombreuses fosses ont été mises au jour. Plusieurs d'entre elles sont des cavités circulaires, creusées très régulièrement à une profondeur importante. Leur destination paraît difficile à établir. Il semble que ce type de structures soit caractéristique à Braives.

La voie Bavai-Cologne a fait l'objet de quelques sondages. Ceux-ci confirment la chronologie haute de cette chaussée, que l'on place dans la deuxième décennie du I^{er} siècle av. J.C. Un fossé de la première époque d'occupation du site a été mis au jour au sud de la chaussée. Le quartier de l'agglomération présenté dans ce volume s'arrête à l'est, au niveau du fossé de la fortification tardive. Cinq plans regroupés sous forme de dépliant en fin de volume synthétisent toutes les structures du rapport des fouilles, riche d'informations, parfois complexes vu l'abondance et la superposition des vestiges et leur mauvais état de conservation.

Les fours de potiers et deux fours à chaux ont fait l'objet d'une étude archéomagnétique qui rappelle les avantages et les limites de la méthode. Le matériel archéologique retrouvé en stratigraphie ou comportant un intérêt particulier est présenté systématiquement selon les mêmes critères descriptifs et analytiques que les volumes précédents auxquels il est fait référence. Il est assorti d'une illustration graphique qui en complète la description. Un chapitre rend compte de la présence faunique observée dans ce quartier et introduit des conclusions partielles ayant trait à l'identification et à la destination des animaux.

Ce rapport de fouilles assorti de la description du mobilier à mettre en relation avec les structures dégagées permet d'établir une première synthèse de l'occupation d'un quartier de la bourgade de Braives. Ces observations laissent augurer des considérations beaucoup plus importantes sur la définition des agglomérations qui se sont développées durant la période romaine dans nos régions, à laquelle mène l'étude globale et exhaustive d'un tel site.

M.-H. CORBIAU

Cités-jardins 1920-1940 en Belgique, ouvrage collectif publié sous la direction d'Éric HENNAUT et de Liliane LIESENS. Éd. AAM, Bruxelles, 1994, 112 p., 127 ill. en n. et bl. et en coul., broché. Prix : 980 FB.

Ce livre consacré aux cités-jardins construites en Belgique entre les deux dernières guerres est un ouvrage de vulgarisation bien documenté et agréablement illustré. Il permet de juger de la qualité de ces habitations sociales qui sont toujours prisées. Les cités-jardins construites juste après la guerre de 1914-1918 furent considérées à l'époque comme la meilleure solution aux problèmes de l'habitat social. Nos architectes exilés en Angleterre ou en Hollande y avaient découvert ce mode de construction. Les recherches formelles et la standardisation permirent de tester des réalisations

empreintes de modernisme ou de tradition épurée. La *Cité de la Roue* à Anderlecht (1921) en est un bel exemple. Les maisons individuelles avec jardins — habitat considéré comme idéal — devaient être groupées dans de beaux espaces collectifs. Ceux-ci ne furent hélas pas toujours réalisés car l'entreprise se révéla déficitaire. Le changement de mode (après le congrès du CIAM de 1930) vint à point pour promouvoir des logements collectifs construits en hauteur, comme la tour du *Logis Floréal* à Watermael-Boitsfort. Le chapitre consacré par René Schoonbrodt aux *Cités-jardins contre villes*, montre que ces ensembles péri-urbains eurent des implications néfastes pour les principales villes belges.

La partie la plus importante de l'ouvrage présente les principales cités-jardins : *Batavia* à Roulers, *Cité-jardin* à Hautrage-Nord, le *Logis Floréal* à Watermael-Boitsfort, la *Cité Moderne* à Berchem-Sainte-Agathe, la *Cité du Kapelleveld* à Woluwé-Saint-Lambert, la *Cité du Homborch* à Uccle, la *Cité du Tribouillet* à Liège et la *Cité Zuid-Australië* à Lierre. L'ouvrage se termine par les notes biographiques des principaux architectes auteurs des projets des cités étudiées dans le livre.

M. VAN DE WINCKEL

Una Collezione di Miniature Italiane dal duecento al cinquecento. Catalogue réalisé par Filippo TODINI, notices de Milvia BOLLATI. Studio Nella Longari, Milan, 1993, in-4, broché avec couverture-jaquette, 80 p., ill. en n. et bl. et en coul. (Tous les textes sont pourvus d'une traduction anglaise).

Ce Catalogue est le premier d'une collection privée de miniatures italiennes du moyen âge et de la Renaissance, dont la constitution est une rareté dans la paysage actuel des collections d'art. Dans une intéressante introduction, F. Todini fait l'historique de la fortune critique de la miniature italienne, technique aristocratique, à destination liturgique et privée, qui resta peu connue et fut même négligée au regard de la peinture monumentale et de chevalet — cependant, Dante déjà en avait reconnu les qualités artistiques. À partir du xviii^e siècle, l'intérêt pour cette technique se développa et des collections se constituèrent, un phénomène qui s'amplifia au xix^e (il s'agissait de miniatures isolées et encadrées, parfois réunies en albums). Les travaux d'historiens de l'art comme Hoepli, Toesca et Salmi, contribuèrent à en faire connaître les caractères culturels et artistiques, de même que des expositions comme la « Mostra storica nazionale della Miniatura » de Rome en 1953.

Les quinze œuvres présentées suivent un ordre chronologique : une pour le xiii^e siècle, quatre pour le xiv^e, huit pour le xv^e et deux pour le xvi^e. Ce sont des feuillets isolés, qui ont été le plus souvent collés sur un support cartonné ; plusieurs ont été retailés et ont perdu une partie de leur bordure — en fait, il s'agit essentiellement de grandes initiales enclosant un sujet religieux (il n'y a pas d'images profanes). Quoique cela ne facilite pas les problèmes d'attribution, un certain nombre ont pu être rattachés à la production d'artistes connus. Les notices sont soigneusement établies, avec une bonne description, l'indication de l'état de conservation et l'origine, ainsi que les éléments de comparaison souhaitables. En voici la liste : 1. Cinq initiales ornées, fragments de la Bible Conradin (*ms. 152* de la Walters Art Gallery à Baltimore), Italie du Sud, Messine ou Foggia, vers 1260. 2. Initiale A avec Christ trônant et saints personnages ; attribuée avec certitude à Neri da Rimini, Émilie, début du xiv^e siècle. 3. Initiale A avec Christ en mandorle et David lui offrant son âme ; attribuable à Nerio, Bologne, vers 1310-1315. 4. Initiale E avec saint en prière ; Maître « Daddesco », Florence, vers 1320-30. 5. Initiale D avec Martyre de Ste Agathe ; Toscane, 3^e quart du xiv^e siècle. 6. Initiale T avec Martyre de St Jean l'Évangéliste ; Bologne, vers 1410-20. 7. Initiale P avec David se lamentant sur la mort de Saul ; Toscane, début du xv^e siècle. 8. Initiale G avec St Biagio ; Maître de San Michele à Mureno (Belbello da Pavia), vers 1420. 9. Initiale R avec Office des morts ; Giovanni di Paolo, Sienne, vers 1440-50. 10. Initiale B avec quatre saints ; Maître Olivetano, Lombardie, milieu du xv^e siècle. 11. Initiale A avec Jugement de Salomon ; Lombardie, milieu du xv^e siècle. 12. Initiale S avec Pentecôte ; Lombardie, 2^e moitié du xv^e siècle. 13. Initiale D avec Miracles de St Benoît ; Lombardie, 3^e quart du xv^e siècle. 14. Initiale B avec moines en prière ; Maître B. F., Lombardie, début du xvi^e siècle. 15. Épisode de la vie de St Biagio ; Maître B. F., Lombardie, 1^{ère} moitié du xvi^e siècle.

Le regroupement de ces miniatures, admirablement reproduites en couleur — les pièces de comparaison l'étant en noir et blanc — contribue à la connaissance d'un art délicat et, tout à la fois, témoigne de l'intérêt qu'elles peuvent susciter auprès des collectionneurs. Il ne faudrait toutefois pas oublier qu'elles illustraient des textes et faisaient partie intégrante de livres, ce qui leur conférait d'origine une autre signification.

J. LAFONTAINE-DOSOÏNE

Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque IX, 12-14 septembre 1991. Dessin sous-jacent et pratiques d'atelier, éd. par R. VAN SCHOUTE et H. VEROUÏSTRAETE-MARCO (Université catholique de Louvain, Institut supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, Document de travail n° 27). Louvain-la-Neuve, Laboratoire d'étude des œuvres d'art par les méthodes scientifiques, 1993, in-8°, 374 p., 103 pl.

Ce 9^e colloque de Louvain-la-Neuve s'est ouvert sur une conférence de M. W. AINSWORTH. Elle a démontré, dans une synthèse particulièrement éclairante, combien le dessin sous-jacent nous informe sur les pratiques d'atelier de Gérard David. On observe ainsi la présence de deux tracés successifs (à la craie noire ou à la pointe métallique, repris à la pointe métallique ou à la plume), tant dans ses dessins sur papier que dans le dessin sous-jacent de ses peintures. Gérard David fait un usage peu fréquent des procédés de transfert (poncifs ou calques) dans ses copies exactes de compositions d'autres artistes ou dans les séries de répliques qu'il a peintes pour le marché d'art. Il adapte constamment son dessin sous-jacent à sa destination (transfert de croquis sur papier ou recherche de formes sur le panneau même). En revanche ses successeurs, apparemment par des procédés de transfert, reprennent exactement certains motifs de ses compositions. Les pratiques d'atelier d'autres Primitifs flamands ont aussi été abordées. La participation de l'atelier de Memlinc, au moins dans le dessin sous-jacent, particulièrement peu retravaillé, du *Retable de la Passion* de Lübeck, semble évidente à T. BORCHERT. Un dessin très différencié apparaît dans les parties copiées et dans les mains ajoutées de deux personnages en buste empruntés à la *Descente de Croix* du Prado de R. van der Weyden (H. DUBOIS). Dernière œuvre de H. Bosch examinée par M. del Carmen GARRIDO et R. VAN SCHOUTE au Musée du Prado, le triptyque du *Jardin des Délices* révèle un dessin sous-jacent riche en recherches et reprises de formes réalisées par l'artiste lui-même, et comportent des détails non repris au stade de la peinture. Enfin, A. BORN tente de caractériser le dessin sous-jacent du Maître de 1518, très soigné dans le modelé des ombres, par rapport à celui de P. Coeck, souple et enlevé.

Dans les ateliers des Pays-Bas du Nord comme du Sud, M. FARIAS relève d'intéressants exemples d'imitation par un jeune assistant (Memlinc ou Jan van Scorel) du style du dessin sous-jacent du maître (respectivement R. van der Weyden et Jacob Cornelisz van Oostanen). Par ailleurs, l'analyse du dessin sous-jacent d'un tableau de l'entourage de Lucas de Leyde permet à C. LIMENTANI VIRDIS d'attribuer l'œuvre à Pieter Cornelisz, fils de Cornelis Englebrechtsz. Des procédés d'atelier (poncifs, quadrillages) sont relevés par M. del Carmen GARRIDO dans des tableaux hispano-flamands, espagnols et italiens du Prado. De plus, elle observe que le dessin sous-jacent n'est pas visible dans les œuvres d'attribution douteuse, mais est bien présent et personnel dans les œuvres des maîtres, notamment dans les petits panneaux du retable d'Isabelle la Catholique qui sont de la main de Juan de Flandes. P. SILVA MAROTTO et M. del Carmen GARRIDO définissent l'apport du dessin sous-jacent à la connaissance des peintres hispano-flamands castillans. Elles y observent des différences notables lorsque l'artiste transpose un modèle flamand et l'adapte à son style. Enfin plusieurs éléments de la *Madone Cagnola*, d'un peintre liguro-lombard (dessin au poncif, hachures d'ombres) incitent G. A. MALFATTI à y voir l'utilisation d'un modèle de l'atelier de R. van der Weyden. L'étude du dessin sous-jacent de panneaux gothiques tardifs suisses groupés sous le nom de « Maître à l'Oeillet », qui fait l'objet d'un programme national de recherche, permet de réviser progressivement les relations existant entre ateliers bernois et zurichois (S. ATHERLY). La réflectographie dans l'infrarouge contribue également à déterminer dans quelle mesure les différentes versions des portraits peints par

Holbein sont copiés directement sur leurs prototypes (S. FOISTER). Des procédés particuliers de dessin préparatoire sont exposés par M. PRINZA pour les Primitifs de Bohême (contours incisés dans la préparation) et par I. SANDNER pour les Romantiques allemands de Saxe, chez qui les étapes du dessin font partie intégrante du processus de création (mine de plomb, encre de chine au roseau, puis au pinceau).

Quelques communications abordent d'autres formes artistiques. Dans le domaine de la miniature, une étude systématique de groupes de manuscrits pré-eyckiens, notamment brugeois, permet à M. SMEYERS, K. SMEYERS et S. VERTONGEN d'observer la liberté et l'inventivité des miniaturistes dans la reprise de motifs issus de recueils de modèles ou inspirés d'exemples. De son côté, B. CARDON souligne l'importance des emprunts du Maître d'Amiens 200 aux compositions de R. van der Weyden. Dans le domaine du vitrail, de récentes études techniques ont mis en évidence les restes d'un dessin préparatoire sur la face extérieure du verre (S. TRÜMPER). Lors des colloques précédents, P. KLEIN avait communiqué le résultat de ses datations, par la dendrochronologie, de panneaux peints, principalement flamands. Cette fois, il donne une synthèse des travaux réalisés dans ce domaine à l'Université de Hambourg au cours des 25 dernières années, soit la datation de quelques 1500 peintures sur bois des écoles flamande (xv^e-xvii^e s.), française (xiv^e-xv^e s.), allemande (xiv^e-xv^e s.), hollandaise (xvii^e s.) et de Gdansk (xiv^e-xv^e s.), avec une bibliographie du sujet. Comme d'habitude, le colloque s'est terminé sur trois communications d'ordre technique. L'une, de J. JENNINGS, s'attache au problème trop négligé de l'identification, dans les réflectogrammes, des matériaux et techniques du dessin sous-jacent. Deux autres (Fr. MAIRINGER et T. M. RUSSO) portent sur le traitement et l'assemblage automatiques des mosaïques de réflectogrammes.

Une étude remarquable de H. VEROUGSTRÆTE et R. VAN SCHOUTE (qui aurait peut-être mieux trouvé sa place dans une revue internationale d'histoire de l'art) a fait l'objet d'une sorte de conférence de clôture. Elle apporte une interprétation nouvelle du *Triomphe de la Mort* de Bruegel, comprise ici comme un *Ommegang* tragique situé dans un décor truffé d'allégories et d'allusions à des sources littéraires sacrées et profanes. Cette interprétation est stimulée par la redécouverte récente d'une copie du tableau du Prado par P. Brueghel le Jeune, copie signée et datée 1626, soit immédiatement après la mort de son frère Jan et de trois de ses enfants dans une épidémie de peste en 1625.

L'ouvrage se termine par la *Bibliographie de l'infrarouge et du dessin sous-jacent*, assurée par A. DUBOIS avec la collaboration de C. METZGER, et qui couvre la période de 1990 à 1992. On y trouve également des *Addenda* ainsi que les références au *Bulletin de l'IRPA* des années 1958 à 1972. L'accès à cette précieuse bibliographie est enfin facilité grâce à une table des auteurs et à une table des illustrations portant sur l'ensemble des références recueillies depuis le début de cette entreprise.

J. FOLIE

Enseignes, images de pierre (Collection *Héritages de Wallonie*). Allier, Éd. du Perron, 1991, 24,5 × 21, 125 p., 41 ill. n et bl., 28 ill. coul.

Cet ouvrage a répertorié en Wallonie 138 enseignes de pierre qui, dans les siècles passés, identifiaient certains immeubles en signalant les activités qui s'y pratiquaient. Ce sont en majorité des bas-reliefs sculptés dans le calcaire, souvent polychromés et rehaussés d'or. La moitié des 138 enseignes répertoriées portent des millésimes qui se situent entre 1630 et 1789. Des mentions épigraphiques accompagnent 48 d'entre elles. Les plans des villes de Liège, Mons et Namur permettent de retrouver le plus grand nombre des enseignes étudiées. Après la lecture, il nous reste à redécouvrir des exemples bruxellois. La Grand-place de Bruxelles est riche en somptueuses enseignes rehaussées d'or qui furent taillées dans le calcaire de Feluy-Arquennes.

M. VAN DE WINCKEL

Georg GERMANN. *Vitruve et le vitruvianisme, introduction à l'histoire de la théorie architecturale*. Presses polytechniques et universitaires romandes, 1991, 264-127 p., 25 fig. n et b, broché. Prix: 41 FS.

Les Dix livres d'architecture de Vitruve constituent le livre fondateur de toute la théorie architecturale. L'ouvrage consacré par Georg Germann au vitruvianisme est un manuel à l'usage de ceux

qui veulent comprendre le retentissement d'un texte remontant à l'Antiquité, non illustré et pourtant connu et utilisé par les artisans du moyen âge et par les théoriciens de l'architecture jusqu'au XIX^e siècle.

Dans la première partie : *Limites de la théorie de l'architecture*, FA. montre la relation entre la théorie de l'architecture et la littérature artistique. Il poursuit par *La lecture des sources écrites* dont l'exploitation se fait comme dans toutes les autres sciences humaines. Il conclut par la *Théorie et perception de l'architecture*. La deuxième partie : *Antiquité et moyen âge*, présente l'ouvrage de Vitruve de manière critique. Pour l'étude de la théorie de l'architecture au moyen âge, les sources écrites sont le plus souvent de deuxième main. Villard de Honnecourt nous a laissé un manuscrit avec des commentaires sur des éléments d'architecture, sur le tracé régulateur de la figure humaine ou animale. L'architecture n'y est pas envisagée dans sa globalité. Le chantier de la cathédrale de Milan et les problèmes qu'il posa entrouvrent pour nous la porte de la connaissance sur la théorie architecturale au déclin du moyen âge. Les textes d'expertises sont conservés. Cesare Cesariano, élève de Bramante, publia un Vitruve dont le dôme de Milan inspire les illustrations. Le succès de cette publication d'un Vitruve illustré, surtout chez les praticiens de l'Europe centrale, justifie la place qu'il occupe dans l'ouvrage de Georg Germann. La troisième partie : *Les débuts du vitruvianisme*, est composée de textes longs et bien documentés sur les grands architectes de la Renaissance : Alberti mit l'accent sur l'harmonie laquelle obligeait les constructeurs au respect des plans conçus par l'architecte ; Filarète qui introduisit l'anthropomorphisme dans les proportions architecturales ; Francesco di Giorgio Martini dont le traité comme celui de Filarète ne fut publié qu'au XIX^e siècle. Le dessin explicatif y tient une large place. La quatrième partie : *Diffusion du vitruvianisme*, nous offre une étude critique de la fameuse lettre adressée par Raphael ou Bramante au pape Léon X pour qu'il s'intéresse à la conservation des monuments antiques. L'activité de Serlio et Vignole introduisit le vitruvianisme à Venise et en France pour toucher ensuite Philibert de l'Orme, le marginal du vitruvianisme. Palladio considère Vitruve comme un modèle plus que comme une référence. Il réalisa l'équilibre entre l'étude de l'antiquité et la pratique de son siècle en introduisant une notion nouvelle qui fait de l'imitation de la nature la base commune des arts plastiques. La cinquième partie est consacrée à la *Défense du Vitruvianisme* que l'on peut suivre dans la discussion à propos de la construction de la façade de San Petronio à Bologne. Tous ceux qui firent des projets le défendaient, soit au nom de la conformité avec les écrits de Vitruve, soit en proposant de se conformer à la « Germanica symmetria », illustrée par le dôme de Milan du traité de Cesariano. Viennent ensuite Scamozzi et Wotton, le premier un théoricien un peu pesant, le second un amateur s'adressant aux hommes cultivés de son époque. Bellori introduisit l'architecture dans la théorie des beaux-arts. François Blondel et Claude Perrault sont présentés comme les défenseurs du vitruvianisme par opposition à la fougue d'innovations des architectes baroques.

L'avant-dernière partie consacrée au *Déclin du vitruvianisme* nous fournit une intéressante synthèse des écrits de Cordemoy, de Laugier, de Lodoli et de Boullée. L'élève de ce dernier, Jean-Nicolas-Louis Durant, partage avec Semper la dernière partie : *La fin du vitruvianisme*. Considéré comme le père de l'architecture rationaliste en systématisant la composition sur papier quadrillé, Durand propose à ses étudiants une unité de base (l'entr'axe des colonnes) qui sera en même temps l'unité cubique, c'est-à-dire celle de l'élévation. Une abondante bibliographie, un index de noms propres et un index analytique terminent le volume. Ils seront bien utiles à ceux qui ne pourraient pas consacrer trop de temps à lire ce texte alourdi parfois par l'érudition et desservi peut-être par une traduction trop littérale.

M. VAN DE WINCKEL

Geneviève GLORIEUX — Bart OP DE BEECK, *Belgica typographica 1541-1600. Catalogus librorum impressorum ab anno MDXLI ad annum MDC in regionibus quae nunc Regni Belgarum partes sunt. III. Aetiae bibliothecae Regni Belgarum*. Nieuwkoop, De Graaf Publishers bv, 1991 (Nationaal centrum voor de archeologie en de geschiedenis van het boek — Brussel / Centre national de l'archéologie et de l'histoire du livre —

Bruxelles, II, 3). ISBN 90-6004-432-0 ; 28 × 21,5 cm, xvi + 236 p. Prix : 350 F1 (TVA non comprise). IV. *Indices*. Nieuwkoop, De Graaf Publishers bv, 1994 (Nationaal centrum voor de archeologie en de geschiedenis van het boek — Brussel / Centre national de l'archéologie et de l'histoire du livre — Bruxelles, II, 4). ISBN 90-6004-433-9 ; 28 × 21,5 cm, xiv + 634 p. Prix : 535 F1 (TVA non comprise).

Il y a un quart de siècle que le premier volume de *Belgica typographica 1541-1600* voyait le jour. Les auteurs espéraient à ce moment établir à long terme une bibliographie rétrospective de tout ce qui avait été publié dans la Belgique actuelle au cours de la seconde moitié du xvi^e siècle. Le premier volume, consacré aux collections de la Bibliothèque royale Albert I^{er}, contenait la description minutieuse de 4.982 éditions. Le second volume, publié en 1980, y ajoutait 2.757 nouvelles descriptions provenant de 45 autres bibliothèques belges. Les deux volumes qui sortent de presse complètent le tout. Les chercheurs disposent maintenant d'un instrument de travail impressionnant par son ampleur et sa qualité. Bien que le but initial n'ait pas été réalisé, car pour cela il aurait fallu consulter les grandes bibliothèques à l'étranger, on peut estimer qu'aucune publication de grande importance n'a échappé aux auteurs. La somme du savoir intellectuel et culturel de nos régions pendant l'une des périodes les plus fascinantes de notre histoire se trouve réunie dans l'ensemble des cinq volumes.

Le volume III nous offre 2.016 nouvelles éditions découvertes dans 48 bibliothèques belges. Comme dans les volumes précédents, chaque édition est décrite de façon relativement sommaire mais tout-à-fait satisfaisante. Auteur, titre, lieu d'impression, imprimeur, date, format et nombre de pages sont souvent complétés par une collation, une notice brève qui donne des informations complémentaires et, si besoin, l'empreinte. Le fait que chaque exemplaire est localisé représente un avantage non-négligeable pour tout chercheur qui désirerait consulter un des ouvrages cités. Les descriptions sont suivies d'un index cumulatif dans lequel sont réunis les auteurs, les titres et les imprimeurs. En consultant l'index, il est utile de savoir qu'il a été composé par un néerlandophone. L'index topographique, qui figurait dans les volumes I et II, a été repris dans celui du volume IV.

Le volume IV forme la clef de l'ensemble. Il est composé de plusieurs index qui permettent de retrouver avec la plus grande facilité toute une série de renseignements. Le premier — double — index donne une liste alphabétique de toutes les éditions rangées par auteur et, pour les anonymes, par titre. Puis suit une liste chronologique qui reprend les mêmes données. Le second index est triple. Une première liste synoptique donne les noms normalisés des imprimeurs, éditeurs et libraires suivis du nom des villes où ils ont exercé leur métier. Une seconde liste reprend ces noms, cette fois-ci rangés par ville. Puis suit l'index topographique dans lequel on retrouve toutes les éditions rangées par ville et puis par imprimeur, éditeur et libraire. Un système de signes conventionnels permet de voir du premier coup d'œil si l'attribution est certaine, sur quoi elle est basée etc. Le dernier index synoptique regroupe par ordre numérique toutes les éditions — sans les nommer — en y ajoutant les cotes de tous les exemplaires conservés dans les bibliothèques signalés dans les tomes I à III, tout en tenant compte des corrections ultérieures, de sorte que cet index remplace partiellement celui paru dans les volumes I et II.

La qualité des deux derniers volumes de la *Belgica typographica 1541-1600* ne laisse rien à désirer. Le travail soigné, discret et de longue haleine a été édité d'une façon exemplaire. Sans aucun doute plusieurs générations de chercheurs en tireront grand profit. Malheureusement le prix sera un obstacle très sérieux à la diffusion. Ceux qui ne pourront pas s'offrir le jeu complet des quatre volumes — 1.850 florins — devraient sérieusement prendre en considération l'achat de l'*Index*. Ce volume peut être utilisé sans aucun problème séparément des autres volumes et il contient l'essentiel de l'information de l'ensemble.

R. VAN LAERE

Les Grands Siècles de Tournai (12^e-15^e siècles) (Tournai Art et Histoire, 7). Tournai, Archives du Chapitre cathédral et Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain, 1993. Broché, in-4, 320 p., nomb. ill. en n. et bl. et en coul.

Ce septième volume de la collection éditée conjointement par le Chanoine J. DUMOULIN, archiviste de la cathédrale de Tournai et J. ПУЧКЕ, professeur d'histoire à l'U.C.L., en constitue assurément

ment l'un des fleurons. C'est qu'il reprend le texte, accompagné de nombreuses références, de conférences de haut niveau présentées, en 1993, à l'occasion du 20^e anniversaire de l'Association des Guides de Tournai. On y trouve plus précisément les contributions suivantes : A. CHÂTELET, *L'Atelier de Robert Campin* ; F. JOUBERT, *À propos de la tapisserie tournaisienne au 15^e siècle : la question des modèles* ; J. PAVIOT, *Tournai dans l'histoire bourguignonne* ; G. SMALL, *Les origines de la ville de Tournai dans les chroniques légendaires du bas Moyen Âge* ; J.-Cl. GHISLAIN, *La production funéraire en pierre de Tournai à l'époque romane. Des dalles funéraires sans décor aux œuvres magistrales du 12^e siècle* ; J. ПУЧКЕ, *De Louis de la Trémoille à Ferry de Clugny (1388-1483) : cinq évêques tournaisiens au service des ducs de Bourgogne* ; I. VANDEVIVERE, *La fonderie de laiton à Tournai au 15^e siècle* ; J. DUMOULIN, *Les églises paroissiales de Tournai au 15^e siècle. Art et histoire* ; J. DUMOULIN et J. ПУЧКЕ, *Comptes de la paroisse Sainte-Marguerite de Tournai au 15^e siècle. Documents inédits relatifs à Roger de la Pasture, Robert Campin et d'autres artisans tournaisiens*.

Parmi les contributions exclusivement consacrées à un aspect de l'art tournaisien, celle d'A. Châtelet met notamment en lumière l'activité diversifiée de l'atelier de Robert Campin qu'il identifie par ailleurs définitivement avec le Maître de Flémalle. Ainsi suit-on l'évolution de sa carrière parallèlement à celle de ses « apprentis », principalement Jacques Daret et Rogier de la Pasture dont l'entrée en apprentissage tardive n'a évidemment été que formelle. À cet égard, l'auteur note que Robert Campin et ses « apprentis » se sont influencés mutuellement, et il restitue aux uns et aux autres les œuvres qui semblent correspondre à leur passage dans l'atelier du Maître.

La contribution de F. Joubert concernant les débuts de la tapisserie à Tournai revêt le plus grand intérêt tant pour l'histoire de celle-ci que pour celle de la peinture et des peintres de cette ville. En effet l'auteur y montre que conjointement à leur activité de peintre *stricto sensu*, des artistes tournaisiens — ou de passage à Tournai — n'ont pas manqué d'exécuter des modèles de tapisseries (les « patrons »), préalables aux cartons destinés aux liciers. Ainsi peut-on attribuer à Jacques Daret les patrons de la tenture de la *Vie de Saint Pierre* auxquels collabora, semble-t-il Nicolas Froment, de passage à Tournai, vers 1460. Par ailleurs, J. Daret aurait été sollicité par un commanditaire arrageois pour un carton de tapisserie. Cette activité encore mal connue des peintres tournaisiens ouvre donc de nouvelles voies de recherche d'autant plus prometteuses que le « patron » tournaisien a valeur esthétique, à l'instar des autres toiles peintes.

L'article consacré à la production funéraire en pierre de Tournai à l'époque romane, substantiel (il comporte une centaine de pages), constitue l'étude la plus complète du recueil. Son auteur, J.-Cl. Ghislain, semble en effet avoir poussé ses investigations fort loin pour nous livrer un travail remarquable, nourri par les recherches de ses prédécesseurs mais réellement original par son aspect pluridisciplinaire et les perspectives qu'il ouvre. La première partie rappelle l'intérêt de la sculpture funéraire tournaisienne à l'époque romane : souvent de (très) grande qualité, elle a connu une importante diffusion en France et surtout Outre-Manche, les importations de pierre de Tournai en Angleterre participant de la trame des relations générales et traditionnelles entre ce pays et la Flandre. La seconde partie, consacrée aux monuments eux-mêmes, ne néglige aucune approche de l'œuvre. En effet, la description minutieuse de chaque pièce, tant au point de vue iconographique que stylistique, est accompagnée de tous les éléments susceptibles d'éclairer son histoire, voire même parfois la personnalité de son auteur. C'est ainsi que l'on découvre avec étonnement l'activité d'un maître sculpteur tournaisien qui aurait œuvré au « Tombeau des corps saints » à Saint-Denis sous Suger, et travaillé ensuite à Lewes et à Glastonbury, avant de revenir à Tournai pour participer au décor sculpté de la cathédrale. À cet égard, J.-Cl. Ghislain se demande sans doute avec pertinence si la maîtrise dont il témoigne ne trouverait pas son origine dans la virtuosité technique des tombiers. En tout état de cause, leur production précoce et méconnue mérite vraiment la réhabilitation à laquelle s'est attaché l'auteur.

La dernière contribution relative à un important aspect de l'art tournaisien au 15^e siècle — la fonderie de laiton — est due à I. Vandevivere auquel on devait déjà la rédaction du chapitre y relatif dans le catalogue de l'exposition *Tapisseries et laitons de cœur. XV et XVI^e siècles*, tenue en la cathédrale Notre-Dame de Tournai en automne 1971. L'auteur y rappelle la filiation mosane de ces œuvres, le prestige qui était attaché au métier de fondeur ainsi que les constantes typologiques de la

production tournaisienne. Enfin, l'auteur évoque les fondateurs tournaisiens les plus connus, et principalement Guillaume Lefèvre dont les œuvres authentifiées par signature ou attribuables par le style des modénatures, servent de référence et de critère d'appartenance dans l'attribution de nouvelles pièces aux ateliers tournaisiens.

Ce très beau volume, dont la présentation soignée et l'illustration de qualité s'ajoutent à l'intérêt du contenu, se clôture par deux contributions qui intéressent aussi bien l'historien que l'artiste de l'art puisqu'elles font notamment allusion à Robert Campin, Rogier de la Pasture et d'autres artistes tournaisiens, par le biais de l'histoire des paroisses.

J. LECLERCQ-MARX

Louis GRODECKI, *Le moyen âge retrouvé*, vol. 2. *De saint Louis à Viollet-le-Duc*. Paris, Flammarion, Idées et Recherches, 1991, 21 × 15 cm, 552 p., 221 ill. n. et bl. Prix : 150 FF.

Louis Grodecki (1910-1982) est l'un des historiens de l'art dont les études sur le moyen âge marquèrent profondément le xx^e siècle. Écrivain fécond, il publia des travaux sur le vitrail, la sculpture, la miniature et l'architecture. Tous firent autorité. Afin de rendre accessible ses écrits parus dans des revues secondaires ou épuisées, ses anciens élèves décidèrent de les rassembler et de les publier dans un corpus auquel ils donnèrent un titre attrayant : « Le moyen âge retrouvé ». Un premier volume parut en 1986 et rassemblait 33 articles relatifs à des sujets allant « De l'an mil à 1200 ». On y trouve également une bibliographie complète de Grodecki qui ne compte pas moins de 211 titres, classés en ordre chronologique.

Le second volume couvre une période plus vaste : « De saint Louis à Viollet-le-Duc », plus exactement du xiii^e au xx^e siècle. Il comprend 38 articles du maître, présentés en six regroupements thématiques préfacés chacun par un de ses élèves. On y relira avec plaisir non seulement des articles sur l'art gothique, mais également sur Vauban, le xviii^e siècle, les restaurations du patrimoine médiéval aux xix^e et xx^e siècles ainsi que des réflexions théoriques et esthétiques. Deux introductions, par Jean Bony et Jean Taralon, sont à signaler. Ce recueil est soigneusement illustré et comporte des index qui en facilitent le maniement. Il est à regretter que les notes de tous les articles soient regroupées en fin du volume. Sans doute cette solution répond-elle à un choix de l'éditeur, mais elle est peu confortable pour le lecteur. Quoiqu'il en soit, il en ressort que Grodecki était bien plus qu'un spécialiste du vitrail médiéval. Par sa rigueur et sa méthode, il élargit son champ d'intérêt à tous les domaines de la production artistique, au-delà de limites chronologiques étroites. Et toujours avec une égale clarté qui reste un modèle pour les générations suivantes.

Th. COOMANS

R. H. HOPPIN, *La musique au Moyen Âge*, vol. I, trad. de l'anglais par Nicolas Meeüs et Malou Haine, Éd. P. Mardaga, Liège, 1991, 638 p., 79 ill. ; vol. II, *Anthologie*, trad. de l'anglais par Nicolas Meeüs, Éd. P. Mardaga, Liège, 1991, 216 p. Prix : 1950 et 1200 FB.

La parution originale américaine de cet ouvrage en 1978 avait suscité bon nombre de réactions enthousiastes et sa traduction française sera la bienvenue chez tous ceux que la musique médiévale intéresse. Dans sa préface, l'auteur dit s'adresser tant aux étudiants qu'aux amateurs de musique médiévale, du grégorien aux débuts de Dufay et de Binchois. L'ouvrage n'exige pas de connaissances techniques ou historiques particulières de la part du lecteur, bien qu'il offre beaucoup plus qu'une simple introduction vulgarisée à une période de l'histoire de la musique moins connue du grand public.

Le premier chapitre donne un aperçu de l'histoire occidentale du premier millénaire ; il est suivi d'un second chapitre traitant de la liturgie chrétienne à cette même période. Les dix-huit chapitres suivants se concentrent sur la musique elle-même et abordent le grégorien et les développements

ultérieurs de la monodie sacrée (tropes, séquences et jeux liturgiques), les débuts de la polyphonie sacrée et l'école de Notre-Dame, la monodie profane (les troubadours, les trouvères et la diffusion du chant vernaculaire en Europe), le chant sacré et profane du XIII^e siècle, l'Ars Nova française (avec un chapitre entier consacré à Machaut) et italienne et enfin les prémisses de la Renaissance. Comme épilogue, l'auteur dresse un aperçu de la musique médiévale en Angleterre. En annexe, on trouve un guide du *Liber Usualis* ainsi qu'une bibliographie commentée par chapitre. Celle-ci n'a pas été remise à jour par les traducteurs, mais elle a été complétée pour inclure tous les ouvrages cités en note par Hoppin. Un index des noms et des œuvres cités clôture l'ouvrage.

Celui-ci est accompagné d'une anthologie comprenant 71 œuvres. Pour la musique vocale, les textes originaux sont accompagnés d'une traduction française en vis-à-vis et chaque œuvre est commentée plus ou moins longuement dans le texte principal. Plusieurs de ces analyses présentent un intérêt particulier du fait que Hoppin y aborde non seulement la technique musicale, mais aussi les formes poétiques et littéraires.

Quelques réserves avaient déjà été émises lors de la première parution de l'ouvrage, celles-ci ne nuisant d'ailleurs aucunement à sa grande qualité d'ensemble. On a ainsi pu regretter que les commentaires sur le chant grégorien soient exclusivement basés sur le *Liber Usualis*. L'auteur s'en justifie par le fait qu'il est facilement accessible, mais alors, on pourrait se demander pourquoi il en reprend 21 pièces dans son anthologie au lieu de consacrer cette place à d'autres œuvres plus difficiles à trouver. Une critique inévitable que rencontre ce genre d'ouvrage est d'aborder certains sujets trop en détail et d'autres trop superficiellement. En fonction des intérêts de chacun, ces sujets changent et nous n'avons pas l'intention d'en dresser une liste. Néanmoins, il nous semble qu'en ce qui concerne la notation médiévale, l'auteur en dit trop ou pas assez. Il paraît et effet improbable que le lecteur à qui ces types de notations sont étrangers saisisse parfaitement les commentaires de Hoppin, qui sont par contre superflus pour celui qui y est familiarisé.

Pour ce qui concerne la traduction, on appréciera le fait que N. Meëus et M. Haine aient conservé le style clair et agréable tant apprécié dans la version américaine. Il est par contre dommage que l'éditeur ait pris l'option de placer les notes, heureusement peu nombreuses, en fin de chapitre.

A.-E. DASSELEER-CEULEMANS

Jacqueline LAFONTAINE-DOSOGNE, *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident*, Académie Royale de Belgique, Mémoires de la Classe des Beaux-Arts, coll. in-4^o, 2^e série, T. XI, fasc. 3 bis, 1964 et 1965. Réédition anastatique avec compléments, 1992. Vol. I: Byzance, 247 pp. + compléments, 103 fig. sur 43 pl. Volume II: L'Occident, 211 pp. + compléments, 74 fig. sur 34 pl. Préface dans le vol. I; conclusion dans le vol. II. Prix: 2650 FB. les 2 volumes.

La réédition de cet ouvrage fondamental répond à la nécessité de remettre à la disposition des historiens de l'art médiéval occidental et byzantin un instrument de travail et de référence de premier intérêt; sa première édition remontait à 1964 à 1965, et était épuisée depuis de nombreuses années. Outre le fait qu'elle est imprimée sur un papier de qualité supérieure à la précédente (les illustrations en noir et blanc n'en sont que plus lisibles) cette réédition anastatique est assortie d'un certain nombre de compléments qui concernent le texte et les notes. Ces mises à jour se fondent sur les travaux publiés depuis 1964 et sur les résultats des propres recherches de l'auteur, centrées principalement, comme on sait, sur l'étude du domaine byzantin. L'index bibliographique du premier volume, consacré à l'Empire byzantin, en est particulièrement enrichi (p. 243 à 243 c) ainsi que son index général (p. 243 c). Il en est de même pour le second volume, consacré à l'art occidental (p. 207 et 208). L'on peut utilement ajouter à la bibliographie de ce tome la récente publication de J. OLIVER, *Gothic manuscript illumination in the Diocese of Liege (c. 1250 c. 1330)*, Louvain, 1987, spécialement p. 88, 89 et 92, au sujet de l'iconographie de la Nativité de la Vierge (Bruxelles, B.R., MS IV - 36; Cambridge, Fitzwilliam Museum, MS 288; Liège, Bibliothèque de l'Université, MS 431

ces deux derniers du reste déjà cités dans un article de J. Lafontaine-Dosogne, *Les représentations de l'Enfance de la Vierge...*, 1969, p. 182). Il y aurait lieu également de mentionner l'existence, dans une collection privée, d'une intéressante « Présentation de la Vierge au Temple » (fin xv^e^me siècle, école du Rhin inférieur) provenant d'un retable marial et dont un autre volet était constitué par le panneau Wittert (Collections artistiques de l'Université de Liège).

À travers ces thèmes, se dessinent encore pour les générations à venir de nombreuses pistes de recherches nouvelles, tant sont multiples les facettes de cette iconographie : au point de vue de l'histoire de l'art, mais aussi par exemple, au point de vue de l'histoire sociologique ou religieuse. On imagine volontiers par exemple tout l'intérêt de travaux portant sur l'iconographie de la naissance à travers les « Nativités », ou sur les représentations imaginaires du Temple à travers la « Présentation de la Vierge ».

A. LEMEUNIER

Marcel OTTE, *Préhistoire des religions* (Collection Préhistoire). Masson, Paris, 1993, broché, 21 × 16 cm, 140 p., ill., ISBN 2-225-84068-7.

L'auteur, professeur à l'Université de Liège, est un spécialiste réputé de l'âge de la pierre. Il n'est donc pas étonnant de constater que son étude se concentre essentiellement sur cette période. On y cherchera en vain des détails sur les phénomènes religieux de l'âge du bronze ou de la protohistoire. Les deux premiers chapitres sont en grande partie consacrés aux définitions et à la méthode suivie. Ces chapitres forment la clef de l'ouvrage car l'auteur essaie de convaincre le lecteur qu'il a su trouver le juste milieu entre une approche purement archéologique et la méthode comparative. La première méthode est souvent trop technique et limitée dans ses résultats par une rigueur excessive tandis que la seconde, tout en profitant de l'acquis de l'anthropologie, offre souvent des explications gratuites et invérifiables. Mais où se situe ce juste milieu ? Dans certains cas l'opinion de l'auteur sera sans aucun doute partagée par la plupart de ses collègues mais dans d'autres elle sera contestée par beaucoup, ainsi là où il voit des parallèles significatifs entre Héraclès et une figure masculine à tête féline trouvée à Stadel et datant du paléolithique supérieur.

Puis suivent huit chapitres chronologiques dans lesquels l'auteur décrit les données archéologiques en proposant chaque fois une interprétation des aspects religieux. Pour les périodes les plus anciennes tout reste nécessairement très théorique et peu précis. Les explications sont souvent en grande partie inspirées par l'anthropologie. Là est la faiblesse de cette synthèse car il est très difficile d'être à la fois bon archéologue et spécialiste en anthropologie. C'est ainsi que par exemple l'interprétation du 'shamanisme' est largement tributaire des travaux de Mircea Eliade qui datent des années cinquante. Ici une confrontation avec les idées de H. P. Duerr, qui sont — il faut l'admettre — contestées, aurait pu être très fructueuse. Certaines descriptions peuvent donner lieu à des confusions, comme « la figure dominante est cette fois la femme, exprimée elle aussi de manière caricaturale ... » (p. 67). Je ne crois pas que l'auteur ait voulu insinuer qu'il s'agit vraiment de caricatures du Paléolithique supérieur. Dans les deux derniers chapitres l'auteur essaie de relier quelques phénomènes religieux préhistoriques aux religions historiques de l'Égypte pharaonique, du monde gréco-romain et judéo-chrétien. Ce choix n'est pas très heureux car on aurait préféré apprendre quelque chose des religions européennes de l'Âge des métaux. Une bonne conclusion, une bibliographie sommaire et un index terminent l'ouvrage.

L'auteur annonce son 'petit' livre comme ambitieux (p. 11) et il a raison. On peut être ou ne pas être d'accord avec les nombreuses hypothèses formulées par M. Otte, mais on devra en tout cas admettre qu'il incite à une plus grande réflexion sur la genèse du phénomène religieux. Et c'est cela qui est vraiment important. La présentation du livre est peu soignée. L'illustration se limite à des reproductions de dessins dans le texte — appelées malgré cela planches ! — dont on peut souvent se demander l'utilité pour l'exposé : au n° 1, une très mauvaise reproduction d'une gravure médiocre du xviii^e siècle avec la représentation d'une tauromachie ; l'homme à la tête féline de Stadel est montré au n° 15 et on en retrouve un dessin légèrement différent au n° 42 ; la sépulture mésolithique de

Hoëdic du n° 21 revient au n° 43. Les légendes des illustrations 19 et 20 ont été interverties. Et à la page 115 il faut lire *pl. 40* au lieu de *pl. 41*. La table des matières est une photocopie collée contre la page de dédicace.

R. VAN LAERE

Le Patrimoine monumental de la Belgique, 1 A et 1 B. Bruxelles pentagone. Éd. Mardaga, Liège, 1989 et 1993, 445 et 599 p., 330 et 416 ill. n et bl., 8 et 12 coul., 16 et 15 plans ou dessins; relié toile. Prix: 1850 FB.

L'inventaire de *Bruxelles pentagone*, tant attendu, est conçu rue par rue par ordre alphabétique. Les deux volumes ne couvrent encore que la moitié du patrimoine compris à l'intérieur du pentagone. Le tome 1 A contient le relevé des rues et places de A à D et le deuxième de E à M. Nous attendons la suite avec impatience. L'inventaire sélectif des immeubles intéressants suppose des choix, parois contestés et qui ne sont certes pas définitifs. Il y a des modes dans nos jugements sur les productions du passé. Cet imposant travail est non seulement un outil de connaissance pour tous ceux qui aiment comprendre le pourquoi de la variété des façades que l'on peut admirer dans Bruxelles, il est aussi un outil indispensable pour orienter les décisions urbanistiques et préserver notre patrimoine monumental.

Comme dans les autres volumes de la collection, nous trouvons au début du tome 1 A les introductions générales: cadre chronologique, évolution urbanistique et caractéristiques architecturales de la ville. Le lexique architectural et le répertoire des signes et trames se trouvent également dans ce premier tome. Les rubriques décrivant les façades sont classées à l'intérieur de l'ensemble de la rue par ordre des numéros de police. Pour les bâtiments accessibles au public, la description de l'intérieur et de son mobilier est sommairement présentée. Les références bibliographiques ou archivistiques se trouvent au bas des notices.

La qualité des ouvrages de la collection du *Patrimoine monumental de la Belgique* est bien connue.

M. VAN DE WINCKEL

Pays de Soignies et de Nivelles. Liège, Éd. Mardaga, 1992, 264 p., 252 ill. n et bl., 8 ill. coul., 25 cartes, 23 × 21,5; relié toile. Prix: 2.202 FB.

Ce volume est le dernier et douzième de la série consacrée à l'*Architecture rurale de Wallonie*. Il traite du plateau hennuyer-brabançon, soit d'est en ouest de Wavre à Marcq et du nord au sud de la Hulpe à Bois d'Haine. Région centrale, moins spécifique dans ses modes d'habiter que les autres zones étudiées dans la collection, elle en avait subi les influences avant que l'industrialisation ne vint bouleverser le paysage par la multiplication des voies de communication et l'habitat par la création de maisons ouvrières. Ajoutons que la proximité de Bruxelles exerça une irrésistible influence qui se remarque, entre autres, dans la disposition des portes d'entrée, copiant celles de la ville.

Les bonnes terres de culture attirèrent déjà une population gallo-romaine qui avait établi là de vastes villas dont les grosses fermes brabançonnaises en carré sont peut-être les héritières. Ces grandes et belles fermes isolées constituent autant d'éléments-repères dans le paysage. Les fermes en longueur situées le long des routes et dans les villages furent les premières à être converties en logements d'ouvriers. Elles avaient déjà perdu leur ancienne fonction et leur caractère avant même que les citadins ne viennent investir les lieux. Les chapitres consacrés à l'histoire et à l'architecture permettent au lecteur de mieux comprendre la diversité des plans et des matériaux utilisés: brique, pierre et même terre crue — pisé, bauge et torchis. Le colombage est exceptionnel même si une belle grange à Ways démontre que ce ne sont pas seulement les Hesbignons qui étaient spécialisés dans ce mode de construction. L'intérêt pour ces bâtisses construites en matériaux locaux est ravivé par la description technique de leur mise en œuvre. L'exemple de travail en terre crue (p. 128) est illustré par la grange d'une ferme à Scaubecq.

Les plans, les coupes et les croquis sont nombreux, les illustrations bien choisies. Deux petites remarques : nous regrettons que le couverture à voussettes ne porte pas ici son nom précis de voûte à la flamande ; une inversion ne s'est-elle pas glissée dans la légende de l'illustration 115 ? n'est-ce pas le contrevent qui ferme le jour extérieurement et le volet qui est intérieur ? Il nous reste à formuler un vœu : la publication d'une synthèse des douze volumes, un ouvrage de vulgarisation largement diffusé qui sensibiliserait les habitants de nos régions rurales à la richesse de leur patrimoine et inciterait leurs architectes à une grande prudence et à plus de respect pour leur héritage.

M. VAN DE WINCKEL

Bernadette SCHÖLLER, *Kölner Druckgraphik der Gegenreformation. Ein Beitrag zur Geschichte religiöser Bildpropaganda zur Zeit der Glaubenskämpfe mit einem Katalog der Einblattdrucke des Verlages Johann Bussemacher*. (Veröffentlichungen des Kölnischen Stadtmuseum, H. IX). Cologne, 1992, in-8, 207 p., 61 ill. n. et bl.

Présentée d'abord comme thèse doctorale à l'Université de Marburg en 1990, cette étude analyse la production à Cologne des gravures liées à la Contre-Réforme durant le dernier quart du xvi^e s. et jusqu'au delà des premières décennies du xvii^e siècle. Ainsi que le précise l'introduction, il s'agit en premier lieu d'estampes de reproduction, dites populaires, peu considérées au point de vue artistique, mais qui, dans le cadre conceptuel qui les a fait naître, apportent une contribution réelle à la connaissance de l'époque. Au terme gravures de reproduction, d'une connotation habituellement péjorative, est préféré d'ailleurs celui d'images gravées.

L'enquête minutieuse se cantonne à une soixantaine d'exemples dont l'analyse iconographique trouve son explication et sa justification dans la nouvelle stratégie catholique, largement animée par les Jésuites. Grâce à l'activité de l'Ordre, Cologne, ville libre d'Empire, fut l'un des bastions de la Contre-Réforme et le centre de la recatholisation de la Rhénanie. Comptant dix-neuf officines vers 1590, Cologne dominera le marché du livre en Allemagne jusqu'au milieu du xvii^e s. dans la spécialité des thèmes théologiques. L'implantation des Jésuites, dès 1544, fut le moteur du développement d'une littérature de genre édifiant et de la diffusion d'écrits spirituels, de libelles, de livres liturgiques et de feuilles volantes. L'influence des officines flamandes, en particulier anversoises, fut également décisive pour la transmission des modèles de l'image de dévotion. Influence que la tendance à l'émigration ne fit que renforcer. Par sa situation géographique, sa sécurité économique et politique, Cologne offrait aux artistes expatriés, souvent voyageurs de passage, les meilleures perspectives de travail. Parmi les graveurs-éditeurs les plus productifs à Cologne, Joan I Sadeler et Crispyn I de Passe qui y publia plus de deux cents planches durant son séjour (c. 1595-1612). Est évoquée ensuite la pratique du métier dans les conditions proprement locales, en attirant l'attention sur l'activité de l'éditeur Johann Bussemacher dont la production colonaise est cataloguée en fin de volume (116 n^{os}).

Un chapitre est consacré aux thèmes contre-réformateurs divulgués par ces images. La plupart concernent les formes précises de la dévotion mariale et la propagande du culte des saints, en réaction aux attaques protestantes. D'autres se rattachent à l'iconographie ignacienne à l'occasion de la béatification puis de la canonisation du fondateur de l'Ordre. Signalons enfin un chapitre très utile à une théorie de l'image, qui met en évidence les formules d'efficacité des gravures étudiées. Ainsi, par exemple, l'*Ars memorativa* sert de base à l'insistance sur l'encadrement du sujet principal par des scènes subsidiaires et narratives ayant pour fonction d'être instructives pour le spectateur et de s'imposer à lui comme autant d'images mnémoniques. Cette étude convaincante se termine par une abondante bibliographie et par la liste de bonnes illustrations.

N. WALCH

Technology and Analysis of Ancient Gemstones. Proceedings of the European Workshop held at Ravello, European University Center for Cultural Heritage, November 13-16, 1987 (PACT 23, 1989). Édité par Tony HACKENS et Ghislaine MOUCHARTE.

Dans l'optique interdisciplinaire qui caractérise sa démarche, le réseau PACT (Groupe européen d'études pour les techniques physiques, chimiques, biologiques et mathématiques appliquées à

l'archéologie) a réuni une série de spécialistes de l'histoire des pierres fines en même temps que des gemmologues et des physiciens : ce sont les résultats de cette première rencontre qui s'est tenue à Ravello en novembre 1987 qui font l'objet de ce volume de 418 pages accompagné de nombreuses illustrations en noir et blanc. La présentation en est chronologique, articulée en six parties, depuis les sceaux cylindres mésopotamiens jusqu'aux gemmes néoclassiques.

Résultat de la contribution de nombreux spécialistes, on trouve dans ce volume des approches très diverses parmi lesquelles de nouvelles techniques d'analyse en laboratoire dont l'ambition est de détecter scientifiquement l'authenticité des gemmes et des pierres fines. On citera parmi celles-ci la spectrométrie et la thermo-inertie (P. ZECCHINI et H. MERIGOUX, *Application de la spectrométrie des gemmes et pierre de synthèse. Étude par réflexion et par transmission* ; R. ZANCANELLA, *Termoinerzia: un metodo pratico a complemento del rifrattometro per il riconoscimento delle gemme*). Le microscope électronique est à la base de recherches visant à préciser les techniques de gravure pour les sceaux-cylindres (L. GORELICK et A. J. GWINNETT, *Evidence for technological improvements in ancient seals manufacture*) et pour les gemmes romaines (M. MAASKANT-KLEBRINK, *The microscope and roman republican gem engraving*). Plusieurs contributions soulignent sur la base de ce type d'observations le parallélisme entre glyptique et numismatique (T. HACKENS, *Les relations entre graveurs de coins monétaires et graveurs de gemmes dans l'antiquité grecque* ; F. M. VANNI, *Alcune riproduzioni di rovesci monetari in gemme*). Particulièrement intéressantes se révèlent les études portant sur l'identification des supports minéralogiques et sur les informations chronologiques qu'ils fournissent : D. COLLON, *Materials and techniques of ancient Near Eastern cylinder seals* et G. SENA CHIESA, *Opus e materia: pietre, serie iconografiche e varianti di gusto nella glittica di eta romana*.

D'autres contributions, plus ciblées, rappellent, à bon escient, l'indispensable connaissance du contexte archéologique et historique pour préciser la datation d'une pièce : F. WIDEMANN, *Deux intailles grecques à caractère politique* ; U. PANNUTI, *La « tazza Farnese »: datazione, interpretazione e trasmissione del cimelio*. On notera l'exceptionnel intérêt des bagues-cachets créto-mycéniennes en métal précieux qui seraient l'apanage de hauts dignitaires à statut religieux ou princier d'après la démonstration très convaincante d'A. XENAKI-SAKELLARIOU (*Le rôle de la bague-cachet dans la glyptique créto-mycénienne*). Signalons aussi la présentation plus impersonnelle de matériel glyptique nouveau provenant de fouilles archéologiques : A. ONASSOGLOU, *Nouveaux cachets mycéniens de Phlotide et de Phocide* ; A. R. MANDRIOLI-BIZARRI, *Gemme antiche da Claterna (Bologne)* ; G. PLATZ-HORSTER, *Fundgemmen aus Xanten*.

Une importante partie du volume est consacrée au domaine nettement moins étudié de la glyptique de la Renaissance et de l'époque néoclassique. On trouvera d'intéressantes contributions sur la constitution des grandes collections de gemmes à la Renaissance (L. TONDO, *Le gemme delle raccolte Agostini*), sur la fabrication de gemmes pseudo-antiques de grande qualité (E. ZWIERLEIN-DIEHL, *Antikisierende Gemmen des 16-18 Jahrhunderts*) ; sur la florissante production « moderne » à une large échelle en Italie à la suite de la redécouverte de Pompéi et d'Herculanum : G. FACCHINI, *Riproduzioni di gemme nel XVIII-XIX° secolo: la collezione di impronte di « Ennio Quirino Visconti » a Novara* ; L. PIRZIO BIROLI STEFANELLI, *Le gemme antiche e la glittica neoclassica: la documentazione delle collezioni Paoletti del Museo di Roma*). Enfin l'ouvrage se clôt sur l'évocation détaillée de deux laboratoires créés en 1588 par le Grand Duc Ferdinand I^{er} de Médicis et actuellement institution spécialisée dans la restauration (A. M. GIUSTI, *La glittica all'Opificio delle Pietre Dure di Firenze*) et, d'autre part, le Real Laboratorio delle Pietre Dure de Naples, fondé par les Bourbons en 1737 où le corail viendra s'ajouter aux matériaux semi-précieux travaillés depuis la plus haute antiquité (A. BANCHIERI, *Le incisioni su gemme del Real Laboratorio delle Pietre Dure a Napoli (1737-1861): ipotesi per una ricostruzione storica*).

C. DULIÈRE

Susan WALKER, *Roman Art*. British Museum Press, Londres, 1991, 21 × 21, 72 p., 93 ill. en n. et bl. et en coul. Prix : £ 5.95.

Cet ouvrage figure dans la série déjà signalée dans la *Revue LXI* (1992), aux pages 241 et 246. Il s'agit de même d'un petit livre qui, quoique destiné à un large public, joint aux qualités esthétiques

d'une édition très soignée, avec d'excellentes illustrations, une documentation largement sélectionnée susceptible d'intéresser aussi les spécialistes. Toutes les reproductions concernent des pièces conservées dans le prestigieux musée britannique, sauf les cartes et quelques photos de monuments bienvenues : une liste (p. 71) indique leur emplacement dans les salles avec les numéros d'Inventaire.

L'auteur a adopté un point de vue personnel en choisissant quatre thèmes.

1. Les Romains et l'art grec — l'apprentissage du raffinement (*Learning to love luxury*), ou comment les contacts que les austères Romains eurent avec l'art grec d'Italie et de Sicile dès le III^e siècle a. Ch., puis du monde grec tout entier, leur permirent de s'approprier des œuvres mais aussi de s'en imprégner, particulièrement avec l'arrivée d'artistes grecs à Rome et le développement du système politique de l'Empire.

2. Le portrait, représenté du I^{er} siècle a.Ch. au IV^e siècle p. Ch., offre un domaine original et souvent d'une grande qualité parmi les productions de l'art romain. Ces portraits se caractérisent par le réalisme mais aussi du fait qu'ils symbolisent la fonction publique ou l'autorité familiale, et qu'ils permettent de suivre l'évolution des modes. En buste ou en pied, sculptés dans le marbre ou fondus en bronze, ils sont mis en parallèle avec des monnaies (où le sujet est toujours vu de profil), des gemmes et même des orfèvreries et des peintures.

3. Du bain à Baalbek, l'art public des cités et des sanctuaires. L'architecture romaine est surtout considérée comme utilitaire, mais elle ne se limite certes pas aux routes, ponts, aqueducs, bains publics ou installations de chauffage central. Le colisée ou les arcs de triomphe dégagent une lourde impression de puissance, notamment militaire ; les aménagements du forum, avec leurs significations à la fois politique et religieuse, sont d'un grand style et d'une structure décorative souvent complexe. Les monuments du culte impérial dans les provinces et de commémoration, le développement de l'urbanisme, l'architecture funéraire, sont également considérés.

4. L'habitation des Romains est le reflet de leur statut social par leur architecture et leur décor — mosaïques, peintures, sculptures. La vie en société et quotidienne se dévoile grâce à la littérature et aux objets, dont l'accent est principalement porté sur les Romano-British antiquities.

J. LAFONTAINE-DOSOGNE

BIBLIOGRAPHIE
DE L'HISTOIRE
DE L'ART NATIONAL*

BIBLIOGRAFIE
VAN DE NATIONALE
KUNSTGESCHIEDENIS*

1993

ET COMPLÉMENTS
D'ANNÉES ANTÉRIEURES

EN AANVULLINGEN
VAN VORIGE JAREN

SOMMAIRE — INHOUD

I. PRÉHISTOIRE ET ANTIQUITÉ
PREHISTORIE EN OUDHEID

119

II. MOYEN ÂGE ET TEMPS MODERNES
MIDDELEEUWEN EN MODERNE TIJDEN

1. Études générales — Algemene studies	119
2. Architecture — Bouwkunde	121
3. Sculpture — Beeldhouwkunst	123
4. Peinture, enluminure, dessin, gravure — Schilderkunst, verlichting, teken- en graveerkunst	126
5. Arts décoratifs — Sierkunsten	137
Arts du textile — Textiele kunsten	137
Arts du métal — Metaalkunsten	138
Céramique, verre, vitrail — Keramiek, glas en glasramen	138
Mobilier — Meubelkunst	139
Divers — Varia	139
6. Numismatique — Numismatiek	139
7. Musique — Muziek	139
8. Muséologie — Museologie	140
9. Iconologie	140

(*) Établie 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/en Luc Serek.

III. ÉPOQUE CONTEMPORAINE — HEDENDAAGSE TIJDEN

1. Études générales — Algemene studies	140
2. Architecture — Bouwkunde	141
3. Sculpture — Beeldhouwkunst	142
4. Peinture, dessin, gravure — Schilderkunst, teken- en graveerkunst	142
5. Arts décoratifs — Sierkunsten	143
Arts du textile — Textiele kunsten	143
Arts du métal — Metaalkunsten	143
Céramique, verre, vitrail — Keramiek, glas en glasramen	144
Mobilier, décoration — Meubilair, decoratie	144
8. Muséologie — Museologie	144
9. Iconologie	144

I

PRÉHISTOIRE ET ANTIQUITÉ PREHISTORIE EN OUDHEID

DE LA PRÉHISTOIRE AU HAUT MOYEN ÂGE

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).

VAN DE PREHISTORIE TOT DE VROEGE MIDDELEEUWEN

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. F. CHECA, *Felipe II, mecenas de las artes*. Madrid, 1992. 512 p.
2. B. DUBBE, *Bijdrage tot de kennis van de burgerkleding in de late middeleeuwen*, in *Antiek*, 27, 1993, 9, p. 433-448, 20 ill.
3. J.-P. DUCHESSE (sous la dir. de), *Le patrimoine artistique de l'Université de Liège*. Aleur-Liège, Ed. du Perron, 1993, 4°, 143 p., ill.
4. H. J. HERPELINGCK, *Ternal. De drie prochien*. Ternat, H. J. Herpelinck uitgever, 1993, 4°, 168 p., ill.
5. L. JANSSENS en M. MEUREBENS (ed.), *De Post van Thurn und Taxis. La Poste des Tours et Tassis. 1489-1794* (Algemeen Rijksarchief en Rijksarchief in de Provinciën. Educatieve Dienst. Dossiers, 3de reeks, I). Bruxelles, Archives Générales du Royaume - Brussel, Algemeen Rijksarchief, 1992, 4°, 139 p., 73 ill.
6. *Kunst um 1492. Hispania-Austria. Die Katholischen Könige. Maximilian I. und die Anfänge der Casa de Austria in Spanien*. Innsbruck, Schloss Ambras, 1992. Innsbruck, 1992.
7. *Maria van Hongarije. Koningin tussen keizers en kunstenaars. 1505-1558*. Museum Het Catharijne-convent, Utrecht. Noordbrabants Museum,

's Hertogenbosch. 12 sept.-28 nov. 1993. Zwolle, Waanders Uitg., 1993, 4°, 368 p., ill.

8. B. W. MEIJER, *Over kunst en kunstgeschiedenis in Italië en de Nederlanden*, in *Nederl. Kunsthist. Jaarb.* (= *Nederland-Italië. Relaties in de beeldende kunst van de Nederlanden en Italië, 1400-1750*), 44, 1993, p. 9-34, 6 ill.
9. a) *De Orde van Malle in de Zuidelijke Nederlanden (12de-18de eeuw)*. (Algemeen Rijksarchief en Rijksarchief in de provinciën. Educatieve Dienst. Dossiers, 2de reeks, 7). Brussel, AR, 1993, 136 p., 76 ill.
b) *L'Ordre de Malle dans les Pays-Bas méridionaux (XIV^e-XVIII^e siècles)* (Archives générales du Royaume et Archives de l'État dans les provinces. Service éducatif. Dossiers, 1^{re} série, 10). Bruxelles, AGR, 1993, 136 p., 76 ill.
10. *Un Proyecto para la Capilla Real de Granada. Teorias. Melodias y técnicas aplicadas a la conservación del patrimonio mueble. Contenido del Curso internacional realizado en Granada del 9 al 12 de septiembre de 1991* (Cuadernos, 1). Sevilla, Consejería de Cultura y Medio Ambiente. Junta de Andalucía. Instituto del Patrimonio Histórico, s.d. (1992), 8°, 115 p., ill.

Curso internacional realizado en Granada del 9 al 12 de septiembre de 1991 (Cuadernos, 1). Sevilla, Consejería de Cultura y Medio Ambiente. Junta de Andalucía. Instituto del Patrimonio Histórico, s.d. (1992), 8°, 115 p., ill.

11. *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos. Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España.* Toledo, Museo de Sante Cruz, 1992.
12. *Ridders en priesters. Acht eeuwen Duitse Orde in Noordwest-Europa. Tentoonstelling van de Landcommanderij Alden Biesen en het Vlaams Commissariaat-Generaal voor Toerisme.* Brepolis, 1992, 299 p., ill.
13. Cl. R. SHERMAN (comp. and ed.), *Sponsored Research in the History of Art, 11. 1991-1992.* Washington, National Gallery of Art, Center for Advanced Study in the Visual Arts, 1992, 450 p.
14. H. TREVOR-ROPER, *Princes et artistes. Mécène et idéologie dans quatre cours Habsbourg. 1517-1633* (trad. de l'anglais par B. Turle). Paris, Thames and Hudson, 1991, 188 p., 53 ill.
15. B. VAN DEN BOOGERT, *Macht en pracht. Het mecenaat van Maria van Hongarije*, in Maria van Hongarije..., Zwolle, 1993, p. 269-353 en 357-358, ill.
16. B. C. VAN DEN BOOGERT, *Maria van Hongarije, 1505-1558. Een Nederlandse Renaissance Hof van internationale allure*, in *Antiek*, 28, 1993, 2, p. 2-13, 12 ill.
17. B. VAN DEN BOOGERT, *De triomfen van de keizer. De verheerlijking van Karel V en de toepassing van antieke motieven in de Nederlandse kunst*, in Maria van Hongarije..., Zwolle, 1993, p. 220-268 en 367, ill.

Voir aussi / zie ook 187.

b) Lieux — Plaatsen

18. [Antwerpen] E. DUVERGER, *Antwerpse kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw, 6. 1649-1653* (Fontes Historiae Artis Neerlandicae. Bronnen voor de kunstgeschiedenis van de Nederlanden, I, 6). Brussel, Kon. Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten, 1992, 8°, 525 p.
19. [Antwerpen] *Inventaris der kunstvoorwerpen bewaard in de openbare geslachten der provincie Antwerpen* (Z.P., Z.U., Z.D.), 8°, 402 p., ill.

20. [Antwerpen] *Steden in beeld. Antwerpen, 1200-1800.* Brussel, Algemeen Rijksarchief, 1993, 4°, 88 p., 70 ill.
21. [Antwerpen] J. VAN DER STOCK (o.l.v.), *Antwerpen. Verhaal van een metropool. 16de-17de eeuw.* Antwerpen, Hessenhuis, 25.6-10.10.1993. Gent, Snoeck-Ducaju en Zoon, 1993, 4°, 383 p., ill.
22. [Antwerpen] A. WILLIS, *Cosmic Iconography and the Glorification of Antwerp in the Cogels-Osylei Neighborhood, Berchem: a Consideration of Some Works by Joseph Bascourt*, in Bull. Antwerpse Ver. bodem- en grotonderzoek, 1992, 1, p. 33-43, 3 ill.
Antwerpen: zie ook / voir aussi 12.
23. [Brugge] M. P. J. MARTENS, *Artistic Patronage in Bruges Institutions, ca. 1440-1482* (1-111). University of California Santa Barbara, 1992 (University Microfilms 92.26572).
24. [Brugge] a) V. VERMEERSCH, *Brugge en Europa.* Antwerpen, Mercatorfonds, 1992, 439 p., ill.
b) V. VERMEERSCH, *Bruges et l'Europe.* Anvers, Fonds Mercator, 1992, 439 p., ill.
c) V. VERMEERSCH, *Bruges and Europe.* Antwerp, Mercatorfonds, 1992, 439 p., ill.
d) V. VERMEERSCH, *Brügge und Europa.* Antwerpen, 1992, 439 p., ill.
25. [Bruxelles-Brussel] a) Cl. DELTOUR-LEVIE et Y. HANOSSET, *Le Cinquantenaire et son site* (Bruxelles, ville d'art et d'histoire, 1). Bruxelles, Min. Rég. Bruxelles-Capitale. Service des Monuments et Sites, Solibel Ed., 1993, 8°, 50 p., ill.
b) Cl. DELTOUR-LEVIE et Y. HANOSSET, *Het Jubelpark. Zijn gebouwen en musea* (Brussel, stad van kunst en geschiedenis, 1). Brussel, Min. v/h Brussels Hoofdstedelijk Gewest. Dienst Monumenten en Landschappen, Solibel Ed., 1993, 8°, 50 p., ill.
27. [Herentals] J. JANSSEN, *Het kunstpatrimonium van het O.C.M.W.-Herentals* (Fotoinventaris van het Belgisch kunstbezit. Openbare Centra voor Maatschappelijk Welzijn. Provincie Antwerpen). Brussel, Min. van Wetenschapsbeleid. Kon. Instituut voor het Kunstpatrimonium — Herentals, O.C.M.W., 1992, 8°, 144 p., 92 ill.
28. [Leuze] L. SAROT, *Leuze-en-Hainaut et les villages de l'entité*, in Hainaut Tourisme, 280, 1993, p. 193-198, 4 ill.

29. [Liège] *Le Grand Séminaire de Liège. 1592-1992*. Liège, Bibliothèque du Grand Séminaire, 1992, 4°, 398 p., ill.
Liège: voir aussi / zie ook 3.
30. [Lombise] G. SMET, *Une halle à Lombise-la-Jolie*, in Hainaut Tourisme, 277, 1993, p. 89-95, 8 ill.
31. [Luxembourg] *Naître autrefois. Rites et folklore de la naissance en Ardenne et Luxembourg* (Art religieux et croyances populaires en Ardenne et Luxembourg, 8). Bastogne, Musée en Piconrue, 1993, 4°, 280 p., ill.
32. [Mechelen] R. VAN UYTVEN, *De geschiedenis van Mechelen. Van Heerlijkheid tot Stadsgewest*. Lannoo, 1991, 4°, 319 p., ill.
33. [Sint-Truiden] *Sint-Truiden in de 18^{de} eeuw*. Sint-Truiden, vzw Sint-Truiden 1300, 1993, 8°, 276 p., ill.
34. [Tournai] *Les grands siècles de Tournai* (Tournai. Art et histoire, 7). Tournai/Louvain-la-Neuve, 1993.
35. [Vlaanderen] a) *Stad in Vlaanderen. Cultuur en maatschappij. 1477-1787*. (Brussel), Gemeentekrediet, 1991, 615 p., ill.
b) *La ville en Flandre. Culture et société. 1477-1787*. (Bruxelles), Crédit communal, 1991, 615 p., ill.
36. [Wachtebeke] *De Sint-Catharinakerk te Wachtebeke*. Wachtebeke, Gemeentebestuur, 1993, 8°, 96 p., 35 ill.

2. ARCHITECTURE — BOUWKUNDE

a) Généralités — Algemeenheden

37. D. DRATWA, *De synagoge in België: geschiedenis en cultuur*, in Monumenten en Landschappen, 12, 1993, p. 8-12, ill. (Engl. summ.)
38. A. M. DRAYE, *Monumenten en Landschappen in België. Juridische aspecten*. Antwerpen-Apeldoorn, Maklu Uitgevers, 1993, 8°, 358 p.
39. J. ROMBOUTS, *De gevelsteen « Den soelen naeme Jezus » en zijn iconografische betekenis*, in Kunst in de kijker, 24, april 1993.
40. L. Verpoest, H. Neuckermans, J. ROEGHIERS, *Reperlorium van de Belgische architectuur-literatuur*, 2 vol. KU Leuven, 1992, n.p.

b) Lieux — Plaatsen

41. [Antoing] A. SALMAGNE, *Aux origines de la fortification bastionnée: le boulevard d'Antoing et la famille monumentale des boulevards de plan polygonal*, in Rev. archéol. et hist. d'art Louvain, 25, 1992 (1994), p. 31-62, 29 ill.
42. [Antwerpen] a) W. AERTS (sous la dir. de), *La cathédrale Notre-Dame d'Anvers*. Anvers, Fonds Mercator, 1993, 432 p., ill.
b) W. AERTS (o.l.v.), *De Onze-Lieve-Vrouwekathedraal van Antwerpen*. Antwerpen, Mercatorfonds, 1993, 432 p., ill.
43. [Antwerpen] G. BEDEER en L. JANSSENS, *Antwerpen, 1200-1800* (Steden in Beeld I). Brussel,

Algemeen Rijksarchief - Antwerpen, Faculteiten Sint-Ignatius, 1993, 4°, 88 p., 70 ill.

44. [Antwerpen] *Bouwen door de eeuwen heen. Inventaris van het cultuurbezit in België. Architectuur, Deel 3 nd. Stad Antwerpen. Fusiegemeenten. With a Preface and General Outline on History and Architecture* (Min. Vlaamse Gemeenschap, Bestuur Monumenten en Landschappen). Turnhout, Brepols, 1992, 8°, NLIN-549 p., 321-1053 ill., XXV pl. (Engl. summ.)
45. [Antwerpen] *De restauratie van de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal van Antwerpen*. Antwerpen, Provinciebestuur, 1993, 4°, 48 p., 72 ill.
46. [Antwerpen] W. SCHUDEL, « *Le ciel est blanc...* ». *Réflexions à propos des reblanchiments du cœur et du transept de la cathédrale Notre-Dame d'Anvers*, in ICOM Committee for Conservation, 10th Triennial Meeting, Washington, DC, USA, 22-27 August 1993. Preprints, Paris, ICOM Committee for Conservation, 1993, II, p. 541-554.
47. [Antwerpen] a) R. TIJS, « *Pour embellir la ville* ». *Maisons et rues d'Anvers du Moyen Age à nos jours*. Anvers, Fonds Mercator, 1993, 496 p., ill.
b) R. TIJS, « *Tot Cierael deser Stadt* ». *Bouwtrant en bouwbeleid te Antwerpen van de middel-*

- eeuwen tot heden. Antwerpen, Mercatorfonds, 1993, 496 p., ill.
- c) R. TILS, *Crowning the City. Vernacular Architecture in Antwerp from the Middle Ages to the Present Day*. Antwerp, Mercatorfonds, 1993, 496 p., ill.
48. [Antwerpen] J. VAN DAMME, *De bouw van de Sint-Pauluskerk na 1582*, in Sint-Paulus-Info, 56, 1993, 1, p. 974-980, 1 ill.
Antwerpen: zie ook / voir aussi 176.
49. [Brugge] a) L. DENLIEGHER, *Le palais provincial de Bruges*, in Bull. trim. Crédit Comm., 186, 1993, p. 5-27, 21 ill.
b) L. DENLIEGHER, *Hel Provinciepaleis te Brugge*, in Driemaand. tijdschr. Gemeentekrediet, 186, 1993, p. 5-27, 21 ill.
50. [Bruxelles-Brussel] a) E. GOEDLEVEN, *La Grand-Place de Bruxelles. Au Cœur de cinq siècles d'histoire*. S. L., Ed. Racine, 1993, 286 p., ill.
b) E. GOEDLEVEN, *De Grote Markt van Brussel. Centrum van vijf eeuwen geschiedenis*. Tielt, Lannoo, 1993, 286 p., ill.
51. [Bruxelles-Brussel] V.-G. MARTINY, *Le déplacement de monuments en région de Bruxelles-Capitale*, in Cahiers bruxellois. Revue d'histoire urbaine, 32, 1991, p. 85-106, 39 ill.
Bruxelles-Brussel: voir aussi / zie ook 89.
52. [Diest] J. HALFLANTS, *De Sint-Sulpitiuskerk te Diest*, I. *Kunsthistorische studie*. Diest, De Vrienden van St.-Sulpitiuskerk. Jaarboek 1992, 128 p., ill.
53. [Eine] P. DEVOS, *De Sint-Eligiuskerk te Eine, een romaanse collegiale en haar crypte* (Kleine Kultuurgidsen). Gent, Provinciebestuur van Oost-Vlaanderen, 1993, 8°, 55 p., ill.
54. [Eksel] E. OPDENACKER, *Kapellen te Eksel. Onderzoek naar hun historische en volkskundige aspecten*, in Volkskunde, 92, 1991, p. 172-203, 12 ill.
55. [Ename] P. HOFFSUMMER, *Typologie et dendrochronologie des toitures de l'église Saint-Laurent à Ename (Oudenaarde, prov. de Flandre orientale)*, in Archeologie in Vlaanderen, 11, 1992, p. 472-480, 8 ill. (Ned. samenvatting)
56. [Gent] J. COLLEN-JANSSENS en L. VAN WERVEKE, *De kerk van Boudelo-abdij te Gent: een bedreigd monument*, in Boudelo's kerk en orgel. Sint-Niklaas, Culturele Kring Boudelo, 1993, 4°, p. 34-59, 35 ill., 2 pl.
57. [Huy] *Le Patrimoine monumental de la Belgique. Wallonie. 15. Province de Liège. Arrondissement de Huy (Enlité de Huy)* (Ministère de la Communauté française. Administration du Patrimoine culturel). Liège, Pierre Mardaga, 1990, 8°, 362 p., 267 + 388 ill.
58. [Huy] *Le Patrimoine monumental de la Belgique. Wallonie. 16/1 et 16/2. Province de Liège. Arrondissement de Huy* (Ministère de la Région wallonne. Division des Monuments, Sites et Fouilles). Liège, Pierre Mardaga, 1992, 2 vol. 8°, 1103 p., 820 + 1153 ill., 77 plans.
59. [Leie] M. PIETERAERENS, *Weerspiegeld in de Leie. Landschap en bouwkundig erfgoed tussen Gent en Deinze (Kleine Kultuurgidsen)*. Gent, Provinciebestuur Oost-Vlaanderen, 1993, 8°, 56 p., ill.
60. [Liège] a) H. ANCIEN, *L'hôtel de Selys Longchamps à Liège (Prix L. P. Descamps 1992)*, in Maisons d'hier et d'aujourd'hui, 97, 1993, p. 37-53, 27 ill.
b) H. ANCIEN, *Hel huis de Selys Longchamps te Luik (Prijs L. P. Descamps 1992)*, in Woonstede eeuwen heen, 97, 1993, p. 37-53, 27 ill.
61. [Liège] J. FRANCOTTE, *Maisons anciennes de Liège*, in Bull. Soc. roy. « Le Vieux-Liège », 261, 1993, p. 431-432, 4 ill.; 262, 1993, p. 470-471, 3 ill.
62. [Liège] L. GRAILET, *Un portail du Couvent des Croisiers au cœur de Liège?*, in Bull. Soc. roy. « Le Vieux-Liège », 262, 1993, p. 474-485, 8 ill.
63. [Liège] a) J. STIENNON, *Un monument chargé d'histoire: le Palais de Liège*, in Bull. Crédit Comm., 184, 1993, p. 5-20, 12 ill.
b) L. STIENNON, *Hel prinsbisschoppelijk paleis van Luik. Een goudmijn van de geschiedenis*, in Tijdschrift Gemeentekrediet, 184, 1993, p. 5-20, 12 ill.
64. [Mons] L. QUÛQUE, *Un lieu méconnu: le couvent des Capucins à Mons*, in Hainaut Tourisme, 279, 1993, p. 155-158, 4 ill.
65. [Mons] B. VAN CAENEGEM, *Grâce à la journée du patrimoine, découverte inattendue de l'église Sainte-Elisabeth*, in Hainaut Tourisme, 281, 1993, p. 246-250, 8 ill.

66. [Mouster-sur-Sambre] a) F. et Ph. JACQUET-LADRIER, *Les châteaux dans les Albums de Croÿ* (prés. J.-M. DUVOSQUEL). *Le château de Froidmont, à Moustier-sur-Sambre*, in *Maisons d'hier et d'auj.*, 97, 1993, p. 18-20, 3 ill.
b) F. et Ph. JACQUET-LADRIER, *De kastelen in de Albums de Croÿ* (prés. J.-M. DUVOSQUEL). *Hel kasteel van Froidmont in Moustier-sur-Sambre*, in *Woonstede eeuwen heen*, 97, 1993, p. 18-20, 3 ill.
67. [Rivieren] a) R. VAN DEN HAUTE, *L'ancien château comtal de Rivieren. Merveille cachée de la région bruxelloise*, in *Maisons d'hier et d'auj.*, 99, 1993, p. 6-16, 12 ill.
b) R. VAN DEN HAUTE, *Hel oude grafelijke Kasteel van Rivieren. Verborgene parel aan de rand van Brussel*, in *Woonstede eeuwen heen*, 99, 1993, p. 6-16, 12 ill.
68. [Rosselaar-Balen] J. JANSEN, *De bouw van de Sint-Lucia kapel te Rosselaar-Balen in 1663*, in *Taxandria*, 1993, p. 71-90, 5 ill.
69. [Tournai] a) M.-S. GILLEMAN, *La Tour Henry VIII à Tournai*, in *Maisons d'hier et d'auj.*, 98, 1993, p. 2-9, 7 ill.
b) M.-S. GILLEMAN, *De Henry VIII-Toren in Doornik*, in *Woonstede eeuwen heen*, 98, 1993, p. 2-9, 7 ill.
70. [Tournai] L. NYS, *L'hôtel tournaisien de la Sénéchale de Hainaul, Jeanne de Werchin († le 23 novembre 1444). Notes complémentaires sur les maisons gothiques de la rue des Jésuites à Tournai*, in *Rev. archéol. et hist. d'art Louvain*, 25, 1992 (1994), p. 63-86, 8 ill.
71. [Tournai] L. NYS, *La pierre de Tournai. Son exploitation et son usage aux XIII^e, XIV^e et XV^e siècles* (Tournai Art et Histoire, 8). Tournai, Archives du Chapitre cathédral — Louvain-la-Neuve, Université Catholique de Louvain, 1993, 8°, 400 p., 26 ill.
72. [Veurne] F. BECUWE, *De bouw van het Veurnse Capucijnenklooster (1605-1610). Een bijdrage tot het zeventiende-eeuwse bouwbedrijf in Veurne*, in *Genootschap voor Geschiedenis*, 129, 3-4, p. 155-187, 3 ill.
73. [Vlaanderen] G. BERENDS en D. J. DE VRIES, *Monumentenzorg « Hausforschung » in Vlaanderen*, in *Bull. KNOB*, 92, 1993, 4, p. 119-121, 4 ill.
74. [Voeren] *Bouwen door de eeuwen heen. Inventaris van het cultuurbezit in België. Architectuur. Deel 14 n. 2. Provincie Limburg. Arrondissement Tongeren, kanton Voeren* (Min. Vlaamse Gemeenschap, Bestuur Monumenten en landschappen). Turnhout, Brepols, 1992, 8°, LV111-253 p., 152-344 ill., pl.
Wachlebeke: zie / voir 36.
75. [Wallonie] *Livre blanc du patrimoine en région wallonne*. Bruxelles, Fondation Roi Baudouin, 1993, 4°, 173 p., ill.
76. [Wallonie] *Le patrimoine majeur de Wallonie. Liste du « patrimoine exceptionnel » arrêtée par le Gouvernement wallon le 8 juin 1993 sur la proposition de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles*. Aleur-Liège, Ed. du Perron, 1993, 4°, 495 p., ill.

3. SCULPTURE - BEELDHOUWKUNST

a) Généralités — Algemeenheden

77. C. CEULEMANS, *Heilige Cecilia* (Kunst in de Kijker, 30). Hasselt, Stedelijk Museum Stellingwerff-Waerdenhof, 1993, 9 p., 4 ill.
78. R. DIDIER, *Mater Dei. A propos de quelques sculptures de la Vierge* (Feuilles de la cathédrale de Liège, 11-12). Liège, Fondation Saint-Lambert, 1993, 16 p., 17 ill.
79. M. J. GÓMEZ BARCENA, *Retablos flamencos en España*, in *Cuadernos de arte español* (Historia, 16), 1992, p. 1-31.
80. J.-M. LEQUEUX, *Traces et marques des tailleurs de pierre. Le cas de l'abbaye de Bonne-Espérance*, in *Actes du VIII^e colloque international de Glyptographie d'Hoepertingen-Euregio*, 29.6-4.7.1992. Braine-le-Château, Centre international de Recherches glyptographiques, 1993, p. 285-296, 5 ill.
81. M. MADOU, *Hel gebeeldhouwde retabel: een open venster op de laat-middeleeuwse leefwereld?*, in *Antwerpse retabels...*, II. Essays. Antwerpen, 1993, p. 9-16, 14 ill.

82. R. H. RANDALL, JR., *The Golden Age of Ivory. Gothic Carvings in North American Collections*. New York, 1993, 160 p., 20-302 ill.
83. D. SANDRON, *La sculpture en ivoire au début du XIII^e siècle, d'un monde à l'autre*, in *Revue de l'Art*, 102, 1993, p. 48-59, 25 ill.
84. M. SERCK-DEWAIDE, *Le Christ du Tombois. XIV^e siècle*. Bruxelles, Fondation Roi Baudouin, 1992, 8°, (n.p.), ill.
85. M. SERCK-DEWAIDE, *The History and Conservation of the Surface Coatings on European Gilded-Wood Objects*, in *Gilded Wood. Conservation and History*. Madison CT, Sound View Press, 1991, 4°, p. 65-78, 10 ill.
86. M. SERCK-DEWAIDE et C. BAURET, *Le retable de la Vraie Croix (vers 1556) (Bouvignes-sur-Meuse, église Saint-Lambert)*. Bruxelles, Fondation Roi Baudouin, 1993, 12 p., 15 ill.
87. C. J. H. M. TAX, A. C. M. TAX-KOOLEN, *Het verdwenen grafmonument van Franciscus Sonnius in de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal te Antwerpen*, in *Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen*, Jaarb. 1993, p. 203-225, 6 ill.
88. E. VAN DAMME, *De polychromie van houtsculptuur. Cultuurhistorische achtergronden*, in *Antwerpse retabels...*, II Essays. Antwerpen, 1993, p. 165-170.
89. a) A. VAN YPERSELE DE STRIHOU, *Le décor de la Grande Galerie du Palais Royal de Bruxelles: de Louis XIV à Léopold II*, in *Maisons d'hier et d'aujourd'hui*, 98, 1993, p. 10-32, 20 ill.
b) A. VAN YPERSELE DE STRIHOU, *De versieringen van de Grote Galerij in het Koninklijk Paleis te Brussel: van Lodewijk XIV tot Leopold II*, in *Woonsteden eeuwen heen*, 98, 1993, p. 10-32, 20 ill.
90. J. E. ZIEGLER, *Sculpture of Compassion: The Pieta and the Beguines in the Southern Low Countries c. 1300-1600*. Brussel/Bruxelles-Roma, Belgisch Historisch Instituut te Rome — Institut Historique Belge de Rome, 1992, 412 p., 119 ill.
Zie ook / voir aussi 7. 10, 154.
- b) Centres de production — Produktiecentra**
91. [Antwerpen] a) *Antwerpse retabels, 15^{de}-16^{de} eeuw*. Deel I. *Catalogus. Kathedraal, Antwerpen, 26 mei - 3 okt. 1993*. Antwerpen, VZW Museum voor Religieuze Kunst, 1993, 8°, 199 p., ill.
b) *Les retables anversois XV^e-XVI^e siècles. I. Catalogue. Cathédrale d'Anvers, 26 mai - 3 oct. 1993*. Antwerpen, Museum voor Religieuze Kunst, 1993, 8°, 199 p., ill.
c) *Antwerp Altarpieces, 15th-16th Centuries, I. Catalogue. Antwerp Cathedral, 26 May - 3 Oct. 1993*. Antwerp, Museum voor Religieuze Kunst, 1993, 8°, 199 p., ill.
92. [Antwerpen] *Antwerpse retabels, 15^{de}-16^{de} eeuw*. Deel II. *Essays*. Antwerpen, vzw Museum voor Religieuze Kunst, 1993, 8°, 175 p. ill.
93. [Antwerpen] G. ASAERTS, *Antwerpse retabels. Economische aspecten*, in *Antwerpse retabels...*, II. *Essays*. Antwerpen, 1993, p. 17-22, 3 ill.
94. [Antwerpen] Gh. DERVEAUX-VAN USSEL, *De Antwerpse retabels in Zweden*, dans *Antwerpse retabels...*, II *Essays*. Antwerpen, 1993, p. 89-93, 9 ill.
95. [Antwerpen] H. J. DE SMEDT, *De Antwerpse retabels en hun iconografie: een overzicht van onderwerpen en veranderingen*, in *Antwerpse retabels...*, II. *Essays*. Antwerpen, 1993, 8°, p. 23-46, 37 ill.
96. [Antwerpen] Ph. FARCY, *La sculpture anversoise à son apogée*, in *L'Œil*, 450, 1993, p. 22-23, 3 ill.
97. [Antwerpen] J.-A. GLATIGNY, *Des marques énigmatiques*, in *Antwerpse retabels...*, II. *Essays*. Antwerpen, 1993, p. 142-143, 2 ill.
98. [Antwerpen] J. HERMANS, *Retables d'Anvers*, in *L'Œil*, 450, 1993, p. 15-21, 12 ill.
99. [Antwerpen] J. SANOVA, *Étude scientifique des techniques picturales des retables anversois*, in *Antwerpse retabels...*, II. *Essays*. Antwerpen, 1993, p. 151-164, 5 ill.
100. [Antwerpen] M. SERCK-DEWAIDE, *Examen et restauration de huit retables anversois*, in *Antwerpse retabels...*, II. *Essays*. Antwerpen, 1993, p. 129-141, 6 ill.
101. [Antwerpen] M. SERCK-DEWAIDE, *Les retables anversois sous le regard des restaurateurs*, in *Antwerpse retabels...*, II. *Essays*. Antwerpen, 1993, p. 114-128, 41 ill.
102. [Antwerpen] E. VAN DAMME, *Omtrent het aandeel van de Antwerpse schrijnwerkers in de retabelproductie*, in *Antwerpse retabels...*, II. *Essays*. Antwerpen, 1993, p. 54-56.

103. [Antwerpen] J. VAN DER STOCK, *De organisatie van het beeldsnijders- en schildersatelier te Antwerpen. Documenten 1480-1530*, in Antwerpse retabels..., 11. Essays. Antwerpen, 1993, p. 47-53, 1 ill.
104. [Antwerpen] L. VAN LANGENDONCK, *Gebeeldhouwde retabels in de kathedraal van Antwerpen*, in Antwerpse retabels..., 11. Essays. Antwerpen, 1993, p. 57-59, 1 ill.
- Antwerpen*: zie ook / voir aussi 81, 88, 105, 168, 200, 201.
105. [Brabant] S. F. PLATHE, *Brabantse Carved Altarpieces in Denmark*, in Antwerpse retabels..., 11. Essays. Antwerpen, 1993, p. 94-110, 17 ill.
- Bruxelles/Brussel*: voir / zie 51.
106. [Liège] F. DE SAINT MOULIN, *Anciennes pierres tombales des églises liégeoises*, in Bull. Soc. roy. « Le Vieux-Liège », 263, 1993, p. 521-527, 6 ill.
107. [Limburg] R. DIDIER, *A propos de la sculpture du gothique tardif dans le Limbourg. Leçons d'une exposition*, in Laatgotische beeldsnijkunst uit Limburg en grensland, dl. 2. *Handelingen van het Symposium*. Sint-Truiden, Provinciaal Museum voor Religieuze Kunst, 1992, 4^e, p. 109-237, 205 ill.
108. [Limburg] Laatgotische beeldsnijkunst uit Limburg en grensland. Le Gothique tardif dans la sculpture du Limbourg et des pays frontalières. Spätgotische Plastik aus Limburg und Grenzland, 2. *Handelingen van het Symposium. Actes du Symposium. Verhandlungen des Symposiums. Sint-Truiden - Hoepertingen, 12-13.11.1990*. Sint-Truiden, Provinciaal Museum voor Religieuze Kunst, 1992, 4^e, 237 p., ill.
109. [Meuse] R. DIDIER, *La sculpture mosane du XIV^e siècle* (Monographies du Musée des Arts anciens du Namurois, 2). Namur, Soc. archéologique de Namur, 1993, 4^e, 60 p., 90 ill.
110. [Meuse] J. NUSSEN, *De oude stenen grafkruisen van het Maastrand (aanvulling)*, in Volkskunde, 92, 1991, p. 242-245, 4 ill.
111. [Meuse] a) B. VERMEIREN, *Cheminées en marbre des grandes demeures mosanes au XVIII^e siècle*, in Maisons d'hier et d'auj., 99, 1993, p. 30-45, 16 ill.
- b) B. VERMEIREN, *Marmeren schouwen in de grote Maastrandse huizen in de 18de eeuw*, in Woonstede eeuwen heen, 99, 1993, p. 30-45, 16 ill.
- Meuse*: voir aussi / zie ook 370.
112. [Namur] C. ENGELEN en M. MARX, *Middeleeuws erfgoed. Beelden voor Namen - Namen voor beelden. Hoogstraten, 7de Spijker, 1.5-23.5.1993*. Hoogstraten, 1993, 112 p., ill.
113. [Tournai] E. JACQUEMYN, *De herkomst van drie fragmenten van romaanse Doornikse doopponten in het Gruutlusemuseum te Brugge*, in Genootschap voor Geschiedenis, 129, 1992, 3-4, p. 247-252, 4 ill.

c) Sculpteurs — Beeldhouwers

114. [Bologne] Ch. AVERY, *Giambologna. The Complete Sculpture*. London, 1993, 228 p., 342 ill.
115. [Borman] F. M. KAMMEL, *Ergänze Spätgotik. Ein Unbekanntes Franziskusretabel aus dem Umkreis des Pasquier Borman*, in Oud Holland, 107, 1993, 4, p. 352-371, 19 ill.
116. [Del Cour] B. LHOIST-COLMAN, *Un Saint Lambert attribué à Jean Del Cour à retrouver*, in Bull. Soc. roy. « Le Vieux-Liège », 262, 1993, p. 472-473, 1 ill.
- De Nole*: zie / voir 122.
117. [Kerriex] St. GRIETEN, *Een belangrijk aankoop: het kuipersambacht in de kathedraal*, in Scharnier, 11, sept. 1991, p. 4-5, 5 ill.
118. [Quellin] *In beeld. Objecten op de kunstmarkt*, in Antiek, 28, 1993, 4, p. 174, ill.
119. [Quellin] F. SCHOLTEN, *Prudentia en Minerva, enige onbekende werken van de beeldhouwer Bartholomeus Eggers*, in Antiek, 26, 1991, 3, p. 185-193, 10 ill.
120. [Sluter] R. DIDIER, *Claus Sluter* (Monographies du Musée des Arts anciens du Namurois, 3). Namur, Société archéologique de Namur, 1993, 4^e, 32 p., 44 ill.
121. [Sluter] R. PROCHNO, (Compte-rendu/Recensie) *Kathleen Morand: Claus Sluter, Artist at the Court of Burgundy*, University of Texas Press Austin 1991, in Zeitschr. Kunstgesch., 55, 1992, 4, p. 595-600.
122. [Van Mildert] S. GRIETEN, *De 17de-eeuwse afwerking van de Antwerpse kathedraal. Nieuwe*

- gegevens over Hans en Cornelis van Mildert en over Robrecht en Jan de Nole*, in Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen, Jaarb. 1993, p. 227-285, 21 ill.
123. [Van Stefensweert] J. VAN CAUTEREN, *Beelden van Crispinus en Crispianus door Jan van Stefensweert*, in Antiek, 27, 1992, 3, p. 134-138, 11 ill.
124. [Verhulst] F. SCHOLTEN, *Rombaut Verhulst en Gaspar Fagel: twee teruggevonden tuinbeelden uit 1687*, in Antiek, 27, 1992, 4, p. 195-199, 11 ill.

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

a) Généralités — Algemeenheden

125. *L'Age d'or flamand et hollandais. Collections de Catherine II. Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg. Musée des Beaux-Arts de Dijon, 20.6-27.9.1993*. Dijon, Musée des Beaux-Arts, 1993, 4°, 166 p., ill.
126. M. W. AINSWORTH, *Implications of Revised Attributions in Netherlandish Painting*, in Metropolitan Museum Journal, 27, 1992, p. 59-76, 20 ill.
127. J. J. G. ALEXANDER, *Medieval Illuminators and Their Methods of Work*. New Haven, Yale University Press, 1992, 214 p., 247 ill.
128. A. ARNOULD and J. M. MASSING, *Splendours of Flanders. Late Medieval Art in Cambridge Collections*. Cambridge University Press, 1993, 240 p., ill.
129. I. BAMBOCCIANI, *Niederländische Malerrebelln in Rom des Barock*. Köln, 1991, 160 p., 120 ill.
130. *Bicentenaire du Louvre. L'ouverture de l'aile Richelieu*, in Rev. Louvre et Musées de France, 1993, 5/6, 174 p.
131. L. CAMPBELL, *Book Reviews. Les Primitifs flamands, I. Corpus (...) 16. Le Musée national d'Art ancien et le Musée national des Carreaux de faïence de Lisbonne, vol. I*, in Burl. Mag., 134, 1992, p. 727.
132. L. CAMPBELL, *Portraits de la Renaissance. La peinture des portraits en Europe aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles*. Préface d'Y. Bonnefoy. Trad. de l'anglais par D. Le Bourg. Ed. Hazan, 1991, 4°, xxv-289 p., 266 ill.
133. J. M. CASWELL, *Two Manuscripts from the Chroniques II Workshop. Chroniques de Hainaut, Volume II and Morgan-Mâcon Golden Legend*, in Rev. belge archéol. et hist. de l'art/Belg.tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 62, 1993, p. 17-45, 18 ill.
134. *Les Chefs-d'œuvre du Musée des Beaux-Arts de Lille. New York, The Metropolitan Museum of Art, 17.10.1992 - 17.1.1993*. New York, The Metropolitan Museum of Art, 1992 - Paris, Réunion des musées nationaux, 1993, 4°, 336 p., ill.
135. D. COEKELBERGHS, *Tableaux de Maîtres anciens du XVI^e au XIX^e siècle. Galerie d'Arenberg*. Bruxelles, Galerie d'Arenberg, 1993, 8°, 68 p., pl. coul.
136. H. COLSOUL, G. GRIETEN, J. DE MAERE et P. WOUTERS, *La réalité magnifiée. Peinture flamande 1550-1700. La Cour d'or. Musées de Metz. 26.6 - 26.10.1993*. s.l., 1993.
137. A. I. DAVIES, *16th and 17th Century Dutch and Flemish Paintings in the Springfield Museum of Fine Art*. Springfield, Massachusetts, Museum of Fine Art, 1993, 160 p., ill.
138. P. DE HENAU, *Les interventions de l'Institut royal du patrimoine artistique (IRPA, Bruxelles)*, in Les peintures de la cathédrale de Liège. Histoire et restauration (= Feuilletts de la cathédrale de Liège, 1992, 2-6), p. 11-12, ill.
139. J. DE MAERE and M. WABBES, *Illustrated Dictionary of 17th Century Flemish Painters*. 3 vol., Brussels, La Renaissance du Livre, 1993, 1319 p., ill.
140. L. DEPUYDT-ELBAUM, *Le retable de saint Quirin*, in L'Almanach des vieux Ardennais. Traditions et saints du printemps, Bastogne, Musée en Piconrue, 1992, p. 163-166, ill.
141. A. DE SPLENTER, *De rol van Filips van Kleef in de boekverluchting van het laatste kwart van de 15e*

- enno*, in *Gentse bijdragen tot de kunstgesch. en oudheidk.*, 29, 1990-91, p. 69-90, ill.
142. *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque IX. 12-14 septembre 1991. Dessin sous-jacent et pratiques d'atelier*, éd. R. VAN SCHOUTE et H. VEROUSTRATE-MARCO (Univ. cath. de Louvain, Inst. sup. Archéol. et Hist. de l'Art, Doc. de travail n° 27). Louvain-la-Neuve, Laboratoire d'étude des œuvres d'art par les méthodes scientifiques, 1993, 8°, 374 p. + 103 pl.
143. A. DUBOIS e.a., *Bibliographie de l'infrarouge et du dessin sous-jacent. 1990-1992 + addendum*, in *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque IX...* 1991. Louvain-la-Neuve, 1993, p. 275-371.
144. A. DÜRER, *Journal de voyage aux Pays-Bas pendant les années 1520 & 1521*, introd. par M. HEWAK, Trad. et notes par St. HUGUE, Paris, éd. Dédale, Maisonneuve et Larose, 1993, 91 p., ill.
145. *Écoles flamande et hollandaise*, in Musée du Louvre. Nouvelles acquisitions du Département des Peintures (1987-1990). Paris, Éd. Réunion des Musées nationaux, 1991, p. 39-71, ill.
146. *Flandre et Hollande au Siècle d'Or. Chefs-d'œuvre des musées de Rhône-Alpes. Lyon, Musée des Beaux-Arts, 25.1 - 12.7.1992. Bourg en Bresse, Musée de Brou, 25.1 - 20.9.1992. Roanne, Musée Déchetelle, 25.1 - 20.9.1992*. Association Rhône-Alpes des Conservateurs, 1992, 419 p., ill.
147. J. FOUGART et Ph. LORENTZ, *Une politique d'encadrement pour les écoles de peinture septentrionale*, in *Rev. Louvre et Musées de France*, 1993, 5/6, p. 117-132, 15 ill.
148. D. FRIEDBERG, *Painting and the Counter Reformation in the Age of Rubens*, in P. C. SUTTON a.o., *The Age of Rubens...* Boston, 1993, p. 131-145, 5 ill.
149. E. GALLWITZ, *Kleiner Kräutergarten. Kräuter und Blumen bei den allen Meistern im Stüdel* (Insel Taschenbuch 1420). Frankfurt am Main - Leipzig, Insel Verlag, 1992, 257 p., ill.
150. N. GOETGHEBEUR, *Las pinturas flamencas de la Capilla Real de Granada. Historia material y estado de conservación en el año 1955*, in *Un proyecto para la Capilla Real de Granada...* Sevilla, Instituto del Patrimonio Histórico, 1992, p. 54-62, 8 ill.
151. G. R. GOLDNER and L. HENDRIX, *European Drawings, 2. Catalogue of the Collections*, Malibu, The J. Paul Getty Museum, 1992, 4°, 362 p., ill.
152. *Le Grand Louvre présenté par les Conservateurs*, in *L'Estampille. L'objet d'art*, 275, 1993, p. 12-85, ill.
153. N. HAESSENNE-PEREMANS et C. OPSOMER-HALLEUX, *Libres d'images. Images du livre. Les plus beaux incunables de l'Université de Liège*. Bruxelles, Crédit communal, 1993, 4°, 119 p., ill.
154. L. F. JACOBS, *The Inverted « T » Shape in Early Netherlandish Altarpieces: Studies in the Relation between Painting and Sculpture*, in *Zeitschr. Kunstgesch.*, 1991, 1, p. 33-65, 28 ill.
155. A. M. KETTERIN, (Compte-rendu/Recensie) *L. O. Goedde, Tempest and shipwreck in Dutch and Flemish art: convention, rhetoric and interpretation, ... (Pennsylvania State University Press), 1989*, in *Simiolus*, 21, 1992, p. 102-106.
156. R. KLAPPROTH, *Niederländische Gemälde*, in Staatsgalerie Stuttgart. Alte Meister. Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart, 1992, ill.
157. P. KLEIN, *An Overview About Dendrochronological Analyses of Panel Paintings*, in *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque IX...* 1991. Louvain-la-Neuve, 1993, p. 165-178.
158. A. MARINOVIC, *Fenster mit Aussicht. Das Motiv des Fensters in den Niederländischen Malerei des 15. Jahrh.*, in *Kunst und Antiquitäten*, 1991, p. 14-19, 7 ill.
159. P. S. MAROTO et M. del Carmen GARRIDO, *Contribution du dessin sous-jacent à l'identification et à la connaissance des peintres hispano-flamands castillans*, in *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque IX...* 1991. Louvain-la-Neuve, 1993, p. 125-136, pl. 47-52.
160. D. MARTENS, *Bruxelles ou Cologne? Le « cas » des volets de Litomeric*, in *Annales hist. de l'art et archéol. ULB*, 15, 1993, p. 65-95, 18 ill.
161. D. MARTENS, *Un soi-disant portrait de prédisant au Musée de la ville de Bruxelles*, in *Rev. archéol. et hist. d'art Louvain*, 25, 1992, p. 87-100, 11 ill.

162. H. MIEDEMA, *Karel van Mander: did he Write Art Literature?*, in *Simiolus*, 22, 1993/94, 1-2, p. 58-64.
163. H. MIEDEMA, (Compte-rendu/Recensie) *Walter S. Melion, Shaping in Netherlandish Canon, Karel van Mander's Schilderboek, Chicago, 1992*, in *Oud Holland*, 107, 1993, 1, p. 152-159.
164. J. M. MULLER, *Private Collections in the Spanish Netherlands: Ownership and Display of Paintings in Domestic Interiors*, in P. C. SUTTON a.o., *The Age of Rubens ...*, Boston, 1993, p. 194-206, 2 ill.
165. *Nizozemská flámská holandská Grafika 16. a 17. storočie zo zbierok SNG. Slovenska Národná galéria Bratislava, sept.-okt. 1992*. Bratislava, 1992, 4°, 40 p., ill.
166. P. NUTTALL, *Early Netherlandish Painting in Florence: Acquisition, Ownership and Influence c. 1435-1500*. Ph. D., University of London, Courtauld Institute of Art, 1990, 394 p., 140 ill.
167. D. OLDFIELD, *Later Flemish Paintings in the National Gallery of Ireland. The Seventeenth to Nineteenth Centuries*. Dublin, The National Gallery of Ireland, 1992, 8°, xvii-194 p., 147 ill.
168. C. PÉRIER D'ETEREN, *Les volets peints des retables anversois: état de la question*, in *Antwerpse retables...*, II. Essays. Antwerpen, 1993, p. 60-88, 23 ill.
169. C. PÉRIER-D'ETEREN, *Los Primitivos flamencos en la colección de la Capilla Real de Granada. Hipotesis de trabajo y criterios de investigación*, in *Un Proyecto para la Capilla Real de Granada...*, Sevilla, Instituto del Patrimonio Histórico, 1992, p. 19-34, 10 ill.
170. U. M. B. PIMENTEL, *Handbook to the Collection of Dutch and Flemish Art at the University of Utah Museum of Fine Arts. A Thesis... M. A. in Art History. The University of Utah, 1993*. (Salt Lake City), The Univ. of Utah, Department of Art, 1993, 4°, xiii-436 p., 88 ill. (typed).
171. E. POKORSNY, *Die Zeichnungen des 16. Jahrhunderts nordlich der Alpen. Vorarbeiten zu einer geplanten Ausstellung des graphischen Sammlung*, in *Kunstjahrb. Stadt Linz*, 1992/1993, p. 212-215, ill.
172. *La Réalité magnifiée. Peinture flamande 1550-1700. La Cour d'Or, Musées de Metz*, 26.6-26.10.1993, 189 p., ill.
173. K. RENGER, *Flemish Genre Painting: Low Life - High Life - Daily Life*, in P. C. SUTTON a.o., *The Age of Rubens...*, Boston, 1993, p. 171-181, 10 ill.
174. M. ROHLMANN, *Ein flämische Vorbild für Ghirlandaios « prime pillure »*, in *Mitteil. Kunsthistor. Institutes Florenz*, 36, 1992, 3, p. 388-396, 6 ill.
175. J. SANDER, *Niederländische Gemälde im Städel. 1400-1550* (Kataloge der Gemälde im Städel-schen Kunstinstitut Frankfurt am Main, 11). Mainz am Rhein, Verlag Philipp von Zabern, 1993, 4°, 497 p., ill.
176. W. SCHUDEL, *Couches de finition architecturales dans la cathédrale d'Anvers*, in *Les anciennes restaurations en peinture murale. Journées d'études de la SFHC. Dijon, 25-27 mars 1993*, p. 255-266, 6 ill.
177. M. SCHUSTER-GAWŁOSWSKA, *Znaki cechowe na odwrocach flamandzkich obrazow ne drewnie. Propozycja systematyki i dokumentacji. Marques de corporations sur les supports de bois des peintures flamandes. Essai de documentation et de la systématique* (Studiia Materialy). Krakow, Wydawnictwo Literackie, 1992, 8°, 200 p., ill. (rés. français p. 29-35).
178. R. SIRJACOBS en G. COOLENS, *Antwerpen Sint-Pauluskerk. De Vijftien Mysteries van de rozenkrans. Les Quinze Mystères du rosaire. Die Fünfzehn Geheimnisse des Rosenkranzes. The Fifteen Mysteries of the Rosary*. Antwerpen, Uitgave van de Sint-Paulusvrienden, 1993, 64 p., ill.
179. K. SMEYERS et S. VERTONGEN, *Manuscrits pré-eyckiens. Production en masse et pratiques d'atelier II*, in *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque IX ... 1991*. Louvain-la-Neuve, 1993, p. 75-89, pl. 28-32.
180. M. SMEYERS, *Pre-Eyckian Manuscripts Mass Production and Workshop Practices I*, in *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque IX...* 1991. Louvain-la-Neuve, 1993, p. 59-74, pl. 22-27.
181. E. STARCKY, *Chefs-d'œuvre flamands et hollandais. Collections de Catherine II*, in *L'Estampille. L'objet d'art*, 271, 1993, p. 28-41, 14 ill.
182. *Stedelijk Museum De Lakenhal Leiden. Hoogtepunten uit de collectie en de geschiedenis van*

- Leiden*. Leiden, Stedelijk Museum De Lakenhal, 1993, 128 p., ill.
183. A. STROOBANTS, *Dendermonde. Stedelijke Musea. Catalogus (IV). Schilderijen* (Gedenkschriften van de Oudheidkundige Kring van het Land van Dendermonde. Jaarboek 1991 — Buitengewone uitgave, 30). Dendermonde, Oudheidkundige Kring van het Land van Dendermonde, 1992, 8°, 288 p., ill.
184. P. C. SUTTON a.o., *The Age of Rubens. Museum of Fine Arts, Boston, 22.9.1993 - 2.1.1994. Toledo Museum of Art, 2.2.-24.4.1994*. Boston, Museum of Fine Arts, 1993, 4°, 630 p., ill.
185. P. SUTTON, (Compte rendu / Recensie) *John Inghamells, The Wallace Collection. Catalogue of Pictures IV. Dutch and Flemish ...* in *Burl. Mag.*, 1087, 1993, p. 700-701.
186. P. TAGLIANINI, *Il dillicio Willon. Lo stato degli studi sul problema iconologico e storiografico*, in *Storia dell'Arte*, 77, 1993, p. 34-55, 24 ill.
187. L. VAN BIERVLIET, *Leven en werk van W. H. James Weale, een Engels kunsthistoricus in Vlaanderen in de 19de eeuw* (Verhandelingen van de Kon. Academie voor Wet., Lett. en Sch. Kunsten v. België, Klasse der Sch. Kunsten, 53, Nr. 55). Brussel, 1991, 243 p., 55 ill.
188. *Van Bruegel tot Rubens. De Antwerpse schilderschool 1550-1650*. Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten - Snoeck-Ducaju & Zoon, 1992, 4°, 335 p., ill.
189. C. VAN DEN BERGEN-PANTENS, *Héraldique et bibliophilie: le cas d'Antoine, Grand Bâlard de Bourgogne (1421-1504)*, in *Miscellanea Martin Wittek. Album de codicologie et de paléographie offert à Martin Wittek*, éd. A. RAMAN et E. MANNING. Louvain-Paris, Ed. Peeters, 1993, p. 323-354, 1 ill.
190. L. VAN WERVEKE en A. DE BELIE, *Schilderijenverzameling van de Boudelo-abdij*, in *Kunst en Monument van Boudelo*. Sint-Niklaas, Culturele Kring Boudelo, 1993, 4°, p. 3-43, 34 ill.
191. I. M. VELDMAN, *Images of Labor and Diligence in Sixteenth-Century Netherlandish Prints: the Work Ethic Rooted in Civic Morality or Protestantism?*, in *Simiolus*, 21, 1992, p. 227-264, 46 ill.
192. I. M. VELDMAN, *Keuten als loeluchtsoord voor Nederlandse kunstenaars (1567-1612)*, in *Oud Holland*, 107, 1993, 1, p. 34-58, 15 ill.
193. *Vlaamse miniaturen voor Van Eyck (ca. 1380 - ca. 1420). Catalogus. Cultureel Centrum Romaanse Poort, Leuven, 7.7-7.11.1993* (Corpus van de verluchte handschriften, vol. 6. Low Countries, Series 4, uitg./ed. M. SMEEYERS. Studiecentrum Vlaamse Miniaturisten). Leuven, Katholieke Universiteit Leuven - Uitgeverij Peeters, 1993, 249 p., 77 ill.
194. a) H. Vlieghe, *La Peinture flamande dans les musées d'Amérique du Nord* (Flandria extra muros). Antwerpen, Fonds Mercator, 1992, 384 p., ill.
- b) H. Vlieghe, *De Vlaamse schilderkunst in Noordamerikaanse musea* (Flandria extra muros). Antwerpen, Mercatorfonds, 1992, 384 p., ill.
195. G. J. M. WEBER, *Zusammenklang von Tönen, Farben und Herzen: Thema und Variationen. Niederländische Musik Ikonographie*, in *Kunsth. Jahrb. Graz*, 25, 1993, p. 137-152, 14 ill.
196. M. E. WIESEMAN, *The Art of « Conversatie »: Genre Portraiture in the Southern Netherlands in the Seventeenth Century*, in P. C. SUTTON a.o., *The Age of Rubens ...* Boston, 1993, p. 182-193, 8 ill.
197. O. YDEMA, *Carpets and their Dalings in Netherlandish Paintings 1540-1700*. Zutphen, Walburg Pers, 1991, 208 p., ill.
198. V. ZALUSKA, *Manuscrits enluminés de Dijon* (Corpus des Manuscrits enluminés des collections publiques des Départements). Paris, Éditions du CNRS, 1991, 4°, xv-388 p., 148 ill.
199. *Zeichnungen des 16. bis 18. Jahrhunderts. Vermächtnis Richard Jung*, (cat. expos.) *Stuttgart, 1989*. Karlsruhe, 1990, 227 p., 120 ill.
- Zie ook / voir aussi 7, 10, 79, 208, 296, 330, 333, 393, 395.
- b) **Centres de production — Produktiecentra**
200. [Antwerpen] C. PÉRIER-D'ETEREN, *Les volets peints des retables anversois: état de la question, dans Antwerpse retables ... II. Essays*. Antwerpen, VZW Museum voor Religieuze Kunst, 1993, p. 60-88, ill.
201. [Antwerpen] G. STEYAERT, *Twee luiken van het relabel van Neerharen. Technisch onderzoek en*

- restauratie*, in *Antwerpse retabels ... II. Essays*. Antwerpen, 1993, p. 144-150, 8 ill.
- Antwerpen*: zie ook / voir aussi 99, 103, 168.
202. [Brugge] D. MARTENS, *La « Madone au trône arqué » et la peinture brugeoise de la fin du Moyen-Age*, in *Jahrb. Berliner Museen*, 35, 1993, p. 129-174, 53 ill.
203. [Brugge] R. C. WEGMAN, *Het « Jacob Hobrecht » portret: enkele biografische observaties*, in *Musica antiqua*, 8, 1991, 4, p. 152-154, ill.
- Brugge*: zie ook / voir aussi 268, 303.
- c) **Peintres, enlumineurs, dessinateurs, graveurs — Schilders, verluchters, tekenaars, graveurs**
204. [Bol] M. HUILLET D'ISTRIA, *Dessin, couleur, touche picturale chez Hans Bol*, in *Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen. Jaarb.* 1993, p. 79-93, 11 ill.
205. [Bol] F. RYSER, *Der Goldene Herbst. Ein Hinterglaspild und seine Vorzeichnung*, in *Kunst und Antiquitäten*, 1992, 10, p. 22-31, 6 ill.
206. [Bosch] M. C. GARRIDO et R. VAN SCHOUTE, *Considérations sur le dessin sous-jacent du triptyque du Jardin des Délices de Jérôme Bosch*, in *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque IX ...* 1991. Louvain-la-Neuve, 1993, p. 199-203, pl. 77-81.
207. [Bosch] W. S. GIBSON, *Hieronymus Bosch and the Vision of Hell in the Late Middle Ages*, in *Center for International Programs*. Tokyo, Meiji University, 1990, 60 p., 28 ill.
208. [Bosch] A. KARŁOWSKA-KAMZOWA, *Painted and Graphic Decorations of Prayer-Books and the Works of Hieronymus Bosch*, in *Polish Art Studies*, 13, 1992, p. 17-29, 12 ill.
209. [Bosch] A. M. KOLDEWELL, *De « Keisnijing » van Hieronymus Bosch* (Clavis Kleine kunsthistorische Monografieën, 11). Utrecht, Clavis Stichting Publicaties Middelieuwe Kunst - Zutphen, Walburg Pers, 1991, 31 p., 14 ill.
210. [Bosch] G. MULAZZANI, *Hieronymus Bosch? Un affresco fiammingo a Chiaravalle*. Vigevano, Diakronia, 1990, 110 p., ill.
211. [Bosch] R. SCHUDER, *Hieronymus Bosch*. 2 vol., Berlin, 1991, 269-173 p., 124-86 ill.
212. [Bosch] R. TRNEK, *Das Wellgerichtstriptychon von Hieronymus Bosch*. Wien, 1988.
213. [Bosch] P. VANDENBROECK, *Bosch*. London, 1993, 128 p., 90 ill.
214. [Bouts] M. W. AINSWORTH, *Facsimile in Early Netherlandish Painting: Dieric Bouts's « Virgin and Child »*. *The Metropolitan Museum of Art, New York, April 6, 1993 to April 6, 1995*. New York, The Metropolitan Museum of Art, 1993, 20 p., 11 ill.
215. [Bouts] I. CENDOYA EGHÁNIZ y P. M. MONTEBO ESTEBAS, *Una « Virgo lactans » relacionada con el círculo de Albert Bouts*, in *Archivo esp. de arte*, 261, 1993, p. 82-83.
216. [Bruegel] R. L. FALKENBURG, *Pieter Bruegels Kruisdraging. Een proeve van close-reading*, in *Oud Holland*, 107, 1, 1993, p. 17-33, 16 ill.
217. [Bruegel] E. M. KAVALER, *Pieter Bruegel and the Common: Art and Ideology in Sixteenth-Century Antwerp*. New York University, 1992 (University Microfilms 92.22888).
218. [Bruegel] H. VEROUGSTRAETE et R. VAN SCHOUTE, *The Triumph of Death by Pieter Bruegel the Elder and Pieter Brueghel the Younger. Intellegelur plus semper quam pingitur*, in *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque IX...* 1991. Louvain-la-Neuve, 1993, p. 213-240, pl. 88-97.
219. [Brueghel] J. FOLIE, *Pieter Brueghel de Jonge* (De Aanloop 111, 23 okt. 1993 - 11 febr. 1994). Maastricht, uitg. Bonnefantenmuseum, 1993, 16 p., 9 ill.
220. [Brueghel] *The Triumph of Death by Pieter Brueghel the Younger*. Compiled by J. I. W. Corcoran. (Antwerp). Museum Mayer van den Bergh, 1993, 55 p., 11 ill.
- Brueghel*: voir aussi / zie ook 218.
221. [CALVAERT] W. T. KLOEK, *Calvaerts oefeningen met spiegelbeeldigheid*, in *Oud Holland*, 107, 1993, 1, p. 59-74, 27 ill.
222. [Campin] A. ARNOULD, *Robert Campin. Panel Discussion*, in *Apollo*, 375, 1993, p. 323-325, 2 ill.
223. [Campin] F. THÜRLEMANN, *Der Blick hinaus auf die Welt. Zum Raumkonzept des Mérode-Triptychons von Robert Campin*, in *Espaces du texte. Spazi testuali. Textträume. Recueil d'hom-*

- mages pour Jacques Geninasca. Neuchâtel, (1990), p. 383-396, 408-411, 5 ill.
224. [Campin] F. THÜRLEMANN, *Das Lukas-Triptychon in Stolzenstein. Ein verlorenes Hauptwerk von Robert Campin in einer Kopie aus der Werkstatt Derick Baegerls*, in Zeitschr. Kunstgesch., 55, 1992, 4, p. 524-564, 32 ill.
225. [Campin] F. THÜRLEMANN, *Die Madrider Kreuzabnahme und die Pariser Grabtragung: das materische und das zeichnerische Hauptwerk Robert Campins*, in Pantheon, 51, 1993, p. 18-45, 47 ill.
226. [Christus] J. O. HAND, *Salve Sancta Facies: Some Thoughts on the Iconography of the Head of Christ by Petrus Christus*, in Metropolitan Museum Journal, 27, 1992, p. 7-18, 8 ill.
227. [Christus] Ch. S. WOOD, (Compte rendu/Recension) Craig Harbison, *Jan van Eyck: The Play of Realism: Joel M. Upton, Petrus Christus: His Place in Fifteenth-Century Flemish Painting: Jan Baptist Bedaux, The Reality of Symbols: Studies in the Iconology of Netherlandish Art 1100-1880*, in Art Bull., 75, 1993, p. 174-180. Christus: voir aussi / zie ook 337.
228. [Coxcie] N. DACOS, *Michiel Coxcie dans l'atelier de Bernard Van Orley*, in Hand. Kon. Kring Oudh. Lett. en Kunst Mechelen (= Michel Coxcie, pictor regis (1499-1592). Internationaal colloquium, Mechelen, 5-6 juni 1992), 1992, 2, p. 31-54, 15 ill.
229. [Coxcie] N. DACOS, *Michiel Coxcie et les romanistes. A propos de quelques inédits*, in Hand. Kon. Kring Oudh. Lett. en Kunst Mechelen (= Michel Coxcie, pictor regis ...), 1992, 2, p. 55-92, ill.
230. [Coxcie] R. DE SMEDT en B. BAUGHAC, *Chronologische bibliografie over Michiel Coxcie*, in Hand. Kon. Kring Oudh. Lett. en Kunst Mechelen (= Michel Coxcie, pictor regis ...), 1992, 2, p. 257-284.
231. [Coxcie] E. DUVERGER, *De Brusselse stadspatroonschilder voor de tapijtkunst Michiel van Cocxyen (ca. 1497-1592). Een inleidende studie*, in Hand. Kon. Kring Oudh. Lett. en Kunst Mechelen (= Michel Coxcie, pictor regis ...), 1992, 2, p. 161-192, 10 ill.
232. [Coxcie] A. JACOBS, *Les tableaux de Michel Coxcie à la cathédrale Saint-Rombaut*, in Hand. Kon. Kring Oudh. Lett. en Kunst Mechelen (= Michel Coxcie, pictor regis ...), 1992, 2, p. 215-246, 16 ill.
233. [Coxcie] K. JOHNS, *Coxcie in Brussels*, in Hand. Kon. Kring Oudh. Lett. en Kunst Mechelen (= Michel Coxcie, pictor regis ...), 1992, 2, p. 247-255, 2 ill.
234. [Coxcie] D. LAUBENZA, *Michel Coxcie à Rome et dans les Pays-Bas anciens. Nouvelles attributions*, in Hand. Kon. Kring Oudh. Lett. en Kunst Mechelen (= Michel Coxcie, pictor regis ...), 1992, 2, p. 93-117, ill.
235. [Coxcie] E. VAN AUTENBOER, *De familie Coxcie*, in Hand. Kon. Kring Oudh. Lett. en Kunst Mechelen (= Michel Coxcie, pictor regis ...), 1992, 2, p. 5-29.
236. [Coxcie] Y. VANDEN BEMDEN, *Michiel Coxcie, créateur de vitraux*, in Hand. Kon. Kring Oudh. Lett. en Kunst Mechelen (Michel Coxcie, pictor regis ...), 1992, 2, p. 141-159, 12 ill.
237. [Coxcie] C. VAN DEN BOOGERT, *Michiel Coxcie, hofschilder in dienst van het Habsburgse huis*, in Hand. Kon. Kring Oudh. Lett. en Kunst Mechelen (Michel Coxcie, pictor regis ...), 1992, 2, p. 119-140, 10 ill.
238. [Coxcie] C. VAN DE VELDE, *De Coxcies uit de Onze-Lieve-Vrouwekerk van Antwerpen*, in Hand. Kon. Kring Oudh. Lett. en Kunst Mechelen (Michel Coxcie, pictor regis ...), 1992, 2, p. 193-214, 10 ill.
239. [Cruyl] B. JATTA, *Lievin Cruyl e la sua opera grafica. Un artista fiammingo nell'Italia del Seicento (Études d'histoire de l'art. Studies over kunstgeschiedenis, VII)*, Bruxelles-Rome, Institut historique belge de Rome, Belgisch Historisch Instituut te Rome, 1992, 8°, 401 p., xxv-183 ill.
240. [Damery] P. HOFFSUMMER, *La dendrochronologie des panneaux peints: l'exemple d'un plafond peint par Damery à Alden Biesen*, in Bull. Inst. archéol. liégeois, 101, 1989, p. 33-47, 5 ill.
241. [Damery] B. LHOIST-COLMAN, *Trois tableaux « peints par Walther Damry » à retrouver*, in Bull. Soc. roy. « Le Vieux-Liège », 263, 1993, p. 528.
242. [David] M. W. AINSWORTH, *Gérard David's Workshop Practices. An Overview*, in Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque IX...

1991. Louvain-la-Neuve, 1993, p. 11-33, pl. 1-10.
243. [David] J. O. HAND, *The Saint Anne Altarpiece by Gerard David. National Gallery of Art, Washington, Jan. 26 - May 10, 1992*. Washington, National Gallery of Art, 1992, 15 p., 15 ill.
245. [de Champaigne] R. BERESFORD, (Compte rendu/Recensie) *Bernard Dorival, Supplément au Catalogue raisonné de l'œuvre de Philippe de Champaigne; Jean-Baptiste de Champaigne: La vie, l'homme et l'art*, in *Burl. Mag.*, 1087, 1993, p. 702-704.
246. [de Kempeneer] N. DAGOS, *Entre Bruxelles et Séville. Peter de Kempeneer en Italie*, in *Nederl. Kunsthist. Jaarb.*, 44, 1993, p. 143-164, 26 ill.
247. [de Momper] T. GERSZI, *Joos de Momper als Zeichner. I*, in *Jahrb. Berliner Museen*, 35, 1993, p. 175-190, 29 ill.
248. [De Weerdt] N. DAGOS, *Autour de Pellegrino Tibaldi. Adriaen De Weerdt en Italie*, in *Scritti in onore di Giuliano Briganti*, Milano, 1990, p. 109-122.
249. [Floris] R. A. STUCKY, *Frans Floris' Basler Skizzen und das Problem der Anlikenergänzung im mittleren 16. Jahrhundert*, in *Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarok. Akten des Internationalen Symposiums 8.-10. September 1986 in Coburg*, herausg. R. HARPRATH und H. WIEDE, Mainz, Ph. von Zabern, 1989, 263 p., ill.
250. [Francken] U. HÄRTING, *Frans Francken II > doctrina et pietas < über frühe Galeriebilder*, in *Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen, Jaarb.* 1993, p. 95-133, 24 ill.
251. [Francken] N. NARBAITS, « *Guerre de Troie, un épisode revisité* », in *L'Œil*, 454, 1993, p. 38-39, 1 ill.
252. [Galle] M. SELLINK, « *As a Guide to the Highest Learning* ». *An Antwerp Drawing Book Dated 1569*, in *Simiolus*, 21, 1992, p. 40-56, 27 ill.
Hoefnagel: voir / zie 341.
253. [Janssens] *Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Neuerwerbungen 1992. Gemäldegalerie*, in *Jahrb. Staatl. Kunstsamml. Baden - Württemberg*, 30, 1993, p. 127-131, 2 ill.
254. [Jordaens] a) R.-A. D'HULST, N. DE POORTER en M. VANDENVEN, *Jacob Jordaens (1593-1678)*, I. *Schilderijen en wandtapijten. Catalogus. Antwerpen. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, 27.3-27.6.1993. (Brussel), Gemeentekrediet, 1993, 4°, 309 p., ill.
- b) R.-A. D'HULST, N. DE POORTER en M. VANDENVEN, *Jacob Jordaens (1593-1678). Tableaux et tapisseries. Anvers. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (Anvers 93, capitale culturelle de l'Europe)*. Paris, Réunion des Musées nationaux-Bruxelles, Crédit communal de Belgique, 1993, 4°, 309 p., ill.
- c) R.-A. D'HULST, N. DE POORTER en M. VANDENVEN, *Jacob Jordaens (1593-1678). I. Paintings and Tapestries. Catalogue. Antwerp, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, 27.3-27.6.1993. (Brussels), Crédit communal de Belgique, 1993, 4°, 309 p., ill.
255. [Jordaens] a) R.-A. D'HULST, *Jacob Jordaens (1593-1678)*, II. *Tekeningen en prenten. Catalogus. Antwerpen, Kon. Museum voor Schone Kunsten*, 27.3-27.6.1993. (Brussel), Gemeentekrediet, 1993, 140 p., ill.
- b) R.-A. D'HULST, *Jacob Jordaens (1593-1678)*, II. *Drawings and Prints. Catalogue. Antwerp, Kon. Museum voor Schone Kunsten*, 27.3-27.6.1993. (Brussels), Crédit communal de Belgique, 1993, 140 p., ill.
256. [Jordaens] X. EGOROVA, *Changements autographes dans les peintures de Jordaens conservées au Musée Pouchkine de Moscou (d'après les examens radiographiques)*, in *Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen, Jaarb.* 1993, p. 165-185, 21 ill.
257. [Jordaens] Ph. FARCY, *Jacob Jordaens dessinateur*, in *L'Œil*, 450, 1993, p. 24-27, 3 ill.
258. [Jordaens] C. TÛMPEL, *Jordaens, artiste protestant dans un bastion catholique. Note sur la situation des artistes protestants dans les centres d'obédience catholique*, in *Jacob Jordaens (1593-1678). Tableaux et tapisseries. Anvers. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, 1993. Paris, Réunion des Musées Nationaux - Bruxelles, Crédit communal de Belgique, 1993, p. 31-37, 4 ill.
259. [Jordaens] E. VAN AUTENBOER, *Jacob Jordaens en Turnhout*, in *Taxandria*, 1993, p. 155-158.
260. [Juan de Flandes] E. BERMEO, *Juan de Flandes (Los Genios de la Pintura Española)*. Valencia, Ediciones Rayuela, 1991, 95 p., ill.

261. [Juan de Flandes] C. PÉRIER-D'ETEREN, A. RINUY, J. VYNCKIER et L. KOCKAERT, *Apport des méthodes d'investigation scientifique à l'étude de deux peintures attribuées à Juan de Flandes*, in *Genava*, 41, 1993, p. 107-118, 12 ill.
262. [Juan de Flandes] I. VANDEVIVERE, *Juan de Flandes (activo en Castilla entre 1496 y 1519). « La Resurrección », in De la Edad Media al Romanticismo*. Madrid, Caylus, 1993, p. 30-33, 4 ill.
263. [Juste de Gand - Joos van Gent] L. CHELES, *Lo studiolo di Urbino: Iconografia di un microcosmo principesco* (Istituto di Studi Rinascimentali, Ferrara, Saggi). Modena, 1991.
264. [Juste de Gand - Joos van Gent] E. MARTIN et J. BRIET, *Les Hommes illustres du Studiolo d'Urbino (Louvre). Étude de la technique picturale*, in Comité de FICOM pour la Conservation, ICOM Committee for Conservation, 10th Triennial Meeting, Washington, DC, USA, 22-27 August 1993. Preprints, I. Paris, 1993, p. 82-88, 6 ill.
Juste de Gand - Joos van Gent: zie ook / voir aussi 342.
265. [Keirinx] R. P. TOWNSEND, *The One and Only Alexander Keirinx. Correcting the Misconceptions*, in *Apollo*, 380, 1993, p. 220-223, 3 ill.
266. [Lampsonius] R. VAN SON, *Lomazzo, Lampsonius en de noordelijke kunst*, in *Nederl. Kunst-hist. Jaarb.*, 44, 1993, p. 185-194.
267. [Lombard] Z. VAN RUYVEN-ZEMAN, (Comptendu/Recensie) Godelieve Denhaene, *Lambert Lombard. Renaissance en humanisme te Luik. Antwerp (Mercatorfonds) 1990*, in *Simiolus*, 21, 1992, 4, p. 306-312.
268. [Maes] J. L. MEULEMEESTER, *Jan Maes: een minder bekende Brugse schilder uit de zeventiende eeuw*, in *Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen, Jaarb.* 1993, p. 313-355, 22 ill.
269. [Mailres-Meesters] M. BOLLATI, *Il Maestro delle iniziali di Bruxelles. Appunti sulla miniatura Bolognese del primo quattrocento*, in *Paragone Arte*, 503, 1992, p. 12-24, 10 ill.
270. [Mailres-Meesters] A. BORN, *Apport à l'étude du dessin sous-jacent et pratiques d'atelier du Maître de 1518*, in *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque IX ... 1991. Louvain-la-Neuve*, 1993, p. 189-197, pl. 73-76.
271. [Mailres-Meesters] H. INSTALLÉ, *Le triptyque Mérode. Evocation mnémonique d'une famille de marchands colons, réfugiée à Malines*, in *Hand. Kon. Kring Oudh. Lett. en Kunst Mechelen*, 1992, 1, p. 55-154, 31 ill.
272. [Mailres-Meesters] D. MARTENS, *Autour d'une œuvre inédite du Maître de la Légende de sainte Lucie. Quelques observations sur un type rare de l'iconographie de saint Sébastien à la fin du Moyen Age*, in *Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen, Jaarb.* 1993, p. 47-77, 16 ill.
273. [Mailres-Meesters] D. MARTENS, *Nouvelles recherches sur le Maître de l'Adoration Kharenko, son évolution, son catalogue et sa personnalité*, in *Rev. belge archéol. et hist. de l'art/Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch.*, 62, 1993, p. 67-94, 22 ill.
Mailres-Meesters: voir aussi / zie ook 222, 223, 224, 225, 313.
274. [Memling] T. BORCHERT, *Some Observations on the Lübeck Altarpiece by Hans Memling*, in *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque IX ... 1991. Louvain-la-Neuve*, 1993, p. 91-100, pl. 33-36.
275. [Memling] A. GODFRIND-BORN, *Note sur la Vierge à l'Enfant au trône attribuée à Memling, une œuvre autographe de jeunesse*, in *Annales hist. art et archéol. ULB*, 15, 1993, p. 111-122, 7 ill.
276. [Memling] C. PÉRIER-D'ETEREN, *L'auteur du diptyque de la Descente de Croix de Grenade attribué à Memling serait-il espagnol?*, in *Annales hist. art et archéol. ULB*, 15, 1993, p. 39-64, 14 ill.
277. [Memling] M. STEVENS, *The Intertextuality of Late Medieval Art and Drama*, in *New Literary History*, 22, 1991, 2, p. 317-337.
278. [Memling] J. SWIECZYNSKI, *Grabiteli kul'tury i falsifikatory iskusstva*, in *Iskusstvo*, 1990, 2, p. 77-80. (Pillards et falsificateurs, à propos de Memling. Plunderaars en vervalsers, over Memling).
279. [Moro] J. WOODALL, *Visualizando la identidad: retrato de Felipe II de España, realizado por Antonio Moro*, in *Museo de Bellas Artes de Bilbao. Urtekaria. Anuario 1992*, p. 11-18, 9 ill.
280. [Quellin] H. VLEGGHE, *Een wazige kijk op Erasmus II Quellin. Bedenkingen bij recent*

- onderzoek, in Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen. Jaarb. 1993, p. 287-311, 19 ill.
281. [Redouté] N. NYST, *Petite histoire de l'illustration animalière à travers les ouvrages de zoologie*, in Henri-Joseph Redouté et l'Expédition de Bonaparte en Égypte. Bruxelles, Crédit communal, 1993, p. 30-39, 10 ill.
282. [Rubens] J. DUMOULIN, S. LE BAILLY de TILLEGHEM, A. MILET, J. PYCKE et D. VERLOO, *Les tableaux de Pierre Paul Rubens à la cathédrale de Tournai* (Tournai. Art et histoire, 9). Tournai, Archives du Chapitre cathédral - Louvain-la-Neuve, Université Catholique de Louvain, 1993, 64 p., 18 ill.
283. [Rubens] M. ÉBERLE, *Karl V, Tizian und Rubens*, in Kunst und Antiquitäten, 1992, 3, p. 22-26, 3 ill.
284. [Rubens] U. HEINEN, « *Meliori forma* ». *Quellenstudien zum Auftrag für Rubens' Affligener Kreuztragung*, in Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen, Jaarb. 1993, p. 135-163, 4 ill.
285. [Rubens] J. S. HELD, *A Rubens Palimpsest?*, in Festschrift to Erik Fischer. European Drawings from six Centuries. Copenhagen, Royal Museum of Fine Arts, 1990, 4^e, p. 204-210, 4 ill.
286. [Rubens] E. HUBALA, *Peter Paul Rubens: die Rolle seines Skizzensstils für die Entwicklung seiner Malerei*, in Kunsthist. Jahrb. Graz, 25, 1993, p. 9-31, 20 ill.
287. [Rubens] E. HUBALA, *Eine Rubens-Paraphrase von Barocci's Jesuskind für Papst Clemens VIII Aldobrandini*, in Nationalmuseum Bull., 17, 1993, 2, p. 31-41, 6 ill.
288. [Rubens] D. JAFFÉ, (Compte rendu/Recensie) *Caterina Limenani Verdis and Francesca Bollacini, Rubens dall'Italia all'Europa*, in Burl. Mag., 1082, 1993, p. 355-356.
289. [Rubens] M. JAFFÉ, *Samson Destroying the Temple of Dagon. A Rediscovered Rubens*, in Apollo, 382, 1993, p. 377-382, 8 ill.
290. [Rubens] G. MARTIN, *Rubens in the U.S.A. A Great Achievement*, in Apollo, 381, 1993, p. 320-321, 2 ill.
291. [Rubens] J. M. MÜLLER, (Compte-rendu/Recensie) *R. F. Millen and R. E. Wolf, Heroic Deeds and Mystic Figures: A New Reading of Rubens' Life of Maria de Medicis, Princeton University Press, 1989*, in Oud Holland, 107, 1993, 3, p. 305-310.
292. [Rubens] N. NAKAMURA, *Study Exhibition: « The Flight of Lot and his Family from Sodom ». Rubens and his Workshop. The National Museum of Western Art, Tokyo, 13 July - 29 Aug. 1993*. Tokyo, The National Museum of Western Art, 1993, 8^e, 15 p., ill.
293. [Rubens] J. D. STEWART, *Rubensian Painting in Arc-et-Senans. The Mystery of a Missing Link*, in Apollo, 373, 1993, p. 153-158, 8 ill.
294. [Rubens] A. E. THEUERKAUFF-LIEDERWALD, *Ein Stilleben mit gläsern « Träumender Silen » von Peter Paul Rubens*, in Kunst und Antiquitäten, 1992, 10, p. 22-27, 7 ill.
295. [Rubens] D. VERLOO, *Conservation et restauration du « Purgatoire » de P. P. Rubens à la cathédrale Notre-Dame de Tournai*, in Les tableaux de Pierre Paul Rubens à la cathédrale de Tournai (Tournai. Art et histoire, 9). Tournai, Archives du Chapitre cathédral - Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain, 1993, p. 49-63, ill.
296. [Rubens] H. Vlieghe, *Rubens's Atelier and History Painting in Flanders: a Review of the Evidence*, in P. C. SUTTON a.o., *The Age of Rubens ...* Boston, 1993, p. 158-170, 14 ill.
297. [Rubens] C. WHITE, *Rubens and Antiquity*, in P. C. SUTTON a.o., *The Age of Rubens ...* Boston, 1993, p. 146-157, 12 ill.
298. [Schut] (H. Vlieghe), *La Descente de Croix de C. Schut. L'œuvre et sa restauration*. Liège, Musée d'Art religieux et d'Art mosan, 1993, 16 p., 5 ill.
299. [Snyders] E. DUVERGER, *Le graveur et marchand imagier anversois Michael Snyders (1586-1673)*, in Gentse bijdragen tot de kunstgesch. en oudheidk., 29, 1990-91 (1992), p. 91-116, ill.
300. [Teniers] P. M. MONTERO ESTEBAS, *La Taberna del Museo de Bellas Artes de Bilbao. La Pintura de Genero como Documento Grafico de una Sociedad*, in Museo de Bellas artes de Bilbao. Urtekarria, Anuario, 1991, p. 55-71, 10 ill.
301. [Vaenius] S. SEBASTIAN, *La Emblematica moral de Vaenius in Iberoamerica*, in Goya, 234, 1993, p. 322-329, 15 ill.
302. [Van Dalem] D. ALLART, *Un paysagiste à redécouvrir: Cornelis van Dalem (Anvers, avant*

- 1534? - Bavel, 1573), in Rev. belge archéol. et hist. de l'art/Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 62, 1993, p. 95-130, 20 ill.
303. [Vander Boeierie] A. SCHOUTEET, *De Brugse schilder Pieter vander Boeierie, 1548-1550*, in Handel. Genootschap voor Geschiedenis... Brugge, 129, 1992, 3-4, p. 213-214.
304. [Van der Goes] L. CAMPBELL, (Compte rendu/Recensie) J. Sander, *Hugo van der Goes. Stilentwicklung und Chronologie* (Berliner Schriften zur Kunst, 3), Mainz Verlag Philipp von Zabern, 1992, in Simiolus, 22, 1993/94, 1-2, p. 97-99.
305. [Van der Goes] A. CHATELET (Compte rendu / Recensie), Jochen Sander, *Hugo van der Goes - Stilentwicklung und Chronologie* (Berliner Schriften zur Kunst, 3), in Bull. Monumental, 151, 1993, p. 540-541.
306. [Van der Goes] J. SANDER, *Hugo van der Goes. Stilentwicklung und Chronologie* (Berliner Schriften zur Kunst herausg. vom Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin, 3), Mainz, Verlag Philipp von Zabern, 1992, 8°, 306 p., 114 ill.
307. [Van der Goes] A. STOLL und J. SANDER, *Ein «Tüchlein» aus der van-der-Goes-Nachfolge. Zur Identifikation, Technik und Restaurierung*, in Restauro, 99, 1993, 5, p. 347-353, 14 ill.
308. [Van der Weyden] G. C. BAUMAN, *A Rosary Picture with a View of the Park of the Ducal Palace in Brussels, Possibly by Goswijn van der Weyden*, in Metropolitan Museum Journal. Essays in Honor of Helmut Michel, 24, 1989, p. 135-151.
309. [Van der Weyden] B. CARDON, *Nouvelles données concernant les relations artistiques entre le Maître d'Amiens 200 et Rogier van der Weyden*, in Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque IX ... 1991. Louvain-la-Neuve, 1993, p. 51-57, pl. 20-21.
310. [Van der Weyden] H. DUBOIS, *A Study of two Bust Length Copies after Rogier van der Weyden's Descent from the Cross*, in Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque IX. ... 1991. Louvain-la-Neuve, 1993, p. 137-144, pl. 53.
311. [Van der Weyden] J. L. LEVY, *The Keys of the Kingdom of Heaven: Ecclesiastical Authority and Hierarchy in the Beaune Altarpiece*, in Art History, 14, 1991, 1, p. 18-50, 14 ill.
312. [Van der Weyden] Ch. LUKATIS, *Der himmlische Gerichtshof auf der Seelenwäger Michael im Beauner Weltgericht Rogier van der Weydens*, in Oud Holland, 107, 1993, 4, p. 317-351, 26 ill.
313. [Van der Weyden] F. THÜRLEMANN, (Compte rendu/Recensie) J. R. J. Van Asperen de Boer, J. Dijkstra and R. Van Schoule e.a. *Underdrawing in painting of the Rogier van der Weyden and Master of Flémalle groups*, Zwolle Waanders 1992, Nederl. kunsthst. Jaarb., 41, 1990, in Kunstchronik, 46, 1993, 12, p. 718-731, 7 ill.
314. [Van Diepenbeeck] *Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Neuerwerbungen 1991. Gemäldegalerie*, in Jahrb. Staatl. Kunstsamm. Baden - Württemberg, 29, 1992, p. 161-163, ill.
315. [Van Dyck] W. FRANITS, *Anthony van Dyck and the «Thronus Cupidinis»*, in Master Drawings, 31, 1993, p. 279-283, 4 ill.
316. [Van Dyck] B. HARVIE, *A Present from 'Dear Dad'? Van Dyck's The Continence of Scipio*, in Apollo, 380, 1993, p. 224-226, 2 ill.
317. [Van Dyck] E. LARSEN, *Das erste Porträt des Grafen von Arundel und andere Vandyckiana II*, in Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen, Jaarb. 1993, p. 187-201, 7 ill.
318. [Van Dyck] J. D. STEWART, *Marielle's Louvre Van Dyck Drawing, The Continence of Scipio. Date, Function and Influence*, in Gaz. Beaux-Arts, 1491, 1993, p. 181-190, 11 ill.
319. [Van Eyck] P. BRINKMAN, *Het geheim van Van Eyck. Aanlekeningen bij de uitvinding van het olieverven. Proefschrift ter verkrijging van de graad van Doctor aan de Rijksuniversiteit te Leiden. s.l., s.d. (1993), 347 p., ill.*
320. [Van Eyck] A. CHATELET, *Jean van Eyck enlumineur. Les Heures de Turin et de Milan-Turin*. Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1993, 212 p., 19 ill.
321. [Van Eyck] G. CORINTH, *Eine spielfähige Rekonstruktion des gotischen Positives vom Genter Altar. A Playable Reconstruction of the Ghent Altarpiece's Gothic Positive. Une reconstruction concrète de l'orgue positif du Relable de Gand*, in Gothisches Positiv. ISOyearbook 1991, p. 6-35.
322. [Van Eyck] J. A. DE RIDDER, *Kijkend naar 'Het Lam Gods' AGLA en akelei*, in Gentse bijdragen tot de kunstgesch. en oudheidk., 29, 1990-91, p. 57-68, ill.

323. [Van Eyck] G. S. ENGEL, *Sator Ara Te. The Ghent Altarpiece Cryptogram*, in Rev. belge archéol. et hist. de l'art. Belg. Tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 62, 1993, p. 47-65, 7 ill.
324. [Van Eyck] M. I. EVANS, (Compte rendu/Recensie) *Craig Harbison, Jan van Eyck: The Play of Realism*, in Burl. Mag., 1087, 1993, p. 697-698.
325. [Van Eyck] J. FOLIE, (Compte rendu/Recensie) *Craig Harbison, Jan van Eyck. The Play of Realism ... London, 1991*, in Rev. belge archéol. et hist. de l'art / Belg. tijdschrift. oudheidk. en kunstgesch., 62, 1993, p. 156-157.
326. [Van Eyck] O. GAMBER, *Das Rätsel des Genter Altars*, in Jahrb. Kunsthist. Samml. Wien, 87, N.F. 51, 1991, p. 109-119, 9 ill.
327. [Van Eyck] D. HAMMER-TUGENDHAT, *Jan van Eyck, autonomisierung des Aklbildes und Geschlechterdifferenz*, in Kritische Berichte, 17, 1989, 3, p. 78-99, 8 ill.
328. [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, 15 ill.
329. [Van Eyck] J. HUNTER, *Who is Jan van Eyck's « Cardinal Nicolo Albergati »?*, in Art Bull., 75, 1993, p. 207-218, 11 ill.
330. [Van Eyck] O. PÄCHT, *Van Eyck and the Founders of Early Netherlandish Painting*, transl. by D. Britt, London, 1993, 224 p., 154 ill.
331. [Van Eyck] J. PHILIPPE, *Jean van Eyck et l'inspection iconographique de la Madone d'Aulun*, in Bull. Soc. nat. Antiquaires de France, 1991 (1993), p. 171-177.
332. [Van Eyck] B. PREIMESBERGER, *Zu Jan van Eycks Diptychon der Sammlung Thyssen-Bornemisza*, in Zeitschr. Kunstgesch., 54, 1991, 4, p. 459-489, 12 ill.
333. [Van Eyck] B. RIDDERBOS, *In de suizende stille van de binnenkamer. Interpretaties van het Arnolfini-Portret in Nederl. Kunsthist. Jaarb. (= Relaties in de beeldende kunst van de Nederlanden en Italië, 1400-1750)*, 44, 1993, p. 35-73, 20 ill.
334. [Van Eyck] L. SEIDEL, *Jan Van Eyck's Arnolfini Portrait. Stories of an Icon*. Cambridge, 1993, 320 p., 96 ill.
335. [Van Eyck] J. M. F. VAN REETH, *Hel Lam Gods van Van Eyck en de Paleologen*, in Millennium. Tijdschr. voor Middeleeuwse studies, 2, 1988, p. 47-69, ill.
336. [Van Eyck] J. M. F. VAN REETH, *Hel Lam Gods van Van Eyck en de relatie Byzantium en Florence met onze gewesten*, in Millennium. Tijdschr. voor Middeleeuwse studies, 2, 1988, p. 118-143, ill.
337. [Van Eyck] C. S. WOOD, *Reviews. Craig Harbison, Jan van Eyck: The Play of Realism ... 1991. Joel M. Upton, Petrus Christus ... 1990. Jan Baptist Bedaux, The Reality of Symbols. Studies in the Iconology of Netherlandish Art 1400-1800...1990*, in Art Bull., 75, 1993, 1, p. 174-180.
Van Eyck: voir aussi / zie ook 227.
338. [Van Kessel] C. J. H. M. TAX, *Jan van Kessel en een Delftse nautilusbeker*, in Antiek, 27, 1993, 6, p. 307-312, 5 ill.
339. [Van Mander] M. LEESBERG, *Karel van Mander as a Painter*, in Simiolus, 22, 1993/94, 1-2, p. 5-57, 44 ill.
340. [Van Mander] E. K. REZNICEK, *Een en ander over Van Mander*, in Oud Holland, 107, 1993, 1, p. 75-83, 12 ill.
Van Orley: voir / zie 228.
341. [Van Valckenborch] *Georg Flegel (1566-1638) Stilleben* (Ausstellungskat.). Frankfurt, Historisches Museum, 1993, 320 p., 170 ill.
342. [Van Wassenhove] M. I. EVANS, *'Uno maestro solenne', Joos van Wassenhove in Italy*, in Nederl. kunsthist. Jaarb. (= *Relaties in de beeldende kunst van de Nederlanden en Italië, 1400-1750*), 44, 1993, p. 75-110, 20 ill.
343. [Vermeyen] I. M. VELDMAN, (Compte rendu/Recensie) *H. J. Horn, Jan Cornelisz Vermeyen, painter of Charles V and his Conquest of Tunis, paintings, etchings, drawings, cartoons and lapseries, 2 vols. Doornspijk (Davaco Publisher), 1989*, in Simiolus, 21, 1992, p. 96-102.
344. [Vinckeboons] K. RENGER, *Bauern auf der Kirmes. Zu einem Jahrmarktbild von David Vinckeboons*, in Kunst und Antiquitäten, 1991, 10, p. 18-24, 5 ill.
345. [Willemsens] G. MARTIN, *Abraham Willemsens (again). More News of Attributions in Flemish Painting*, in Apollo, 372, 1993, p. 97-101, 10 ill.

5. ARTS DÉCORATIFS — SIERKUNSTEN

a) Généralités — Algemeenheden

346. A. GRÜBER (sous la dir. de), *L'art décoratif en Europe. Renaissance et Maniérisme*. Paris, Ed. Citadelles Mazenod, 1993, 4°, 493 p., 800 ill.
Zie ook / voir aussi 7.

ARTS DU TEXTILE — TEXTIELE KUNSTEN

a) Généralités — Algemeenheden

347. A. S. CAVALLO, *Medieval Tapestries in The Metropolitan Museum of Art*. New York, The Metropolitan Museum of Art, 1993, 4°, 688 p., ill.
348. a) G. DELMARCEL, *Gouden weefsels. Vlaamse wandtapijten van de Spaanse Kroon*. Mechelen, Stichting Gaspard De Wit, 1993, 123 p., ill.
b) G. DELMARCEL, *Tissus d'or. Tapisseries flamandes de la Couronne espagnole*. Malines, Stichting Gaspard De Wit, 1993, 123 p., ill.
349. G. DE WERD, *Een Zuidnederlands kazuielfragment met de Aanbedding van het Christuskind, omstreeks 1500*, in *Antiek*, 26, 1992, 6, p. 279-283, 6 ill.
350. A. DOMINGUEZ ORTIZ, C. HERRERO CARRETERO and 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., ill.
351. Ph. FARCY, *Tissus d'Or. Tapisseries flamandes de la Couronne d'Espagne*, in *L'Œil*, 452, 1993, p. 30-31, 2 ill.
352. C. FISHER, *The Montacute Tapestry. History, Heraldry and Horticulture*, in *Apollo*, 376, 1993, p. 381-383, 1 ill.
353. W. JAKOBIEC, *Traitement d'une tapisserie du XVIIe siècle. Treatment of a 16th-Century Tapestry*, in *Bull. de l'ICC. CCI Newsletter*, n° 12, p. 1-3, 3 ill.
354. *Kant uit de Belle Epoque. Laatste hoogbloei van het Belgisch kantwerk. Museum voor Kunstambachten Sterckshof, Antwerpen-Deurne, 12.6 - 18.10.1992*, 4°, 111 p., ill.
355. A. KRAATZ, *Catalogue des dentelles. Musée national de la Renaissance. Château d'Écouen*. Paris, Ed. Réunion des Musées nationaux, 1992, 295 p., ill.
356. L. MASSCHELEIN-KLEINER, *Study and Treatment of Tapestries at the Institut royal du Patrimoine artistique*, in *Conservation Research. Studies of Fifteenth- to Nineteenth-Century Tapestry*, Ed. by L. STACK (Studies in the History of Art, 42. Monograph Series 11). Washington, National Gallery of Art, 1993, p. 71-77, 5 ill.
- b) Centres de production — Productiecentra
357. [Binche] C. CORSO, *Traditionnelle depuis des siècles et contemporaine depuis peu. La dentelle: une spécialité binchoise « haut de gamme »*, in *Hainaut Tourisme*, 280, 1993, p. 187-191, 5 ill.
358. [Bruxelles-Brussel] *Autour des Fructus Belli. Une tapisserie de Bruxelles du XVIIe siècle. Musée national de la Renaissance. Château d'Écouen - Val d'Oise*. Paris, Ed. Réunion des Musées nationaux, 1992, 8°, 39 p., 35 ill.
359. [Bruxelles-Brussel] A. BALIS, K. DE JONGE, G. DELMARCEL et A. LEFÉBURE, *Les Chasses de Maximilien (Musée du Louvre, Département des Objets d'art)*. Paris, Réunion des Musées nationaux, 1993, 139 p., 141 ill.
- c) Artistes — Kunstenaars
360. [Van Leefdael] M. J. SÁNCHEZ BELTRÁN, *Un tapiz inédito de Guillam van Leefdael. « La colera de Aquiles contra Agamenón »*, in *Archivo esp. de arte*, 263, 1993, p. 305-308, 2 ill.

ARTS DU MÉTAL — METAALKUNSTEN

a) Généralités — Algemeenheden

361. J. CARTUYVELS, *Maximilien-Émmanuel de Bavière et la pelle en argent du Canal Senne-Sambre*, in *Le Parchemin*, 288, 1993, p. 390-403, 7 ill.
362. R. DIDIER, *Les fonts baptismaux de l'église Saint-Barthélemy à Liège*, in *Confluent*, avril 1992, p. 19-23, ill.
363. N. STRATFORD, *Catalogue of Medieval Enamels in the British Museum*, II. *Northern Romanesque Enamel*. London, The Trustees of the British Museum, 1993, 252 p., XLII + 193 ill.
364. A. SWARTENBROECKX, *Zilveren wijwaterpaten in België. 17de en 18de eeuw*. (Hasselt), eigen uitgever, 1993, 4°, 262 p., 209 ill.
365. J. J. M. VAN ORMELINGEN, *Hel zilverwerk van de Tongerse advocaat Jeroen Leonard van den Bosch (1786)*, in *Limburg*, 71, 1992, p. 237-249, 2 ill.

b) Centres de production — Produktiecentra

366. [Brugge] a) D. MARÉCHAL, *Meesterwerken van de Brugse edelsmeedkunst. Catalogus. Brugge Memlingmuseum en Brangwynmuseum. Tentoonstelling 7.7-10.10.1993*. Brugge, Stichting Kunstboek, 1993, 451 p., ill.
- b) D. MARÉCHAL, *Chefs d'œuvre de l'orfèvrerie brugeoise. Catalogue. Bruges, Musée Memling et Musée Brangwyn, Exposition 7.7-10.10.1993*. Bruges, Stichting Kunstboek, 1993, 451 p., ill.
367. [Leuven] M. MEES en K. VERHELST, *Een tinnen schotel met Leuvens stadsmark gevonden te Halen*,

in *Limburg*, 71, 1992, p. 69-84, ill.

368. [Liège] M. et M. H. MÉLARD-MARGANNE, *Enquête préliminaire sur le patrimoine campanaire de l'église Saint-Servais à Liège*, in *Bull. Soc. roy. «Le Vieux-Liège»*, 261, 1993, p. 413-424, 4 ill.
369. [Liège] A. SWARTENBROECKX, *Deux bénitiers de chevel en argent aux poinçons liégeois*, in *Bull. Soc. roy. «Le Vieux-Liège»*, 263, 1993, p. 511-515, 4 ill.
370. [Meuse] E. BERTRAND, *Sculptures et objets d'art précieux du XI^e au XVI^e siècle*, (cat.). Paris, Brimo de Laroussilhe, 1993, 74 p.
371. [Meuse] R. DIDIER, *Lutrins et statuaires en laitton du pays mosan au moyen âge*, in *Confluent*, avril 1992, p. 15-18, ill.
372. [Meuse] N. STRATFORD, *Un triptyque émaillé mosan du XI^e siècle de Beaufays*, in *Bull. Soc. roy. «Le Vieux-Liège»*, 262, 1993, p. 465-469, 3 ill.
373. [Sint-Truiden] *Sint-Truidens Zilver. L'orfèvrerie de Saint-Trond. Silber aus Sint-Truiden. Provinciaal Museum voor Religieuze Kunst. Begijnhofkerk, Sint-Truiden, 28 aug. - 31 okt. 1993*. Sint-Truiden, Museum voor Religieuze Kunst, 1993, 8°, 310 p., ill.
374. [Tournai] I. VANDEVIVÈRE, *La fonderie de laitton à Tournai au 15^e siècle*, in *Les grands siècles de Tournai (Tournai. Art et histoire. 7)*. Tournai/Louvain-la-Neuve, 1993, p. 239-255, ill.

CÉRAMIQUE, VERRE, VITRAIL — KERAMIEK, GLAS EN GLASRAMEN

a) Généralités — Algemeenheden

375. W. COLE, *A Catalogue of Netherlandish and North European Roundels in Britain*. Oxford University Press, 1993, 4°, 342 p., 1402 ill.
376. 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, Ed. N. V. Bekaert S.A., 1991, 4°, 142 p., 107 ill.
- b) A. DE SCHRYVER, Y. VANDEN BEMDEN et G. J. BRAL, *Drôlerieën te Gent. De vondst van mid-*

deleeuwse glasraamfragmenten uit het dominikanenklooster. Kortrijk, N.V. Bekaert, 1991, 4°, 142 p., 107 ill.

c) A. DE SCHRYVER, Y. VANDEN BEMDEN et G. J. BRAL, *Gothic Grotesques in Ghent. The Medieval Stained Glass Fragments Found in the Dominican Monastery*. Kortrijk, N.V. Bekaert, 1991, 4°, 142 p., 107 ill.

377. Ch. FONTAINE, *La restauration des verres mérovingiens. Problème et méthode*, in *Trésors de Wallonie: les verres mérovingiens*. Comblain-au-Pont, Musée Ourthe-Amblève, 1er juill. - 31

- oct. 1993. Comblain-au-Pont, Musée Ourthe-Ambève, 1993, p. 67-79, 9 ill.
378. Ch. FONTAINE-HODIAMONT, *La restauration des verres à l'Institut royal du Patrimoine artistique. Bilan et perspectives*, in *Technique et Science. Les arts du verre. Actes du Colloque de Namur*, 20-21 oct. 1989. Namur, Presses Universitaires, 1991, 12°, p. 151-160, 3 ill.
379. M. MEES en J. WALGRAVE, *Glas in Vlaamse musea*, in *Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen*, 1993, 3, p. 83-119, ill.
380. *Middeleeuwse tegelbloeren in confrontatie met schilderijen van de Vlaamse Primitieven en miniaturen. Tevens catalogus van de tegels en vloeren tentoongesteld in de Boudelozaal van het Stedelijk Museum te Sint-Niklaas*. Sint-Niklaas, Culturele Kring Boudelo, 1992, 4°, 83 p., 102 ill.
- b) **Centres de production — Produktiecentra**
381. [Wallonie] *Trésors de Wallonie. Les verres mérovingiens. Musée Ourthe-Ambève, Comblain-au-Pont, 1.7-31.10.1993*. Liège, 1993, 155 p., ill.
- b) **Centres de production — Produktiecentra**
Gent: zie/voir 376.

MOBILIER - MEUBELKUNST

a) **Généralités — Algemeenheden**

Voir /zie 89.

b) **Centres de production — Produktiecentra**

Antwerpen: zie / voir 102.

382. [Liège] J. FRANÇOTTE, *Le buffet d'orgues de l'église Saint-André à Liège*, in *Bull. Soc. roy. «Le Vieux-Liège»*, 263, 1993, p. 520-521, 2 ill.

DIVERS - VARIA

a) **Généralités — Algemeenheden**

383. D. BRUNA, *Les enseignes de pèlerinage et les coquilles Saint-Jacques dans les sépultures du Moyen Age en Europe occidentale*, in *Bull. Soc. Nat. Antiquaires de France*, 1991 (1993), p. 178-190, 1 ill.
384. C. CEULEMANS, *Juwel van Virga Jessebeeld, einde 16de - begin 17de eeuw* (Kunst in de Kijker, 20). Hasselt, Stedelijk Museum Stellingwerff-Waerdenhof, 1992, 10 p., 6 ill.
385. *Een eeuw van schittering. Diamantjuwelen uit de 17de eeuw. A Sparkling Age. Diamond Jewellery*. Antwerpen, Diamantmuseum, 1993, 4°, 223 p., ill.
386. F. VANDEWEGHE en B. OP DE BEECK, *Drukkersmerken uit de 15de en de 16de eeuw binnen de grenzen van het huidige België* (Nationaal Centrum voor de Archeologie en de Geschiedenis van het Boek, V — Centre national de l'Archéologie et de l'Histoire du Livre, V). Nieuwkoop, De Graaf Publishers, 1993, 316 p., 600 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 musicologie*.

8. MUSÉOLOGIE — MUSEOLOGIE

b) Lieux — Plaatsen

387. [Bruxelles-Brussel] a) A. SMOLAR-MEYNART, A. DEKNOP et M. VREBOS, *Le Musée de la Ville de Bruxelles. La Maison du roi*. Bruxelles, Musée de la Ville de Bruxelles - Fondation pour la Protection des Monuments et des Sites, 1992, 184 p., ill.

b) A. SMOLAR-MEYNART, A. DEKNOP et M. VREBOS, *Het Museum van de Stad Brussel. Het Broodhuis*. Brussel, Museum van de Stad Brussel-Stichting voor Monumenten en Landschap-

pen, 1992, 184 p., ill.

c) A. SMOLAR-MEYNART, A. DEKNOP and M. VREBOS, *Brussels, The Museum of the City of Brussels. The Maison du Roi*. Brussels, The Museum of the City of Brussels - Stichting voor Monumenten en Landschappen, 1992, 184 p., ill.

Dendermonde: zie / voir 183.

388. [Leuven] L. BESSEMANS, J. VAN DAMME en M. GOETINCK, *Het Stedelijk Museum Vander Kelen-Mertens in Leuven*, in *Openbaar kunstbezit in Vlaanderen*, 29, 1991-92, 1, p. 3-39, ill.

9. ICONOLOGIE

a) Généralités — Algemeenheden

389. Y. BASTIN, *Rwèsmlè, une sainte populaire et énigmatique*, in Bull. Soc. roy. « Le Vieux-Liège », 262, 1993, p. 486-487, 1 ill.

390. A.-M. BOGAERT-DAMIN, *Quelques images du coq dans les livres du XVII^e au XIX^e siècle*, in *Le Coq du Moyen Age à nos jours*. Namur, Soc. archéol. de Namur, 1993, 4^e, p. 54-58, ill.

391. B. CASSIDY, *Iconography at the Crossroads*. Princeton, 1993, 225 p., 60 ill.

392. *Le Coq du moyen âge à nos jours* (Monographies du Musée des Arts anciens du Namurois, 4). Namur, Soc. archéol. de Namur, 1993, 4^e, 63 p.

393. Z. KOVACS, *Trinitas in hominis specie. Quelques remarques à propos de l'iconographie des représentations anthropomorphes de la Trinité*, in Bull. Musée hongrois des Beaux-Arts, 77, 1992, p. 41-58, 14 ill.

394. A. PAIROUX, *Iconographie de saint Simètre de Lierneux*, in Bull. Soc. roy. « Le Vieux-Liège », 261, 1993, p. 438-440, 2 ill.

395. C. M. SCHULER, *The Seven Sorrows of the Virgin: Popular Culture and Cyclic Imagery in pre-Reformation Europe*, in *Simiolus*, 21, 1992, 1-2, p. 5-28, 21 ill.

396. A. A. VAN WAGENBERG, *Ter Hoeven. The Celebration of the Twelfth Night in Netherlandish Art*, in *Simiolus*, 22, 1993/94, 1-2, p. 65-96, 42 ill.

Voir aussi / zie ook 39, 90, 148, 155, 195, 203, 227, 337.

b) Centres de production — Produktiecentra

Antwerpen: zie / voir 95.

c) Artistes — Kunstenaars

Juste de Gand - Joos van Gent: zie / voir 263.
Van Eyck: voir / zie 328.

III

ÉPOQUE CONTEMPORAINE — HEDENDAAGSE TIJDEN

1. ÉTUDES GÉNÉRALES — ALGEMENE STUDIES

a) Généralités — Algemeenheden

397. a) *L'art en Belgique après 1980. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 5.3-30.5.1993*. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de

Belgique-Ludion, 1993, 136 p., ill.

b) *Kunst in België na 1980. Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 5.3-30.5.1993*. Brussel, Kon. Musea voor Schone Kunsten van België, 1993, 136 p., ill.

398. a) *L'art moderne en Belgique. 1900-1945.* Anvers, Fonds Mercator, 1992, 4°, 446 p., 380 ill.
 b) *Moderne kunst in België. 1900-1945.* Antwerpen, Mercatorfonds, 1992, 4°, 446 p., 380 ill.
399. D. COEKELBERGHS et P. LOZE, *La participation des artistes belges aux Salons du Nord de la France, in Les Salons retrouvés. Éclat de la vie artistique dans la France du Nord. 1815-1848.* Lille, Assoc. des Conservateurs des Musées du Nord - Pas-de-Calais, 1993, 1, p. 67-70.

Zie ook / voir aussi 12.

b) **Lieux — Plaatsen**

400. [Antwerpen] *In dienst van de kunst. Antwerps mecenaaft rond 'Kunst van Heden' (1905-1959). Retrospectieve tentoonstelling. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 17.2. -*

21.4.1991. Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap - Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 1991, 296 p., ill.

Brugge: zie / voir 24.

401. [Bruxelles-Brussel] a) L. BEKKERS e.a., *L'art dans le métro, Bruxelles.* (Bruxelles), Crédit communal, 1993, 184 p., ill.
 b) L. BEKKERS e.a., *Kunst in de metro, Brussel.* (Brussel), Gemeentekrediet, 1993, 184 p., ill.
402. [Namur] *Arts plastiques dans la province de Namur, 1800-1945.* Bruxelles, Crédit communal, 1993, 4°, 174 p., ill.
403. [Namur] *Arts plastiques dans la province de Namur. 1945-1990.* Bruxelles, Crédit communal, 1991, 4°, 148 p., ill.

2. ARCHITECTURE — BOUWKUNDE

a) **Généralités — Algemeenheden**

404. a) B. STORMS, *Maisons, villages et villes au premier âge de la photographie,* in *Maisons d'hier et d'aujourd'hui*, 100, 1993, p. 5-49, 78 ill.
 b) B. STORMS, *Woningen, dorpen en steden in het prille begin van de fotografie,* in *Woonstede eeuwen heen*, 100, 1993, p. 5-49, 78 ill.

b) **Lieux — Plaatsen**

Antwerpen: zie / voir 47.

405. [Bruxelles/Auderghem-Brussel/Oudergem] a) L. ÉVERAERT et J. DECEUNINCK, *L'église et la paroisse Sainte-Anne à Auderghem, 1843-1993.* Auderghem, Paroisse Sainte-Anne, 1993, 4°, 112 p., ill.
 b) L. ÉVERAERT et J. DECEUNINCK, *De kerk en de Sint-Annaparochie van Oudergem, 1843-1993.* Oudergem, Sint-Annaparochie, 1993, 4°, 112 p., ill.

Bruxelles-Brussel: voir aussi / zie ook 89.

406. [Gent] L. COLLIN, *Het Gentse bisschopshuis. Monument van vroege neogotiek* (Kleine Kultuurgidsen). Gent, Provinciebestuur, 1993, 8°, 56 p., ill.

Gent: zie ook / voir aussi 412.

c) **Architectes — Architecten**

407. [Dewez] C. DE BRAEKELEER, *Laurent-Benoit Dewez.* Mons, éd. R. Dufour, 1992, 138 p., 57 ill.

408. [Horta] a) A. BROOME, *Victor Horta: Impressions personnelles,* in *Maisons d'hier et d'aujourd'hui*, 97, 1993, p. 2-16, 20 ill.

b) A. BROOME, *Victor Horta: Persoonlijke impressies,* in *Woonstede eeuwen heen*, 97, 1993, p. 2-16, 20 ill.

409. [Strauwen] St. VAN BEVEREN et P. MARCHAL, *Strauwen, architecte de l'Art Nouveau à Bruxelles,* in *L'Œil*, 450, 1993, p. 40-45, 9 ill.

410. [Stylen] A. BONTRIDDER, *Léon Stylen,* in *Ac. roy. Belg. Bull. Classe Beaux-Arts*, 1992, p. 137-151, 13 ill.

411. [Stylen] P.-E. VINCENT, *Notice sur Léon Stylen, membre de l'Académie,* in *Ann. Ac. roy. Belg.*, 159, 1993, p. 137-164, 9 ill.

412. [Vaerwyck] A. DEMMEY, *Valentin Vaerwyck. Van Oud-Vlaendren tot nieuw provinciehuis* (Kleine Kultuurgidsen). Gent, Provinciebestuur Oost-Vlaanderen, 1993, 8°, 64 p., ill.

413. [Van de Velde] a) F. VAN DE KERCKHOVE, N. WALCH, A. ROUZET, P. CULOT et C. LEMAIRE, *Henry van de Velde in de collecties van de Koninklijke Bibliotheek Albert I.* Brussel, Kon. Bibliotheek Albert I, 1993, 103 p. + 101 ill.

b) F. VAN DE KERCKHOVE, N. WALCH, A. ROUZET, P. CULOT et C. LEMAIRE, *Henry van de Velde dans les collections de la Bibliothèque Royale Albert Ier.* Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert Ier, 1993, 103 p. + 101 ill.

3. SCULPTURE - BEELDHOUKUNST

a) Généralités — Algemeenheden

414. *Nieuwe beelden. Antwerpen 93, Culturele Hoofdstad van Europa. Middelheim, Openluchtmuseum voor Beeldhouwkunst, 1993, 99 p., ill.*

b) Lieux — Plaatsen

Bruxelles-Brussel: voir / zie 51.

c) Sculpteurs — Beeldhouwers

415. [*Du Bois*] A. MASSAUX, *Entre tradition et moder-*

nité, l'exemple d'un sculpteur belge: Paul Du Bois (1859-1938), in *Rev. archéol. et hist. d'art Louvain*, 25, 1992 (1994), p. 107-116, 14 ill.

416. [*Kessels*] *Matthias Kessels, beroemde telg uit een Baarloos geslacht* (Barlose Sprokkelingen, 17). Baarlo, Stichting Historische Werkgroep, 1989, 68 p., 10 ill.

Wolfers: voir / zie 447.

4. PEINTURE, DESSIN, GRAVURE — SCHILDER-, TEKEN- EN GRAVEERKUNST

a) Généralités — Algemeenheden

417. a) *L'Avant-Garde en Belgique. 1917-1929. Musée d'Art moderne, Bruxelles.* (Bruxelles), Crédit communal, 1992, 4°, 269 p., ill.

b) *Avant-Garde in België. 1917-1929. Museum voor Moderne Kunst, Brussel. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen.* (Brussel), Gemeentekrediet, 1992, 4°, 269 p., ill.

418. *Cobra Post Cobra. Provinciaal Museum voor Moderne Kunst, Oostende, 7.7 - 14.10.1991.* Oostende, Provinciaal Museum voor Moderne Kunst, 1991, 312 p., ill.

419. *Les Vingt. La Libre Esthétique. Honderd jaar later. Cent ans après.* Brussel-Bruxelles, Kon. Musea voor Schone Kunsten van België-Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1993, 585 p., ill.

420. *1893. L'Europe des peintres. Paris, Musée d'Orsay, 22.2-23.5.1993.* Paris, Réunion des Musées nationaux, 1993, 381 p., ill.

Voir aussi / zie ook 135.

b) Centres de production — Produktiecentra

421. [*Wallonie*] a) N. CANONNE e.a., *L'expressionnisme wallon.* (Bruxelles), Crédit communal, 1993, 4°, 199 p., ill.

b) N. CANONNE e.a., *WaaIs Expressionisme.* (Brussel), Gemeentekrediet, 1993, 4°, 199 p., ill.

c) Artistes — Kunstenaars

Alechinsky: voir / zie 448.

422. [*Antoine*] J. PURAYE, *Le peintre Pierre-Joseph Antoine, boursier Darchis (1840-1913)*, in *Bull. Soc. roy. «Le Vieux-Liège»*, 262, 1993, p. 441-451, 4 ill.

423. [*Bertrand*] *Gaston Bertrand. La Fondation Gaston Bertrand/De Stichting Gaston Bertrand. Musée communal d'Ixelles. Gemeentelijk Museum van Elsene, 29.1 - 28.3.1993.* (Bruxelles. Musée communal d'Ixelles), 1993, 4°, 104 p., ill.

424. [*Broodthaers*] *Copier Créer. De Turner à Picasso: 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre. Musée du Louvre, Paris, 26.4-26.7.1993.* Paris, Réunion des Musées nationaux, 1993, p. 389-391.

425. [*De Clerck*] R. KERREMANS, *Jan De Clerck. 1881-1962.* Publisher Marc Van de Wiele, 1989, 4°, 143 p., ill.

426. [*Degreef*] H. SCHOTS, *Jean-Baptiste Degreef.* (Bruxelles), H. Schots, 1993, 4°, 141 p., ill.

427. [*De Groux*] D. STARK, *Charles De Groux's De Koffietrommel: the Persistence of Pauperism.* in *Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen. Jaarb.* 1993, p. 357-374, 13 ill.

428. [*De Keyser*] K. HEBBELINCK, *Raout De Keyser. Werken op doek, 1963-1985.* in *Gentse bijdragen tot de kunstgesch. en oudheidk.*, 29, 1990-91 (1992), p. 161-179, ill.

429. [*Delvaux*] L. VAN DIJCK, *Conservatieproblemen rond een muurschildering van Paul Delvaux in het Brusselse Congressenpaleis, bekend als «Het*

- Aards Paradijs » (1959), in Conservatie en restauratie van moderne en actuele kunst. Gent, CoReModAc- Snoeck-Ducaju & Zoon, 1992, p. 117-123, ill.
430. [De Smet] N. TOUSSAINT, *Une période peu connue de l'expressionnisme flamand. L'élaboration sérielle de Spakenburg du peintre Gustave De Smet en pendant au cycle de Staphorst du peintre hollandais Jan Sluyters*, in Rev. archéol. et hist. d'art Louvain, 25, 1992 (1994), p. 137-144, 8 ill.
431. [Ensor] H. FRONING, *Berichte aus Westdeutschen Museen. Museum Folkwang, Essen*, in Wallraf-Richartz Jahrb., 53, 1993, p. 363.
432. [Ensor] a) F.-C. LEGRAND, *Ensor, la mort et le charme. Un autre Ensor*. Anvers, Fonds Mercator, 1993, 284 p., ill.
b) F.-C. LEGRAND, *Ensor, naargeestig en charmant. Een andere Ensor*. Antwerpen, Mercatorfonds, 1993, 284 p., ill.
433. [Ensor] S. SALZMANN et H. LANGER, *James Ensor. Radierungen* (Ausstellungskat.). Bremen, Kunsthalle, 1992, 88 p., ill.
434. [Evenepoel] H. COENEN, *Drie schetsen en een kleurentillografie van Henri Evenepoel*. Leuven, chez l'auteur, 1992, 12°, 16 p., 4 ill.
435. [Joris] R. FOULON, *Fernand Joris, un étonnant artiste « naïf » hainuyer*, in Hainaut Tourisme, 280, 1993, p. 199-202, 6 ill.
436. [Louise-Marie] *Louise-Marie, élève de Redouté et Léopold Ier en Ardenne (Saint-Hubert en Ardenne. Art. Histoire. Folklore, 2)*. Saint-Hubert, Centre Pierre-Joseph Redouté - Bruxelles, Crédit communal, 1991, 4°, 103 p., ill.
437. [Magritte] D. SILVESTER and S. WHITEFIELD, *René Magritte. Catalogue raisonné, I. Oil Paintings. 1916-1930*. Anvers, Fonds Mercator - Houston, Menil Foundation, 1992, 4°, xxvi-388 p., ill.
438. [Mathijs] A. RODEMBOURG, *Les quartiers d'ascendance du peintre François Mathijs*, in Interm. général. Middel. tussen general. nav., 283, 1993, p. 20-25.
439. [Pantazis] *Périckès Pantazis. 1849-1884*. (Bruxelles-Saint Gilles, échevinat de la Culture), (1993), 77 p., ill.
Redouté: voir / zie 436.
440. [Slabbinck] G. GYSELEN, F. BONNEURE, P. SIMOENS et D. DACQUIN, *Rik Slabbinck*. (Bruxelles), Gemeentekrediet, 1993, 4°, 128 p., ill.
441. [Van den Abeele] R. VAN DEN ABEELE, met med. van D. LAMPENS, *Albijn van den Abeele. De stamvader van de Latemse kunstenaars*. (Bruxelles), Gemeentekrediet, 1993, 128 p., ill.
442. [Verstraete] G. P. WEISBERG, *The Drawings of Theodore Verstraete: from Naturalism to Symbolism*, in Master Drawings, 31, 1993, p. 128-145, 19 ill.

5. ARTS DÉCORATIFS — SHERKUNSTEN

ARTS DU TEXTILE — TEXTIELE KUNSTEN

a) Généralités — Algemeenheden

443. A. KRAATZ, *Musée national de la Renaissance. Château d'Écouen. Catalogue des dentelles*. Paris, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1992, 295 p., ill.

b) Centres de production — Produktiecentra

444. [Turnhout] F. SOBBER, *Fanny Dierckxens en de kanthandel La Campinoise te Turnhout (1910-1940)*, in Taxandria, 1993, p. 11-25, 5 ill.

ARTS DU MÉTAL — METAALKUNSTEN

c) Artistes — Kunstenaars

445. [Dewil] B. LHOIST-COLMAN, *Les six grands chandeliers fournis par F. Dewil en 1809 à la cathédrale de Saint-Paul à Liège. Données complémentaires*, in Leodium, 78, 1993, p. 41-45.

CÉRAMIQUE, VERRE, VITRAIL - KERAMIEK, GLAS EN GLASRAMEN

c) **Artistes — Kunstenaars**

Joris: voir / zie 435.

MOBILIER, DÉCORATION — MEUBELKUNST, DECORATIE

Bruxelles-Brussel: voir / zie 89.

446. [Mechelen] M. KOCKEN, *Crisis in de meubelmijverheid te Mechelen. De stakingen van 1933 en 1934 en de Algemene Centrale van het Belgisch Vakverbond*, in Hand. Kon. Kring Oudh. Lett. en Kunst Mechelen, 1993, p. 351-374, 3 ill.

447. [Wolfers] K. M. AKKERMAN, *Philippe Wolfers. van goudsmid tot beeldhouwer*, in *Antiek*, 27, 1993, p. 378-384, 16 ill.

448. [Alechinsky] M. BUTOR et M. SICARD, *Alechinsky. Travaux d'impression*, Paris, éd. Galilée, 1992, 221 p., ill.

c) **Décorateurs — Decorateurs**

Van de Velde: voir / zie 413.

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 musicologie.*

9. ICONOLOGIE

a) **Généralités — Algemeenheden**

Voir / zie 392.

ACADÉMIE ROYALE
D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE

KONINKLIJKE ACADEMIE
VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIË

**EXTRAITS DES PROCÈS-VERBAUX
UITTREKSELS UIT DE VERSLAGEN**

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE DES MEMBRES TITULAIRES DU 13 MARS 1993

Présents : MM. De Valkeneer, président, Eeckhout, vice-président, M^{me} De Ruyt, secrétaire générale, M. Colaert, trésorier général, Van Laere, trésorier adjoint, M^{mes} Bonenfant, Dosogne, Jottrand, Leclercq, Lemaire, Mariën, Smolar, Soenen, Véronée, Walch, MM. Bastin, Cockshaw, De Smet, Jadot, Lorette, Martiny, Naster, Roberts-Jones, Smolderen.

Excusés : M^{mes} Dacos, Dumortier, Folie, Logie, Ninane, Ulix, van de Winckel ; MM. Duvosquel, Joosen.

Le président ouvre la séance à 10h.15.

La secrétaire générale évoque les activités de l'année écoulée : huit communications ont été présentées au cours des séances ordinaires de l'Académie.

Le trésorier général présente son rapport annuel et le budget 1993. L'assemblée approuve ce rapport et félicite M. Colaert pour sa gestion. On décide de porter la cotisation à 1200 FB (une voix contre et une abstention) et le prix de la revue, en 1994, à 1500 FB.

MM. Jadot et Lorette, commissaires aux comptes, sont reconduits dans cette fonction pour un an.

La Secrétaire générale,
Cl. DE RUYT.

Le Président,
A. DE VALKENEER

SÉANCE ORDINAIRE DU 13 MARS 1993

Présents : MM. Eeckhout, président, Colaert, vice-président, M^{mes} De Ruyt, secrétaire générale, M. Van Laere, trésorier général, M^{mes} Bonenfant, Dosogne, Jottrand, Leclercq, Lemaire, Mariën, Masschelein, Smolar, Soenen, Van den Bergen, Van Gansbeke, Van Nerom, Véronée, Walch ; MM. Bastin, Cockshaw, Culot, De Smet, De Valkeneer, Duphénieux, Jadot, Lorette, Martiny, Moerman, Naster, Roberts-Jones, Smolderen, Waelkens.

Excusés : M^{mes} Dacos, Dumortier, Folie, Hadermann, Logie, Ninane, Périer, Roberts-Jones, Ulix, van de Winckel, MM. Cardon, Duvosquel, Joosen.

M. Eeckhout, président, ouvre la séance à 10h.45.

Le procès-verbal de la séance du 16 janvier est lu et approuvé.

Le président accueille et félicite les nouveaux membres élus à l'Académie.

M. N. Bastin présente une communication sur *La cristallerie de Vonèche* :

Comme John Cockerill, Aimé-Gabriel d'Artigues, directeur de la cristallerie (1773-1848), fut une des figures industrielles les plus en vue du premier tiers du XIX^e siècle. Né à Paris le 26 février 1773, il reçut une formation de chimiste, adopta le cristal anglais et la technique de la taille en pointes de diamant et fonda alors la cristallerie de Vonèche (1802-1830) qui devint la plus importante de l'empire napoléonien. Nous avons pu voir des cristaux de Vonèche tant au palais royal de Madrid qu'au palais royal de St-Pétersbourg, au château de Pavlovsk près de cette ville et dans plusieurs résidences princières allemandes comme celle de Wilhem à Kassel. Ces nombreux témoins attestent de l'internationalité de l'entreprise. Les travaux de recherche d'Aimé-Gabriel d'Artigues permirent de produire un cristal 50 à 70% moins cher que les autres fabricants. Il agrandit les anciennes installations, fit appel à des verriers alsaciens et lorrains. En 1810, l'établissement fabriquait pour 1.000.000 à 1.200.000 Frs de produits et comptait de 600 à 700 logements tandis qu'en 1813, d'Artigues n'occupait plus que 550 ouvriers et 400 en 1816. Aimé-Gabriel d'Artigues avait en effet renoncé progressivement à la taille de ses cristaux dont il décida de confier le travail à des marchands comme Jean-Baptiste Cappelmann dit l'ainé (1766-1841) à Bruxelles et au magasin « L'escalier de cristal » situé dans une galerie du Palais royal à Paris dirigé par Madame Desarnaux-Charpentier. Aimé-Gabriel d'Artigues s'entoura de deux collaborateurs français, le chimiste François Kemlin (1787-1855) dès 1802 et l'ingénieur Auguste Lelièvre (1796-1879) en 1820. C'est François Kemlin qui, après avoir gravi les échelons, assumait la direction générale de 1822 à 1825. D'après les traditions, des ouvriers de Vonèche suivirent F. Kemlin et Lelièvre à Seraing en 1825 pour fonder la verrerie et cristallerie du Val Saint-Lambert, toujours en activité aujourd'hui.

La séance est levée à 12h., les membres étant ensuite invités à une réception en l'honneur des nouveaux élus.

La Secrétaire générale,
Cl. DE RUYT.

Le Président,
P. EECKHOUT.

SÉANCE ORDINAIRE DU 17 AVRIL 1993

Présents : M. Eeckhout, président, M^{mes} De Ruyt, secrétaire générale, Dumortier, secrétaire adjointe, M. Van Laere, trésorier général. M^{mes} Dickstein, Dosogne, Dulière, Jottrand, Soenen, Van den Bergen, Van Nerom ; MM. Cardon, De Schrijver, De Valkeneer, Martiny, Moerman, Smolderen, Van Lennep.

Excusés : M^{mes} Bruwier, Dacos, Mariën, Smolar, Ulix, Van Gansbeke ; MM. Bastin, Colaert, Duphénieux, Duvosquel, Joosen, Mekhitarian, Schittekat, Waelkens.

M. Eeckhout, président, ouvre la séance à 10h.15.

Les procès-verbaux des séances des 20 février et 13 mars 1993 sont lus et approuvés.

M. J. Van Lennep présente *La nouvelle Galerie de sculptures des Musées royaux des Beaux-Arts* :

Cette nouvelle galerie de sculptures fut inaugurée le 16 juin 1992. Elle présente une centaine d'œuvres du XVIII^e au début du XX^e siècle. L'ouverture de ce nouvel espace d'exposition s'inscrit dans un mouvement de redécouverte de la sculpture de cette époque, amorcé il y a une bonne dizaine d'années. M. Van Lennep rappelle les moments les plus importants, notamment pour la Belgique, en 1986, la publication de son catalogue par le Musée d'Anvers ; en 1990, l'exposition d'ensemble, avec un important catalogue, à la Générale de Banque ; enfin, il y a quelques mois, la publication de son catalogue par les Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. L'histoire de la collection de sculptures du XIX^e siècle, conservée dans cette institution est brièvement retracée.

L'assemblée se déplace ensuite aux Musées des Beaux-Arts pour visiter, sous la conduite de M. Van Lennep, la nouvelle galerie.

La séance est levée à 12h.30.

La Secrétaire générale,
Cl. De Ruyt.

Le Président,
P. Eeckhout.

SEANCE PUBLIQUE DU 15 MAI 1993

Présents : MM. Eeckhout, président, Colaert, vice-président, M^{me} Dumortier, secrétaire adjointe. M^{mes} Bonenfant, Dosogne, Folie, Lemaire, Mariën, Masschelein, Périer, Piérard, Smolar, Ulix, Vanden Benden, van de Winckel, Van Nerom, Walch. MM. Bastin, De Schrijver, De Valkeneer, Dorival, Duphénieux, Jadot, Joosen, Lorette, Moerman, Pauwels, Smolderen.

Étaient également présents : M^{me} B. Dorival et quelques invités.

Excusés : M^{mes} De Ruyt, De Pauw, De Wilde, Fredericq. MM. Cardon, Delmarcel, Duvosquel, Lemeunier, Martiny, Roberts-Jones, Van Laere.

À l'occasion de la conférence de M. Bernard Dorival, la séance se tient exceptionnellement à l'Auditorium des Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles. Ouvrant la séance, le président remercie tout d'abord Madame Eliane De Wilde, conservateur en chef des Musées royaux des Beaux-Arts qui met gracieusement l'Auditorium et son personnel à la disposition de l'Académie. Il présente ensuite M. Bernard Dorival, membre associé étranger de l'Académie, ancien conservateur en chef du Musée d'Art Moderne de Paris, ancien professeur à la Sorbonne, auteur de nombreux ouvrages consacrés tant à la peinture de l'École française qu'à celle de notre pays, et plus spécialement à Philippe et Jean-Baptiste de Champaigne.

Il donne ensuite la parole à M. Dorival qui nous entretient de *Jean-Baptiste de Champaigne, peintre franco-bruxellois*, auquel il vient de consacrer un important ouvrage. La conférence, accompagnée de nombreuses projections, fit mieux connaître la biographie et l'œuvre d'un peintre injustement oublié, élève de son oncle Philippe de Champaigne, professeur à l'Académie royale de peinture et sculpture de Paris, peintre à la Cour de Louis XIV, auteur notamment de *L'Assomplion* à la Collégiale Saint-Michel à Bruxelles et du *Saint Grégoire* à l'église Saint-Michel à Gand.

Le président remercie chaleureusement M. Dorival, rappelle l'importante exposition Philippe de Champaigne organisée en 1952 par l'orateur au Musée de l'Orangerie à Paris et transférée par après au Musée des Beaux-Arts de Gand et remet à l'orateur la médaille commémorative en argent de l'Académie qui vient de fêter ses 150 ans d'existence. Monsieur Dorival remercie le président et la nombreuse assistance et remet en hommage à l'Académie un exemplaire de son livre *Jean-Baptiste de Champaigne — La vie, l'homme et l'art*, dont on trouvera un compte-rendu dans la *Revue*, LXII (1993), p. 152-153.

Le président lève la séance à 12h.

À l'issue de la séance, les membres du Conseil d'administration reçurent à déjeuner M. et M^{me} Dorival dans un restaurant du Grand-Sablon.

La Secrétaire générale,
Cl. DE RUYT.

Le Président,
P. EECKHOUT.

SEANCE ORDINAIRE DU 16 OCTOBRE 1993

Présents : MM. Eeckhout, président, Colaert, vice-président, Van Laere, trésorier général, M^{mes} C. De Ruyt, secrétaire générale, Dumortier, secrétaire adjointe. M^{mes} Bonenfant, Corbiau, Jottrand, Dosogne, Mariën, Masschelein, Ninane, Périer, Smolar, Soenen, van de Winckel, Van Nerom, Veronee, Walch. MM. Bastin, Coekelberghs, De Smet, De Valkeneer, Génicot, Jadot, Lorette, Martiny, Moerman, Raepsaet, Smolderen.

Excusés : M^{mes} Bruwier, Dacos, De Keyser, Folie, Hadermann, Hairs, Clercx, Roberts-Jones, Leclercq, Lemaire, Pantens, Piérard, Ulix. MM. Blankoff, Cardon, Delmarcel, De Schrijver, Duphénieux, Duvosquel, Naster, Robert-Jones, Waelkens.

Le Président ouvre la séance à 10h.15.

Le procès-verbal de la séance ordinaire du 15 mai 1993 est lu et approuvé.
M^{me} Cécile Dulière présente une communication intitulée *Art Nouveau à Istanbul* :

Le comité international d'experts de l'UNESCO pour la préservation et la restauration du patrimoine Art Nouveau en tant que part du « world architectural heritage » a choisi d'organiser une réunion de son comité permanent à Istanbul du 3 au 6 mai 1993. En effet, une urbanisation galopante y menace directement le patrimoine architectural du début du siècle qui, pour être parent pauvre de cette ville au prestigieux passé, n'en est pas pour autant dépourvu d'intérêt. Au XIX^e siècle l'expansion urbaine s'accélère dans les quartiers traditionnellement européens de Péra et Galata où une société cosmopolite fait appel à des architectes étrangers et artisans de toutes origines pour créer une ville moderne aux rues électrifiées, sillonnées de tramways et bordées de maisons à étages et façades de pierre qui faisaient l'horreur du nostalgique Pierre Loti. Les facettes multiples du « modern style » international (« floreal » italien, « Sécession » autrichienne...) se reflètent dans les façades de l'Istiklal caddesi, l'artère centrale de la ville européenne et cosmopolite de la fin du siècle. La contribution la plus intéressante est celle de l'italien Raimondo d'Aronco, qui fut l'architecte en chef du sultan Abdul Hamid à partir de 1892 et qui réussit une synthèse entre l'art nouveau d'importation et la tradition architecturale ottomane en dépassant l'orientalisme de surface.

La résidence des sultans se transporte à cette époque sur l'autre rive du Bosphore avec la construction du Palais de Dolma bahçe (1844-1856) dont la décoration intérieure de même que celle des autres résidences estivales (devenues musées d'État) révèle clairement que les Sultans ont été les fervents admirateurs et les meilleurs clients des grandes expositions internationales inaugurées en 1851 avec le célèbre Crystal Palace, par l'accumulation insensée de pièces de mobilier somptueux, de verreries, de porcelaines, de lustres immenses ... de fabrication européenne. Les résidences d'été des Ambassades étrangères présentent des constructions d'un étonnant éclectisme où l'art nouveau occupe une place de choix et où l'inoubliable paysage du Bosphore s'inscrit derrière des grilles de fer au décor végétalisant. C'est, en fait, à la survie du patrimoine plus fragile et plus menacé des « yali » ou « konak », légères constructions en bois de tradition cette fois purement locale, que la réunion a été consacrée. Un décor curvilinéaire de bois sculpté vient, dans ce cas, s'ajouter joliment en surface au très simple assemblage des structures de bois. Ces constructions légères jalonnaient les rives du Bosphore : quand elles n'ont pas déjà complètement disparu, elles sont dans un piteux état. Seules les Îles des Princes ont conservé pratiquement intacts la disposition et le charme de ces petites résidences d'été du début du siècle. Les Îles des Princes sont restées à l'écart du tourisme international qui a investi d'hôtels somptueux et regrettables le site admirable d'Istanbul : seuls les véhicules hippomobiles y sont admis ! La sauvegarde d'un ensemble de maisons de bois à Arnavutköy, apparaît comme une initiative utile et méritoire mais représente bien peu de chose dans l'immensité des quartiers neufs qui se développent sur la rive asiatique. Le Comité de travail a visité et apporté son soutien à la réfection en cours du konak de Ratip Pacha.

Ensuite, M. Victor Martiny présente une communication intitulée *La protection des monuments et des sites en Région de Bruxelles-Capitale. Ordonnance du 4 mars 1993* (applicable à partir du 1^{er} novembre 1993) :

Créée en 1835 au lendemain de l'Indépendance du pays, la Commission royale des monuments — à laquelle sera rattachée une section « Sites » en 1912 — n'avait d'autre but que d'éclairer le ministre de l'Intérieur, à sa demande, sur « les réparations qu'exigent les monuments du pays remarquables par leur antiquité, par les souvenirs qu'ils rappellent ou par leur importance sous le rapport de l'Art » et sur les plans relatifs aux constructions et réparations des bâtiments destinés à l'exercice du culte public. En dehors de ces avis, la Commission s'attela à dresser un inventaire de ces monuments qu'elle rangea en trois classes d'importances décroissantes — d'où le terme de « classement » qui restera dans la législation sur la conservation des monuments et des sites promulguée, un siècle plus tard, le 7 août 1931. L'intérêt *national*, critère premier évoqué dans la loi, devait nécessairement, dans un premier temps, restreindre les classements aux grands monuments — châteaux, hôtels de ville, églises, fortifications — et ce choix était d'autant plus parcimonieux que la Commission estimait que leurs architectes devaient être décédés depuis un demi-siècle au moins. Ces restrictions firent qu'il y avait peu de monuments pris en compte. Les monuments repris en 1^{ère} catégorie par la Commission furent les premiers à bénéficier de la sauvegarde légale. Si celle-ci frappait les biens classés de servitudes, elle permettait, en compensation, l'octroi de subventions par l'État, les provinces et les communes. Les implications budgétaires que cela entraînait jouèrent tout naturellement sur le rythme des classements. À Bruxelles-Ville, par exemple, il n'y avait que 16 monuments classés à la veille de la guerre 40-45.

La communautarisation des biens culturels, en 1971, allait accélérer les choses. La Commission royale des Monuments et des Sites fut scindée en deux ailes linguistiques autonomes, ce qui permit aux deux communautés

de mettre en valeur leur propre patrimoine, le critère « national » étant mis sous le boisseau. Mais à Bruxelles le classement des monuments dépendit désormais de deux ministres de la culture, l'un francophone, l'autre néerlandophone ce qui n'arrangea pas toujours les choses, d'autant plus que lors de la régionalisation survenue en 1970, la région de Bruxelles-Capitale fut mise au frigo avec toutefois cet avantage qu'en matière de monuments et de sites, cela dépendait du seul ministre de l'Intérieur. Une loi spéciale, votée le 12 janvier 1989 devait mettre fin à cette situation. De communautaires, les monuments et les sites furent régionalisés et les ministres « des affaires bruxelloises » les soustrayèrent tout naturellement des compétences du ministre de l'Intérieur. Dès le 28 avril 1989, un arrêté royal créait une « section autonome bruxelloise de la Commission royale des Monuments et des Sites ». Le vocable « section autonome », ayant un relent de dépendance, fut toutefois bien vite remplacé par « Commission royale » au même titre que ses semblables en Flandre et en Wallonie. De même que celles-ci s'étaient données sous forme de décrets dès 1976, une législation particulière au sujet de la sauvegarde des monuments et des sites dans leurs régions respectives, la Région de Bruxelles-Capitale mit au point une « Ordonnance » qui fut promulguée par son Exécutif le 4 mars 1993. Cette ordonnance, qui remplace la loi du 7 août 1931 est entrée en vigueur le 1^{er} novembre.

Cette ordonnance prévoit trois niveaux de protection : un inventaire, une liste de sauvegarde et le classement proprement dit. En cas de travaux de restauration ou de transformation éventuelle d'un monument protégé, l'avis de la Commission royale des Monuments et des Sites sera requis, d'office pour les deux dernières catégories, à la demande du Comité de concertation pour la première. À titre transitoire, toutes les constructions antérieures à 1932 sont considérées comme inscrites d'office dans l'inventaire du patrimoine immobilier de la Région jusqu'à la publication de cet inventaire. En matière de sauvegarde, l'Ordonnance précise même que l'Exécutif — aujourd'hui Gouvernement — ne peut accorder l'autorisation de démolir en tout ou en partie, de restaurer en tout ou en partie, de déplacer en tout ou en partie, de transformer en tout ou en partie, de modifier l'aspect ou l'usage des monuments classés et d'y faire des fouilles et des recherches, que « *de l'avis conforme de la Commission* ». Outre les monuments et les sites considérés ponctuellement tels que l'envisageait la loi du 7 août 1931, l'Ordonnance prévoit également la protection des ensembles urbains ou ruraux suffisamment cohérents pour faire l'objet d'une délimitation topographique et remarquable par son homogénéité ou par son intégration dans le paysage ; toute œuvre de la nature ou de l'homme ou toute œuvre combinée de la nature et de l'homme constituant un espace non ou partiellement construit et qui présente une cohérence spatiale ainsi que tout terrain, formation géologique, bâtiment, ensemble ou site qui comprend *ou est susceptible* de comprendre des biens archéologiques. L'Ordonnance prescrit enfin de délimiter une zone de protection autour des monuments, ensembles et sites archéologiques dont le périmètre est fixé en fonction des exigences de la protection des abords du patrimoine immobilier.

La Commission royale des monuments et des sites de la Région de Bruxelles-Capitale, dorénavant composée de 18 membres — 12 francophone et 6 néerlandophones selon la clé de répartition en matière linguistique en vigueur à Bruxelles — tous notoirement compétents en matière de conservation du patrimoine immobilier, devra comporter *au moins* un licencié ou docteur en archéologie et histoire de l'art, un licencié ou docteur en histoire et un architecte. Elle disposera d'un délai de 90 jours à partir de la demande dont elle est saisie — délai prolongé de 90 jours pendant une durée de cinq ans prenant cours à compter de l'entrée en vigueur de l'Ordonnance, pour autant que la Commission le justifie —, faute de quoi la procédure sera poursuivie. Compte tenu des délais accordés aux propriétaires pour faire valoir leurs droits directement au Gouvernement régional — et non plus par l'intermédiaire de la Commune — le gouvernement régional dispose de trois ans pour se décider de l'inscription d'un bien relevant du patrimoine immobilier sur la liste de sauvegarde. L'arrêté pris peut comporter des restrictions au droit de propriété, en ce compris l'interdiction totale ou partielle de construire, d'apporter des transformations ou de démolir. Pour les biens inscrits sur la liste de sauvegarde, le Gouvernement régional devra se prononcer dans les 135 jours au total — rappel y compris — à toute demande émanant du propriétaire. À noter qu'un propriétaire peut solliciter la sortie de son bien de la liste de sauvegarde. L'alternative se présente alors ou de lui donner satisfaction — mais le bien reste inscrit à l'inventaire — ou de classer l'immeuble, ce qui entraîne la *possibilité* de subventions.

Pour ce qui concerne le classement, proprement dit, le Gouvernement doit prendre un arrêté au plus tard dans les deux ans à compter de la notification au propriétaire. Passé ce délai, la procédure est caduque. À noter que par dérogation aux articles 133 et 135 de la nouvelle loi communale et à l'article 67 de l'arrêté royal du 10

décembre 1970 portant le Code du logement, le bourgmestre ne peut ordonner la démolition partielle ou totale d'un bien classé ou inscrit sur la liste de sauvegarde sans notifier sa décision au Gouvernement régional qui disposera de 40 jours pour se prononcer. Sans entrer dans les détails, disons que le déclassement est possible dans certaines conditions et que tous les effets de la protection prennent cours à partir de la date de la notification au propriétaire de l'intention de classer sa propriété ou de l'inscrire sur la liste de sauvegarde. Notons aussi que les trois niveaux de protection ont été établis de manière à ce que seuls les travaux de restauration aux monuments classés soient subsidiables et encore, compte tenu de leur exécution suivant les prescriptions de protection incluses dans le cahier des charges approuvé par le Gouvernement régional, des efforts, d'entretien consentis par le propriétaire dans le passé, de la personnalité juridique du demandeur, des revenus du propriétaire privé et de la mesure dans laquelle le bien classé est accessible au public. L'arrêté octroyant les subsides peut d'ailleurs être assorti d'une clause de remboursement en cas de vente ou de location du bien pendant une période déterminée. L'expropriation d'un bien classé ou inscrit sur la liste de sauvegarde n'est pas exclue lorsque ce bien risque d'être détruit ou gravement endommagé. Enfin, encore deux nouveautés : un fonctionnaire désigné à cette fin peut ordonner l'interruption des travaux exécutés en infraction aux dispositions de l'Ordonnance, et le revenu cadastral des biens relevant du patrimoine immobilier classés qui ne sont pas donnés en location ou qui ne font pas l'objet d'une exploitation au sens de l'article 20, 1^{er} du Code des impôts sur les revenus, est immunisé du précompte immobilier.

Pour terminer, signalons que pendant une durée de trois ans à compter de l'entrée en vigueur de l'Ordonnance, le Gouvernement régional peut, en cas de découverte de biens archéologiques lors de la mise en œuvre d'un permis d'urbanisme ou de lotir, décider qu'il est d'utilité publique soit de suspendre les travaux pour un délai n'excédant pas soixante jours, soit de retirer le permis et de faire procéder à des sondages ou à des fouilles et de déterminer les conditions nécessaires à la préservation du site et des biens découverts et auxquelles pourrait être octroyé « un permis ultérieur ». Le Gouvernement de la Région de Bruxelles-Capitale envisage d'ailleurs la promulgation d'une ordonnance spécifique aux fouilles archéologiques, dont l'étude a été confiée à l'Université de Bruxelles.

La séance est levée à 12h.10.

La Secrétaire adjointe,
C. DUMORTIER

Le Président,
P. EECKHOUT

SEANCE ORDINAIRE DU 20 NOVEMBRE 1993

Présents : MM. Eeckhout, président, Van Laere, trésorier, M^{me} Dumortier, secrétaire adjointe. M^{mes} Bonenfant, Clerex, De Keyser, Dosogne, Folie, Hadermann, Lemaire, Mariën, Ninane, Pantens, Ulix, van de Winckel, Van Nerom ; MM. Bastin, Moerman, Smolderen, Trizna, Van Lennep.

Excusés : M^{mes} De Ruyt, Leclercq, Masschelein, Périer, Smolar, Soenen, Véronée ; MM. Blankoff, Colaert, Culot, Delmarcel, De Valkeneer, Dulière, Duphénieux, Duvosquel, Joosen, Martiny, Mekhitarian, Roberts-Jones.

Le président ouvre la séance à 10h.10.

Le procès-verbal de la séance du 16 octobre 1993 est lu et approuvé.

Madame Lydie Hadermann-Misguich fait une communication intitulée *Influence de miniatures byzantines-politaines sur les peintures des Saints-Anargyres de Castoria et de Saint-Georges de Kurbinovo* :

Les peintures de ces deux églises s'inscrivent dans le vaste courant « maniériste » de la seconde moitié du XI^e siècle caractérisé stylistiquement par une sophistication des formes, un raffinement de la couleur et une tension extrême entre graphisme et modelé. Après une brève présentation des deux monuments (datés de v. 1180 et 1191), les différents domaines dans lesquels l'influence de l'art de l'enluminure peut s'y observer ont été mis en évidence.

Le plus manifeste est celui de l'ornementation. De nombreuses comparaisons peuvent en effet être établies entre les motifs les plus spécifiques de ces deux ensembles et ceux des miniatures des XI^e-XII^e siècles. Les

similitudes les plus profondes existent avec les enluminures constantinopolitaines du groupe des *Homélies de Jacques de Kokkinobaphos* (Val. gr. 1162 et Paris. gr. 1208) et des manuscrits apparentés. Les rapprochements sont à effectuer du point de vue du répertoire ornemental, des agencements de motifs et de la facture, notamment dans l'emploi de rehauts « en étincelles ». Même à grande échelle, on retrouve le mélange de minutie et de brio des meilleures miniatures. Les encadrements des icônes monumentales se présentent, de façon tout à fait exceptionnelle dans la peinture murale, comme les gigantesques agrandissements, soit de canons de concordance, soit de portraits d'évangéliste. Il est d'ailleurs fort probable que l'imitation du travail des motifs végétaux — surtout de l'acanthe — de ces manuscrits ait déterminé la prédilection pour les formes recroquevillées, évidées et quelque peu étranges que l'on trouve à Castoria et, plus encore, à Kurbinovo.

L'examen de l'ornementation et de sa morphologie a d'ailleurs fourni plusieurs arguments en faveur de l'appartenance au même atelier du peintre principal des Saints-Anargyres et du Maître de Kurbinovo, s'ils ne sont pas une seule et unique personne. Certains éléments à la limite entre l'ornementation et l'iconographie, comme le curieux puits de l'Annonciation du mur sud des Saints-Anargyres, sorte de candélabre d'acanthe, ou l'espèce de vague qui vient ourler le marche-pied de Marie dans la conque de Kurbinovo, semblent inspirés directement de motifs présents respectivement dans des en-têtes comme ceux des *Homélies de Jacques* ou dans plusieurs images du Codex Ebnerianus d'Oxford (*Auct. T. infra 1.10*). De même, les profils « de boxeur » des figures qui ferment les compositions du « Maître de la Dormition » à Kurbinovo ont de nombreux équivalents dans les miniatures de ce groupe. Des éléments iconographiques comme *Anne allaitant la petite Marie*, semblent aussi avoir été empruntés au répertoire de cette famille de manuscrits ; la double image de la *Visitation* et de la *Conversation de Marie et Élisabeth*, à Kurbinovo encore, prouve en tout cas que son auteur connaissait les illustrations des *Homélies de Jacques* et les exploitait.

Plusieurs études relativement récentes ont mis en évidence la longévité des ateliers ou groupes d'ateliers de miniaturistes créant pendant des décennies des variations sur de mêmes motifs ornementaux ou de mêmes schémas iconographiques. L'activité des artistes travaillant « autour » des Kokkinobaphos s'étend *au moins* des environs de 1122-42 (*Urbīn. gr. 2*) à ceux de 1160-70 (*Paris. gr. 1208*) ou même ultérieurement. Il ne faut donc pas s'étonner du succès que ces manuscrits de luxe — ou les modèles qui en émanent — rencontrent encore dans les années 1180-90 puisqu'ils représentèrent l'avant-garde constantinopolitaine de la première moitié du siècle et que leur caractère « moderne » et foncièrement non classique est probablement une des sources du « maniérisme » dont les peintures des Saints-Anargyres et de Saint-Georges sont parmi les manifestations les plus originales.

La séance est levée à 12h.

La Secrétaire adjointe,
C. DUMORTIER.

Le Président,
P. EECKHOUT

SÉANCE ORDINAIRE DU 18 DÉCEMBRE 1993

Présents : MM. Eeckhout, président, Colaert, vice-président, Van Laere, trésorier, M^{me} Dumortier, secrétaire adjointe. M^{mes} Dosogne, Lemaire, Mariën, Pantens, Périer, van de Winckel, Van Nerom, Walch ; MM. De Valkeneer, Jadot, Lemeunier, Lorette, Smolderen.

Excusés : M^{mes} Bonenfant, Corbia, De Keyser, De Ruyt, Folie, Ninane, Roberts-Jones, Ulrix, Véronée ; MM. Bastin, Cardon, Delmarcel, De Schrijver, Duphénieux, Duvosquel, Joosen, Roberts-Jones, Schilttekat.

Le Président ouvre la séance à 10h.10.

Le procès-verbal de la séance du 20 novembre 1993 est lu et approuvé.

M. André Moerman fait une communication intitulée *Antoine Wiertz (1806-1865) en zijn kunsttheorieën* :

Antoine Wiertz bekleedt binnen de 19de-eeuwse schilderkunst in België een bijzondere plaats, niet enkel omwille van zijn beeldend oeuvre dat opvalt, deels door — vormelijk — een ongewoon gigantisme, deels — naar de inhoud — door een aparte litterair-filozofische, humanitair-belerende of visionaire en beangstigende inslag, maar tevens omwille van een omvangrijke geschreven nalatenschap, deels epistolair, deels essayistisch, kritisch,

pamfletair of satirisch. Dit geschreven œuvre wordt, wat de talrijke brieven betreft, als de zogeheten « Papiers Wiertz » bewaard door de Académie Royale des Sciences, Lettres et Beaux-Arts de Belgique, is, wat de autonoom ontstane teksten aangaat, na de dood van de kunstenaar bezorgd door zijn vriend en testamentuitvoerder, de Waalse schrijver Charles Potvin (1818-1902), en reeds in 1869 bij Parent en Fils te Brussel uitgegeven als een lijvige bundel *Œuvres Littéraires*.

Antoine Wiertz gaf van jongsaf aan — en dit zijn gehele leven lang — in geschrifte uiting aan zijn artistieke en esthetische ervaringen en opinies. Als dertienjarige knaap reeds, in april 1819, uitlette hij in een brief aan zijn ouders bewondering voor een schilderij « de Rubins », het eerste van die meester dat hij ooit onder ogen kreeg, een belvenis die blijkbaar de vroegste naspreekbare oorsprong is van een levenslange verering voor het genie van de Antwerpse picturale Barok, een verering die tijdens Wiertz' Academie-opleiding in de Schelde-stad (in de jaren 1820-1829) zowel intellectueel-affectief als kunstambachtelijk onderhouden werd door het onderricht van zijn leermeesters Willem Herreyens (1742-1827) en Mathieu van Bree (1773-1839), en van dan af onophoudelijk in zijn geschriften werd beklemtoond, weldra het repoussoir uitmakend voor vaak schampere kritiek op tijdgenoten aan wie het volgens hem ontbreekt aan durf en hoge aspiraties en die zich verliezen in het romantische « genre ». De bewondering voor Rubens culmineert expliciet in zijn *Éloge de Rubens* van 1840, waarin het idool gunstig vergelijkbaar wordt gesteld met de allergrootsten (Michelangelo, Tiziaan) op het stuk der basiselementen van alle grote schilderkunst : « inventie », « compositie », « tekening » en « koloriet ». De eerste drie elementen, evenals de « expressie », noemde hij reeds in 1828, in een tekst met de betekenisrijke titel *De la difficulté de juger les ouvrages de peintures*, de « hogere » elementen van de kunst van het schilderen, en daar tegenover « koloriet », « nabootsing » en « mechanisme » de « lagere ». In het verlengde hiervan ligt Wiertz' kritische afstand-nemen, reeds in de jaren 1836-1837, van de excessen en de gemakkelijke successen der Franse en Belgische romantici, die toegeven aan het individuele instinct en aan het despotisme van de « mode » en die zich, omwille van het gewin, verliezen in de minutieuze imitatie van het nutteloze detail, ten koste van de verheven inspiratie en het nobele doel der waarachtig onbaatzuchtige kunst.

Na de absolute miskenning op het Salon van 1839 te Parijs van zijn grote, te Rome ontstane Homeros-compositie, *De Grieken en de Trojanen en het lijk Patrokles*, spuit Wiertz zijn kunstkritische opvattingen in een lange reeks bittere schotschriften en betogende teksten waarin hij onophoudelijk beklemtoont en poogt te bewijzen dat het « beoordelen » van kunst, meer speciaal schilderkunst, een bedrijvigheid waaraan de door hem zo gehate « feuilletonistes » zich zo lichtvaardig bezondigen, een hachelijke, zomet onmogelijke onderneming is, kortom gewoonweg uit den boze. Deze kunsttheoretische basisidee groeit in Wiertz' geschriften uit tot een weerkerend leidmotief, nagenoeg tot een obsessie, maar belet hem niet tot in 1851 voortdurend zelf Salon-recensies te schrijven en te publiceren, dan wel daarin genadeloos de anarchie geselend die heerst op het gebied van smaak en oordeel.

Wat allengs ook op de voorgrond treedt in Antoine Wiertz' kunsttheoretische teksten van na het Parijse fiasco is de idee om in tentoonstellingen van moderne kunstenaars meesterwerken op te stellen van de grote meesters uit het verleden. Het verlangen naar het meten van de eigen schilderkunst met die der groten — Rubens, Michelangelo... — ijst steeds weer en meteen steeds meer en meer op de imperatieve werking in 's kunstenaars psyche van het eigen, gehypertrofieerde artistieke ego. Zijn talrijke boutades wijzen overigens in dezelfde richting : pas als de kunstenaar beschimpt wordt mag hij tot het besluit komen dat hij enige verdienste heeft, en het pleit en werkt in zijn voordeel als hij vele vijanden telt. De waarachtige kunstenaar, die enkel schildert voor de roem en niet voor het geld — hij kan van zeer weinig leven! —, die kunstenaar koestert een gezonde hoogmoed en het is volstrekt geen waanzin de bescheidenheid uit te bannen en voor de eeuwigheid te laboreren.

Van omstreeks 1850 af — Wiertz woont en werkt dan in zijn door de Staat ter beschikking gesteld atelier dat later het Wiertzmuseum zal worden — formuleert de kunstenaar heel wat toekomstgerichte vragen en ideeën betreffende het artistieke bedrijf : de mogelijke verdringing van de olieverfschilderkunst door de daguerreotype tegenover een groeiende esthetische autonomie van de schilderkunst, door de opkomende fotografie als het ware bevrijd van de opdracht om natuur en werkelijkheid in beeld te brengen. Als hiermee heel nauw samenhangend is Wiertz' relativere houding te situeren en te begrijpen zoals hij die in 1858 in zijn opstel *Du Réalisme* proclameert ten opzichte van de gelijknamige moderne richting in kunst en geestesleven. Dit is dan ook de periode waartijdens Wiertz, ten dienste van de concretisering van zijn kunsttheoretische opvattingen, zoekt naar nieuwe oplossingen op het technische vlak, poogt een *Peinture-réale*-procédé op punt te stellen waarmede hij

beoogt, teneinde grote, stichtende taferelen te kunnen leveren, doeken te schilderen, die, zoals fresco's vrij zouden zijn van de hinderlijke weerglans eigen aan olieverfoppervlakken, maar, in tegenstelling tot de fresco-kunst, een monumentale en decorerende rol zouden kunnen vervullen zonder onderhevig te zijn aan het lot van de dragende muur.

In een uiteraard latere tekst, *Dernier Fragment*, tenslotte, stijgt Wiertz als kunsttheoreticus op tot een onmiskenbaar visionaire hoogte. Onder de hoofding *Avenir de l'Art* opineert hij: « De aan God toegeschreven volmaaktheid is niet anders van aard dan die welke door de mens wordt betracht (...). De kunst is slechts een voorbijgaande voorbereiding, een voorstudie, een spel. Weldra zal de mensheid, uit haar kindertijd gegroeid, al die onnozele, roerloze en geluidloze nabootsingen achter zich laten. Zij zal een grotere ruimte nodig hebben, aangepast aan de huidige ontwikkeling van haar vooruitgang (...). De mens is van nature en instinctief een nabootser; het is de schepper die hij wil nabootsen en hij zal maar tevredenheid vinden als hij God in alles zal kunnen nabootsen. Aldus zijn wij van mening dat de schilderkunst over afzienbare tijd vervangen zal worden door en ernstiger kunst, door de nabootsing van en door het leven zelf. Dan pas zal de kunst er in slagen de cirkel te doorbreken die zij zonder ophouden doorloopt ».

Le Président fait part du décès de Madame Mauquoy-Hendriex. L'assistance observe une minute de silence. La parole est donnée à Madame Walch qui rend hommage à la mémoire de la défunte, membre correspondant honoraire de notre Académie.

La séance est levée à 12h.

La Secrétaire adjointe,
C. DUMORTIER.

Le Président,
P. EECKHOUT.

SÉANCE ORDINAIRE DU 15 JANVIER 1994

Présents: MM. Eeckhout, président, Colaert, vice-président, Van Laere, trésorier, M^{me} Dumortier, secrétaire adjointe. M^{mes} Bonenfant, Dosogne, Jottrand, Leclercq, Lemaire, Ninane, Piérard, Smolar, Soenen, Van den Bergen-Pantens, van de Winckel, Van Nerom; MM. Bastin, Cardon, Culot, Delmarcel, De Ren, De Schrijver, De Valkeneer, Duphénieux, Jadot, Lorette, Martiny, Moerman, Naster, Smolderen.

Excusés: M^{mes} Dacos, De Ruyt, Folie, Mariën, Massehelein, Périer, Roberts-Jones, Urix, Vanden Bemden, Veronee; MM. Cauchies, Cockshaw, Duvosquel, Joosen, Mekhitarian, Roberts-Jones, Schittekat.

Le Président ouvre la séance à 10h.10.

Le procès-verbal de la séance du 18 décembre 1993 est lu et approuvé.

Madame Lemaire fait une communication intitulée *La bibliothèque de Marie de Hongrie, miroir d'une personnalité*:

La bibliothèque de Marie de Hongrie n'est connue que par un inventaire après décès rédigé en Espagne en 1558. L'original est conservé dans les archives de Simancas, il contient également le relevé de toutes les œuvres d'art ayant appartenu à la Reine. Cette dernière partie de l'inventaire a déjà été publiée et étudiée. Les 107 manuscrits musicaux cités de l'inventaire ont fait l'objet d'une étude exhaustive d'É. Van der Straeten parue en 1887. La Reine laissait l'usufruit de ses biens meubles à sa nièce Juana avant que ceux-ci ne reviennent à son neveu Philippe II. Passant outre ces dispositions, Philippe fit transporter la bibliothèque au palais de Madrid et ensuite à l'Escorial, où elle brûla pratiquement entièrement — à l'exception de quelques manuscrits liturgiques — lors de l'incendie qui dévasta l'Escorial en 1671.

Au XIX^e siècle, l'archiviste Gachard prit copie de l'inventaire de Simancas, celle-ci est conservée aux Archives du Royaume (Manuscrits divers, 2391) et servit de base à notre enquête. 137 numéros de l'inventaire sont des dossiers de correspondance politique et diplomatique de la Gouvernante, environ 420 lemmes concernent des imprimés et manuscrits autres que musicaux. À en juger d'après la copie, l'inventaire original doit être très défectueux: les titres, parfois même les noms d'auteur ont été traduits en Espagnol, la distinction entre manuscrits et imprimés manque souvent, ces derniers ne sont ni datés, ni localisés, le préposé ayant probablement

travaillé sous dictée, certains noms propres ne sont pas identifiables. Un certain nombre de titres échappent donc à toute statistique. Enfin, l'inventaire comporte également 50 titres provenant de la bibliothèque personnelle de Marguerite d'Autriche.

Parmi les quelque 350 titres attribuables à Marie de Hongrie, on relève 22 auteurs grecs, surtout des historiens et des philosophes représentés par 31 textes en traduction française, latine ou italienne ainsi que 14 auteurs latins, principalement des historiens, qui prouvent à suffisance les intérêts humanistes de la Reine. Des sympathies luthériennes et une certaine indépendance d'esprit vis-à-vis de l'intransigeance religieuse de son frère Charles Quint se révèlent notamment par la présence de plusieurs traductions des Psaumes et d'une édition de Robert Estienne de la Bible en Français qui avait encouru la censure de la Sorbonne et par la grande admiration que la Reine portait à Érasme. Elle possédait l'édition complète en neuf volumes et encore sept ouvrages isolés de l'œuvre du philosophe. Nous pensons que le ton ironique des lettres privées de la Gouvernante a peut être subi l'influence du style d'Érasme. Parmi ses livres figurent également des éditions d'auteurs classiques publiées à Bâle par l'helléniste espagnol Francisco de Enzinas, qui avait été emprisonné à Louvain et à Bruxelles pour avoir édité à Anvers une traduction espagnole du Nouveau Testament et l'avoir dédiée à Charles Quint, sans autorisation préalable. Fugitif, il fut recueilli par Melancthon auprès duquel il rédigea un témoignage accusateur sur les poursuites dont lui-même et d'autres furent victimes de la part des clergés louvaniste et bruxellois.

Un sondage par sujets est également caractéristique des goûts de la Reine : on relève 75 ouvrages historiques, 67 livres relatifs à d'autres sciences (géographie, agriculture, etc...), 46 ouvrages de patristique, de théologie et d'exégèse religieuse, 20 bibles, psautiers et missels, 5 traités contre les hérétiques, 20 traités de diplomatie ou relatifs à l'exercice du pouvoir et 13 concernant l'art militaire. Dix-sept titres seulement relèvent de la littérature et de la philologie. La présence des ouvrages de Serlio, d'Alberti et de Vitruve confirment l'intérêt pour l'Antiquité qui se reflétera dans le style néo-classique des châteaux de Binche et de Mariemont. Les dons de diplomate et de stratège de la Gouvernante, sa conscience aiguë de l'autorité du souverain à laquelle elle se soumet mais dont elle s'affirme en même temps l'émanation, font de Marie de Hongrie une personnalité aux accents masculins que tempère cependant une véritable passion pour la musique et le souvenir toujours présent du grand amour qui l'unissait à son époux Louis II, disparu à l'âge de 19 ans et dont elle portera le deuil sa vie durant.

Nous pensons que l'ex-libris armorié de la Reine, conservé encore dans une soixantaine d'ouvrages de la bibliothèque de Marguerite d'Autriche, est posthume et inexact. Il a probablement été gravé à l'initiative du président du Conseil Privé Viglius, devenu en 1559, sur ordre de Philippe II, le premier responsable de la Bibliothèque de Bourgogne. Lorsque Viglius se rendit à Turnhout pour y prendre livraison des livres restés en place après le départ de la Reine, il crut que les quelque 350 manuscrits et imprimés qui s'y trouvaient avaient appartenu à Marie de Hongrie, alors qu'il s'agissait de la partie de la librairie de Marguerite d'Autriche qui n'avait pas pris le chemin de l'Espagne.

• Monsieur Leo De Ren présente la communication *Het Provinciaal Museum Sterckshof-Zilvercentrum: hervorming en renovatie* :

In 1992 werd het Museum voor Kunstambachten Sterckshof omgevormd tot het Museum Sterckshof-Zilvercentrum. De provinciale musea van de provincie Antwerpen werden zelfstandige instellingen en hun collecties herschikt rond de materies fotografie, zilver, diamant, kostuum en textiel. In 1922 tekende architect J. A. Van der Gucht de plannen voor de heropbouw in neo-stijl van het vervallen kasteel Sterckshof, gelegen in het domein Rivierenhof, dat de provincie in 1921 aankocht. De bouw duurde van 1927 tot 1935. In dat jaar sloot de provincie een overeenkomst met de vereniging 'Museum van de Vlaamse Beschaving en Openluchtmuseum' om er een openluchtmuseum tot stand te brengen. Na de vernieling van de neerhoeve tegenover het kasteel in 1944 en het initiatief van de provincie Limburg om een dergelijk museum in Bokrijk op te richten, kreeg het museum, dat in 1953 door de provincie werd overgenomen, een andere bestemming. De klemtoon lag voortaan op de oude en hedendaagse kunstambachten. Binnen het museum ontstonden verzamelingen textiel, fotografie en diamant, die respectievelijk in 1977, 1984 en 1988 definitief in eigen museumgebouwen werden ondergebracht.

In 1992 werd dan beslist om het kasteelmuseum, uitgaande van de zilvercollectie die jonkheer Pierre Lunden in 1975 aan het museum legateerde, om te vormen tot een Zilvercentrum. De gelegenheid werd te baat genomen om de nodige infrastructuurwerken uit te voeren, zodat het kasteel beter als museum kan functioneren.

Aan het architectenbureau D'Hoore-Peeters uit Lier werd een structuurplan voorgelegd met een functionele opdeling van het museum: een administratieve vleugel met gelijkvloers een depot voor de bibliotheek, die integraal bewaard bleef, en een openbare leeszaal voor zes personen. In de twee andere vleugels die via het dak van een zuilengalerij met elkaar verbonden zijn, worden de museumzalen, een polyvalente zaal, een tentoonstellingszaal en een zilvertelier ingericht. Omdat de parking om verkeerstechnische redenen naar de naast het museum gelegen Cornelissenlaan moest worden overgebracht, werden hier een nieuwe toegangsbrug, een ingang met cafetaria en een lift voorzien. Ook de voorbouw krijgt een lift.

In overleg met het architectenbureau werd geopteerd voor een bescheiden, maar duidelijke ingreep: architectuur die het neo-renaïssancekasteel respecteert en het met een naakt functioneel accent over de streep van de 11ste eeuw trekt. Een zelfde modernisme 'sans gêne' kenmerkt ook de binneninrichting. In de zalen zelf zal het zilververhaal niet chronologisch maar logisch in functie van de maatschappelijke relevantie van de materie worden verteld. Op het einde van de rondgang belandt de bezoeker in het zilvertelier: een ruimte waarin projectmatig zilver wordt gerestaureerd of hedendaagse zilversmeden kunnen werken of deelnemen aan workshops. Tenslotte wordt het project ingebed in de groene long van het domein Rivierenhof door het grasveld achter het kasteel om te toveren tot een tuin, die deels eigentijds, deels in een pseudo-renaïssancestijl wordt uitgevoerd.

De museumhervorming heeft uiteraard ook gevolgen voor het verzamel- en tentoonstellingsbeleid. Een onafhankelijke adviescommissie, die in de schoot van de vzw Vrienden van de Provinciale Musea werd opgericht, stelde in samenwerking met de conservator een verzamelbeleidsplan op. Enkele restcollecties, die niet in het nieuwe opzet passen, werden met goedkeuring van de Vlaamse museumraad geheel of gedeeltelijk aan andere instellingen of musea waar ze beter kunnen worden gevaloriseerd, in bruikleen gegeven. Het museum heropent in mei 1994.

La séance est levée à 12h.

La Secrétaire adjointe,
C. DUMORTIER.

Le Président,
P. EECKHOUT.

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE DES MEMBRES TITULAIRES DU 19 FÉVRIER 1994

Présents: MM. Eeckhout, président, Colaert, vice-président, Van Laere, trésorier général, M^{mes} De Ruyt, secrétaire générale, Dumortier, secrétaire adjointe. M^{mes} Dosogne, Folie, Jottrand, Lemaire, Mariën, Piéard, Ulrich, van de Winckel, Veronee; MM. Bastin, De Valkeneer, Jadot, Naster, Moerman, Smolderen.

Excusés: M^{mes} Dacos, De Wilde, Dulière, Hadermann, Clerex, Van Nerom. MM. De Schrijver, Duvosquel, Lorette, Schittekat.

Le Président ouvre la séance au Musée Wiertz à 10h. L'assemblée y est accueillie par M. Moerman.

Le président présente les candidats aux élections: M. Schittekat ne se représentant pas au Conseil d'Administration, il propose l'élection de trois membres: M^{me} Lemaire, M. Smolderen et M^{lle} Dumortier qui est proposée comme secrétaire générale. Deux nouveaux commissaires au comptes: MM. De Valkeneer et Bastin. Monsieur Julius Held est présenté comme membre associé étranger.

Le Président annonce un changement de date pour la séance de mai qui aura lieu le 28 mai.

Assemblée générale statutaire

Le procès-verbal de la séance du 20 février 1993 est lu et approuvé.

La secrétaire adjointe fait part des activités de l'année écoulée. Les membres de l'Académie ont assisté à dix communications qui ont été faites au cours de huit séances. Le trésorier général présente les comptes de l'exercice 1993 et le budget de 1994 (voir document). MM. Jadot et Lorette, commissaires aux comptes, font rapport et approuvent les comptes de l'année écoulée. L'assemblée approuve l'élection de MM. De Valkeneer et Bastin, commissaires aux comptes pour l'année 1994.

Sont élus à l'unanimité : - membres du Conseil d'Administration : M^{mes} De Ruyt, Lemaire et M. Smolderen ; - secrétaire générale : M^{me} Dumortier ; - membre associé étranger : M. Julius Held.

La séance est levée à 10h.15.

La Secrétaire générale,
C. DUMORTIER.

Le Président,
P. EECKHOUT.

SÉANCE ORDINAIRE DU 19 FÉVRIER 1994

Présents : MM. Eeckhout, président, Colaert, vice-président, Van Laere, trésorier général, M^{mes} De Ruyt, secrétaire générale, Dumortier, secrétaire adjointe. M^{mes} Dosogne, Folie, Jottrand, Lemaire, Mariën, Piérard, Ulix, van de Winckel, Veronee ; MM. Bastin, De Valkeneer, Jadot, Naster, Moerman, Smolderen.

Excusés : M^{mes} Dacos, De Wilde, Dulière, Hadermann, Clercx, Logie, Masschelein, Périer, Van Nerom. MM. De Ren, De Schrijver, Duphénieux, Duvosquel, Génicot, Lorette, Schittekat, Trizna.

Le président ouvre la séance au Musée Wiertz à 11 heures.

Le procès-verbal de la réunion du 15 janvier 1994 est lu et approuvé.

Monsieur André Moerman présente, en complément à celle qu'il a faite à la séance ordinaire du 18 décembre 1993, une communication intitulée *Antoine Wiertz (1806-1865) dans son musée* :

Il commente, inséré dans l'itinéraire biographique et créatif, l'historique de l'atelier et de la maison de l'artiste, construits à la demande et à l'intention de celui-ci par le Gouvernement belge en 1850 et destinés, en application d'un contrat, à devenir après décès un musée abritant et rendant accessible au public la plus grande partie de l'œuvre de Wiertz, c'est-à-dire celle restée sa propriété et léguée par lui à l'État. Une visite des salles a permis de mettre en lumière les divers éléments et aspects de l'art bien « à part » de ce romantique belge qui s'est voulu titan : les compositions gigantesques, exécutées à l'huile ou à la « peinture mate » et illustrant des thèmes religieux, littéraires ou « philosophiques », les multiples esquisses et études préparatoires à ces grands formats, les tableaux de chevalet comme l'emblématique toile *La belle Rosine* (1847), les œuvres dénotant une inspiration sociale, satyrique ou moralisatrice, les scènes de genre et petits paysages ramenés d'Italie, les essais de sculpture, les pastels, dessins et lithos.

L'attention s'est portée également sur l'intérêt muséologique de l'ensemble : dans le cadre architectural austère de l'immense atelier tel que l'avait imaginé l'artiste et dans celui des petits salons attenants, ajoutés immédiatement après sa mort, la présentation des œuvres, répondant dans ses grandes lignes aux directives fournies par Antoine Wiertz même, est restée, en gros, reflétant les conceptions d'alors en la matière, inchangée jusqu'à nos jours.

La séance est levée à 12h.

La Secrétaire générale,
C. DUMORTIER.

Le Président,
P. EECKHOUT.

ADDENDUM AU VOL. LXII (1993)

Séance ordinaire du 11 avril 1992

Présents : MM. De Valkeneer, président, Eeckhout, vice-président, M^{me} Dumortier, secrétaire adjointe, M. Van Laere, trésorier adjoint. M^{mes} Bonenfant, Dacos, Dulière, Hadermann, Dosogne, Leclercq, Lemaire, Ninane, Van den Bergen, van Gansbeke, Van Nerom, van de Winckel ; MM. Bastin, Cockshaw, Derolez, De Smet, De Schrijver, Joosen.

Excusés : M^{mes} De Keyser, De Ruyt, Folie, Jottrand, Masschelein, Ulix-Closset, Van den Bemden, MM. Blankoff, Colaert, de Ren, Jadot, Mekhitarian, Roberts-Jones.

Le président ouvre la séance à 10h.15. Étant absent lors de la séance du 21 mars, il félicite chaleureusement M^{lle} Lucie Ninane pour ses 60 ans à l'Académie. Il fait part des remerciements pour leur adhésion comme membres étrangers de M^{me} Gaborit-Chopin, MM. B. Dorival, R. Huyghe, S. H. Levie et A. von Euw. D'autre part, Cl. De Ruyt a reçu trois manuscrits pour le Prix Bergmans et un manuscrit pour le Prix Jansen.

M. Antoine De Schryver présente une communication sur *Drôleries à Gand. La découverte de fragments de vitraux médiévaux au couvent des Dominicains* :

La découverte de fragments de vitraux, faite pendant les travaux de restauration du « Pand », comme on désigne à Gand l'ancien couvent des dominicains, s'avère être d'un grand intérêt pour la connaissance du vitrail en Flandre au XIII^e et surtout au XIV^e siècle. Bien que la plupart des fragments proviennent des décors de grisaille sur verre clair qui entouraient les sujets principaux des verrières, ils permettent de se faire une assez bonne idée de ce que fut l'art du vitrail à cette époque à Gand, et sans doute aussi dans d'autres villes de nos régions. Les qualités graphiques d'une grande diversité de motifs et de quelques fragments de figures plus importantes témoignent de l'activité de verriers au talent accompli. Il semble qu'ils devaient être les tenants d'une tradition artisanale bien établie. On pouvait supposer que les caractéristiques générales de la production verrière de l'époque, telles qu'on les connaît grâce au patrimoine verrier de France, d'Angleterre et d'Allemagne, devaient se retrouver dans nos régions. La trouvaille de Gand permet pour la première fois de le vérifier. Parmi ces caractéristiques on peut relever en particulier la même propension au foisonnement du décor. Les motifs empruntés au monde réel ou à celui de l'imaginaire, du fantastique, et de la fable, présentent de grandes analogies avec le vocabulaire décoratif qui se pratiquait ailleurs dans le vitrail ainsi que dans bien d'autres œuvres de techniques diverses. La parenté avec le décor des manuscrits enluminés est particulièrement frappante. L'abondance des drôleries dans la découverte de Gand pourrait s'expliquer par une prédilection pour ce genre de motifs dans la production flamande. Le caractère de nombre d'entre elles et la façon dont elles semblent avoir été disposées dans les panneaux, ou en bordure et au centre de ceux-ci, pourraient illustrer des usages et des types propres à Gand ou à nos régions.

La production verrière de cette époque étant pratiquement entièrement perdue dans nos provinces, on a parfois tendance à oublier et à négliger son importance. À l'activité architecturale assez intense que cette période a connue devait cependant immuablement correspondre un développement de la production verrière. La découverte de Gand peut donc aider aussi à mieux prendre conscience de l'importance de cette activité verrière dont témoignent d'ailleurs certaines sources écrites, qui, en l'absence d'œuvres auxquelles elles auraient pu se rapporter, n'ont souvent guère retenu l'attention.

La séance est levée à 12h.

La Secrétaire adjointe,
C. DUMORTIER.

Le Président,
A. DE VALKENEER.

IN MEMORIAM

JEAN LORETTE (1922-1994)

Notre collègue Jean Lorette nous a quittés cet été, le 21 juillet 1994. Né à Bruges en 1922 de parents originaires du sud du pays, il étudia dans cette ville, puis termina ses humanités à l'École des Cadets à Brustem car il songeait à s'orienter vers la carrière des armes. Il fut engagé volontaire à l'armée en 1939. Pendant la guerre, il s'inscrivit à l'Université catholique de Louvain où il suivit des cours d'histoire de l'art et d'histoire. Il obtint la licence en histoire en 1948 avec un mémoire consacré au « Corps belge au Portugal 1931-1932 ».

Dès la libération de la Belgique en septembre 1944, Jean Lorette s'engagea à nouveau dans l'armée et il acquit le grade de sous-lieutenant. En 1948, il quitta l'armée et eut la chance d'entamer une profession qui maintenait un lien avec la vie militaire. En effet, en 1949, il fut nommé attaché au Musée royal de l'armée et d'histoire militaire où il fit une brillante carrière qu'il acheva en 1987 avec le titre de conservateur. Son travail au musée requérait une polyvalence de connaissances et une compétence en muséographie et dans le domaine de la recherche. Jean Lorette possédait ces deux qualités. La soixantaine d'études publiées en français ou en néerlandais témoignent de son savoir. Jean Lorette n'était pas seulement historien, il avait aussi une approche de l'histoire de l'art. Nombre de ses travaux concernent l'iconographie militaire, l'étude de dessins, d'estampes ou de gravures. C'est lui qui créa et organisa le cabinet des estampes au Musée royal de l'armée.

On ne peut dans cet hommage à Jean Lorette citer tous ses écrits ; on retiendra cependant ceux concernant Théophile Larose dessinateur et lithographe du XIX^e siècle, la vie et l'œuvre de James Thiriar, le peintre Camille Payen. Il porta aussi son intérêt sur l'action des Belges à l'étranger et sur divers aspects de la vie militaire et de la politique étrangère de notre pays. Il fut aussi l'auteur de l'histoire militaire en Belgique depuis 1959, essai bibliographique, et d'une bibliographie de l'histoire militaire belge des origines à 1914. Au moment où la mort le surprit, il préparait un travail sur les zouaves pontificaux belges de 1860-1870. Jean Lorette participa à maints colloques et congrès, il fut directeur de la *Revue belge d'histoire militaire*, président de la commission belge d'histoire militaire, secrétaire-général de la commission internationale d'histoire militaire et président de l'association des « Amis du Musée de l'armée ».

En 1969, Jean Lorette fut nommé membre correspondant de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique et il en devint membre titulaire en 1975. Il siégea au conseil d'administration de l'Académie, fut trésorier-général de 1980 à 1985 acceptant ensuite le poste de commissaire aux comptes, fonction à laquelle il renonça en février dernier. Il fut un membre actif de l'Académie, assistant très régulièrement aux séances et prenant part aux débats avec compétence et courtoisie ; il collabora à notre Revue. Son attachement à notre institution était profond et il ne ménageait pas ses efforts pour contribuer au rayonnement de l'Académie. Avec le décès de Jean Lorette, nous perdons un homme de connaissance, un collègue et surtout un ami. Son souvenir restera dans nos mémoires.

Adelin DE VALKENEER

MIREILLE JOTTRAND (1936-1994)

C'est avec une vive émotion que nous avons appris le décès de Mireille Jottrand en août dernier. Licenciée en archéologie et histoire de l'art de l'Université libre de Bruxelles, chef de section au Musée royal de Mariemont, elle était membre titulaire de notre Académie depuis 1976. Elle fit partie du Conseil d'Administration et fut notre Secrétaire générale de 1977 à 1982. Elle était fidèle à nos séances et y apportait un élément actif par ses communications.

Mireille Jottrand était extrêmement dynamique et passionnée par la porcelaine de Tournai dont elle était devenue une spécialiste bien connue. Cette année même, elle nous avait donné une communication sur la petite sculpture. Son travail de recherches mené avec ardeur la conduisait souvent à Londres et à Paris, notamment au Musée National de Céramique à Sèvres. Elle avait déjà publié à ce propos plusieurs articles, entre autres. *Le peintre de fleurs G.-D. Ehret et la porcelaine de Tournai, La porcelaine de Tournai et le décor d'oiseaux copiés de livres d'ornithologie et Le décor de « Tête à l'Antique » sur la porcelaine de Tournai et l'œuvre de Jean Ange Canini* (dans *Cahiers de Mariemont*, 3, 1972, p. 25-47; 5-6, 1974-1975, p. 41-61; 10-11, 1979-1980, p. 80-97). Ils étaient prometteurs de ce qu'elle avait l'intention de nous révéler au sujet de la porcelaine de Tournai et plus particulièrement sur le service « aux oiseaux de Buffon », dit du duc d'Orléans.

Comme chef de section au Musée royal de Mariemont, elle a considérablement enrichi les collections de porcelaine de Tournai qui avaient subi quelques malheurs graves lors de l'incendie du Musée. Ces achats étaient judicieux. Le legs de l'antiquaire A. Belley est venu compléter un ensemble déjà fort riche et elle en publia le catalogue (*100 ans de porcelaine de Tournai. Le legs A. Belley, Musée royal de Mariemont*, 1984). Elle organisa plusieurs journées de la céramique, où des spécialistes faisaient une communication. Ce fut aussi l'occasion de faire connaître des collections de porcelaines de Tournai dans le Nord de la France. Mireille Jottrand était également responsable des arts décoratifs européens. Elles s'intéressa plus spécialement à l'œuvre de Jef Lambeaux et aux sculptures de Rodin : *Sculptures dans le parc de Mariemont. Documents inédits sur l'œuvre de Jef Lambeaux* (Communication à la séance ordinaire du 22 janvier 1983), dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 52 (1983), p. 166-167; *Les Bourgeois de Calais à Mariemont : un épisode des multiples liens entre Auguste Rodin et la Belgique*, dans *Cahiers de Mariemont*, 15 (1984), p. 37-57. Elle publia aussi un article sur le château de Mariemont : *Le château de Mariemont en 1780 et après...*, dans *Cahiers de Mariemont*, 1979-1980, p. 41-57.

Lors de la liquidation de la manufacture Boch Keramis de La Louvière, elle fut chargée par la Communauté française de trier le stock de pièces anciennes et modernes qui y restaient entreposées et de retenir tout ce qui présentait un intérêt pour l'histoire de la céramique dans le Hainaut. Ce fut un travail de longue haleine réalisé dans des conditions très pénibles. Elle y consacra une année. Mais à côté de la chercheuse scientifique, je voudrais aussi évoquer la femme sensible, qui pouvait exprimer ses sentiments avec délicatesse voire même avec poésie.

Lors de la grande rétrospective de l'œuvre du célèbre céramiste Antoine de Vinck qu'elle organisa à Mariemont, avec énormément de savoir-faire, elle préfaça le beau catalogue de cette exposition et terminait en disant « ... ce livre... n'est pas une fin mais le reflet d'une œuvre qui bouge encore, il n'est pas silence mais le chant d'une musique qui s'écoute toujours... ». Cette phrase au sujet d'une exposition de céramique contemporaine reflète toute la sensibilité de l'amie qui nous a quittés.

Anne-Marie MARIËN-DUGARDIN

LISTE DES MEMBRES - LEDENLIJST

Protecteur
S. M. LE ROI

Beschermheer
Z. M. DE KONING

Bureau — Bestuur (1994-1995)

Voorzitter - Président : Dhr. Paul EECKHOUT; Vice-président - Ondervoorzitter : M. Maurice COLAERT; Secrétaire générale - Algemeen Secretaris : Mlle Claire DUMORTIER; Algemeen Penningmeester - Trésorier général : Dhr. Raf VAN LAERE.

Conseil d'Administration — Raad van Beheer

Mmes Bonenfant, De Ruyt, Dosogne-Lafontaine, Dulière, Dumortier, Folie, Lemaire, Smolar; MM.-III. Bastin, Colaert, De Schrijver, De Valkeneer, Eeckhout, Jadot, Martiny, Pauwels, Smolderen, Van Laere.

Membres titulaires — Titelloerende leden (1)

NINANE, Lucie, conservateur déléguée 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, Milsenhof, O.-L. Vrouwkerkhof 11, 2800 Mechelen.	(1950)	1964
JANSSENS DE BISTHOVEN, Aquilin, ere-conservator van de Stedelijke Musea te Brugge, Sint-Jorisstraat 12, 8000 Brugge.	(1958)	1964
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 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 hon. 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, 9050 Gent.	(1965)	1969
PAUWELS, Henri, ere-hoofdconservator bij de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Groenpark 17, 9840 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 émer. 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 Mareq 21, 1000 Bruxelles.	(1971)	1974
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
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. Lapierre 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, professeur 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, chef de section à la Bibliothèque royale Albert I ^{er} , rue des Champs-Élysées 33, bte 22, 1050 Bruxelles.	(1976)	1981
DULIÈRE, Cécile, chargé de cours à l'Université libre de Bruxelles, rue Geleysbeek 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, hoogleraar aan de Katholieke Universiteit Leuven, Weldadigheidstraat 71, bus 2, 3000 Leuven.	(1981)	1985
LEMAIRE-DE VAERE, Claudine, ere-wetenschappelijk attaché Kon. Bibliotheek Albert I, P. Damiaanlaan 85, 1150 Brussel.	(1981)	1985
SMOLAR-MEYNART, Arlette, conservateur 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
ECKHOUT, Paul, ere-cons. bij het Museum voor Schone Kunsten te Gent, Molsenstraat 130, 9820 Merelbeke	(1978)	1987
SCHIEERS, 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 1 ^{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, diensthooft, Rozenstraat 22, 3500 Hasselt	(1991)	1993

Membres honoraires — Honoraire leden

HAIRS, Marie-Louis, 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
DUPHÉNIÉUX, Gabriel, conservateur hon. au Musée d'Histoire et d'Archéologie de Tournai, rue J. Hoyois 20, 7500 Tournai.	(1967)	1969
MARTENS, Mina, archiviste hon. de la Ville de Bruxelles, rue Félix Delhasse 25, 1060 Bruxelles.	(1965)	1965

Membres correspondants — Correspondenten leden

DHANENS, Elisabeth, inspectrice van het Kunstpatrimonium van Oost-Vlaanderen, Boelare 89, 9900 Eeklo.		1958
FETTWEIS, Henri, chef de section hon. aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, rue Ch. Le Grelle 19, 1040 Bruxelles.		1969

- DE PAUW-DEVEEN, Lydia, gewoon hoogleraar aan de 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-POPÉLIER, 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
- CLERGX-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-MISGUTCH, 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, hte 9, 1180 Bruxelles. 1987
- FRÉDÉRICQ-LILAR, Marie, assistant à l'Université libre de Bruxelles, Beaucarnestraat 9, 9700 Oudenarde. 1988

GÉNIGOT, Luc-François, 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 NEROM-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, cre-lerares, Biarritzquare 6, bus 5, 1050 Brussel.	
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 aan het Provinciaal Museum Sterckshof-Zilvercentrum te Antwerpen, Tienestraat 243, b.2, 3000 Leuven.	1990
VANDENBROECK, Paul, dr. in de 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, 100 Brussel.	1993
CARDON, Hubert, docent aan de Katholieke Universiteit te Leuven, Baron E. Descampsaan 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 Inkomststraat 21, 3000 Leuven.	1993

Correspondants honoraires — Honoraire correspondenten

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 émérité 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, Cäcilienstrasse 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, Paseo 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 émérité à l'Université des Sciences humaines, Institut d'Histoire 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. Tel. (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 tijdsbestek 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.

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.

ISSN 0035-077X