

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



BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR  
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

LXIV - 1995

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 1995-1996 / Dienstjaar 1995-1996

*Président/Voorzitter*: M<sup>me</sup> Claudine LEMAIRE-DE VAERE; *Directeur des publications/Directeur der uitgaven*: M<sup>me</sup> Jacqueline DOSOGNE-LAFONTAINE (†); *Secrétaire/Secretaris*: M<sup>me</sup> Jacqueline LECLERCQ-MARX; *Membres/Leden*: Dhr. Guy DELMARCEL, Dhr. Antoine DE SCHRYVER, M. Adelin DE VALKE-NEER, Dhr. Paul EECKHOUT, M<sup>lle</sup> 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 envoyés franco au Directeur de la Revue et les commandes adressées au Trésorier Général à l'adresse :

Académie royale d'Archéologie  
de Belgique  
Musées royaux d'Art et d'Histoire  
Parc du Cinquantenaire 10,  
B 1040 Bruxelles

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.**

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.

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.

L'adresse d'un auteur non membre de l'Académie peut être demandée au Directeur des publications.

Briefwisseling, werken ter recensie en manuscripten bestemd voor het *Tijdschrift*, moeten franco gestuurd worden aan de Directeur van het Tijdschrift en alle bestellingen dienen gericht aan de Algemeen Penningmeester :

Koninklijke Academie voor Oudheidkunde  
van België  
Koninklijke Musea voor Kunst en  
Geschiedenis  
Jubelpark 10, B 1040 Brussel

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.**

De auteurs van *artikels* ontvangen gratis 25 overdrukken die niet in de handel mogen gebracht worden. Indien ze er meer wensen, krijgen zij deze op eigen kosten **mits tijdige verwittiging** aan de directie die hun aanvraag aan de drukker overmaakt. Ook deze overdrukken mogen niet worden verkocht. Alle overdrukken moeten voorzien worden van eenzelfde kaft als het tijdschrift, met als aanvullende aanduidingen de naam van de auteur en de titel van het artikel.

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.

Het adres van een auteur die geen lid is van de Academie kan aan de Directeur van de publicaties gevraagd worden.



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)

LXIV — 1995

BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR  
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

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

DOOR DE

**KONINKLIJKE 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



*Photo P. Dangeoise, 1993*

## JACQUELINE DOSOGNE-LAFONTAINE (1928-1995)

La soudaine disparition de Jacqueline Dosogne-Lafontaine, le 21 mai 1995 a bouleversé tous ceux qui avaient pu apprécier ses hautes qualités scientifiques, son dévouement, son humanisme, la cordialité de son accueil. Licenciée en philologie classique et en histoire de l'art et archéologie, elle soutient en 1961 une thèse sur l'*Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident*. Ce travail fut couronné par l'Académie royale de Belgique et édité par ses soins.

Ses intérêts se portèrent bientôt vers l'Est et le Proche-Orient. Le numismate se félicite de ce qu'elle ne négligeait pas sa discipline, comme en témoignent plusieurs de ses articles. Bientôt, mais sans exclusivité, car elle aborda bien des domaines, c'est Byzance qui eut sa prédilection, peut-être à la suite de ses séjours à Washington, en 1960, 1961 et 1962 comme visiting fellow au Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies de l'Université de Harvard.

Aspirant, puis chargée de recherches au Fonds National de la Recherche scientifique de 1958 à 1966, collaborateur scientifique à l'Institut royal du Patrimoine artistique de 1967 à 1972, elle entra aux Musées royaux d'Art et d'Histoire en 1972 comme chef de travaux et devint chef du II<sup>e</sup> département en 1989; elle occupa cette fonction jusqu'à son admission à l'honorariat le 1<sup>er</sup> décembre 1993.

Depuis 1971, elle enseignait à l'Université Catholique de Louvain l'histoire de l'art paléochrétien, celle de l'art byzantin et chrétien d'Orient et l'iconologie, comme chargée de cours jusqu'en 1989, puis comme professeur. Son admission à l'éméritat le 1<sup>er</sup> octobre 1994 ne l'empêcha pas de poursuivre ses tâches comme professeur invité.

Élue membre correspondant de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique en 1967, elle accéda dès 1968 à la qualité de membre titulaire. Secrétaire de rédaction au sein du Bureau dès 1968, et dès l'année suivante secrétaire de la Commission des Publications, elle assura la direction de la *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art* à partir de 1978. Elle était très attentive au maintien de son niveau scientifique, garant de sa notoriété internationale, mais aussi, simultanément, à la régularité de sa sortie de presse. Le bon à tirer donné en décembre assurait la distribution en janvier. Parallèlement, elle participait à la direction de l'Académie, comme membre du conseil d'administration d'abord, comme vice-présidente de 1981 à 1983 et comme présidente enfin de

1983 à 1985. Elle exerça cette fonction avec la ponctualité, l'autorité et l'attention minutieuse avec laquelle elle remplissait toutes ses tâches. À la fin de son mandat, demeurée membre du conseil d'administration, elle y défendait avec vigueur son point de vue, mais ne négligeait pas d'écouter un avis divergent et n'hésitait pas à s'y rallier s'il lui paraissait justifié.

Elle pratiquait trois langues de manière approfondie et quatre autres lui étaient familières; elle s'était initiée à quatre autres encore, aussi diverses que le bulgare, le roumain, le turc et l'espagnol.

Sa bibliographie ne compte pas moins que six livres, douze participations à des ouvrages collectifs, soixante articles, dix publications relatives aux collections des Musées royaux d'Art et d'Histoire, dix-sept collaborations à des catalogues d'expositions, sans compter de très nombreux comptes rendus dans un éventail de revues scientifiques.

Sa notoriété internationale la fit inviter à participer à de nombreux congrès et colloques de l'ancien et du nouveau monde, en plus de nombreuses conférences à des organismes belges ou étrangers ou à des sociétés dont elle était souvent membre.

L'Académie s'incline devant la douleur de son époux et de sa fille. Elle perd en Madame Jacqueline Dosogne un membre qui lui a rendu pendant plus de trente ans d'éminents services.

Maurice COLAERT

## Publications de Jacqueline Dosogne-Lafontaine\*

### I. LIVRES

1. *Peintures médiévales dans le temple dit de la Fortune Virile à Rome* (Études de philologie, d'archéologie et d'histoire anciennes publiées par l'Institut hist. belge de Rome, VI). Bruxelles-Rome, 1959, 84 p., 25 fig. hors-texte, 22 pl.
2. *Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident*. Académie royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, in-4, I (1964), 250 p., 43 pl., II (1965), 220 p., 34 pl. Réimpression avec compléments, 1992.
3. *Itinéraires archéologiques dans la région d'Antioche* (avec la coll. de B. ORGELS). *Recherches sur le monastère et l'iconographie de St Syméon Stylite le Jeune* (Bibliothèque de Byzantion, 4). Bruxelles, 1967, 222 p., LI pl.
4. *Histoire de l'art byzantin et chrétien d'Orient* (Publications de l'Institut d'Études médiévales de l'Univ. cath. de Louvain). Louvain-la-Neuve, 1987, xxviii + 288 p., 48 pl. dont 6 en couleur.
5. *Textiles coptes. Musées royaux d'Art et d'Histoire* (avec la coll. de D. DE JONGHE), Bruxelles, 1988, 36 p., 96 pl. (aussi en version néerlandaise).
6. *Art byzantin et chrétien d'Orient. Musées royaux d'Art et d'Histoire*, Bruxelles, 1995, 255 p., nombreuses illustrations dont 10 pl. en couleur.

### II. OUVRAGES COLLECTIFS

1. *Guide Nagel de la Turquie*, Genève, 1965: La Cappadoce rupestre, p. 582-583, 586-589, 590-618; La Kariye Camii à Istanbul, p. 245-251.
2. *Byzanz und der christliche Osten*, en coll. avec W. F. VOLBACH et alii (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. III), Berlin, 1968: texte principal p. 21-158, 20 notices.
3. P. UNDERWOOD Ed., *The Art of the Kariye Djami*, vol. IV. *Studies...* (Bollingen Series, LXX). Princeton University Press, 1975: The narrative Cycle of the Life of the Virgin, The narrative Cycle of the Infancy of Christ, p. 161-241, 63 fig. sur pl.
4. *La Wallonie. Le pays et les hommes, lettres, art, culture*, I (1977), Bruxelles: L'art mosan. Les influences antiques et byzantines, p. 251-257, 7 fig.
5. *Kunst der Völkerwanderungszeit*, par ROTH et alii (Propyläen Kunstgeschichte, Suppl. Bd. IV), Berlin, 1979: Byzanz, p. 103-107, 9 pl.
6. *Art and Architecture in Medieval Georgia*, en coll. avec A. ALPAGO-NOVELLO, V. BERIDZE et alii (Publications de l'Institut sup. d'Archéologie et d'Histoire de l'Art de l'Univ. cath. de Louvain, XXI). Louvain-la-Neuve, 1980: Monumental Painting, p. 87-102, fig. 91b-151.
7. *Splendeur de Byzance*. Catalogue de l'exposition Europalia-Grèce 82. Bruxelles, M.R.A.H., 1982: Introduction générale, Peinture monumentale, nombreuses notices et rédaction générale.
8. *Le monnayage byzantin. Émission, usage, message*. (Publications de l'Institut sup. d'Archéologie et d'Histoire de l'Art et l'Univ. cath. de Louvain. Document de travail n° 15). Louvain-la-Neuve, 1984: Le message iconographique, p. 55-80, 32 fig.

\* Abréviations:

C.A. = Cahiers archéologiques. Fin de l'antiquité et moyen âge

Bull. M.R.A.H. = Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire

R.B.A.H.A. = Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art

Les résumés de communications à des colloques qui ont fait ensuite l'objet d'articles ont été exclus.

9. *Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles. Europe* (= *Musea nostra* 12), 1989 : Art roman et mosan, p. 28-41; Art byzantin et orthodoxe, p. 42-45; Dinanderie, p. 66-70; Instruments de précision, p. 74-75, ill.
10. *Idem. Amérique, Asie, Océanie* (= *Musea nostra* 13), 1992 : Art chrétien d'Orient, p. 8-11; Art islamique, p. 12-25, ill.
11. *Kaiserin Theophanu. Begegnung des Ostens und Westens um die Wende des ersten Jahrtausends*. Her. von A. VON EUW und P. SCHREINER, Cologne, 1991 : Die byzantinische Kunst nach dem Ikonoklasmus bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts: Miniaturen, Elfenbein, Goldarbeiten, Email, Glas, Kristall, Stoffe, II, p. 63-85, 17 fig.
12. *Byzantine East, Latin West: Art Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, Princeton, 1994 : L'influence artistique byzantine dans la région Meuse-Rhin du VII<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle.

### III. ARTICLES

1. *Scènes de l'Enfance de la Vierge dans le temple dit de la Fortune Virile à Rome*, dans *Byzantion* XXV-XXVII (1955-57), 2, 623-631, 3 pl.
2. *Deux notes à propos des fresques de Crète*, dans *Kritika Chronika* X (1956), p. 395-398.
3. *Le village « byzantin » de Iéraki*, dans *Reflets du Monde* 9 (mai 1956), p. 45-50, 11 fig.
4. *Note sur un voyage en Cappadoce (été 1959)*, dans *Byzantion* XXVIII (1959), p. 465-477.
5. *Fouilles et découvertes byzantines à Istanbul de 1952 à 1960*, dans *Byzantion* XXIX (1960), p. 339-386, 2 pl.
6. *Sarıca kilise en Cappadoce*, dans *C.A.* XII (1962), p. 263-284, 24 fig.
7. *Un thème iconographique peu connu : Marina assommant Belzébuth*, dans *Byzantion* XXXI (1962), 1, p. 251-259, 2 pl.
8. *Nouvelles notes cappadociennes*, dans *Byzantion* XXXIII (1963), 1, p. 121-183, 13 pl.
9. *Voyage archéologique en Chypre*, dans *Le Flambeau* 1963, 1-2, p. 116-132, 4 pl.
10. *Iconographie de la colonne A du ciborium de Saint-Marc de Venise*, dans *Actes du XII<sup>e</sup> Congrès intern. des Études byzantines, Ohrid 1961, Belgrade, III* (1964), p. 213-219, 3 pl.
11. *L'église aux Trois Croix de Güllü Dere en Cappadoce et le problème du passage du décor « iconoclaste » au décor figuré*, dans *Byzantion* XXXV (1965), 1, p. 175-207, 10 pl.
12. *Le cabinet des médailles de l'Ermitage à Léningrad*, dans *Bulletin du Cercle d'Études numismatiques* II (1965), 1, p. 6-7.
13. *Le rouble du tsar Constantin (1825)*, *Ibid.* II (1965), 2, p. 16-17.
14. *Médailles pieuses byzantines: les eulogies de St Syméon Stylite le Jeune*, *Ibid.* III (1966), 2, p. 40-43.
15. *Le trésor de Flostoy*, dans *Études numismatiques* IV (1967), p. 53-80, 4 croquis, 1 pl.
16. *Iconography of Mary*, dans *The New Catholic Encyclopedia*, Washington, vol. 9 (1966), p. 369-384, 28 fig.
17. *Notes d'archéologie bulgare. Fonts baptismaux de terre cuite du V<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècle. Relief de la Vierge orante au Musée de Varna. Peintures rupestres dans la région du Lom*, dans *C.A.* XVII (1967), p. 45-58, 15 fig.
18. *Une église inédite de la fin du XII<sup>e</sup> siècle en Cappadoce: la Bezirana kilisesi dans la vallée de Belisirma*, dans *Byzantinische Zeitschrift* 61 (1968), p. 291-301, 4 pl.
19. *Théophanies-visions auxquelles participent les prophètes dans l'art byzantin après la restauration des Images*, dans *Synthronon* (Bibl. des C.A., II), Paris, 1968, p. 135-143, 2 pl.
20. *Les représentations de l'Enfance de la Vierge dans les anciens Pays-Bas méridionaux*, dans *Annales du XL<sup>e</sup> Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique Liège 1968, Liège, I* (1969), p. 181-198, 9 fig.

21. *Tableaux peu connus d'Englebert Fisen, 1. L'ange gardien de l'église des Isnes*, dans Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique XI (1969), 1970, p. 191-193, 1 fig.
22. *Jan II Van Coninxlo. Le polyptyque de Forest et les volets de St Benoît de Bruxelles. Étude iconographique*, dans Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique XII (1970), 1972, p. 134-154, 10 fig.
23. *L'influence du culte de St Syméon Stylite le jeune sur les monuments et les représentations figurées de Géorgie*, dans Byzantion XLI (1971), p. 183-196, 7 pl.
24. *L'église rupestre dite Eski Baca kilisesi et la place de la Vierge dans les absides cappado-ciennes*, dans Festschrift für Otto Demus zum 70. Geburtstag (= Jahrbuch des Oesterreichischen Byzantinistik 21, 1972), p. 163-178, 4 pl.
25. *La Kale kilisesi de Selime et sa représentation de donateurs*, dans Zetesis, Bijdragen... aangeboden aan Prof. Dr. E. de Strycker..., Antwerpen-Utrecht, 1973, p. 741-753, 2 fig., pl. XXI-XXVI.
26. *Les peintures de l'église dite Cömleke kilise et le problème de la présence arménienne en Cappadoce*, dans Mélanges V. N. Lazarev (Byzance, Slaves du sud et Vieille Russie, Europe occidentale. Arts et Culture), Moscou, 1973, p. 78-93, 8 fig. (en russe).
27. *Le cycle des Mages dans l'Évangile arabe de l'Enfance du Christ de Florence (Laur. Or. 387)*, dans Mélanges A. Abel II (1975), Bruxelles.
28. *Œuvres d'art mosan au Musée de l'Ermitage à Léninegrad*, dans R.B.A.H.A. XII V (1975), 1976, p. 85-107, 10 fig.
29. *Les monuments vénitiens en Chypre*, dans Venezia e il Levante II (1975), Florence, p. 211-227, fig. 169-177.
30. *Une icône d'Angelos au Musée de Malines et l'iconographie du St Jean-Baptiste ailé*, dans Bull. M.R.A.H. 48 (1976), p. 121-144, 13 fig.
31. *La peinture monumentale de 1071 à 1261. Évolution du programme décoratif des églises (co-rapport)*, dans Actes du XV<sup>e</sup> Congrès intern. des Études byzantines Athènes 1976, I, Athènes, 1979, p. 284-330, 5 fig., pl. XXVI-XXXIII.
32. *Recherche sur les programmes décoratifs des églises médiévales de Géorgie en relation avec la peinture monumentale byzantine*, dans Actes du Symposium de Tbilisi 1977, 28 p.
33. *Recherches sur l'illustration de l'Évangile arabe de l'Enfance à Florence*, dans Actes du Symposium d'Erevan 1979 (résumé), 4 p.
34. *Les représentations de la Nativité du Christ dans l'art de l'Orient chrétien*, dans Miscellanea Codicologica F. Masai dicata (Publications de Scriptorium, VIII) 1979, 1, p. 11-21, 4 pl.
35. *Remarques sur le programme de Sainte-Sophie à Trébizonde*, dans Actes du 1<sup>er</sup> Symposium intern. Bulgaria-Pontica Medii Aevi, Nessebâr 1979, dans Byzantino-Bulgarica VII (1981), p. 379-391, 9 fig.
36. *Une eulogie inédite de St Syméon Stylite le Jeune*, dans Byzantion LI (1981), 2, p. 631-634, 1 pl.
37. *Le diptychon Leodiense du consul Anastase (Constantinople, 517) et le faux des M.R.A.H.*, dans R.B.A.H.A. XLIX-L (1980-81), p. 5-19, 10 fig.
38. *Les céramiques arméniennes de Kütaya aux M.R.A.H. à Bruxelles*, dans Bull. M.R.A.H. 53, 1 (1982), 1983, p. 73-87, 24 fig.
39. *Kindheit und Jugend Mariae*, dans Reallexikon zur byzantinischen Kunst, livraison 1982, col. 83-101.
40. *Une icône russe et une icône grecque de la collection de l'Art chrétien d'Orient*, dans Mélanges De Roo (= Bull. M.R.A.H. 55, 2, 1984), p. 135-146, 4 fig.
41. *Perspectives d'une étude d'ensemble des arts somptuaires et appliqués de la Géorgie médiévale (V<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, dans Actes du IV<sup>e</sup> Symposium intern. sur l'Art géorgien, Tbilisi 1983 (résumé), 2 p.

42. *L'illustration de la première partie de l'Hymne Akathiste et sa relation avec les mosaïques de l'Enfance à la Kariye Djami*, dans *Byzantion* LIV (1984), 2, p. 648-702, XXI pl.
43. *Trois ceintures arméniennes en argent du XIX<sup>e</sup> siècle aux M.R.A.H. à Bruxelles*, dans *R.B.A.H.A.* LV (1986), p. 97-104, 10 fig.
44. *L'Art byzantin en Belgique en relation avec les croisades*, dans *R.B.A.H.A.* LVI (1987), p. 13-47, 24 fig.
45. *Acatisto Inno et Acheropita*, dans *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Rome, I (1991), p. 84-85 et 88-92.
46. *Pour une problématique de la peinture d'église byzantine à l'époque iconoclaste*, dans *Festschrift E. Kitzinger* (= *Dumbarton Oaks Papers* 41, 1987), p. 321-337, 9 fig.
47. *L'illustration du cycle des mages suivant l'homélie sur la Nativité attribuée à Jean Damascène*, dans *Le Muséon* 100, 1-4 (1987), p. 211-224, 2 ill. hors-texte.
48. *La tradition byzantine des baptistères et de leur décor, et les fonts de Saint-Barthélemy à Liège*, dans *C.A.* 37 (1989), p. 45-68, 24 fig.
49. *Iconographie comparée du cycle de l'Enfance de la Vierge à Byzance et en Occident, de la fin du IX<sup>e</sup> au début du XIII<sup>e</sup> s.*, dans *Cahiers de Civilisation médiévale* XXXII, 4 (1989), p. 291-303, 24 ill. hors-texte.
50. *Les cycles de la Vierge dans l'église de Dečani: Enfance, Dormition et Akathiste*, dans *Dečani et l'art byzantin au milieu du XIV<sup>e</sup> siècle*, Belgrade, 1989, p. 307-318, 7 ill. hors-texte.
51. *Une icône et une cathédre grecques à l'image du Christ aux Musées royaux d'Art et d'Histoire*, dans *Bull. M.R.A.H.* 61 (1990), p. 99-117, 13 fig.
52. *Nouvelles remarques sur l'illustration de proimion de l'Hymne Akathiste*, dans *Byzantion* LXI, 2 (1991), p. 448-457, 8 fig. hors-texte.
53. *Le cycle de sainte Marguerite d'Antioche à la cathédrale de Tournai et sa place dans la tradition romane et byzantine*, dans *R.B.A.H.A.*, LXI (1992), p. 87-125, 31 fig.
54. *Émail et orfèvrerie à Byzance, au X<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècle, et leur relation avec la Germanie*, dans *Actes du colloque « Kunst im Zeitalter der Kaiserin Theophanu »* Cologne 1992, Cologne, 1993, p. 61-78, 11 fig.
55. *Aspects de l'architecture monastique à Byzance du VIII<sup>e</sup> au X<sup>e</sup> siècle. Topographie et disposition liturgique*, Actes du colloque « Le monachisme à Byzance et en Occident du VIII<sup>e</sup> au X<sup>e</sup> siècle. Aspects internes et relations avec la société », Bruxelles-Maredsous 1992, dans *Revue bénédictine*, CIII, 1-2 (1993), p. 186-208, 4 fig.
56. *Sens religieux et qualité esthétique des décors d'absides byzantins*, Actes du colloque « Expérience esthétique et expérience religieuse », Univ. de Louvain et Univ. de Liège 1990, dans *Homo Religiosus* 16, Louvain-la-Neuve, 1993, p. 103-111, 2 fig.
57. *Les thèmes iconographiques profanes dans la peinture monumentale à Byzance, du VI<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, Actes du colloque « L'Arte profana a Bisanzio », Rome 1990, dans *Milion* III (1993).
58. *The Art of Byzantium and its Relation to Germany in the Time of the Empress Theophano*, Actes du colloque « The Empress Theophano, Byzantium and the West: Europe at the End of the First Millenium » (Hernen 1991), Cambridge 1994.
59. *Le monastère du Sinai, creuset de culture chrétienne (X<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle)*, Actes du Colloque « East and West in the Crusader States » (Hernen 1993).
60. *Le rappresentazioni della Vita della Vergine e dell'Infanzia del Cristo nelle sculture e nei mosaici di San Marco*, Atti del Convegno « San Marco: aspetti storici ed agiografici », Venise 1994.

#### IV. PUBLICATIONS CONCERNANT LES M.R.A.H.

Livres: cf. I, 5 et 6

Ouvrages en collaboration: cf. II, 9 et 10

Articles: cf. III, 37, 38, 40, 43 et 51.

1. *L'apport des dons et legs à la section de l'Islam*, dans *Liber Memorialis 1835-1985*, M.R.A.H., Bruxelles 1985, p. 177-183, 8 fig.

Notices de catalogues: cf. V, passim

Notes:

2. *Note sur les « cartons » de tissage du tombeau de la brodeuse Euphemiân aux M.R.A.H. à Bruxelles*, dans *Bulletin de liaison du CIETA* 47-48 (1978), p. 71-73, 2 fig.
3. *Les collections de textiles des M.R.A.H. à Bruxelles. État actuel et perspectives* dans *Bulletin de liaison du CIETA* 49 (1979), 1, p. 69-71 (résumé).
4. *La salle de l'Islam et celle de l'Art chrétien d'Orient, une rénovation et une création du Département des Industries d'Art aux M.R.A.H.*, dans *La Vie des Musées*, 1979, p. 31-33, 4 fig. Voir aussi *Bull. M.R.A.H.* 50 (1978), 1980, p. 284-285.
5. *Colloque sur l'art bulgare, M.R.A.H., 12-13 février 1978*, dans *Bull. M.R.A.H.* 50 (1978), 1980, p. 107-108.
6. *L'exposition « Splendeur de Byzance » (Europalia-Grèce 82)*, dans *Bull. M.R.A.H.* 54, 2 (1983), p. 98-102, 2 fig.

Notes sur les nouvelles acquisitions dans *Museumleven*, *La Vie des musées* et *Bull. M.R.A.H.*

Guides du visiteur M.R.A.H. (aussi en version néerlandaise):

7. *Sculptures du haut moyen âge sur ivoire, sur bois et sur pierre*, 1977, 12 p., 36 pl., réédition 1986.
8. *Icones russes et de l'Est européen*, 1979, 12 p., 36 pl. Épuisé et remplacé par *Icones russes et autres objets de culte*, 1990, 12 p., 36 pl.
9. *Textiles islamiques I. Iran et Asie centrale*, 1981, 10 p., 38 pl.
10. *Textiles islamiques II. Proche-Orient et Méditerranée*, 1983, 10 p., 38 pl. Guide des M.R.A.H.

Guide des M.R.A.H.

1991: *Islam, Art chrétien d'Orient, Laiton, Instruments de précision, Sculpture sur pierre, Art roman et mosan, Tissus coptes*; 1994: *Art byzantin et chrétien d'Orient, Textiles coptes, Arts roman et mosan, Métaux, Instruments de précision*.

#### V. CATALOGUES D'EXPOSITIONS

Cf. II, 7

1. *Expressions artistiques du culte de St Hadelin*, Celles-lez-Dinant, 1970, 16 p., 7 fig.
2. *Floeffe. 850 ans d'histoire. Vie et destin d'une abbaye de Prémontrés*, Floeffe, 1973: nombreuses notices.
3. *Tesori dell'Arte mosana (950-1250)*, Rome-Milan, 1973-74: p. 45-46, 53-54, 61-62 et nombreuses notices.
4. *L'Art chrétien du Nil*, Studio 44, Bruxelles, 1974: p. 12-14 et notices 15-37.
5. *Icones bulgares du IX<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*, M.R.A.H., Bruxelles, 1977-78: liminaire.
6. *Archilecture géorgienne*, Univ. de Louvain-la-Neuve, 1978: p. 11-14 et traductions de l'italien.

7. *Architecture arménienne IV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, M.R.A.H., Bruxelles, 1980 : mise au point du texte.
8. *Artisans de l'Égypte ancienne*, Musée de Mariemont, 1981 : p. 90-91 et 13 notices, fig.
9. *Des Pharaons à Dali. Cinq années d'acquisitions aux M.R.A.H., 1974-1978* (= Bull. M.R.A.H. 51, 1979), 1981, p. 43-56, 10 fig.
10. *De materiele cultuur van de eerste christenen*, Kath. Universiteit Leuven, 1983 : p. 268-270, fig.
11. *Arts tardifs et chrétiens d'Égypte*, Univ. de Louvain-la-Neuve, 1988 (= Le monde copte 14-15, 1988) : p. 31-32 et 9 notices, 5 fig.
12. *Acquisitions - Aanwinsten 1979-1988* (= Bull. M.R.A.H. 59, 1988), p. 55-74, 18 fig.
13. *Trésors d'art religieux au pays de Visé et saint Hadelin*, Visé, 1988 : L'iconographie de saint Hadelin, p. 65-72, 8 fig.
14. *Gouden Licht. Meesterwerken der Ikonenkunst*, Kon. Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 1988-89 : p. 12-16, 4 fig. et 13 notices, fig.
15. *In beeld geprezen. Miniaturen uit Maaslandse devotieboeken 1250-1350*, Provinciaal Museum voor religieuze Kunst Sint-Truiden, 1989 ; n<sup>os</sup> 52 et 55, fig.
16. *Filles de Cîteaux au pays mosan*, Huy, 1990 : n<sup>o</sup> 147, fig.
17. *The Making of England. Anglo-Saxon Art and Culture AD 600-90*, British Museum, Londres, 1991 : n<sup>o</sup> 141, fig.

VI. PARTICIPATION AU RÉPERTOIRE DU MOBILIER D'ÉGLISE DE L'INSTITUT ROYAL DU PATRIMOINE ARTISTIQUE : PROVINCE DE NAMUR, 1967-1972.

VII. COMPTES RENDUS

Nombreux comptes rendus critiques surtout dans R.B.A.H.A., Byzantion, Revue d'Histoire ecclésiastique, Scriptorium, Revue belge de philologie et d'histoire, Byzantinische Zeitschrift, Revue des archéologues et historiens de l'art de Louvain, Cahiers de Civilisation médiévale, Le moyen âge.

# PETRUS CHRISTUS : À PROPOS DE L'EXPOSITION DE NEW YORK DE 1994

Albert CHÂTELET

A la mémoire de Michelangelo MURARO  
qui a accompli son œuvre d'historien de l'art vénitien  
dans le voisinage de Santa Maria della Carità  
et des palais Barbarigo

L'exposition organisée si judicieusement par Maryan Ainsworth au Metropolitan Museum dans les salles basses de la collection Lehman (14 avril - 31 juillet 1994) constituait un événement très nouveau. Depuis de longues années, mise à part la toute récente exposition Stefan Lochner à Cologne, aucune grande manifestation consacrée à la peinture du xv<sup>e</sup> siècle septentrional n'avait été organisée. Malgré le préjugé persistant contre le déplacement de toutes peintures sur bois, un nombre assez important de musées avaient consenti des prêts, à l'exception, toutefois, du musée du Louvre et de la National Gallery de Londres. L'ensemble réuni n'en était pas moins assez significatif pour permettre des comparaisons directes et des réflexions à propos de cet artiste dont l'œuvre pose encore beaucoup de problèmes, malgré plusieurs études récentes (1). Le catalogue (2) est très original dans son organisation. Il associe une présentation du milieu et de la biographie ainsi qu'une publication — fort utile et précise — des documents d'archives, dus à Maximiliaan P. J. Martens, et, par ailleurs, une étude des œuvres exposées par Maryan Ainsworth qui a mis l'accent sur l'apport de la photographie en réflexion d'infrarouge, c'est-à-dire, sur l'étude du dessin sous-jacent dont elle s'est fait une spécialité, ainsi que sur la pratique de la perspective. L'illustration abondante, avec de bonnes reproductions en couleurs, fait de cette publication la plus utile et la plus complète sur l'artiste.

Parmi les textes rassemblés par Maximiliaan P. J. Martens, malgré la volonté d'exhaustivité de cet auteur, il en est un qui fait défaut et qui se situera au point de départ de la réflexion que je voudrais proposer. En 1924, Gino Fogolari publiait une étude consacrée à l'église Santa

(1) Peter H. SCHABACKER *Petrus Christus*, Haentjens Dekker & Gumbert, Utrecht, 1974 ; Ursula PANHANS-BÜHLER, *Eklectismus und Originalität im Werk des Petrus Christus* (Wiener Kunstgeschichtliche Forschungen V), Verlag Adolf Holzhausens, Vienne, 1978 ; Joel M. UPPON *Petrus Christus, his Place in Fifteenth-Century Flemish Painting*, The Pennsylvania State University Press, University Park & Londres, 1990

(2) Maryan W. AINSWORTH with contributions by Maximiliaan P. J. MARTENS, *Petrus Christus. Renaissance Master of Bruges*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1994



Fig. 1. Petrus CHRISTUS. *Mort de la Vierge* Putnam Foundation, San Diego.

Maria della Carità de Venise<sup>(3)</sup>, mais dans une revue de diffusion assez restreinte et surtout peu consultée par les historiens de l'art flamand. Elle figure bien dans la bibliographie du catalogue new-yorkais, mais n'a pas été exploitée par ses auteurs. On relève cependant, dans les comptes de l'église annexés à la publication, une mention de l'année 1451, particulièrement intéressante pour notre artiste : *Il. a di 30 luio ave M° piero de fiandra per la pala duc. 78 e per dacio et per barche e allre spesse conduta a venesia insuma monta .....d 100 L. 0s.0*

Gino Fogolari, très prudemment, pensait qu'il est difficile de préciser de quel Pierre le Flamand il s'agit, mais que l'on est porté tout naturellement à songer à Petrus Christus. Ce scrupule lui fait honneur. Pourtant en 1451, aucun autre artiste du nom de Pierre ne semble disposer d'une réputation suffisante pour qu'une commande lui soit faite pour une église de Venise. Il est vrai que parmi les œuvres du peintre qui nous sont parvenues, il n'en est guère qu'une qui pourrait répondre à une telle commande, la *Mort de la Vierge* de la Fondation Putnam de San Diego (cat. n° 15) (fig. 1), mais elle était réputée provenir de Sicile. Vincenzo Scuderi a rétabli les faits de manière exemplaire<sup>(4)</sup> : le tableau est entré en 1865, avec quatre-vingt autres peintures diverses, dans la collection Santocanale, par un don de Marianna Consiglio, veuve du duc de Terranova e d'Alagona. Elle-même avait hérité ces œuvres de son père Gaetano Consiglio, baron de Castelbici. La collection semble avoir été constituée antérieurement par la famille des Consiglio qui étaient des commerçants et mentionnés comme tels dès le dernier quart du XVIII<sup>e</sup> siècle. Vincenzo Scuderi suppose, sans argument précis, que la *Mort de la Vierge* pourrait provenir d'une église de Sciaccia, ville où résidait les Consiglio. La diversité des tableaux réunis dans la collection suggère pourtant des acquisitions en des lieux variés en profitant probablement des voyages suscités par les activités commerciales des collectionneurs. Dès lors un achat à Venise même de notre tableau ne saurait être exclu.

\*  
\* \*

Les chanoines de Latran du couvent vénitien de la Carità avaient obtenu du pape Eugène IV, le Vénitien Gabriello Condulmer, issu de leur ordre, des privilèges qui leur permirent de réunir les fonds nécessaires à la reconstruction de leur église qui débuta en 1445. C'est dans le cadre même des comptes de cette nouvelle édification que se trouve la mention, sans aucune précision sur son sujet, de l'acquisition du tableau à Piero di Fiandra. Il n'était certainement

(3) G. FOGOLARI, *La Chiesa di Santa Maria della Carità di Venezia (ora sede delle Regie Gallerie dell'Accademia). Documenti inediti di Bartolomeo Bon, di Antonio Vivarini, di Ercole del Fiore e di altri artisti*, Venise, 1924, édition en volume d'un article publié d'abord dans *Archivio Veneto-Tridentino*, 4e série, V, p. 57-119.

(4) « La collocazione originaria della « Morte della Vergine » attribuita a Petrus Christus, già della collezione Santocanale a Palermo e ora a San Diego di California », *Antonello da Messina. Atti del convegno di studi tenuto a Messina dal 29 novembre al 2 dicembre 1981*, Università degli Studi di Messina, Messina, 1987, p. 101-100. Joel UPTON (*Petrus Christus*, p. 44 note 54 b) a déjà émis l'hypothèse que le tableau de San Diego pourrait être celui de la Carità mais n'en a pas tiré de conclusions. Maryan AINSWORTH rejette brièvement l'idée dans le catalogue de New York (*op. cit.* note 2), p. 153 note 25.

pas destiné à l'autel majeur, confié au sculpteur Bartolomeo Bon et déjà en cours d'exécution lorsque le tableau parvint à Venise. Il n'est pas mentionné non plus dans les descriptions connues de l'église qu'il a donc dû quitter assez tôt.

Cette absence peut probablement s'expliquer, surtout si le tableau acquis pour Venise était bien la *Mort de la Vierge*. Dans la même année 1451, le pape Nicolas V autorisait Giovanni et Andrea Barbarigo à édifier, pour eux-mêmes et pour leur famille, un sépulcre dans l'église <sup>(5)</sup>. Gino Fogolari a mis en rapport cet accord avec la construction du monument funéraire des doges Marco et Agostino Barbarigo <sup>(6)</sup> qui devait être établi sur le mur nord de l'église. L'identité du nom de famille y portait naturellement mais ce tombeau n'a été commencé qu'après la mort de Marco Barbarigo, en 1485 <sup>(7)</sup>. Giovanni et Andrea Barbarigo appartiennent à une autre branche de la famille dont l'activité est très différente. Andrea est un marchand particulièrement avisé qui a rétabli en quelques années une fortune perdue par une imprudence de son père, et son frère Giovanni l'a suivi dans cette voie avec un peu moins d'audace et d'habileté semble-t-il. Les carnets d'Andrea, miraculeusement conservés, ont été étudiés de manière remarquable par Frederic C. Lane qui nous fait connaître ainsi la vie d'un noble commerçant vénitien du xv<sup>e</sup> siècle <sup>(8)</sup>. En fait Andrea était déjà mort quand le pape concéda cette autorisation de construire un tombeau, sans doute sollicitée depuis plusieurs années. C'est donc son frère Giovanni qui a dû mettre en œuvre le monument.

On pourrait douter de la réalisation effective du tombeau de Andrea et Giovanni. Pourtant dans sa description de l'église, Francesco Sansovino signale dans la « chapelle du joaillier » deux statues des « princes Barbarighi » qui ne peuvent être celles des doges Marco et Agostino qu'il décrit, ensuite, comme placées dans leur arcade <sup>(9)</sup>. Il est donc probable que ce sont celles de nos deux frères dont les statues ont été reportées dans une chapelle construite par un tout autre personnage lorsque le Doge Agostino Barbarigo fit commencer l'arc pour la sépulture de son frère. A la mort d'Agostino Barbarigo, la construction n'était pas entièrement achevée et dans son testament, du 20 juin 1501 <sup>(10)</sup>, il prévoyait diverses dispositions pour son enterrement dans l'église. Il est intéressant de noter qu'il demande des messes sur l'autel de la vierge « che e statto fabbrichatto de nuovo ». Le Castatico de 1548 conservé dans les archives de l'église indique également que les doges Marco et Agostino « hano edificato solenemente lo ditto altare a onore e laude della Vergine Maria » <sup>(11)</sup>. Il apparaît donc clairement que l'autel de la Vierge

(5) G. FOGOLARI *op. cit.* (note 3) p. 90 et PAOLETTI, *Architettura e scultura del Rinascimento in Venezia*, Ongania, 1893, II, p. 184.

(6) On trouvera une reproduction de la gravure représentant le tombeau des doges dans le précédent numéro de cette revue p. 69 (fig. 4 de l'article de Jacques DEBERGU « *Luc Lange et Jacques du Brœucq. Quatre considérations* »).

(7) PAOLETTI, *op. cit.* (note 5) II, p. 184.

(8) *Andrea Barbarigo, Merchant of Venice (1418-1449)*, (The John Hopkins University Studies in historical and political Science, série LXII, n° 1), Baltimore, 1944.

(9) *Venezia nobilissima*, f° 95 v°, cité par PAOLETTI, *op. cit.* (note 5) II, p. 111. En parlant des « principi », Sansovino entend bien parler des doges, mais il demeure improbable qu'il y ait eu deux statues de chacun des doges dans l'église. Il a donc dû confondre les doges et leurs cousins.

(10) *Nuovo Archivio Veneto*, XVII, 1908, p. 242-254.

(11) PAOLETTI *op. cit.* (note 5) II, p. 184.

qui était situé au centre de l'arc des Barbarigo a été renouvelé par Agostino Barbarigo dans les dernières années du xv<sup>e</sup> siècle. Or cet autel comportait un bas-relief de l'Assomption, thème qui sans être identique à celui de la Mort de la Vierge, en est plus ou moins l'équivalent. On peut donc penser que le tableau de Petrus Christus a pu être destiné au premier autel de la Vierge et en être éloigné lors de l'édification du monument funéraire des Doges, en même temps, probablement que les statues de Andrea et Giovanni qui étaient probablement associées au même autel.

Certes, il est difficile de confirmer ce dernier point, mais un ensemble de circonstances rend la chose probable. Lorsque le tableau est apporté à Venise, la flotte qui assure les transports en provenance de la Flandre et de l'Angleterre est commandée par Giacomo Barbarigo<sup>(12)</sup>. En 1447, Marco Barbarigo, le futur Doge, est représentant d'Andrea à Londres<sup>(13)</sup>. En 1449, il est consul de Venise à Londres et semble avoir conservé cette fonction jusqu'en 1456<sup>(14)</sup>. C'est à cette époque qu'il commande à un peintre, vraisemblablement brugeois, son portrait, aujourd'hui à la National Gallery de Londres. La commande est nécessairement postérieure à 1443 parce que la lettre qu'il tient dans sa main, lui est envoyée par Francesco Barbarigo son père qui est mentionné avec son titre de Procurateur de Saint Marc auquel il a été élu le 17 février de cette année<sup>(15)</sup>. Il ne doit pas être postérieur à 1448 qui semble être l'année de la mort du même Francesco<sup>(16)</sup>. Tous ces membres de la famille Barbarigo intervenant autour de la Flandre vers 1451, rendent très probable leur intervention dans l'acquisition du tableau de *Piero da Fiandra* pour Santa Maria della Carità pour un autel auquel tout porte à croire qu'ils étaient déjà attachés, bien que les frais soient pris en charge par la fabrique de l'église. Que ce tableau soit bien le tableau de San Diego est vraisemblable aussi et ne s'oppose pas à sa provenance sicilienne qui n'est, on l'a vu précédemment, que relativement récente<sup>(17)</sup>.

À Venise et dans l'Italie septentrionale, deux œuvres importantes ont traité du même sujet, presque au même moment. C'est une dizaine d'années seulement après l'arrivée du tableau de Pietro da Fiandra que Mantegna devait peindre le tableau, aujourd'hui au musée du

(12) *Calendars of State Papers and Manuscripts relating to english Affairs existing in the Archives and Collections of Venice and other Libraries of Northern Italy*, I, 1202-1509, Londres, 1864, p. cxxxiii.

(13) LANE, *op. cit.* (note 7) p. 192.

(14) *Calendars.... op. cit.* (note 11) p. cxxx.

(15) Cf. Martin DAVIES, *Early Netherlandish School* (National Gallery Catalogues), Londres, 1945, 36, n° 696.

(16) *Dizionario biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana, Rome, VI, 1964, p. 63. Le lien familial entre les trois branches de la famille Barbarigo qui interviennent dans cette histoire, n'a pu être établi. Il s'agissait peut-être de cousins issus de germains: le grand père des doges, Pietro, pourrait être le frère de celui des marchands, Michele. Quant aux parents de Giacomo, ils ne sont pas mentionnés dans les publications auxquelles j'ai pu avoir accès

(17) Lola GELLMAN («The «Death of the Virgin» by Petrus Christus: an Altar-piece Reconstructed», *The Burlington Magazine*, 112, p. 147-148) a montré que le tableau était complété par deux volets représentant saint Jean-Baptiste et sainte Catherine (autrefois au Kaiser Friedrich Museum de Berlin et détruits durant la dernière guerre). Le choix du premier saint ne saurait étonner à S.M. della Carità où il était honoré sur l'un des principaux autels. Celui de sainte Catherine pose problème: peut-être était-elle la sainte patronne de l'épouse de l'un des Barbarigo?



Fig. 2. Andrea MANTEGNA. *Mort de la Vierge* Prado, Madrid

Prado, probablement pour le marquis Louis de Gonzague <sup>(18)</sup> (fig. 2). A confronter les deux œuvres, on peut être tenté de voir celle de l'Italien comme une interprétation critique de celle du Flamand. À l'architecture bourgeoise est substituée une grandiose structure antiquesante, au paysage un peu anecdotique, la célèbre vue des marais mantouans, à la distribution pittoresque des apôtres, un groupement symétrique autour de saint Pierre qui retrouve la première place, au centre. Et pourtant la Vierge, dans le tableau madrilène, est couchée dans une position presque identique à celle de la peinture américaine et l'un des apôtres appelle de la main l'attention du spectateur comme celui, vêtu de vert, qui est au centre de la composition de Petrus Christus.

Il serait tentant de s'arrêter à cette comparaison, mais c'est probablement quelques années avant l'arrivée du tableau de Petrus Christus, qu'était achevée à Venise même une très importante composition sur le même thème : la mosaïque de la chapelle des Mascoli à San Marco (fig. 3) <sup>(19)</sup>. Elle a été souvent citée, à juste titre, pour origine de la composition de Mantegna. L'idée d'une architecture en perspective lui est certainement empruntée, mais Mantegna n'a pas retenu l'ouverture sur une rue et lui a substitué le paysage mantouan qui peut bien renvoyer à l'exemple flamand. À la disposition des apôtres en deux groupes, de part et d'autre du lit funéraire très isolé au centre, il a préféré un groupement plus varié, qui ne dégage que le buste de la Vierge couchée. Là encore l'idée peut venir du Flamand qui s'est efforcé de disperser les douze personnages dans l'espace jusqu'à en montrer un seulement de dos en le situant très irrespectueusement, penché en curieux à la fenêtre. Il est vrai que le corps de la Vierge allongé avec un visage de trois-quarts droite est déjà presque la position adoptée dans la chapelle de Saint Marc et l'on pourrait penser que Petrus Christus, plutôt que d'en offrir le modèle à Mantegna, a adopté lui-même, en cela, un formule vénitienne. On en trouve, effectivement, une version antérieure dans la prédelle du retable de l'Annonciation, daté de 1444, de Jacopo Bellini dans l'église San Alessandro de Brescia. Peut-être faut-il retenir aussi cette éventualité qui supposerait donc un voyage vers Venise du Brugeois qui lui aurait permis de connaître l'une ou l'autre de ces versions du thème. Son tableau serait alors, comme celui de Mantegna vis-à-vis du sien, une adaptation d'une composition italienne — issue elle-même de la tradition byzantine de la *Dormitio virginis* — dans un langage flamand qui le conduit à s'attarder à des détails anecdotiques. On peut même se demander si cette commande vénitienne à un Flamand n'aurait pas été l'occasion de l'introduction de ce thème de la mort de la Vierge dans l'art septentrional qui ne le connaît guère auparavant <sup>(20)</sup>.

\*  
\* \*  
\*

(18) Keith CHRISTIANSEN (Suzanne Boorsch, K. C. David Ekserdjian, Charles Hope, David Landau sous la direction de Jane Martineau, *Andrea Mantegna*, Gallimard & Electa, Paris et Milan, 1992, pp. 170-174) date le tableau vers 1460

(19) Le problème de l'auteur et de la date de cette œuvre insigne a suscité de nombreuses discussions. Citons surtout deux articles importants à ce sujet : Michelangelo MURARO, « The Statutes of the Venetian Arti and the Mosaics of the Mascoli Chapel, » *The Art Bulletin*, XI.111 (1961), p. 261-274 et Ettore MERKEL « Un Problema di Methodo : la « Dormitio Virginis » dei Mascoli, » *Arte Veneta*, XXVII, (1973), p. 65-80.

(20) La seule œuvre peinte importante qui pourrait avoir précédé le tableau de Petrus Christus est la version du thème que l'on a supposé un temps refléter un original perdu du Maître de Flémalle (meilleur exemplaire à la National Gallery de Londres). On l'attribue plutôt aujourd'hui, avec raison me semble-t-il, à van der Goes ou son entourage (cf. not. Friedrich WINKLER, *Hugo van der Goes*, Walter de Gruyter, Berlin, 1964, p. 134-141).



Fig. 3. Mort de la Vierge (Mosaïque)  
San Marco, Chapelle des Mascoli, Venise

L'hypothèse, loin d'être invraisemblable, apparaît ainsi quasi confirmée par la conjonction si singulière des différents membres de la *gens* Barbarigo. Sa prise en considération entraîne, toutefois, une révision de la chronologie. Le tableau ne pourrait plus être situé vers 1460-65, comme le propose, après d'autres, le catalogue new-yorkais, mais vers 1450-51, c'est à dire qu'il serait sensiblement contemporain des volets du musée de Berlin signés et datés de 1452. Ce rapprochement attire l'attention sur des points communs entre les deux œuvres, surtout une singulière similitude dans les types de personnages affectés à la représentation des apôtres. On remarquera, en particulier, la singulière façon de faire les yeux en points sombres, en billes de loto, serait-on tenter de dire. Aussi bien, le problème de la chronologie des œuvres de Christus est au centre de l'étude de son œuvre et ne semble pas avoir encore été présenté de manière très convaincante ni dans l'exposition ni dans les ouvrages récents. Les œuvres datées qui nous sont parvenues proposent trois points de repères : 1446, 1449/52 et 1457. Les premières — le *Portrait de Chartreux* du Metropolitan Museum (n° 5) et l'*Edward Grymeston*, de la National Gallery de Londres, tous deux de 1446 — montrent un Petrus Christus marqué par une culture foncièrement eyckienne, même si elle n'est probablement pas issue d'un contact direct avec le maître. La finesse de l'éclairage et les effets de brillance dans le *Chartreux*, mieux conservé que le *Grymeston*, sont bien significatifs à cet égard.

Ce sont des caractères que l'on peut retrouver dans la *Madone Exeter* (Staatliche Museen de Berlin n° 7), dans le très beau *Saint Jean-Baptiste* (n° 3), si heureusement acheté par le musée de Cleveland, et le petit *Homme de douleurs* de Birmingham (n° 9). À ce groupe, il faut probablement ajouter la *Tête de Christ* du Metropolitan Museum (n° 4), dont l'état laisse tellement à désirer qu'il n'est plus guère significatif. Petrus Christus acquiert en juillet 1444 le droit de bourgeoisie à Bruges, soit seulement un an et demi environ avant sa première œuvre signée et datée qui nous soit parvenue. Cette première manière devrait donc être celle de ses débuts qui supposerait une formation dans le milieu eyckien. J'ai dit, ailleurs<sup>(21)</sup>, que je croyais le peintre brugeois disciple, non de Jean van Eyck, mais de celui que j'ai appelé le présumé Jean Coene, le maître H des *Heures de Milan-Turin*. Il est un peu regrettable que le musée de Philadelphie n'ait pas prêté à l'exposition son beau *Saint François*, œuvre plus significative de ce maître singulier, véritable *amico di Giovanni*, que le *Saint Jérôme* de Detroit. On aurait probablement mieux saisi en quoi Christus dépend de lui. C'est encore au groupe eyckien qu'il faut rattacher une œuvre actuellement insaisissable, la *Crucifixion* du musée de Dessau dont il faut espérer la réapparition prochaine (fig. 4)<sup>(22)</sup>. Elle est directement marquée par l'influence des *Heures de Milan-Turin* comme des œuvres peintes du présumé Jean Coene. Son exécution semble être proche tant du *Saint Jean-Baptiste* que de la *Madone Exeter*.

Par contre, il ne paraît pas possible de conserver l'attribution à Petrus Christus de *l'Annonciation Friedsam*, proposée, après d'autres, par James Ward. Ni les personnages, ni le traitement de l'espace, ni le rendu de la végétation ne correspondent à la manière de l'artiste. Avec les *Trois Maries au sépulcre* (Rotterdam, Musée Boymans-van Beuningen) ce tableau est le plus proche, dans son esprit comme dans sa facture du panneau central inférieur de *l'Agneau mystique*, c'est à dire de l'élément du polyptyque qui a la plus de chance de conserver encore une part importante de l'invention et de l'exécution de Hubert van Eyck. S'il faut croire à la datation proposée par Peter Klein sur la base de la dendrochronologie (1442)<sup>(23)</sup> — mais en ce domaine qui suppose toute une part de jugement personnel, l'erreur n'est guère plus exclue qu'en matière d'attribution — il faudrait admettre qu'une tradition hubertienne s'est perpétuée jusque vers le milieu du siècle. On ne peut absolument l'exclure, mais, aucun élément solide n'est venu en confirmer la possibilité à ce jour.

Ce qui est surprenant, c'est que dès 1449, soit cinq ans après son installation à Bruges, Petrus Christus présente un style très différent avec le célèbre *Saint Eloi* de la collection Lehman (n° 6). Un changement profond ne se manifeste pas seulement dans la différence de format mais surtout dans un goût de la simplification des formes, d'un travail retrouvant des aspects de sculpture sur bois. Cette même facture se retrouve en 1452 dans les volets de Berlin et dans la *Mort de la Vierge* qui pourrait bien dater, on l'a vu, de 1450-51. Sans doute était-elle en germe dans sa première période : on en voit l'amorce, par exemple dans le chartreux en

(21) « Les enluminures eyckiennes des manuscrits de Turin et de Milan-Turin », *La Revue des Arts. Musées de France*, 7, (1957), p. 162.

(22) Disparue depuis la dernière guerre, cette œuvre est probablement l'une de celles qui se trouvent dans les réserves des musées russes, mais ne semble pas avoir été présentée dans les récentes expositions de Moscou et de Saint-Pétersbourg.

(23) *Op. cit.* (note 2), p. 215. On notera toutefois que la première date possible d'abattage, en ajoutant 9 années d'aubier, est de 1426. Il suffit donc de supposer quelques années de moins d'aubier et un séchage très court pour qu'une réalisation avant la mort d'Hubert van Eyck soit possible.

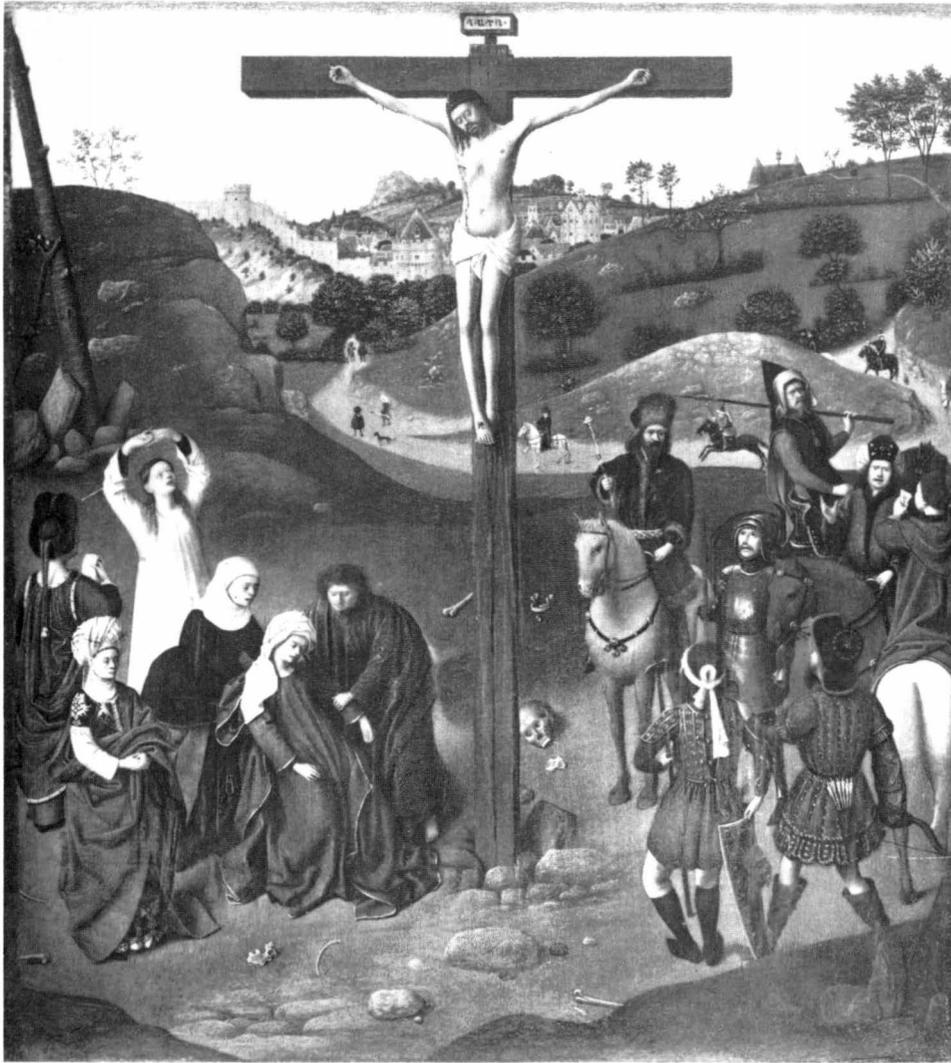


Fig. 4. PETRUS CHRISTUS. *Crucifixion*. Musée de Dessau

rière de la *Madone Exeter*. Son affirmation s'est probablement effectuée par la combinaison de diverses influences extérieures. On peut penser à celle d'un Dieric Bouts dont le traitement plus rude des volumes que celui des héritiers directs de Jean van Eyck comme le hiératisme, ont pu séduire le Brugeois. Aussi n'est-il pas sans intérêt de rappeler que la grande *Pietà* du musée de Bruxelles provient de l'abbaye de Tongerlo (24) comme le *Diptyque* du musée de Lille de Dieric

(24) Maximiliaan MARTENS (« New information on Petrus Christus's biography and the patronage of his Brussels *Lamentation* », *Simiolus*, 20 (1990-1991), 5-23) a tenté récemment de prouver que le tableau, commandé,

Bouts : il n'est pas certain que ce soit bien la destination première des deux œuvres, mais si c'était le cas, la rencontre des deux artistes pourrait bien s'être réalisée à la faveur de commandes par un même établissement religieux. Et cette *Pietà* peut trouver une place chronologique fort proche de celle du *Saint Éloi*. Elle montre, en effet, le peintre encore hésitant sur ses options personnelles et s'inspirant directement de la *Lamentation* de Roger van der Weyden, tout en en distendant la cohésion profonde.

Nous ne disposons plus ensuite que d'un seul tableau daté, de 1457, la *Vierge en trône entre saint Jérôme et saint François* de Francfort (n° 13). Elle apporte une conception assez différente. La composition toute symétrique (trahie aujourd'hui par l'amputation du tableau sur la gauche) donne une impression de calme qui ne se trouvait pas dans les œuvres précédentes. L'exécution retrouve un peu plus de finesse, sans rejoindre, cependant la précision proche de l'enluminure de la première période. C'est la même facture que l'on retrouve dans les portraits de donateurs de Washington (n° 12) , mais aussi dans la *Lamentation* (n° 8) (fig. 5) du Metropol-



Fig. 5. Petrus CHRISTUS. *Lamentation* Metropolitan Museum, New-York.

selon lui, par Anselme Adorno, proviendrait de la chapelle de Jérusalem de Bruges. La démonstration ne repose que sur une analogie assez vague entre le visage d'Adorno sculpté sur son tombeau, et le présumé donateur du tableau et d'une figuration d'un pèlerin dans le paysage. Toutefois le présumé donateur est situé derrière Nicodème et devrait, selon le rôle attribué à ce personnage par Ludolphe le Chartreux, être un prêtre ou, tout au moins être assimilable à un prêtre, ce qui ne semble pas pouvoir être le cas d'Adorno. L'ancienne provenance de Tongerlo met également en doute une appartenance antérieure à la chapelle brugeoise.

tan Museum. Plutôt qu'un prélude à la grande composition de Bruxelles, celle-ci apparaît comme une réplique condensée et dépouillée qui correspond au sentiment du tableau de Francfort. Le traitement du paysage est caractéristique de cette manière plus tardive. Comme dans les deux tableaux précédents, le peintre tend à en simplifier les données, ici en accentuant clairement les horizontales et en limitant les notes anecdotiques : deux personnages seulement sont figurés sur le chemin en arrière-plan à gauche. Le souvenir de la composition de Roger van der Weyden, si présent dans le grand tableau de Bruxelles, n'est ici presque plus sensible. Le dépouillement et la simplicité du paysage se retrouvent vers le même moment dans un tableau d'un artiste qui s'est trouvé opposé à Petrus Christus à Bruges, Pierre Coustain<sup>(25)</sup>, dont la grande *Résurrection de Lazare* (fig. 6) retrouve cette accentuation des horizontales et la simplification des plans qui marque la petite *Lamentation* de New York<sup>(26)</sup>.



Fig. 6. Pierre COUSTAIN. *Résurrection de Lazare*. Musée du Louvre, Paris.

(25) Cf. le procès qui oppose, en 1472, le peintre du duc à la guilde des peintres représentée notamment par Petrus Christus, *Le Beffroi*, I, 1863, p. 204-206.

(26) Cf. Albert CHÂTELET « Résurrection de Pierre Coustain », *Bulletin de la société de l'histoire de l'Art français*, 1962, 7-13. Nicole REYNAUD a publié depuis ce tableau — sans même mentionner mon étude — comme œuvre du Maître de Coëtivy (« La Résurrection de Lazare et le Maître de Coëtivy », *La Revue du Louvre et des Musées de France*, XV, 1965, 171-182). La découverte du fragment manquant, acquis depuis par le Musée du Louvre et réuni au fragment principal (id., « Complément à la « Résurrection de Lazare » du Maître de Coëtivy », *La Revue du Louvre et des Musées de France*, XXVII, 1977, 222-224) vient infirmer sa thèse. L'écu figurant à côté de la donatrice comporte une partie féminine aux armes de la famille flamande Bette et la partie masculine, malheureusement très défigurée par les usures et les repeints, pourrait être celle des van den Zype (de sinople à trois têtes de léopard d'or), ce qui indiquerait un tableau évoquant le couple formé par Marguerite Bette, fille de Simon Bette (mentionné entre 1423 et 1445) et le chevalier Jean van den Zype (Jean Gobelinus, *Preuves de la maison de Belle*, Bruxelles, 1648).

Pour les quinze dernières années, nous ne disposons d'aucun point de repère chronologique. La situation vers 1465, de la *Nativité* (n° 17) de Washington semble très possible, parce qu'elle semble développer, avec plus de force encore, ce sentiment de sérénité qui apparaissait à la fin des années cinquante. La *Sainte Famille dans un intérieur* (n° 20) de Kansas est peut être aussi à placer vers cette date, bien qu'elle constituerait alors une sorte de retour à l'eyckianisme. Le dépouillement général, malgré l'insistance sur les détails de l'intérieur, qui domine jusque dans les vues urbaines particulièrement discrètes, constitue bien un argument en faveur d'une telle situation. Seule l'identification éventuelle du modèle avec Anne ou Margaret Talbot du célèbre et attachant portrait de *Jeune femme* du musée de Berlin (n° 19) suggère une date plus tardive (vers 1470) qui correspondrait assez bien avec celle de ces deux derniers tableaux de peu antérieurs. Compte tenu de la différence de thème, on y retrouve, en effet, à la fois une simplicité et une discrétion analogues associée avec des souvenirs eyckiens.

\*  
\* \*

La première conclusion de cette étude est de constater qu'il faut renoncer à voir dans le tableau de San Diego une œuvre qui aurait pu marquer le jeune Antonello de Messine ou Colantonio<sup>(27)</sup>. Si l'œuvre a pu jouer un rôle dans l'évolution de la peinture italienne, ce ne peut être qu'après des artistes vénitiens. La seconde conclusion conduit à reconnaître que l'on ne peut tenir pour assurée une évolution continue et systématique dans l'adoption de la perspective à point de fuite central. C'est une idée trop contemporaine — ou plutôt répondant aux conceptions académiques du siècle dernier — que de tenir un tel procédé pour un progrès qui est nécessairement le seul mode d'expression à partir du moment où il est pratiqué. Un artiste comme Petrus Christus a fort bien pu, pour le tableau de San Diego, adopter la formule soit pour se plier aux pratiques italiennes, soit plus encore pour sa commodité dans la réalisation d'un intérieur un peu complexe. Cela n'exclut nullement qu'il peigne ensuite des tableaux construits à partir de formules tenues pour plus empiriques par nos yeux trop marqués par les traditions académiques.

#### ABSTRACT :

The *Death of the Virgin* by Petrus Christus (Putnam Foundation, San Diego) can be identified with the painting paid to *piero di fiandra* by Santa Maria della Carita church in Venice in 1451. That same year, two brothers, Giovanni and Andrea Barbarigo, were given permission to build a tomb in the church ; the painting was carried in a boat belonging to a fleet whose commander was a certain Giovanni Barbarigo, while at the same time the Doge-to-be Agostino was Venetian consul in London and represented his relative Andrea. It is thought that the painting was intended for an altar which later on was integrated to the *Arca Barbarigo* — started only after Doge Agostino's death (1485). This work fits remarkably to a series of two Venetian representations of the same topic : the mosaic in Mascoli's chapel in Saint-Mark and Mantegna's painting in the Prado museum. This identification leads to a chronological reappraisal of Petrus Christus' works, even though no conclusive argument may be found from the nature of the perspective he used.

(27) Comme le faisait notamment Germain BAZIN, « Petrus Christus et les rapports entre l'Italie et la Flandre au milieu du xv<sup>e</sup> siècle », *La Revue de Arts*, 4, 1952, p. 194-209.



# LA 'MADONE À L'ARCADE' DE PETRUS CHRISTUS ET SES DOUBLES

Didier MARTENS

L'une des principales attractions de l'exposition *Van Eyck to Bruegel* qui s'est tenue récemment à Rotterdam fut sans conteste la Vierge à l'Enfant de l'«*entourage de Petrus Christus (Petrus Christus, group)*» en dépôt depuis 1994 au musée Boymans-van Beuningen de cette ville (n°d'inv.3316, fig.1). L'œuvre, connue jusqu'il y a peu seulement de quelques spécialistes, reproduit la composition de la fameuse 'Madone à l'arcade' de Petrus Christus du Musée des Beaux-Arts de Budapest (fig.2). Dans la notice rédigée par J. R. J. van Asperen de Boer pour le catalogue de l'exposition <sup>(1)</sup>, on peut lire que le panneau de Rotterdam a longtemps été considéré comme une imitation moderne et qu'il a même figuré dans plusieurs expositions consacrées à l'art du faux, telle celle présentée en 1953 à Bâle <sup>(2)</sup>, où il se trouvait en compagnie notamment de la tiare de Saitaphernes... À la suite de l'expert munichois H.Kühn, qui l'avait examiné en 1967 et s'était prononcé en faveur de son authenticité, Van Asperen entreprit en 1976 une étude systématique du tableau. Grâce à des radiographies et à des prélèvements de matière, il put déterminer que le panneau aujourd'hui à Rotterdam présente une stratigraphie identique à celle des œuvres produites au xv<sup>e</sup> siècle dans les anciens Pays-Bas. De même, les pigments utilisés — notamment l'outremer naturel, l'azurite, le vermillon et le blanc de plomb — seraient ceux dont se servaient les 'Primitifs Flamands'. En 1994, Peter Klein eut en outre l'occasion de soumettre le support à une analyse dendrochronologique <sup>(3)</sup>. Selon cet auteur, l'arbre dont a été tiré le panneau fut abattu dans les années 1432-1438. Van Asperen conclut : «*Il est extrêmement probable que la présente peinture (= le tableau de Rotterdam) fut réalisée dans l'atelier de Petrus Christus. Petrus Christus est le premier (et le seul) peintre flamand dont on sache par les documents historiques qu'il a produit plusieurs versions d'une même image. La datation dendrochronologique et la technique picturale confortent cette hypothèse*» <sup>(4)</sup>.

(1) J. R. J. VAN ASPEREN DE BOER, dans *Van Eyck to Bruegel, 1400 to 1550: Dutch and Flemish Painting in the Collection of the Museum Boymans-Van Beuningen* (cat.exp.), Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen, 1994, n°3.

(2) *Falsch oder echt?* (cat. exp.), Bâle, Kunstmuseum, 1953, n° 38.

(3) Voir, pour un exposé récent en français sur cette nouvelle méthode de datation, P. KLEIN, *L'examen dendrochronologique des panneaux peints*, dans C. PÉRIER-D'ETEREN/ A. GODFRIND-BORN (éds), *Conservation — Restauration — Technologie (Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université Libre de Bruxelles. Cahiers d'Études, 4)*, Bruxelles, 1994-1995, p. 43-56.

(4) VAN ASPEREN, *op. cit.*, p. 43. L'auteur fait référence ici à la réalisation par Petrus Christus en 1451 de trois copies de l'icône miraculeuse de Notre-Dame de Grâce pour le comte d'Étampes (voir, à ce sujet, P. H. SCHABACKER, *Petrus Christus*, Utrecht, 1974, p. 138).



Fig. 1. *Madone à l'arcade*, Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen (photo musée)



Fig. 2. Petrus Christus, *Madone à l'arcade*, Budapest, Musée des Beaux-Arts (photo musée)

Au printemps 1994 s'est ouverte à New York une exposition *Petrus Christus* où figurait en bonne place la 'Madone à l'arcade' de Budapest. Dans le catalogue, Maryan Ainsworth mentionne brièvement le panneau de Rotterdam. Elle y voit « *une copie faible, quoique contemporaine* » du tableau hongrois<sup>(5)</sup>. Par une curieuse méprise, l'exemplaire de Rotterdam a été reproduit en couleurs et en pleine page dans la publication new-yorkaise en lieu et place de celui de Budapest. Son entrée dans le 'groupe Christus' a été ainsi officialisée par le catalogue de la première exposition monographique jamais consacrée au maître.

Sommes-nous véritablement en présence d'une œuvre du xv<sup>e</sup> siècle, comme l'affirment deux autorités en la matière ? L'analyse stylistique permet, à mon sens, d'écarter cette hypothèse. Il suffit de confronter l'exemplaire de Budapest<sup>(6)</sup> avec celui de Rotterdam pour se rendre compte qu'en dépit des apparences, le second cité ne relève déjà plus du monde des 'Primitifs'. Il s'agit en fait d'une copie de la fin du xvi<sup>e</sup> ou du début du xvii<sup>e</sup> siècle portant l'empreinte stylistique du Romanisme ou même de l'art rubénien. Celle-ci est reconnaissable aussi bien à la dilatation subie par les anatomies et par les visages qu'à l'assouplissement généralisé du drapé et au traitement des ombres. Par rapport à l'exemplaire de Budapest, les figures de nos Premiers Parents qui surmontent les colonnettes de l'arcade ont gagné en volume ; les bras et les cuisses d'Adam présentent une musculature athlétique, la silhouette d'Ève s'est alourdie. De même, l'Enfant Jésus de Rotterdam se signale par des joues fortement bombées que l'on chercherait en vain chez son homologue de Budapest. Le ventre, en outre, a un arrondi plus marqué et la cuisse gauche présente des replis de graisse. Le visage de Marie est devenu plus jouflu. La métamorphose subie par le modèle christussien est particulièrement frappante au niveau des joues et du menton de celle-ci. Le drapé de la Madone de Budapest a également fait l'objet d'une adaptation dont le caractère systématique ne peut que frapper. Les 'pointes' dessinées par les plis du manteau marial ont été comme émoussées pour faire place à des courbes. On comparera avec profit, sur les deux œuvres, le détail de la manche gauche retroussée du surcot bleu de la Vierge. À Budapest, la doublure de fourrure blanche du surcot forme une pointe dirigée vers la droite ; à Rotterdam, elle dessine une courbe sinueuse. Enfin, le contraste entre les zones d'ombre et de lumière sur le manteau de la Vierge est beaucoup plus marqué dans la seconde œuvre.

La dilatation des corps et des physionomies, comme l'assouplissement du drapé et la valorisation de l'ombre, sont caractéristiques des copies réalisées dans les anciens Pays-Bas à la fin du xvi<sup>e</sup> ou au xvii<sup>e</sup> siècle d'après les œuvres des 'Primitifs'. Sans doute le souci d'une plus grande 'organicité' formelle et un intérêt croissant pour le clair-obscur s'observent-ils déjà dans l'approche de l'art eyckien d'un Gerard David, d'un Quentin Metsys ou d'un Jean Gossart. Le premier cité a donné une interprétation de la 'Madone à la Fontaine' de Jan van Eyck qui se signale par un visage marial légèrement plus charnu, un drapé un peu moins rigide et un

(5) M. W. AINSWORTH, dans *Petrus Christus. Renaissance Master of Bruges* (cat. exp.), New York, Metropolitan Museum of Art, 1994, p.130, note 18.

(6) Il existe du panneau de Budapest une excellente photographie de détail reproduisant l'Enfant et le buste de la Vierge dans S. URBACU, *Maîtres des anciens Pays-Bas. Musée des Beaux-Arts de Budapest. Musée chrétien d'Esztergom*, Budapest, 1971, pl. 6.

contraste plus appuyé entre les zones d'ombre et de lumière (New York, Metropolitan Museum of Art) (7). Ces modifications, toutefois, sont presque imperceptibles par rapport à celles que les copistes de la fin du XVI<sup>e</sup> ou du XVII<sup>e</sup> siècle, même les plus fidèles, apportent aux œuvres des 'Primitifs' (8). La version que Rubens a réalisée du portrait de Paracelse de Quentin Metsys (Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts) (9), comme les nombreuses copies remontant à l'époque de la Contre-Réforme d'après la 'Madone embrassant l'Enfant' de Roger de la Pasture (10) ou la 'Descente de croix à mi-corps' de Hugo van der Goes (11), sont autant d'exemples de la façon dont les contemporains de Maerten de Vos ou de Van Dijk traduisaient la peinture de leurs devanciers dans l'idiome stylistique de leur temps. Sans doute l'auteur du panneau de Rotterdam entendait-il réaliser une copie fidèle de la Madone de Budapest, comme le montre le fait que les dimensions sont quasi identiques (Rotterdam : 56,6 × 31,6 cm ; Budapest : 55,5 × 31,5 cm). En outre, il s'est efforcé d'imiter la technique de son modèle et a même eu recours à un support ancien. Il n'a toutefois pas pu s'empêcher de donner aux figures et aux drapés un aspect plus conforme à ce qu'exigeait en la matière le goût de son époque.

Ces modifications furent-elles remarquées par le commanditaire ? L'artiste les a-t-il apportées consciemment ou inconsciemment ? Il devait être fort difficile, pour un peintre formé au style d'un Van Veen ou d'un Rubens, de peindre les chairs et le drapé d'une figure et de modeler les volumes à la façon d'un maître de la fin du Moyen Âge. Et il était certainement tout aussi difficile, pour un amateur d'art des années 1600, même attaché à l'art des 'Primitifs' comme l'était certainement la personne qui commanda le panneau de Rotterdam, de remarquer des infidélités au modèle allant dans le sens de conventions esthétiques qui lui étaient familières. Les écarts de style qui frappent l'historien d'art lorsqu'il confronte la Madone de Rotterdam à celle de Budapest ont donc fort bien pu échapper aussi bien au copiste qu'à son client...

La Madone de Rotterdam peut être rapprochée de la réplique de l'Agneau mystique réalisée par Michiel Coxcie entre 1557 et 1559 pour Philippe II (12). Dans un cas comme dans l'autre, le copiste s'est efforcé d'imiter la technique de son modèle et d'employer les mêmes matériaux, sans que ce souci de fidélité quasi scientifique envers l'original n'empêche une certaine mise au goût du jour esthétique de l'œuvre. Chez Coxcie, elle concerne principalement la structure

(7) H. J. VAN MIEGROET, *Gerard David*, Anvers, 1989, n° 38.

(8) Voir, sur les copies de la fin du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècle d'après les œuvres des 'Primitifs flamands', B. CARDON, *Aantekeningen bij de Annunciatie uit het voormalige cellobroedersklooster te Diest, thans in het Stedelijke Museum aldaar* (inv. nr. S/38), dans *Area Iovaniensis*, 15-16, 1986-1987, p. 29-67.

(9) M. J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting, VII. Quentin Massys*, Leyde/Bruxelles, 1976, n° 78a.

(10) Voir par exemple la version reproduite dans *Schallen der Armen. Het artistiek en historisch bezit van het OCMW-Leuven* (cat. exp.), Louvain, Stedelijk Museum Vander Kelen-Mertens, 1988, n° 67.

(11) Voir par exemple la version reproduite dans *Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Catalogue inventaire de la peinture ancienne*, Bruxelles, 1984, p. 121.

(12) J. DUVERGER, *Kopieën van het 'Lam Gods'-retabel van Hubrecht en Jan van Eyck*, dans *Musées Royaux des Beaux-Arts. Bulletin*, 3, 1954, p. 57-59 ; F. ROBERTS-JONES, *Du chef-d'oeuvre à la copie. Des Frères Van Eyck à Michiel Coxcie*, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts, 1992.

perspective du modèle eyckien, qui ne pouvait que paraître fautive à un peintre du milieu du xvi<sup>e</sup> siècle.

Le fait que le panneau de Rotterdam ait pu être tenu pour une œuvre du xv<sup>e</sup> siècle sur la seule base des informations fournies par le laboratoire et par la dendrochronologie ne manquera pas d'étonner. Il montre à quels errements s'expose une histoire de l'art qui, renonçant à ses méthodes d'investigation traditionnelles — dans le cas présent la critique de copies et la datation par le style —, entend ne plus fonder ses jugements que sur les seules données 'objectives' déduites de l'analyse matérielle du support et de la couche picturale. Ces données, en réalité, ne sont que des indices, qu'il convient bien sûr de prendre en compte, mais qui ne peuvent généralement fournir une réponse directe à la question de savoir à quel moment une œuvre a été réalisée.

Van Asperen se borne à constater : « *on ignore quand et pourquoi l'œuvre a été rejetée comme faux* » (13). La Madone de Rotterdam ne saurait certes être considérée comme une peinture du xix<sup>e</sup> siècle — on ne voit pas un faussaire 'moderne' donnant à une composition du xv<sup>e</sup> siècle une inflexion baroque. Mais le fait que le panneau a longtemps été considéré comme un faux aurait mérité d'être pris en considération. Derrière son rejet par les historiens d'art des générations précédentes se cache en effet une intuition juste : celle du caractère anormal de la peinture, qui relève tout à la fois de l'art du xv<sup>e</sup> siècle par la composition et de celui d'une époque plus tardive par certains détails du drapé, du modelé, des anatomies et des physionomies. C'est ce caractère anormal qui lui valut le qualificatif d'« *imitation malhabile (ungekonnte Fälschung)* » dans le catalogue de l'exposition bâloise citée plus haut.

Outre le panneau de Rotterdam, il existe une autre copie de la 'Madone à l'arcade' de Petrus Christus. L'œuvre, fragmentaire — la partie supérieure fut sciée — se trouvait au début du siècle au Palais Stroganov de Saint-Petersbourg. À l'heure actuelle, elle ne nous est plus connue que par la photographie figurant dans la livraison de 1901 des *Trésors d'Art en Russie* (14). La notice d'accompagnement mentionne l'existence, sur le portail feint, de la date 1441. La Madone Stroganov, qui fut parfois confondue avec le panneau de Rotterdam, lui est effectivement très semblable. Les dimensions différentes (60,5 × 47 cm), le fait qu'elle est constituée de deux planches verticales et son état fragmentaire permettent toutefois d'assurer qu'il s'agit bien d'une autre œuvre (le panneau de Rotterdam est constitué d'une seule planche). En 1971, Suzanne Urbach notait, à propos de la 'Madone à l'arcade' de Budapest : « *jusqu'au xvii<sup>e</sup> siècle, cette œuvre se trouvait aux Pays-Bas, comme l'atteste une de ses copies, autrefois dans la collection Stroganoff* » (15). L'auteur avait bien reconnu qu'il s'agissait d'une copie de l'époque de Rubens, en dépit de la date 1441. C'est aussi le cas, selon moi, de l'exemplaire de Rotterdam, qui est visiblement dû à la même main.

(13) VAN ASPEREN, *op. cit.*, p.41.

(14) *Les trésors d'Art en Russie*, 1, 1901, pl.106 (commentaire français p. xi).

(15) URBACH, *op.cit.*, commentaire pl. 6.

ABSTRACT :

The Rotterdam Boymans-Van Beuningen Museum owns a replica of the famous 'Virgin and Child in an Archway' by Petrus Christus in Budapest. Should this replica be ascribed to Petrus Christus as well or, at least, to a studio assistant of him? J. R. J van Asperen has recently maintained that attribution in the catalogue of the exhibition 'Van Eyck to Bruegel' (Rotterdam 1994). Van Asperen points out that the painting shows a layer structure which is quite compatible with the technique used by the 'Flemish Primitives'. Furthermore, the date of the felling of the tree, from which the panel wood was sawn, is between 1432 and 1438, according to a dendrochronological examination. A stylistic analysis of the picture, however, does not support Van Asperen's datation. The Rotterdam replica cannot have been painted before the end of the 16th century. Indeed, Mary's flaccid skin and Adam's firm muscles, which have no equivalents in the Budapest panel, point to a later date of execution than 1432-1438. The Rotterdam replica has been painted by a Flemish master influenced by the Italian Renaissance or, perhaps, by Rubens.



TABLEAUX DE JÉRÔME BOSCH,  
DE PIERRE BRUEGEL L'ANCIEN ET DE FRANS FLORIS  
DISPERSÉS EN VENTE PUBLIQUE À LA MONNAIE D'ANVERS  
EN 1572.

LUC SMOLDEREN

Le 25 août 1572, vers dix heures du matin, le maître de la Monnaie d'Anvers Jean Noirot prit congé de sa femme et lui annonça qu'il se rendait chez son beau-frère Robert van Eeckeren, conseiller-maître général des monnaies des Pays-Bas, qui habitait place de Meir. Il ne devait pas revenir.

Ce départ — qui ressemblait à une fuite — délia les langues. Les changeurs et autres fournisseurs de la Monnaie se plaignirent de n'être pas payés ou avec grand retard. Quarante-huit heures avant que le maître de la Monnaie ne s'éclipse, un pagador avait dégainé sa rapière au comptoir en menaçant de le conduire en prison et il avait fallu les séparer. Il devenait évident que Noirot était en faillite et qu'il fallait le considérer comme « fugitif et latitant » (1).

On s'enquiert aussitôt des raisons de cette catastrophe. L'épouse, Esther van Eeckeren, fille d'un waradin de la Monnaie, demi-sœur d'un maître-général et belle-sœur de Jean della Faille le Vieux, l'un des hommes d'affaires les plus entreprenants d'Anvers, déclare tout ignorer des raisons ayant motivé la fugue de son mari. Pourtant, selon ses proches, elle se montrait depuis longtemps déprimée et elle révélera aux enquêteurs qu'elle avait mis, deux ans auparavant, son argenterie et ses bijoux en gage chez Jean della Faille pour six cents florins et chez Mathieu Folbaert, un changeur, pour trois cents florins. Tout ce que possède son ménage étant à présent menacé de saisie, elle demande de pouvoir disposer de ses linges et hardes, ce que le Conseil de Brabant lui accordera contre paiement d'une caution de 44 £ 15 sols (2).

La bonne à tout faire — qui n'a plus touché de gages depuis trois ans — trouve que le ménage vivait chichement, les neuf enfants étant mal nourris et pauvrement vêtus.

(1) Le dossier judiciaire, avec procès-verbaux des interrogatoires, est conservé aux Archives générales du Royaume (AGR), fonds de l'*Office fiscal du Brabant*, portefeuille 4008. Un dossier comptable, ayant appartenu à Clara van Lancdonck, veuve du waradin van Hinexthoven, se trouve également aux AGR, *Acquits de la Chambre des comptes*, liasse n° 3572 bis (mentionné dans l'*Inventaire de la Chambre des comptes*, t. 111, Bruxelles 1851, sous l'ancien n° 17884/17).

(2) Elle invoquait son régime dotal ainsi que le droit coutumier anversois pour qu'on lui remit son trousseau et qu'on pourvoie à l'entretien de sa famille. Son beau-frère Jean della Faille le Vieil s'étant porté fort pour 44 £ 15 sols, on lui remit ses effets personnels le 27 novembre 1572 (AGR, *Acquits de la Chambre des comptes*, 3572 bis).

Cependant Jean Noirot est un être secret, ne parlant à personne de ses affaires. Il a été commerçant et a placé de l'argent dans la firme della Faille. Il a été maître particulier de la Monnaie d'Anvers du 24 mars 1551 au 9 juillet 1555, apparemment sans problème. Son frère, Adrien Noirot, le remplace jusqu'au 2 mars 1559. Enfin, Jean Noirot reprend la Monnaie à ferme le 2 août 1562 et est constamment prolongé dans son office pendant dix ans<sup>(3)</sup>. Les Noirot s'y entendent d'ailleurs en fait de monnaies : un autre Jean (sans doute son père) fut maître général de 1535 à 1545, un François Noirot est mentionné comme essayeur particulier à Bruges et un Claude Noirot comme tailleur de coins à Dordrecht<sup>(4)</sup>.

Peut-être Jean a-t-il une double vie. S'il faut en croire les déclarations d'un des prévôts de la Monnaie au substitut du Procureur général, il compterait à son actif plusieurs aventures galantes. En Flandre (sans autre précision de lieu), il aurait même été emprisonné pour meurtre mais il serait parvenu à se libérer en indemnisant la veuve de la victime pour 50 florins carolus<sup>(5)</sup>.

La plupart des monnayeurs interrogés sont d'avis que le maître s'est ruiné par l'émission des daldres de Bourgogne qui lui aurait causé pas mal de mécomptes. Le passif vis-à-vis du trésor s'élève à 25.740 £ 7 sols 10 deniers (16.332 £ 9 sols 8 deniers net, après la vente de ses effets personnels et la récupération de diverses créances), vis-à-vis des fournisseurs de la Monnaie à 5.159 £ 11 sols 6 deniers (sans compter les dettes privées), chiffres considérables pour l'époque.

Le frère de Jean Noirot, Adrien, le seul en qui il avait confiance et auquel il confiait les clefs de son comptoir, ainsi qu'un marchand bruxellois nommé Melchior Guebels se sont portés caution vis-à-vis du roi, chacun à concurrence de 800 £. Mais Adrien, 24 heures après son frère qui lui doit d'ailleurs de fortes sommes empruntées à deux reprises, s'est lui aussi éclipsé. Il réapparaîtra quelques semaines plus tard, se disant mari d'être quotidiennement harcelé en vue d'un versement rapide de sa caution. Dans une requête qu'il adresse en décembre au Bureau des Finances, il insiste pour qu'en considération des bons et loyaux services rendus jadis comme maître de la Monnaie d'Anvers, on lui consente une remise partielle ou, du moins, un échelonnement de sa dette<sup>(6)</sup>.

En un temps record, on pourvoit la Monnaie d'un nouveau maître particulier en la personne de Floris Florissone, qui fonctionnait pour lors à la Monnaie d'Utrecht<sup>(7)</sup>. On procède

(3) Les registres relatifs à sa gestion sont conservés aux *AGR, Chambre des comptes*, n° 17884/6-7 et 12-16.

(4) A. PINCHART, *Recherches sur la vie et les travaux des graveurs de médailles, de sceaux et de monnaies des Pays-Bas*, Bruxelles 1858, p. 214-226 (voir aussi *RBN*, 2ème série, t. III, 1853, p. 172-184).

(5) Déclaration de Pieter van Carbeecke (Kerbeke), prévôt de la Monnaie d'Anvers, au substitut du Procureur général, le 13 septembre 1572 :

*...Behalven dat hem by gemeyn faem wordt nae gegeven dat hy by eenighe andere vrouwen soude hebben geboeleert ende bisundere by eene in Vlaenderen daer duere eenen dootslach is gebuert ende daer voere de muntmeester gevanghen is geweest maer want hy den dootslach nyet selve en hadde gedaen maer wel een andere nochlans toegecomen doer de onbehoirlycke conversatie ende ongeschiktheyt die hy toonde onder vreemde vrouwen daer mede men wilde seggen dat hy op den hoytlers was bevonden. Zoe is de voirs. muntmeester ontslagen geweest, hebbende de weduwe vanden aflypinghen by appointment 1. carolus gulden beloefl te geven die hy oyck haer heeft betaelt. Nyet wetende ofl hy noch by ander vrouwen heeft geconverseert ofl nyet. (AGR, Office fiscal de Brabant, 4008).*

(6) *AGR, Office fiscal de Brabant*, 4008.

(7) Dès le 28 août, on lui consentit l'office pour trois ans à dater du 1er septembre 1572, mais il ne prêta serment que le 23 janvier suivant (*Ibid.*, 184/2).

ensuite à la vente du matériel de frappe appartenant au maître défaillant, qui échoit à son successeur<sup>(8)</sup>, et l'on fait transporter ses effets personnels au logis tout proche du waradin Jacques van Hincxthoven, afin que rien ne puisse en être distrait.

La presque totalité du mobilier, du linge de maison, des ustensiles, objets d'ornementation et tableaux fut dispersée en vente publique à la Monnaie le 15 septembre 1572, suite à une ordonnance du Bureau des Finances en date du 9 septembre<sup>(9)</sup>. Les documents relatifs à cette opération présentent, comme on le verra ci-après, un très grand intérêt.

En proie à tous les tracas causés par cette grave défaillance affectant le bon fonctionnement de la Monnaie, le waradin mourut moins de trois mois plus tard (24 novembre 1572). Il fut remplacé aussitôt par le sculpteur et médailleur Jacques Jonghelinck<sup>(10)</sup>.

Quant à Jean Noirot, il réapparut à Anvers sous le régime orangiste<sup>(11)</sup>. Heureusement, sa famille était prête à l'aider : six de ses sept fils entrèrent en service chez les della Faille, comme agents commerciaux, comme comptables et même comme domestiques<sup>(12)</sup>. En 1584, à l'approche des armées de Farnèse, il émigra à Dordrecht.

\*  
\* \* \*

Les inventaires qui ont été établis à l'occasion de la faillite méritent un examen attentif.

Il y a tout d'abord celui des biens appartenant à Pierre van de Walle, qui fut maître de la Monnaie du 18 décembre 1548 au 19 mars 1552, dressé dans le logis de Jean van de Walle, son fils, lequel fut waradin de 1560 à mars 1564. Si une telle pièce se trouve au dossier, c'est qu'on a voulu soustraire à la vente les objets en dépôt à la Monnaie qui n'appartenaient pas à Jean Noirot. Parmi ces objets figurent quatre tableaux<sup>(13)</sup> :

*Een tafereel van David ende Goliath op olie verve*  
*Een tafereel van een halff naecte vrouwe, olie verve*  
*Een tafereel olie verve van de predicatie van Ons Heer int schip*  
...  
*Een tafereel van 't conterfeytsel van oom de zol.*

- (8) On en trouvera un inventaire dans *AGR, Acquits de la Chambre des comptes*, 3572 bis. La valeur en était estimée à 580 £ 2 sols 4 deniers.
- (9) *AGR, Chambre des comptes*, reg. 17884/17 (compte de Clara van Lanndonck, veuve du waradin van Hincxthoven), fol. 592 r°.
- (10) L. SMOLDEREN, *Jacques Jonghelinck, waradin de la Monnaie d'Anvers de 1572 à 1606*, dans *RBN*, t. CXV, 1969, p. 83.
- (11) *Ibid.*, p. 130, note 166.
- (12) Voir à ce sujet W. BRULEZ, *De firma della Faille en de internationale handel van Vlaamse firma's in de 16e eeuw* (Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België — Klasse der Letteren, verhandeling n° 35), Bruxelles 1959, p. 72 et 216, et G. JONGBLOET-VAN HOUTTE, *Brieven en andere bescheiden betreffende Daniel van der Meulen, 1584-1600* (Rijks Geschiedkundige publicatiën — Grote serie 196), t. I (1584-1585), La Haye 1986, p. cxxxiii. D'autre part, Jean della Faille le Vieil légua à sa belle-sœur Esther, la femme de Jean Noirot, une somme de deux cent cinquante livres par son testament du 21 octobre 1582 et fit des dons importants aux deux fils aînés et aux deux filles du couple (Y. SCHMITZ, *Les della Faille*, t. I, Bruxelles 1965, p. 103-104).
- (13) *AGR, Office fiscal de Brabant*, 4008 (« Parcheelen van de meubelen toebehoirende aen Peeteren van de Walle gespecificeert staende inden inventaris van de beschryvinge vande Munten, geschiet ten huuse vanden wardeyn in zynen tyt Jan vande Walle Pieterszoene... »).

Cette dernière mention est, à première vue, assez cocasse. Il s'agit très probablement d'un certain « meester Oomken » qui fut prince des fous lors d'une fête organisée à Bruxelles en 1551 et lors du *Landjuweel* des Chambres de rhétorique à Anvers en 1561. Ces deux dates coïncident d'ailleurs avec celles des séjours de Pierre et de Jean van de Walle à la Monnaie d'Anvers. En 1563, le médailleur Jacques Jonghelinck, futur waradin, modelait un grand médaillon d'un certain Jan Walravens, « maistre oomken, prince couronné des docteurs à quatre oreilles [de fous] <sup>(14)</sup>. » Or, à l'époque, un de ses frères, Thomas Jonghelinck, était maître général des monnaies (de décembre 1560 jusqu'à sa mort en août 1563) et un autre, Jean Jonghelinck, essayeur général (de 1551 à 1569), de sorte qu'ils ont dû bien connaître le tableau. Aujourd'hui encore, on s'interroge sur le point de savoir qui était ce prince des fous que certains voudraient identifier avec le peintre Jean Colyns, un artiste mineur spécialisé dans les compositions décoratives <sup>(15)</sup>.

C'est le 15 septembre 1572 qu'eut lieu la vente publique du mobilier des Noirot. Un mémoire destiné au Trésorier général et au Bureau des Finances exprimait, au début du mois, des réserves au sujet d'une vente forcée en période de troubles qui ne rapporterait pas la moitié de la valeur des biens <sup>(16)</sup>. L'année 1572 est, en effet, une année terrible : l'activité des Gueux de mer interrompt pratiquement tout trafic commercial en mer du Nord ; ils s'emparent de la Brielle le 1er avril ; la Hollande et la Zélande sont bientôt en ébullition ; en mai, Louis de Nassau entre à Mons et Guillaume d'Orange s'apprête à traverser la Meuse pour envahir le Brabant avec l'aide des Huguenots français. Mais, le 24 août, veille de la fuite de Noirot, c'est le massacre de la St Barthélémy à Paris qui prive les Orangistes du concours militaire de la France et sauve le duc d'Albe : Mons se rend le 19 septembre et Malines est livrée au pillage des troupes espagnoles du 1er au 4 octobre. En raison de la conjoncture, la vente ne fut pas un succès : elle ne rapporta que 396 £ 6 sols et 4 1/2 deniers pour les effets de Jean Noirot et 85 £ 3 sols 8 deniers pour ceux laissés par son frère Adrien à la Monnaie <sup>(17)</sup>.

En dépit de la modestie de leur train de vie, les Noirot possédaient une très belle collection de tableaux, provenant sans doute de successions ou d'achats faits en des temps meilleurs. Beaucoup d'officiers de la Monnaie étaient de grands collectionneurs : le waradin van Hinexthoven, les Jonghelinck, les van Eeckeren, les Noirot. Ce sont d'ailleurs professionnellement des marchands, des chefs d'entreprise, des financiers ou des percepteurs d'impôts.

(14) Au sujet de cette pièce, voir G. VAN LOON, *Histoire métallique des XVII Provinces des Pays-Bas*, t. I, La Haye 1732, p. 63 ; J. SIMONIS, *L'art du médailleur en Belgique — Nouvelles contributions à l'étude de son histoire*, Jemeppe-sur-Meuse 1904, p. 118-121 et pl. XI, n° 1 ; *The Currency of Fame. Portrait Medals of the Renaissance*, New-York 1994, n° 160, p. 352-354 (notice L. SMOLDEREN).

(15) Voir W. VAN EEGHEM, *Rhetores Bruxellenses (16de eeuw)*, dans *RBPH*, t. XV, 1936, p. 75-78, et E. ROOBAERT, *Jan Walravens alias Oomken, schilder en rederijker te Brussel*, dans *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, t. X, 3 et 4, 1961, p. 83-100.

(16) « Ten anderen, willende de selve goeden als nu vercoopen en sullen oock mits desen troubelen tyde nyett halff gelt weerdt syn. » (*AGR, Acquits de la Chambre des comptes*, 3572 bis).

(17) Selon un extrait du registre de la corporation des fripiers d'Anvers. La vente publique fut dirigée par les jurés Aert van Halle, Jan de Keyser et Jan van den Wyngaerde. Le 12 juillet 1575, Esther van Eeckeren signa l'extrait, ce qui laisse supposer qu'à cette date Jean Noirot était toujours fugitif et latitant (*AGR, Acquits de la Chambre des comptes*, 3572 bis).

Les différents inventaires relatifs à la faillite mentionnent une cinquantaine de peintures. Comme bien souvent dans les listes de ce genre, le nom des artistes n'est pas donné, sauf pour une toile signalée comme étant de Jérôme Bosch, cinq œuvres de Pierre Bruegel l'Ancien et onze portraits dus à Frans Floris. Ces attributions méritent d'être prises en sérieuse considération parce que l'inventaire du 30 août a été établi en présence de personnes ayant personnellement connu Bruegel et Floris et n'ignorant pas la provenance des œuvres (notamment l'épouse de Jean Noirot, son demi-frère Robert van Eeckeren et le waradin van Hincxthoven, tous deux grands amateurs de peinture).

Le fait est d'autant plus remarquable en ce qui concerne Bruegel que cet artiste était mort depuis trois ans à peine. Sa réputation dépassait donc déjà celle de la plupart de ses contemporains. On ne connaît qu'une seule mention de ses œuvres qui soit antérieure à la vente Noirot : l'acte du 21 février 1565 par lequel Nicolas Jonghelinck, percepteur d'impôts, met sa collection de tableaux en gage<sup>(18)</sup>. On en trouve une autre, à la fin du siècle, dans les comptes des dépenses de l'archiduc Ernest<sup>(19)</sup>. C'est dire l'importance des inventaires Noirot, restés inédits jusqu'ici, d'autant plus que les difficultés financières rencontrées par ce collectionneur depuis plusieurs mois, si pas depuis plusieurs années, font supposer que l'ensemble fut constitué bien avant 1570<sup>(20)</sup>, soit à un moment où Bruegel (décédé en août 1569) vivait encore.

Lors de la vente du 15 septembre, les tableaux semblent avoir été présentés avec un soin particulier : un certain Frédéric, menuisier de son état, aidé d'un apprenti, fut chargé de les transporter et de les accrocher dans la grande salle de la Monnaie<sup>(21)</sup>.

Les extraits d'inventaires reproduits ci-dessous font abstraction des meubles et objets d'ornementation pour se limiter aux tableaux. On s'est basé sur les listes avec prix d'évaluation qu'on a complétées ou corrigées à l'aide d'autres versions (passages entre ||)<sup>(22)</sup>. La localisation des œuvres dans le logis des Noirot n'est pas indiquée dans ces documents : seul l'inventaire

(18) Outre des Frans Floris et un Dürer, cette collection comprenait seize œuvres de Pierre Bruegel l'Ancien dont les Douze Mois, une Tour de Babel et une Crucifixion qui se trouvent aujourd'hui au Kunsthistorisches Museum de Vienne. Ce texte essentiel a été publié par J. DENTUCÉ, *Les galeries d'art à Anvers aux 16<sup>e</sup> et 17<sup>e</sup> siècles. Inventaires*, Anvers 1932, p. 5.

(19) Il y est question des Douze Mois (sans doute ceux de la collection Jonghelinck précitée), d'une Noce de Paysans, des Jeux d'enfants et de la Conversion de Saint Paul, toutes œuvres actuellement à Vienne également (Dr COREMANS, *L'archiduc Ernest, sa cour, ses dépenses, 1593-1595, d'après les comptes de Blaise Hütler, son secrétaire intime et premier valet de chambre*, dans *Bulletins de la Commission royale d'Histoire*, t. XIII, 1847, p. 85-147).

(20) Noirot se trouve en défaut de paiement depuis le début de 1569 : à la clôture de son 3<sup>e</sup> compte en mai 1569, il ne parvient pas à payer les 3240 £ 10 sols 5 deniers qu'il doit à la Couronne ; à la clôture de son 4<sup>e</sup> compte en mai 1572, son passif s'est accru de 10.103 £ 17 sols 8 deniers (AGR, *Office fiscal de Brabant*, 4008).

(21) Il reçut 20 sous pour ses services (*Ibid.*).

(22) Le 30 août 1572, cinq jours après la fugue de Noirot, un inventaire de ses biens est dressé à son logis à la Monnaie, en présence de sa femme, par le Procureur général, assisté du waradin Jacques van Hincxthoven et des maîtres généraux Lenaert van Impegem et Robert van Eeckeren. Ce document, d'une lecture difficile, est plus sommaire que les états ultérieurs, mais donne la localisation des objets. Les inventaires établis après le transport du mobilier à la résidence du waradin regroupent tant bien que mal tous les articles (AGR, *Acquits de la Chambre des comptes*, 3572 bis — Copie des inventaires ayant servi à la vente dans *Office fiscal de Brabant*, 4008). On y trouvera les prix libellés en florin qui valait, à l'époque, un quart de la £ monnaie de compte.

établi *in situ* le 30 août en présence des maîtres généraux et du waradin donne des précisions à cet égard : le grand tableau d'Actéon, Marthe dans sa cuisine, un mariage paysan, un paysage, la représentation d'un chien et les « XI troynnien van Franciscus Floris op panneel » se trouvaient *voer op de sale*; quatre des cinq Bruegel avec les portraits de famille *in d'achter eetkamerken*; Vénus et Cupidon, le Jugement de Pâris et la Généalogie de Sainte Anne *in d'achter kamerken*, le Chariot de foin, la Noce paysanne de Jérôme Bosch et la Kermesse rustique de Pierre Bruegel l'Ancien *opt camer boven de salen*.

<i>Item II lantcaerten d'eene grootachtig geintituleert de Nederlantsche bescreyvinghe ende d'ander Hollant ende Zeelant</i> .....	XI st.
<i>Item een cleyn tafereelken van ons Lieve Vrouwe in Egypten</i> .....	II g.
<i>Item een tafereelken dat een lantschap is</i> .....	III g. VIII st.
<i>Item een groot tafereel van eender boeren bruyloft van P. Bruegel [olie verve in tyste gestoffeert]</i> .....	LXXX g.
<i>Item een boeren kermisse [op doeck] van Bruegel gemaeckt [olie verve in lyste]</i> .....	XLII g. X st.
<i>Item een groot tafereel genaempt eene Acteon met zyn vergulde lysten ende een custodie</i> .....	LI g.
<i>Item een tafereel genaempt een Cleopatra hebbende eene Cupido [olie verve in lyste]</i> .....	XXXVI g.
<i>Item een groot stuck schilderyen genaempt de kuecken van Martha</i> .....	LXIII g. X st.
...	
<i>Item eenen doeck van Bruegel gemaeckt in lysten met eene boeren bruyloft</i> .....	XXVIII g.
<i>Item een boeren bruyloft op doeck gemaeckt by Jeronimus Bosch ende met zyn lysten</i> .....	XXI g.
<i>Item een boeren kermisse op doeck met zyn lysten van Bruegel gemaeckt</i> .....	XXVII g. XV st.
<i>Item een winter op doeck gemaeckt van Bruegel met zyne lysten</i> .....	XXVIII g. X st.
<i>Item een Sint Anna op bert met zyne vergulde lysten</i> .....	XXXVIII g. X st.
<i>Item een Marien bootschap op bert geschildert met zyn lysten</i> .....	XXII g.
<i>Item een Marien beelt met de vlynghe van Egypten op bert met zyn lysten</i> .....	XXXI g.
<i>Item een boeren bruyloft op doeck met zyn vergulde lysten</i> .....	XXI g.
<i>Item een tafereel op doeck gevrocht van St Anna geslachte met vergulde tijsten</i> .....	LXXXV g.
<i>Item eene Paris met drye goddinnen op bert met vergulde lysten</i> .....	L g.
<i>Item een troenie met rondomme in houtwerck geset, gewrocht met albasten, gen. een Diane</i> .....	XXII g.
<i>Item een Caritas op bert met zyne lysten</i> .....	XXXVI g.
...	
<i>Item II geschilderde doecken [zonder lyste], d'eene een vlynghe in Egypten ende d'ander een Emaüs [lantschappen]</i> .....	XII g. XII st.
...	
<i>Item eenen hoop patroonen</i> .....	IIII st.
<i>Item een conterfeytsel van Ste Quinten in tyste</i> .....	XX I/2 st.
<i>Item de bataille van Ste Quinten in lysten</i> .....	XXVI st.

<i>Item eene winter op doeck met zyn lysten</i> .....	IIII g. X st.
<i>Item een hoywaghen [op lynwael metter temptatie van St Anthonis], met zwarte vergulde lysten</i> .....	XVIII g. II st.
<i>Item een troennie in lysten</i> .....	III g.
<i>Item twee troennien, een mans ende een vrouwen, met lysten</i> .....	XII g.
<i>Item noch twee antycxe tronniën, een mans ende een vrouwen, met lysten</i> .....	VIII g.
<i>Item noch twee troennyen, een mans en een vrouwen persoon, met lysten</i> .....	XIX g. V st.
<i>Item noch II troennyen, een mans ende een vrouwe persoon, met lysten</i> .....	XV g. I st.
<i>Item noch II troennyen, een vrouwen ende een mans persoon, met lysten</i> .....	XIII g. V st.
<i>Item noch II troennien, een mans ende vrouwen, met lysten</i> .....	XV g.
<i>Item noch een vrouwen troennye</i> .....	VIII g. X st.
...	
<i>Item een slach van Grevelinghen met zyne lysten</i> .....	II g. XII st.
<i>Item een historie van Icaro oft Faeton</i> .....	VI g.
<i>Item een geschilderden hont</i> .....	XVI st.
<i>Item een Marienbeelt met zyne lysten vergult</i> .....	XXVI g. X st.
<i>Item een schilderye genæmpt belle videre</i> .....	LXXX g.
<i>Item een merkalle in schilderye op bert met lysten</i> .....	II g. III st.
<i>Item twee troennyen van eender bootschappe, d'eene een Lieve Vrouwe ende d'ander eenen engel, met zyne lysten</i> .....	XXIII g. V st.
<i>Item eenen doeck met zyne lysten genæmpt een Adonis</i> .....	IIII g. X st.
<i>Item een vlynghe in Egypten op het hout met olye verve ende zyne lysten vergult</i> .....	XII g. IIII st.
<i>Item een stuck schilderyen op doeck van eender bruyloften</i> .....	II g. II st.

Cinq œuvres sont mentionnées comme étant de Pierre Bruegel l'Ancien. La collection ayant vraisemblablement été constituée du vivant de l'artiste, on peut présumer qu'il s'agissait d'originaux et non de copies ou d'imitations comme on en trouvera tant par la suite. Il y a lieu, pourtant, de s'étonner de ce que quatre de ces tableaux sur cinq étaient sur toile, le cinquième seul — un grand panneau représentant une noce paysanne — étant peint sur bois. Peut-être s'agit-il de celui qui fut acquis en juillet 1594 à Bruxelles par l'archiduc Ernest et qui se trouve actuellement à Vienne<sup>(23)</sup>.

La même remarque vaut pour la noce paysanne de Jérôme Bosch, également sur toile. En effet, la liste des œuvres reconnues de ce peintre ne comprend pas de sujet de ce genre et la plupart d'entre elles sont peintes sur bois.

On aura noté que plusieurs tableaux anonymes présentent des sujets breughéliens : trois fuites en Égypte, deux autres noces paysannes, une scène hivernale, une chute d'Icare et un ou plusieurs paysages<sup>(24)</sup>. Pour ceux-ci, les paternités éventuelles ne manquent pas : Lucas Gassel,

(23) COREMANS, *art. cit.*, p. 102, et F. GROSSMANN, *The paintings of Bruegel*, Londres 1955, p. 201 et pl. 129-133. Bruegel semble avoir traité plusieurs fois le même thème : van Mander signale une Noce paysanne dans la collection d'Herman Pilgrims à Amsterdam en 1604, une autre fut acquise par l'archiduc Léopold-Guil-laume, une autre encore se trouvait dans la collection Rockox à Anvers en 1640.

(24) Plusieurs collections anversoises du XVII<sup>e</sup> siècle mentionnent des sujets de ce genre sous le nom de Bruegel l'Ancien. Voir J. BRIELS, *De antwerpse kunstverzamelaar Peeler Stevens (1590-1668) en zijn Constkamer*, dans *Jaarboek 1980 van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten — Antwerpen*, p. 224, et G. DOGAER, *De inventaris der schilderijen van Diego Duarte*, dans *Jaarboek 1971, ibid.*, p. 210 (nos 79, 80 et 81).

Martin van Cleve, Pierre Balten, Lucas van Valckenborch, Hans Bol, Jacques et Abel Grimmer.

Le chariot de foin nous renvoie, par contre, à Jérôme Bosch qui en a peint un fort célèbre dont la portée moralisante et symbolique a été souvent commentée (Madrid, Musée du Prado) et souvent copiée. Mais celui-là formait plusieurs panneaux avec des volets, alors que celui en possession de Noirot était sur toile et, selon l'inventaire *in situ* du 30 août 1572, se trouvait jumelé avec une tentation de Saint Antoine, autre sujet boschien <sup>(25)</sup>.

À en juger d'après les prix, la collection devait comprendre quelques autres très beaux tableaux : un Actéon (le record de la vente : 151 florins !). Vénus (ou Cléopâtre) avec Cupidon (qui pourrait être de Martin van Heemskerck), la cuisine de Marthe (sujet souvent traité par Joachim Beuckelaer), un Jugement de Paris (un des thèmes favoris du maniérisme), une Caritas (dont le motif peut être aussi bien la Charité que les Trois Grâces), un mercatto (de Pieter Aertsen ?).

Parmi les nombreux portraits (*troennien*), onze sont attribués par l'inventaire du 30 août à François Floris. On ignore malheureusement le nom des modèles. Karel van Mander prisait fort les portraits de Floris mais il n'en subsiste qu'une dizaine peints d'après le modèle vivant <sup>(26)</sup>. L'inventaire précité identifie cependant quelques pendants dont l'auteur n'est pas indiqué : « d'effigie van wylen Jan Noirot ende syne huysvrouwe » (il s'agit donc du père et de la mère du failli), le portrait du ménage d'Adrien Noirot (propriété de ce dernier) et du couple royal. Certains portraits non identifiés sont qualifiés d'« antycx » : s'agissait-il d'empereurs romains ou de divinités antiques ? Floris a peint également un certain nombre d'études de visages qu'il utilisait pour ses compositions mythologiques.

Surprenante est la présence de deux scènes de bataille : celle de Saint-Quentin — sans doute à mettre en relation avec l'effigie de ce saint mentionnée peu avant — qui fut livrée le 10 août 1557, jour de la St Laurent, aux forces françaises commandées par le connétable de Montmorency, et celle de Gravelines, gagnée le 13 juillet 1558 par le comte d'Egmont sur le maréchal de Termes. C'étaient, à en juger par le prix, des œuvres mineures et de circonstance, mais la présence de ces témoins d'une actualité récente mérite d'être soulignée.

Les inventaires ne mentionnent que peu d'œuvres sculptées, tout au plus quelques petites têtes en pierre et autres statuettes « à l'antique » sans précision de provenance ou d'auteur. Il n'est pas exclu qu'il y ait eu parmi elles quelques créations de Guillaume van den Broeck, alias Paludanus, car celui-ci fut interrogé par le substitut du Procureur général lors de la faillite mais seulement sur le sort d'une belle horloge mise en dépôt à la Monnaie <sup>(27)</sup>.

(25) On trouvera plusieurs exemples de ces deux thèmes dans L. LEBEER, *Hel hooi en de hooiwagen in de beeldende kunsten*, dans *Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, t. V, 1938, p. 141-177, et E. LARSEN, *Les tentations de Saint Antoine de Jérôme Bosch*, dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, t. XIX, 1950, p. 3-41 (« On peut appeler Bosch le peintre de la tentation de Saint Antoine », p. 3).

(26) C. VAN DE VELDE, *Frans Floris (1519/20-1570). Leven en werken* (Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Schone Kunsten, verhandeling n° 30), t. I, Bruxelles 1975, p. 69-76.

(27) Il déclare être « oud XI.I jaer of ontrent, beelt snyder van synen ambachte » (*AGR, Office fiscal de Brabant*, 4008).

Parmi les objets qui n'avaient pas trouvé d'amateur en vente publique, on vendit à part, de gré à gré, quelques petites pièces d'argenterie, des émaux, pierres dures, jetons, balances et poids de changeur. Deux articles méritent d'être signalés (28) :

*Item een silveren medaille van d'effigie van Jan Noiroot,  
wegende 11 oncen drye engelschen tot XXXI st.  
d'once. Compl.....III g. VI 1/2 st.  
Item een ander medaille van silver wegende 11 oncen  
VIII 1/2 engels tot XXIIII st. d'once want gegoten  
silver is ende gheene kuer .....II g. XVIII 1/2 st.*

La médaille à l'effigie de Jean Noiroot n'a jamais été retrouvée. On ne sait d'ailleurs pas s'il s'agit du failli ou de son père qui, comme on l'a vu, fut maître général de 1535 à sa mort survenue en 1545 et dont un portrait peint se trouvait dans le logis de son fils. En l'absence de cette précision, il est très difficile de hasarder des hypothèses quant à l'auteur de cette pièce. Peut-être était-ce une œuvre de Claude Noiroot, qui fut graveur de la Monnaie de Hollande à Dordrecht et travailla longtemps à Anvers où il tailla les coins de nombreux jetons ainsi que du nouveau carolus d'argent pour lequel des modèles lui avaient été fournis par Jacques Jongheleynck en 1553 et par Giampaolo Poggini en 1557 (29).

Si la vente Noiroot nous ouvre une porte de plus sur les collections anversoises du xvi<sup>e</sup> siècle, ce n'est toutefois pas sans soulever bien des problèmes.

**ABSTRACT: Works of Hieronymus Bosch, Peter Bruegel the Elder and Frans Floris sold through public auction in the Mint of Antwerp (1572)**

If inventories of Antwerp's Art collections are not uncommon in the xvii<sup>th</sup> century, those of the xviii<sup>th</sup> are very rare. This gives a particular importance to the inventories drawn up in Augustus and September 1572, at the time of the bankruptcy of the Mint-master Noiroot.

Immediately after Noiroot's flight, his properties were registered by the authorities of the Mint and by auctioneers with a view to the public auction which took place on 15 September 1572. These documents reveal that the Mint-master owned about fifty Flemish paintings, among them one of Hieronymus Bosch, five of Peter Bruegel the Elder and eleven portraits by Frans Floris. The painters of most of the works are not mentioned but the subjects of the paintings are revealed: the Annunciation, two flights to Egypt, the Martha's kitchen, a Judgment of Paris, the fall of Icarus or Phaeton, Venus and Adonis, the battles of St Quentin and Gravelines, a winter landscape, a peasant wedding, peasant dances, a hay charriot and about twenty portraits.

Due to circumstances prices seem to have been very low: 1572 is another black year in the history of the Low Countries as a result of increasing resistance against the government of the Duke of Alba.

(28) *AGR, Acquits de la Chambre des comptes*, 3572 bis (« Sekere goeden byden oproepen nyet vercoopbaer synde en vercocht uuyter hant ten byzyne van myne Heeren den Procureur generael van Brabant daertoe geroepen die vander Munten aldaer »). Autre copie dans *Office fiscal de Brabant*, 4008.

(29) Au sujet de Claude Noiroot, voir A. PINCHART, *op. cit.*, p. 222-225 (*RBN*, 1853, p. 180-183).



# LA REPRÉSENTATION D'HÉRACLITE ET DE DÉMOCRITE EN FAIENCE DE BRUXELLES. CONTRIBUTION À L'ÉTUDE DU THÈME ICONOGRAPHIQUE

Claire DUMORTIER et Alain JACOBS

Dans l'ouvrage qu'il publia en 1922, G. Dansaert fit connaître l'histoire, la fabrication et les productions de la faïence bruxelloise (1). Il retrouva dans les archives des traces de l'activité des faïenciers bruxellois et rassembla une grande quantité d'œuvres autour de quelques pièces signées et datées. Ce travail révéla les premiers essais d'installation de faïenciers au xvii<sup>e</sup> siècle, le développement des manufactures du xviii<sup>e</sup> siècle à la première moitié du xix<sup>e</sup> siècle et la fin de cette activité en 1866. Les quatre fabriques principales avaient leur siège rue de Laeken (1705-1839), la fabrique à l'enseigne *De Moriæn* rue de la Montagne (1751-1824), rue du Pont Neuf (1764-1791) et hors la Porte de Laeken (1791-1866). La production comprenait de la vaisselle, des poêles et des pièces décoratives; elle eut également un secteur de sculptures qui présume de l'assistance de modeleurs. D'autres contributions ont permis de confirmer ou d'infirmer les données écrites par G. Dansaert (2). L'intérêt des historiens de l'art pour ce domaine a permis de réviser certaines de ces données. Grâce à l'étude critique d'A.-M. Mariën-Dugardin, il s'avère aujourd'hui que plusieurs œuvres en faïence, attribuées à Bruxelles par G. Dansaert, doivent plutôt être rattachées à des centres de production italiens, allemands et français (3).

Les Musées royaux d'Art et d'Histoire conservent depuis 1865 deux grands bustes sur piedouche en faïence de Bruxelles. Répertoireés depuis G. Dansaert sous le vocable de *Vieillard pleurant* et *Vieillard riant*, ou encore *Vieillard barbu qui pleure* et *Vieillard barbu qui rit* (Fig. 1, fig. 2), ces pièces remarquables par leur modelé expressif n'avaient guère jusqu'ici suscité un intérêt particulier (4). Depuis peu, plusieurs éléments nouveaux ont contribué à enrichir nota-

(1) G. DANSART, *Les anciennes faïences de Bruxelles, histoire, fabrication et produits*, Bruxelles, 1922.

(2) MESDACH DE TER KIELE, *La faïence de Bruxelles*, Bruxelles, 1935; H. NICAISE, *Jean Symonet fabricant de faïences à Bruxelles et à Francfort au xvii<sup>e</sup> siècle*, dans *Bulletin de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, 1936, p. 150-155; J. HELBIG, *La céramique bruxelloise du bon vieux temps*, Bruxelles, 1946; *Etains, porcelaines et faïences d'autrefois* (cat. d'expos.), Bruxelles, 1974; M. PINCKAERS, *Faïences et porcelaines de Bruxelles* (cat. d'expos.), Bruxelles, 1979.

(3) A.-M. MARIËN-DUGARDIN, *Problèmes d'identification concernant les faïences de Bruxelles*, dans *Atti del 3<sup>o</sup> Convegno Internazionale della Ceramica*, Albisola, 1973, p. 173-182.

(4) Inv. 1458, inv. 1459; acquis de M. STROOBANTS, juillet 1865; F. FÉTIS, *Catalogue des collections de porcelaines, faïences et porcelaines (moyen-âge et temps modernes)*, Musée d'antiquités et d'Armures, Bruxelles, 1882, p. 55, n<sup>o</sup> 191-192; G. DANSART, *op. cit.*, p. 181; MESDACH DE TER KIELE, *op. cit.*, pl. VIII-IX; J. HELBIG, *op. cit.*,

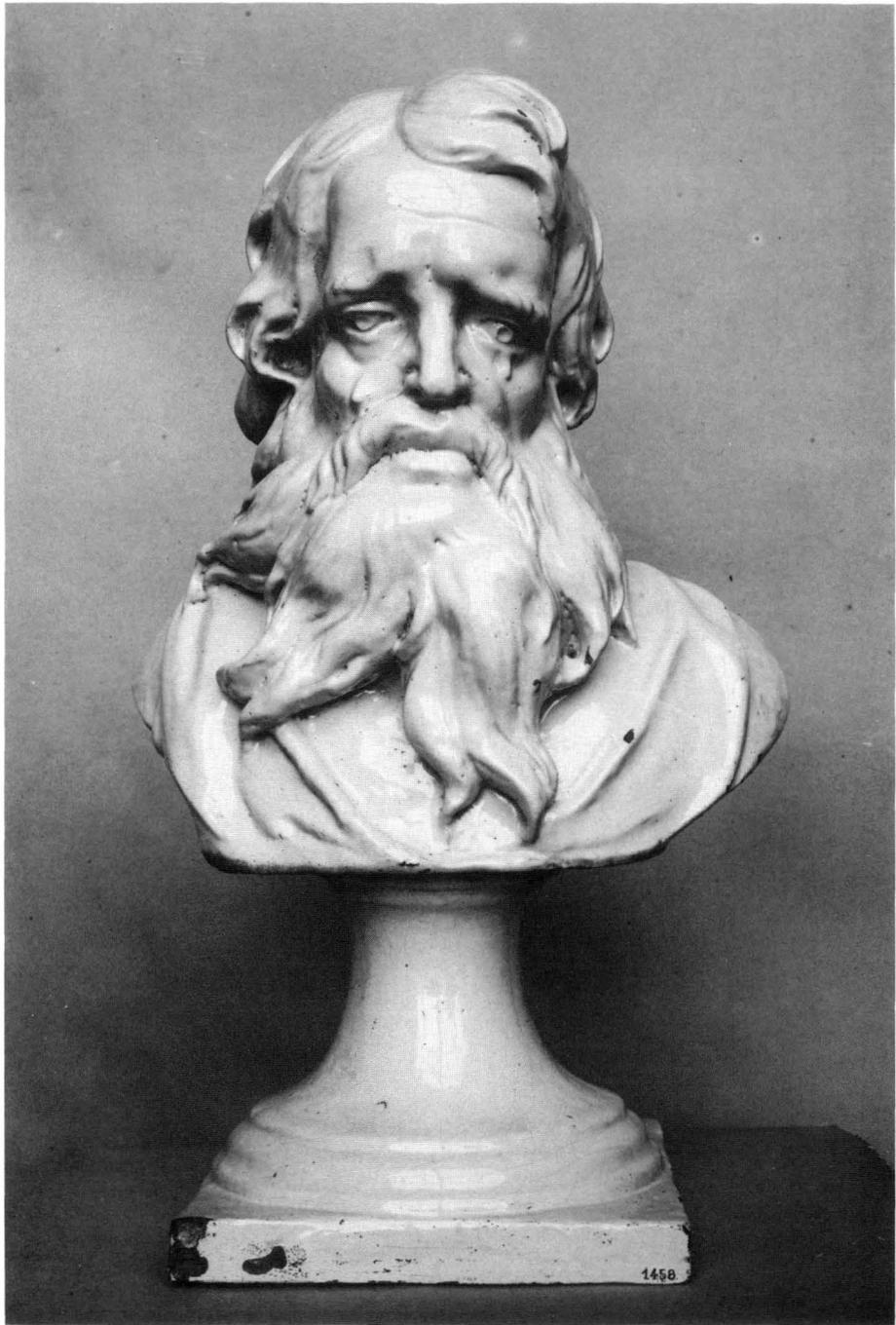


Fig. 1. *Buste d'Héraclite*, faïence, atelier de Philippe Mombaers, Bruxelles, 1743. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, inv. 1458 (Copyright ACL, Bruxelles).

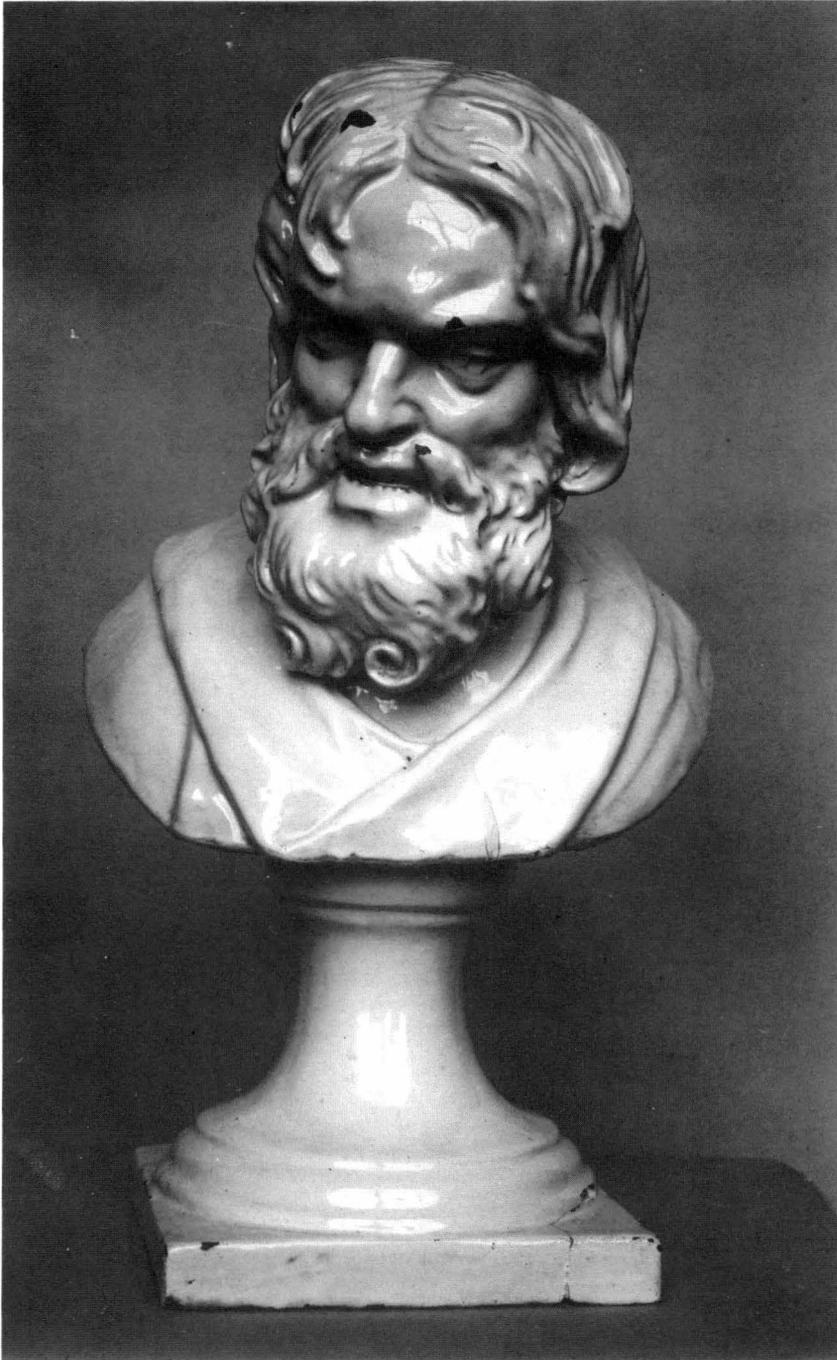


Fig. 2. *Buste de Démocrite*, faïence, atelier de Philippe Mombaers, Bruxelles, 1743 (?)  
Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, inv. 1459 (Copyright ACL, Bruxelles).

blement nos connaissances sur ces œuvres. L'identification de la source d'inspiration a permis de déterminer les sujets: il s'agit de représentations des philosophes grecs *Héraclite* et *Démocrite*. Par ailleurs, un second exemplaire en faïence de Bruxelles du buste de *Démocrite* ainsi que deux bustes en terre cuite, l'un d'*Héraclite* et l'autre de *Démocrite*, réalisés vraisemblablement par le sculpteur nivellois Laurent Tamine, ont pu être rapprochés de ces bustes en faïence.

Dans cet article seront envisagés l'étude du thème iconographique d'Héraclite et de Démocrite tant en faïence bruxelloise que dans la sculpture des Pays-Bas méridionaux au XVIII<sup>e</sup> siècle ainsi que les rapports qui ont existé à cette époque entre le monde des faïenciers et celui des sculpteurs. En outre, en complément à l'étude de ces œuvres, il nous a semblé intéressant de signaler l'acquisition récente par les Musées royaux d'Art et d'Histoire d'un vase en faïence bruxelloise du XIX<sup>e</sup> siècle orné de la représentation d'un buste accompagné de l'inscription DEMOCRIET (Fig. 14) <sup>(5)</sup>.

### Les philosophes grecs Héraclite et Démocrite

Héraclite et Démocrite figurent parmi les philosophes du monde antique <sup>(6)</sup>. Héraclite d'Éphèse (né vers 504-501 av. J.C.- † vers 480) émit la théorie selon laquelle tout est changement : *Panta rei*. Ce changement concerne les quatre éléments dont le passage se fait l'un dans l'autre suivant une hiérarchie montante; la terre devient l'eau, l'eau se transforme en air et l'air devient feu. Seuls quelques éléments subsistent des écrits de ce philosophe. Le caractère hermétique de son œuvre lui valut le surnom de *o skoteinos* ou l'obscur. Plus tardivement, Démocrite d'Abdère (né vers 460, † entre 380 et 370 av. J.C.) traita tous les domaines d'importance universelle. Il s'est consacré notamment aux mathématiques, à la physique et à la musique. Il écrivit une théorie sur le mouvement des atomes qui ne sont pas identiquement répartis dans l'univers. Toutes les autres propriétés des choses n'existent que dans nos sens. Pour ce philosophe, le plus grand bonheur de l'homme se trouve dans le contentement (*euthymia*), qui s'obtient par la modération et le respect de l'esprit.

La représentation d'Héraclite pleurant et de Démocrite riant remonte probablement à une interprétation légendaire circulant dans le monde antique. Il est vraisemblable que le *Liber IX* (*epist. 9*) de Sidonius Apollinaris fut un des écrits qui eut une influence marquante sur la représentation des philosophes. Héraclite y est mentionné pleurant, les yeux fermés, et Démocrite riant la bouche ouverte (*Heraclitus flelu oculis clausis, Democritus risu labris apertis*). Le thème connut une grande diffusion chez les humanistes en Italie, par exemple chez Marsile

pl. xviii; le *Vieillard pleurant* est également publié par cet auteur dans *Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles. Archéologie nationale, industrie d'art, folklore. Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis te Brussel, Nationale Oudheidkunde Kunstnijverheid, Folklore*, Bruxelles, 1958, n° 110; il est reproduit dans C. DUMORTIER, art. dans *Musea Nostra. Musées royaux d'Art et d'Histoire, Europe* (sous la dir. de V. VERMEERSCH et J.-M. DUVOSQUEL), Bruxelles, 1989, p. 97, 100.

(5) Inv. CR. 559, h. 29 cm.

(6) W. WEISBACH, *Der sogenannte Geograph von Velasquez und die Darstellungen des Demokrit und Heraklit*, dans *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 49, 1928, p. 141-158; A. BLANKERT, *Heraclitus en Democritus in het bijzonder in de Nederlandse kunst van de 17de eeuw*, dans *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 18, 1967, p. 31-124; *Der Pauly. Lexikon der Antike in fünf Banden* (bearbeitet und herausgegeben von K. ZIEGLER und W. SONTHEIMER), Munich, 1979, 1, col. 1478-1480; 2, col. 1046-1048.

Ficin (7). Dans les régions du Nord, des écrivains comme Érasme, Montaigne et Rabelais traitèrent également le sujet (8). Ce dernier a été souvent mis en scène dans des pièces de théâtre. Au xvi<sup>e</sup> siècle, la représentation d'Héraclite et de Démocrite s'est répandue dans les arts graphiques ; encore rare en peinture, elle a été fréquemment reprise dans des livres illustrés comme *Narrenschiff* de Sebastian Brant et les *Emblemata* d'Alciati. Présentés comme vieillards pleurant et riant, Héraclite et Démocrite figurent fréquemment entourant une sphère et ils sont parfois accompagnés de l'allégorie de la folie (*stullitia*) (9). À la fin du xvi<sup>e</sup> siècle, ils sont présentés debout devant un paysage. Dans les Pays-Bas du Nord, parallèlement à ces compositions traditionnelles, réservées aux gravures et aux livres illustrés, les deux philosophes sont représentés en demi-figures et en pendants dans des tableaux peints (10).

Pour Weisbach, les deux philosophes représentent aussi l'expression de la sagesse chrétienne (11). Ainsi le prédicateur français Pierre de Besse écrit en 1612 un *Héraclite chrétien*, et plus tard, en 1615, la deuxième partie, le *Démocrite Chrétien*, qui ont été suivis par des éditions latines. L'auteur voit Héraclite comme pécheur pénitent et Démocrite comme très chrétien. Le même genre de conception apparaît en 1624 dans l'*Apologie* de P. François Grasse. On y souligne qu'au lieu de se plaindre, les prédicateurs doivent rire car le rire est aussi une vertu chrétienne. Une autre connotation que l'on rencontre à cette époque est celle de la *vanitas* (12) car celui qui rit est détaché des choses vaines. Le caractère emblématique de la représentation qui sous-tend le monde chrétien et l'idée de la vanité des choses terrestres prévaut également dans l'*Héraclite* et le *Démocrite* peints par Pierre Paul Rubens pour le cycle de décoration de la Torre de la Parada (13). Enfin, la popularité de ce thème savant au xvii<sup>e</sup> siècle trouve vraisemblablement une origine dans la volonté des artistes de montrer différents états d'âme de l'être humain, ses sentiments, ses passions et ses souffrances.

Bien qu'aucune étude de fond n'ait été entreprise jusqu'ici sur la fortune du thème au xviii<sup>e</sup> siècle, il ne fait guère de doute que le succès des représentations des deux philosophes est resté vivace à cette époque comme en témoignent les deux bustes en pierre de Johann Chr. Ludwig von Lücke, datés 1757, et conservés au Victoria and Albert Museum de Londres (14), ainsi que les bustes en faïence de Bruxelles, objet de cette étude.

(7) A. BLANKERT, *op. cit.*, p. 36-40.

(8) *Ibidem*, p. 42-43.

(9) *Ibidem*, p. 42-46.

(10) *Ibidem*, p. 43-47.

(11) W. WEISBACH, *op. cit.*, p. 66.

(12) La vanité en relation avec Démocrite chez Salvator Rosa est traitée par R. W. WALLACE, *Salvator Rosa's Democritus and L'Umana Fragilita*, dans *Art Bulletin*, L, 1968, 1, p. 21-32.

(13) Ces figures participaient à une série de tableaux illustrant les Métamorphoses d'Ovide et d'autres sujets très sombres de la mythologie classique, tels Saturne dévorant son enfant ou Vulcain travaillant dans son noir empire souterrain. Voir S. ALPERS, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard. Part IX. The Decoration of the Torre de la Parada*, Bruxelles, 1971, p. 134-136, 269-271, fig. 195-196.

(14) J. RASMUSSEN, *Barokplastik in Norddeutschland* (mit Beiträgen von S. ASCHE, M. KÜHN, L. MÖLLER, D. J. PONERT, L. SEELIG), Mainz/Rhein, 1977, p. 581-583, n° 254-255.



Fig. 3. Revers du *Buste d'Héraclite*, faïence, atelier de Philippe Mombaers, Bruxelles, 1743. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, inv. 1458 (Copyright ACL, Bruxelles).

### Deux bustes en faïence bruxelloise du XVIII<sup>e</sup> siècle

Les deux bustes en faïence émaillée blanche des Musées royaux d'Art et d'Histoire ont été raisonnablement attribués à la manufacture bruxelloise de la rue de Laeken à Bruxelles. Au revers du buste d'Héraclite, une inscription est peinte en bleu *Brussel le 9 avril 1743* (Fig. 3). Le revers du buste de Démocrite ne porte aucune marque. En revanche, la même inscription se retrouve sur un buste de Démocrite identique, appartenant à la collection de B. van Steenberghe (Bruxelles) (Fig. 4, fig. 5) <sup>(15)</sup>. L'écriture des deux notations est apparentée à celle de l'inscription peinte sous une terrine conservée au Musée Communal de Bruxelles : *Brussel le 15 november 1746 P. mombaers* <sup>(16)</sup>. A cette époque, seule la manufacture de Philippe Mombaers,

(15) Ce buste a été acquis lors de la vente du 24 octobre 1988 à la Galerie André à Bruxelles. Il semble qu'il s'agisse du même buste conservé autrefois dans la collection de feu la Comtesse de Kerckhove de Dentergem et signalé dans le catalogue *Étains, porcelaines et faïences...*, p. 16.

(16) A.-M. MARIËN-DUGARDIN, dans *Étains, porcelaines et faïences...*, p. 13-14.

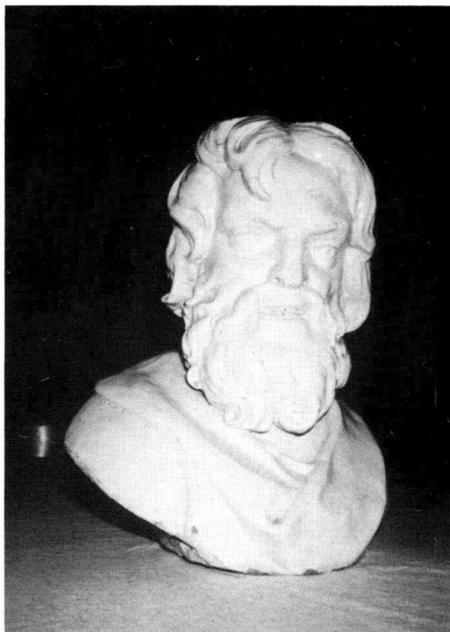


Fig. 4. *Buste de Démocrite*, faïence, atelier de Philippe Mombaers, Bruxelles, 1743.  
Collection B. van Steenberghe.

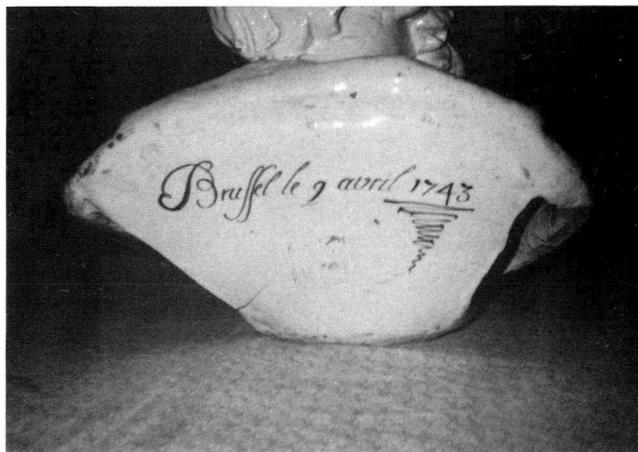


Fig. 5. Revers du *Buste de Démocrite*, faïence, atelier de Philippe Mombaers, Bruxelles, 1743.  
Collection B. van Steenberghe.

située dans la rue de Laeken à Bruxelles, a pu exécuter les deux bustes car la fondation de la deuxième fabrique bruxelloise par Jacques Artoisenet, gendre de Philippe Mombaers, ne remonte qu'à 1751, ce que confirme bien la signature *P. mombaers*. D'ailleurs, la date de 1743 apposée sur les bustes correspond à la période d'activité de ce faïencier qui se situe de 1724 à 1754 (17).

Les effigies en buste de personnages de l'histoire antique ou de la fable ont connu une grande faveur à l'époque baroque. Les princes en agrémentaient volontiers leurs parcs et jardins mais également leurs intérieurs. Cette pratique est en relation avec le goût de l'antiquité. Or, l'antiquité nous a légué beaucoup plus de bustes que de statues. L'acquisition des originaux était chose rare et les amateurs avaient recours à des copies, tantôt conformes aux archétypes, tantôt d'inspiration plus libre. Au xviii<sup>e</sup> siècle, le goût de la collection d'art et de curiosité, autrefois privilège du souverain ou de quelques princes mécènes, s'est considérablement élargi à la classe bourgeoise, aux financiers et magistrats ainsi qu'à la petite aristocratie urbaine à laquelle une conjoncture économique et sociale favorable permettait de connaître une vie nouvelle, plus confortable, et qui se piquait de goûter elle aussi les choses de l'art. Si le bronze et le marbre restaient l'apanage des milieux plus fortunés, on mit progressivement en œuvre des matériaux de substitution comme la faïence et la porcelaine pour obtenir à moindre peine des résultats voisins et dont le prix de revient était infiniment moins élevé (18). L'existence de bustes de personnages de l'histoire antique en faïence de Bruxelles ne surprend donc pas. Plus mystérieuse est la raison du choix de deux philosophes. Si l'une des conditions fut d'inventer des bustes qui se font pendant et qui par leur sujet ont quelque relation entre eux afin de respecter le sens baroque de la symétrie, la mythologie et l'histoire ancienne regorgent d'exemples bien plus plaisants. Il est vrai qu'en raison de leur charge symbolique, Héraclite et Démocrite servent admirablement de prétexte à l'étude de tempéraments contraires, à l'analyse d'une antithèse chère à l'époque baroque. Est-il le fait d'un commanditaire nourri d'histoire et de philosophie antique et baignant dans une culture humaniste très approfondie? Sans doute.

La source d'inspiration de Philippe Mombaers est vraisemblablement la suite de bustes ou têtes d'après l'Antique dessinés par Pierre Paul Rubens et gravés à la manière noire par le graveur hollandais établi en Angleterre John I Faber (La Haye vers 1660-Bristol 1721) (Fig. 6, fig. 7) (19). Que Mombaers se soit inspiré de cette suite ne doit pas nous étonner. Il s'agissait apparemment de la seule suite de portraits supposés authentiques d'hommes illustres de l'Antiquité gravée depuis le xvi<sup>e</sup> siècle présentant ensemble les deux philosophes. Le graphisme rubénien ne pouvait du reste que plaire dans le contexte culturel des Pays-Bas méridionaux au milieu du xviii<sup>e</sup> siècle, encore fortement attaché à la tradition baroque.

Les bustes en faïence de Mombaers ne sont pas des transpositions littérales en trois dimensions des modèles gravés de Faber mais plutôt des interprétations dans l'esprit du xviii<sup>e</sup> siècle.

(17) G. DANKAERT, *op. cit.*, p. 50-56.

(18) À titre d'exemple, nous pouvons citer deux bustes déjà mentionnés d'*Héraclite* et de *Démocrite*, sculptures en pierre de Johann Chr. Ludwig von Lücke (Londres, Victoria and Albert Museum, inv. A 201/202-1946). À ce sujet, voir J. RASMUSSEN, *op. cit.*, p. 581-583, n° 254-255. Deux bustes en porcelaine de Vienne en sont des copies très apparentées. Voir W. MRAZEK et W. NEUWIRTH, *Wiener Porzellan 1718-1864* (Österreichisches Museum für angewandte Kunst-Kat. N.F. Nr3), Vienne, 1970, p. 129, n° 369-370, fig. 61.

(19) C. G. VOORHELM SCHNEVOOGT, *Catalogue des estampes gravées d'après P. P. Rubens*, Haarlem, 1873, p. 224.

Le faïencier nous a laissé en effet des portraits plus « réels », plus « présents » des deux philosophes. Manifestant un goût du réalisme, il a clairement cherché à leur insuffler une sorte d'authenticité physique nouvelle. Il n'a pas hésité à marquer les rides, à prolonger la barbe et à accentuer l'amaigrissement extrême du visage d'Héraclite rongé par l'amertume. Dans la même optique naturaliste, il a atténué l'aspect caricatural du portrait de *Démocrite*. Mombaers a su exploiter les ressources de la dynamique expressive de la plastique baroque pour extérioriser la signification spirituelle des personnages en vue d'intensifier le contraste entre les états d'âme des philosophes, la tristesse ineffable d'Héraclite et la gaieté railleuse de Démocrite. Le premier nous apparaît plus pathétique et introverti encore que sur le modèle gravé, il a le maintien droit, la tête faiblement penchée vers la droite et les yeux baissés. Démocrite, plus agité, tourne la tête vers la gauche et regarde franchement devant lui. Cette opposition voulue et réussie des expressions, mais également l'intensité de vie qui se dégage des deux bustes, la puissance et la vibration du modelé crémeux, le goût enfin pour le raffinement formel et la fantaisie de la touche, mettent en évidence l'excellent niveau de création atteint par Philippe Mombaers dans le domaine de la sculpture en céramique. Il est à souligner qu'avant de diriger la fabrique de la rue de Laeken, Philippe Mombaers fit son apprentissage à Nevers, Rouen, Saint-Cloud et Delft, centres faïenciers renommés aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Dans ces bustes d'*Héraclite* et de *Démocrite*, on reconnaît à l'évidence une influence rouennaise dans le goût manifeste pour la sculpture monumentale<sup>(20)</sup>. On y perçoit enfin une indéniable familiarité de la sculpture baroque tardive flamande.

Qui en fut le modelleur ? Les documents ne mentionnent le nom que d'un seul modelleur, un certain Philippe Reus qui travailla dans la fabrique de la rue de Laeken. Aussi serait-on tenté de voir en lui l'exécutant de ces deux bustes qui s'avèrent être des pièces rares modelées en faïence de Bruxelles dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. En effet, il faut attendre la deuxième moitié du siècle pour rencontrer des exemples plus nombreux de sculptures en faïences issues des fabriques bruxelloises. On sait que l'atelier de la rue de la Montagne, dirigé par Jacques Artoisenet de 1751 à 1755, compta parmi ses modelleurs deux sculpteurs notoires, Paul-Louis Cyfflé<sup>(21)</sup> et Jacques Richardot<sup>(22)</sup>. Cette manufacture a également reproduit en faïence des œuvres de sculpteurs célèbres. Un bon exemple est celui des génies funèbres du tombeau d'Antoine Triest, conservé à la Cathédrale Saint-Bavon à Gand, œuvre monumentale

(20) Quatre grands bustes d'allégories, conservés au Musée du Louvre à Paris sont un bon exemple de la fabrication rouennaise. Voir *Faïences françaises XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles* (cat. d'expos.), Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 1980, p. 222-223.

(21) E.-J. DARDENNE, *Essai sur Paul-Louis Cyfflé*, Bruxelles, 1912; H. NICAISE, *Manufacture Impériale et Royale de Terre de Lorraine à Bruges en 1779-1780*, extrait des *Annales de la Société d'Émulation de Bruges*, LXXXIX, 1936, p. 15; A.-M. MARIËN-DUGARDIN, *Faïences fines*, Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, 1975 (2<sup>e</sup> éd.), p. 104-110; *Céramique lorraine. Chefs-d'œuvres des XVIII<sup>e</sup> & XIX<sup>e</sup> siècles. French Ceramics 18th and 19th Century Masterpieces from Lorraine* (cat. d'expos.), Atlanta-Nancy, 1990, p. 182-189.

(22) E.-J. DARDENNE, *Jacques Richardot, sculpteur-faïencier*, dans *Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie*, 41, 1902, p. 55-57; IDEM, *Jacques Richardot, sculpteur andennais*, dans *Bulletin du Musée des Arts décoratifs et industriels*, 3 et 5, 1909, p. 17-21 et 33-36; F. COURTOY, *Nouvelles recherches sur Jacques Richardot, sculpteur céramiste*, dans *Namurcum*, 1, 1957, passim; A.-M. MARIËN-DUGARDIN, *Faïences fines...*, p. 208-214.

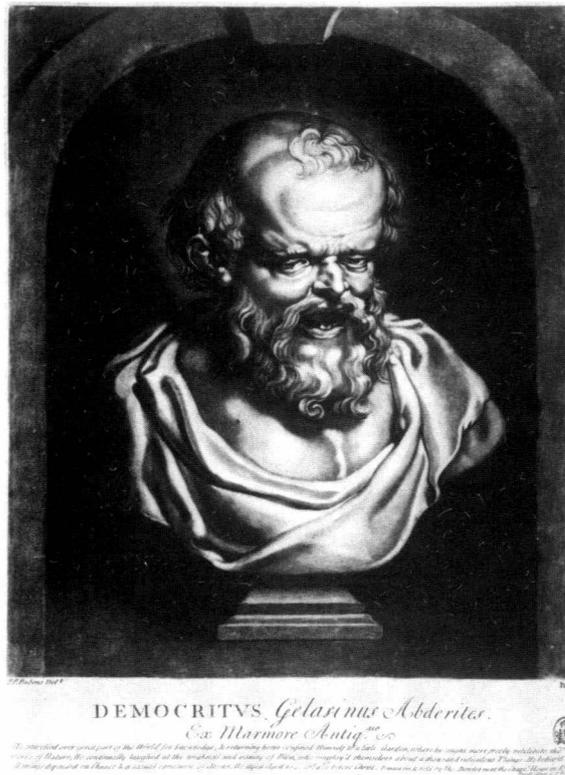


Fig. 6. *Démocrile*, gravure à la manière noire, John I Faber d'après Rubens. Dresden, Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (Copyright Staatlichen Kunstsammlungen Dresden).

de Jérôme du Quesnoy le Jeune (1652-1654).<sup>(23)</sup> Deux de ces copies sont conservées aux Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles. Notons également des œuvres d'après Laurent Delvaux, des statues de la Vierge à l'Enfant, des représentations des vertus théologiques et des amours<sup>(24)</sup>.

Le succès que rencontrèrent les bustes d'*Héraclite* et de *Démocrile* en faïence de Bruxelles fut important à en juger par la découverte d'une seconde version en faïence du *Démocrile* et d'*Héraclite* et par celle de deux versions en terre cuite dues au sculpteur Laurent Tamine.

(23) E. DHANENS, *Sint-Baafskathedraal (Inventaris van het Kunstpatrimonium van Oostvlaanderen, V)*, Gand, 1965, p. 120-124.

(24) G. DASAERT, *op. cit.*, p. 222-231.



Fig. 7. *Héraclite*, gravure à la manière noire, John I Faber d'après Rubens. Dresden, Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (Copyright Staatlichen Kunstsammlungen Dresden).

### Un problème de filiation

Le Musée communal de Nivelles conserve une réplique en terre cuite du buste d'*Héraclite* et une autre, dans le même matériau, du buste de *Démocrite* (Fig. 8, fig. 9)<sup>(25)</sup>. Identifiés jusqu'alors comme *têtes d'apôtres*, ils sont attribués au sculpteur nivellois Laurent Tamine (1736-†1813). Il est vrai que les deux œuvres proviennent de la succession de ce dernier et sont porteuses l'une et l'autre d'un monogramme formé des lettres L et T. Le monogramme figurant sur l'*Héraclite* a apparemment été réalisé avant cuisson et est donc bien d'origine; par contre le monogramme visible sur le buste de *Démocrite* a été grossièrement gratté ultérieure-

(25) *Héraclite*, h. 45 cm, inv. n° S.U.T. 23; *Démocrite*, h. 48 cm, inv. S.U.T.22. Les deux bustes sont dans un mauvais état de conservation. La terre, mal cuite à l'origine, est très friable et se fend en plusieurs endroits. L'un et l'autre ont reçu divers renforcements en plâtre, notamment au niveau des bases et des cous.



Fig. 8. *Buste d'Héraclite*, terre cuite de Laurent Tamine.  
Nivelles, Musée communal, inv. S.U.T. 23 (Copyright ACL, Bruxelles).

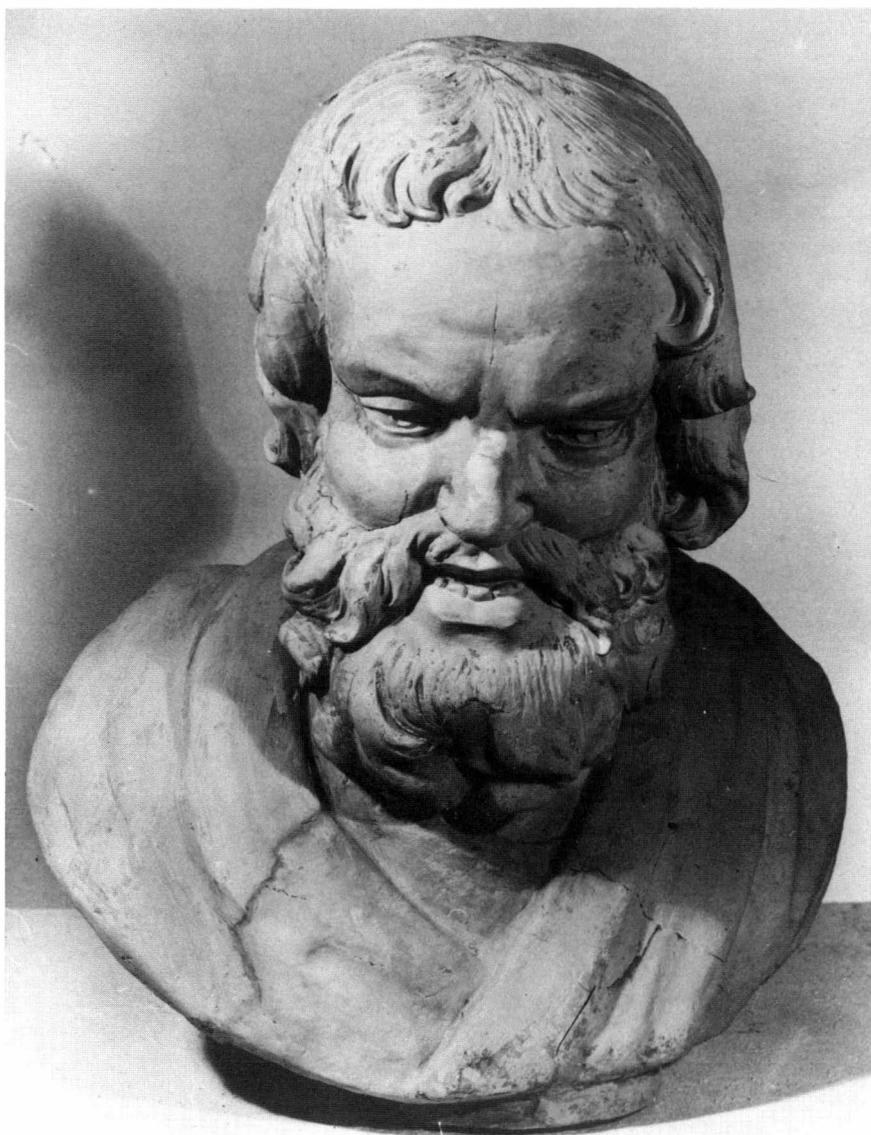


Fig. 9. *Buste de Démocrite*, terre cuite de Laurent Tamine.  
Nivelles, Musée communal, inv. S.U.T. 22 (Copyright ACL, Bruxelles).

ment<sup>(26)</sup>. Le rapprochement des deux bustes de Nivelles et les bustes en faïence de Bruxelles, dont l'un porte la date de 1743, ne permet donc pas d'attribuer l'invention des modèles à Tamine.

Tamine n'est pas un sculpteur de premier plan, mais ses quelques œuvres révèlent un artiste habile et personnel. Les deux bustes de Nivelles n'ont pas la finesse qu'on est en droit d'attendre de lui. Ils sont traités de manière sommaire ; la facture est sèche et appliquée et les lignes rigides ; la surface ne vibre pas et ne présente guère la souplesse et la nervosité propres à l'intuition créatrice, ensemble d'indices qui prouvent, de toute évidence, qu'il s'agit de copies. L'analyse comparative de ces bustes en terre cuite avec les versions en faïence de Bruxelles permet d'affirmer que ces dernières ont servi de modèles au sculpteur nivellois. La similitude des barbes et des cheveux est telle que l'on suppose que Tamine a ignoré les gravures qui ont inspiré Mombaers. Un examen plus attentif permet néanmoins d'observer que ces copies sont accompagnées, en dehors de légères différences de détails, par exemple dans le dessin des mèches des cheveux et des barbes, d'une modification de l'expressivité qui n'est pas uniquement le fait de la transposition dans la terre cuite de modèles en faïence, mais qu'elle relève d'une autre démarche esthétique, celle du néoclassicisme. La forme baroque s'est décantée pour s'enfermer dans un langage plus littéral, voire idéaliste.

Nous ignorons le contexte de réalisation de ces deux bustes en terre cuite. Doit-on y voir des œuvres de commande ou s'agit-il d'une initiative personnelle du sculpteur, une sorte d'exercice en vue de maîtriser l'art difficile du portrait ? Le portrait, il est vrai, a occupé une place importante dans l'œuvre de ce sculpteur. Outre les bustes des quatre évangélistes pour le château de Mariemont (disparus), il a sculpté le buste de la duchesse d'Arenberg (naguère à Vienne, au palais de Schwartzenberg), le buste de Largayon (terre cuite, non retrouvé), un buste monumental de Charlemagne (bois, non retrouvé), et enfin son propre portrait (non retrouvé). On pourrait également penser que Tamine, qui a occupé de 1783 à 1794 la chaire de professeur de sculpture à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles, ait réalisé ces bustes en vue de constituer des modèles d'expression comme exercice pour ses élèves. Il faut se rappeler que

(26) Les deux bustes ont été offerts à la fin du siècle passé à la Société d'archéologie de Nivelles par le Dr Lebon Pigeolet. Ils ont été exposés à Charleroi en 1911 et à Nivelles en 1912 comme œuvres de ce sculpteur (n° 465 et 466). Les fiches d'inventaire du musée nivellois restent prudentes au sujet de cette attribution, tout comme Helena Bussers qui, dans une notice récente sur le sculpteur, éprouve également de l'embarras : « *Nous ne nous prononcerons pas sur l'attribution à Taminne des deux têtes en terre cuite conservées au Musée Archéologique de Nivelles* » (H. BUSSERS, *Taminne, Laurent-Joseph*, dans cat. Bruxelles « *Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles, 275 ans d'enseignement* », Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1987, p. 378-379). On comprend aisément l'identification première de ces deux bustes à des représentations d'apôtres (cf. M. DEVIGNE, *Tamine (Taminne) Laurent Joseph*, dans U. THIEME, F. BECKER, H. VOLLMER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, t. XXXII, Leipzig, 1938, p. 425) si l'on songe aux visages graves et solennels de certaines statues d'apôtres qui ornent les piliers du vaisseau central de l'église Notre-Dame de la Chapelle à Bruxelles, notamment le *Saint André* et le *Saint Simon* (milieu xvii<sup>e</sup> siècle), ainsi que divers bustes de saints ornant les niches des collatéraux de l'église Saint-Jean-Baptiste au Béguinage, également à Bruxelles (3<sup>e</sup> quart du xvii<sup>e</sup> siècle). Sur L. Tamine, outre les notices citées de M. Devigne et d'H. Bussers, on renverra le lecteur à l'étude du docteur François LEBON-PIGEOLET, *Laurent Tamine sa vie et ses œuvres*, Nivelles, Vve E. Despret-Ferdinand, 1899 et plus récemment à A. JACOBS, *Laurent Delvaux (Gand 1696-Nivelles 1778) et son importance dans l'évolution de la sculpture des Pays-Bas méridionaux au xviii<sup>e</sup> siècle*, thèse de doctorat soutenue à l'Université Libre de Bruxelles, mai 1995, (4 vol.), vol. II, p. 621-625.



Fig. 10. *Buste d'Héraclite*, terre cuite de Laurent Delvaux, milieu XVIII<sup>e</sup> siècle. Collection privée.



Fig. 11. *Buste de Démocrite*, terre cuite de Laurent Delvaux, milieu XVIII<sup>e</sup> siècle. Nivelles, Musée communal, inv. S.U.T. 37 (Copyright ACL, Bruxelles).

dans ce siècle qui a institutionnalisé l'enseignement académique, on accordait une grande importance à l'habileté de pouvoir exprimer dans le visage la personnalité d'un homme ou d'une femme. Ce n'est pas par hasard que l'art du portrait a brillé d'un éclat exceptionnel au XVIII<sup>e</sup> siècle, et notamment en sculpture ! L'enseignement académique qui tendait à l'imitation exclusive de l'antiquité n'a guère trouvé dans la statuaire classique de modèles dans le domaine des variations des expressions du visage. Pour palier cette déficience, des traités et des manuels ont vu le jour, fournissant aux artistes des indications précises pour traduire les émotions de la vie et atteindre à la vérité psychologique au moyen d'expressions faciales. En France, dès la fin XVII<sup>e</sup> siècle, l'ouvrage de Charles Lebrun, *De l'expression en général et particulière*, était au programme des cours de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Reste que certaines figures emblématiques de l'histoire ancienne offraient un support idéal à l'expérimentation d'expressions faciales. C'est le cas précisément d'Héraclite et de Démocrite. Or, les exemples sculptés et aisément accessibles des deux philosophes étaient rares. Aussi, Tamine s'est-il contenté de copier les excellentes versions en faïence de Bruxelles dont il a dû connaître un exemplaire chez l'un ou l'autre amateur de la capitale des Pays-Bas.

On soulignera ici que ces bustes en faïence de Bruxelles ne constituent pas l'unique représentation sculptée d'*Héraclite* et de *Démocrite* dans les Pays-Bas méridionaux au XVIII<sup>e</sup> siècle. On peut citer les versions en buste modelées vers le milieu du siècle par Laurent Delvaux, bustes qui ne forment toutefois pas une paire (Nivelles, Musée communal et collection privée) (Fig. 10, fig. 11)<sup>(27)</sup> et au tournant du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècle celles en pied et également en

(27) On lira à ce sujet, A. Jacobs, *op. cit.*, (1995), vol. 11, p. 411-412.



Fig. 12. *Démocrite*, terre cuite de François-Joseph Janssens. Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 402/279 (Copyright ACL, Bruxelles).



Fig. 13. *Héraclite*, terre cuite de François-Joseph Janssens. Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 402/278 (Copyright ACL, Bruxelles).

terre cuite du sculpteur bruxellois François-Joseph Janssens (Bruxelles 1744-†1816), conservées aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles (Fig. 12, fig. 13) <sup>(28)</sup>.

### Un vase du XIX<sup>e</sup> siècle

Alors que les faïenciers bruxellois modelèrent des bustes d'*Héraclite* et de *Démocrite* dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, il faut attendre un siècle pour rencontrer la même représentation sur un vase acquis il y a peu par les Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles (Fig. 14). Cette faïence piriforme à col largement évasé arbore dans un médaillon en camaïeu bleu se dégageant sur un fond jaune un buste de Démocrite sur piédouche, qui surmonte l'inscription DEMOCRIET. Le modèle du philosophe est emprunté à une gravure d'Arnold Houbraken (1660-†1719) qui fait partie d'une suite de planches *Een-en-veerlig sluks verscheydene sinnebeelden* (Fig. 15) <sup>(29)</sup>. L'inversion du buste est due à la transposition du modèle. Par ailleurs, il est fort probable qu'un second vase orné d'un buste d'Héraclite faisait pendant à celui-ci.

(28) M. DEVIGNE, *Musée royal des Beaux-Arts de Belgique. Catalogue de la sculpture*, Bruxelles, 1922, p. 74-75, n° 401-402.

(29) Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert I<sup>er</sup>, Cabinet des Estampes ; F. W. H. HOLSTEIN, *Dutch and Flemish Etchings Engravings and Woodcuts 1450-1700*, IX, Amsterdam, s.d., p. 150, n° 77-117 ; A. BLANKERT, *op. cit.*, p. 105, 114-115.



Fig. 14. Vase en faïence, manufacture des Stevens, Bruxelles, vers 1860.  
Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, inv. CR. 559 (Copyright ACL, Bruxelles).



Fig. 15. Gravure représentant Démocrite d'Arnold Houbraken, fin xvii<sup>e</sup>-début xviii<sup>e</sup> siècle. Bruxelles, Cabinet des Estampes, Bibliothèque Royale Albert I (Copyright B.R).

Ce vase est marqué en creux sous la base STEVENS BRUSSEL et sur la panse nous lisons la signature *C L Waegeneer(r)* (Fig. 16, fig. 17). Corneille Louis Waegeneer (Bruxelles 1819-†1890), peintre sur porcelaine et sur faïence, fut actif à Bruxelles vers 1859<sup>(30)</sup>, en particulier dans la manufacture faïencière bruxelloise de Mathieu et Héliodore Stevens (1820 à 1866)<sup>(31)</sup>. Dans la deuxième moitié du xix<sup>e</sup> siècle, cette manufacture s'est mise au goût du jour en proposant à sa clientèle des pièces décoratives tels des plats et des vases ornés de motifs repris à des styles historiques antérieurs. L'éclectisme de l'œuvre de C. L. Waegeneer se manifeste dans la composition de sujets mythologiques, bibliques ou historiques, notamment de la Renaissance italienne<sup>(32)</sup>. En l'occurrence, sur le vase des Musées royaux d'Art et d'Histoire, le buste de

(30) LOWET DE WOTRENGE, *Essai sur la porcelaine dite de Bruxelles*, dans *Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, 36, 1931, p. 243-244. C. L. Waegeneer résidait rue Terre Neuve 129.

(31) G. DANKAERT, *op. cit.*, p. 104-105.

(32) Plusieurs œuvres signées Waegeneer(e) appartiennent aux collections du Musée Communal de Bruxelles: un grand plat avec la représentation de *Moïse frappant le rocher* (inv. G/1928/1), un pot à bière avec scènes guerrières (inv. G/1953/1), un grand vase décoré d'une fête de vendanges (inv. G/1938/3). Nous tenons à remercier Madame De Knop, collaborateur de ce musée qui nous a aimablement communiqué ces renseignements. D'après Dansaert (*Ibidem*) Demmin signale l'existence de deux céramiques signées Waegeneer et conservées au Musée National de Céramique à Sèvres.



Fig. 16. Marque « *Stevens Brussel* » en creux sous la base du vase en faïence, Bruxelles, vers 1860. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, inv. CR. 559 (Copyright ACL, Bruxelles).



Fig. 17. Signature de Corneille Louis Waegeneer sur le vase en faïence de Bruxelles, vers 1860. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, inv. CR. 559 (Copyright ACL, Bruxelles).

Démocrite est cerné de grandes feuilles jaunes et vertes, bordées au pied et au col de frises de godrons et de perles bleus et jaunes. Ce décor végétal accompagné d'ornements évoque sans conteste les majoliques des Pays-Bas du Nord du début du xvii<sup>e</sup> siècle.

### Conclusion

L'identification des deux bustes en faïence bruxellois des Musées royaux d'Art et d'Histoire aux philosophes Héraclite et Démocrite ainsi que la découverte d'un second exemplaire en faïence de Bruxelles du buste de *Démocrite* et des deux bustes en terre cuite de Tamine forment une trame sur laquelle se dessine avec une évidence nouvelle l'importance de la production de

pièces sculptées en faïence dans la capitale des Pays-Bas autrichiens au XVIII<sup>e</sup> siècle. Elle permet de saisir le rôle de relais joué par ces sculptures en faïence dans la diffusion de certains modèles iconographiques et témoignent du succès dans les Pays-Bas méridionaux à cette époque de la thématique d'*Héraclite* et de *Démocrile*, ce dont attestent également les bustes de Laurent Delvaux et les figures de François-Joseph Janssens. Nous avons également pu constater la persistance de l'intérêt du thème au XIX<sup>e</sup> siècle à travers un vase en faïence de Bruxelles appartenant aussi aux collections des Musées royaux d'Art et d'Histoire. Ainsi, et alors que les iconographes, dont Blankert, ont généralement abordé l'étude du thème iconographique jusqu'à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, ce présent article permet d'envisager une analyse plus approfondie de la représentation d'*Héraclite* et de *Démocrile* au siècle des Lumières.

L'analyse de ces bustes ouvre également des perspectives nouvelles pour l'étude de la sculpture monumentale en faïence bruxelloise du XVIII<sup>e</sup> siècle. Méconnue des spécialistes en céramique, sa connaissance passe nécessairement par l'examen de ses rapports avec la gravure et la sculpture contemporaine. Mieux inscrite dans le contexte socio-culturel de l'époque, cette sculpture monumentale en faïence bruxelloise viendrait ainsi reconquérir la place qui lui revient dans l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle.

#### ABSTRACT :

Two big Brussels earthenware busts, kept in the Royal Museums of Art and History, one of them dated 1743, have been referred to as a weeping old man and a laughing old man. Another copy of this second bust has been found in a private collection. This study has made it possible to identify them with the Greek philosophers Heraclitus and Democritus. The iconography of the subject, treated by Blankert from the Middle Ages till the 17th century has been completed by new elements concerning sculpture of the Southern Low Countries in the 18th century. The analysis of the earthenware busts and of the baked clay copies by Laurent Tamine kept in the «Musée Communal», at Nivelles shows the relations existing between earthenware-makers and sculptors in the 18th century. Another application of the theme appears on a 19th century Brussels earthenware vase, which is decorated with a bust of Democritus.

# LA MAISON DU PEINTRE JACQUES-LOUIS DAVID (1748-1825) À BRUXELLES EN PÉRIL

Madeleine VAN DE WINCKEL

Le peintre parisien Louis David revint de ses voyages à Rome tout imprégné de la grandeur du monde romain et des qualités héroïques et rationnelles des latins. Son tableau célèbre *Les Horaces*, commandé par Louis XVI, fut admiré à Rome avant de l'être à Paris. Partisan de la Révolution, député de la Convention, David propose une iconographie nouvelle. Nommé premier peintre de l'Empereur, il passa de l'austérité républicaine à l'apparat impérial. Au retour des Bourbons, après 1815, il dut s'exiler à Bruxelles. Il peignit chez nous des portraits (*Les trois dames de Gand*) et des scènes mythologiques banales.

À sa mort, le 29 décembre 1825, le gouvernement français s'opposa au retour de sa dépouille qui, embaumée, resta en l'église Saint-Michel jusqu'au 14 février 1826, attendant les obsèques. Son fils Eugène emporta à Paris le cœur du peintre pour qu'il soit déposé dans le caveau de famille au Père-Lachaise. Le corps, enseveli au cimetière du Quartier Léopold à Saint-Josse, fut transféré à celui d'Evere. Une souscription organisée par le peintre Joseph-Denis Odevaere parmi les admirateurs de David dès les premiers jours de 1826 permit d'ériger un obélisque, attribué à Godecharle (1).

## Historique de la rue Léopold

La rue joignant la rue Fossé aux Loups à la rue de l'Écuyer fut percée sous le règne de Guillaume I<sup>er</sup> (1815-1830) dont elle porta le nom jusqu'en 1831, pour s'appeler depuis lors la rue Léopold.

La Ville de Bruxelles avait acheté, le 15 octobre 1811, de Monsieur Paul-Joseph DERVAUX demeurant à Leeuwarden (2), les terrains de l'ancien manège situé derrière le théâtre de la Monnaie. Elle avait vendu, le 26 août 1819, les parcelles à construire avec obligation de respecter le projet conçu par les architectes : un ensemble de sept immeubles groupés derrière une façade unique avec trois ressauts sous fronton constituant un front bâti de style encore néo-classique à la fois sobre et majestueux. Deux des trois immeubles majeurs se dressent dans la perspective des rues de la Reine et des Princes. Ils sont restés proches de ce qu'ils étaient à l'origine (n° 5-7 et 21-23) : rez-de-chaussée séparé, par un bandeau, des deux étages de hauteur dégressive, corniche saillante, toit à versants percé de lucarnes. Les façades étaient enduites

(1) Une trentaine de monuments du cimetière d'Evere sont en voie de classement et, parmi eux, celui de David (communication orale de M<sup>me</sup> Renier, service d'urbanisme).

(2) Par le ministère du notaire Coppyn.



Fig. 1. La maison habitée par Jacques-Louis David, 5 et 7 rue Léopold avec sa plaque commémorative au-dessus du balcon.

dès l'origine (l'enduit actuel est grossier sur l'immeuble 5-7). Les deux portes cochères sont accentuées par un encadrement à refends en léger ressaut. Des consoles en volutes allongées, soignées jusque dans les détails de leur sculpture en pierre bleue, supportent le balcon dont la porte-fenêtre est abritée sous un larmier. Les fenêtres des trois travées centrales sont encadrées de moulures. Tous les seuils de fenêtre de pierre bleue sont saillants, avec coupe-goutte et moulure d'adoucissement.

### **La maison du peintre Louis David**

L'immeuble que l'on voit au fond de la rue de la Reine, les n° 5 et 7 de la rue Léopold, comptait sept travées dont il ne subsiste que la seule porte cochère au rez-de-chaussée et cinq travées aux étages (3).

(3) La maison au 21-23 rue Léopold a été reconstruite, agrandie à plusieurs reprises en 1890, 1921 et 1966 selon *Le Patrimoine monumental Bruxelles pentagone* 1B p. 321.



Fig. 2. Bruxelles, la rue Léopold vue de la rue de l'Écuyer.  
La maison du peintre Jacques-Louis David est la première avec balcon.

Sur le terrain du lot 5 (contenant 2a 68 ca), acquis en 1819 par Monsieur HUYSMAN-D'HONSEM, fut construite la maison qu'habita le peintre Louis David. Il en fut le premier occupant et y demeura jusqu'à sa mort. La maison fut revendue en 1841 <sup>(4)</sup>, en 1860 et en 1861 <sup>(5)</sup>. Dans les actes de vente on la désigne ainsi : « Une maison à porte cochère, avec cour, bâtiment de derrière servant d'écurie et de remise, sortie à porte cohère par une allée commune dans la rue de l'Écuyer » <sup>(6)</sup>. Dès la fin du siècle dernier la distribution intérieure fut entièrement modifiée pour faciliter le travail d'une manufacture de baptiste et de dentelle mécanique. En 1871 son propriétaire, Monsieur BUCHOLTZ, obtint l'autorisation de transformer le rez-de-chaussée à droite de la porte cochère pour y percer une porte et trois vitrines <sup>(7)</sup>. À cette occasion il fit remplacer le gîtage du rez-de-chaussée par des poutrelles de fer pour supporter le poids des machines. Il remplaça de la même manière le gîtage du premier étage supporté par des colonnes de fonte. Cet étage servait à l'administration de son entreprise. Il en reste encore aujourd'hui une pièce de bureau avec ses grandes armoires de rangement.

(4) Au docteur DONSSAINT par le notaire VALENTYNS.

(5) Le 10 mars 1860 à LAMBERT FALISE (acte chez le notaire Vergote) et le 7 mai 1861, par le même notaire au docteur DURIAU...A.V.Bx., P.C. 1464. La veuve Duriau revendit la maison à M. Bucholtz.

(6) Cette allée commune desservait cinq immeubles de la rue Léopold. Elle existe toujours derrière la porte cochère du 34 rue de l'Écuyer.

(7) ... « par ce fait vous avez doublé la valeur de ma maison. Je vous en remercie bien profondément ». Lettre adressée, le 27 mai 1871 par M. Bucholtz au bourgmestre A.V.Bx., T.P.1587.

Monsieur HAVESKERKE, propriétaire du 7 rue Léopold, fit de même en perçant une porte et une vitrine dans les travées à gauche de la porte cochère<sup>(8)</sup>.

En 1947<sup>(9)</sup>, selon le projet de l'architecte RICHARD HUBERT, l'immeuble au 5 de la rue Léopold fut doté de deux portes métalliques, l'une fermant la porte cochère, l'autre, à droite, devenant l'entrée du magasin. En 1955, selon un autre projet du même architecte<sup>(10)</sup>, les rez-de-chaussée des immeubles du 7 au 11 de la rue Léopold furent transformés en un magasin sur une profondeur de 15m avec trois vitrines encadrées par du granit du Labrador s'élevant jusqu'au bandeau d'étage. Ces modifications existent toujours<sup>(11)</sup>.

L'immeuble formant l'angle des rues Léopold et de l'Écuyer fut détruit en 1936 lors de la construction de *La Mondiale*, selon les plans de l'architecte Charles Verhelle. La façade aux détails soignés<sup>(12)</sup> est en belle pierre naturelle. Les aménagements commerciaux en style Art Déco-moderniste sont conservés jusqu'à la mezzanine. Le sort de cet immeuble moderne est incertain puisque les propriétaires actuels envisagent de le démolir pour rétablir la symétrie de la maison David.

### Les autres immeubles de la rue Léopold

Les autres maisons de la rue Léopold n'eurent pas un sort meilleur. L'histoire de leurs transformations peut être reconstituée d'après les demandes de permis introduites par les divers propriétaires<sup>(13)</sup> et conservées aux Archives de la Ville de Bruxelles.

En 1878, l'immeuble à cinq travées derrière la Monnaie (du 9 au 13) fut transformé en maison éclectique par la *Caisse des Propriétaires*<sup>(14)</sup>. L'entrée fut déplacée vers la gauche dans un avant-corps d'une seule travée marquée jusqu'à la corniche par des refends. Le fronton disparut et les combles furent aménagés sous un toit Mansart avec lucarnes. Au rez-de-chaussée, deux commerces avec entrées particulières se situèrent de part et d'autre de la porte

(8) La porte cochère était commune aux deux maisons ce qui était fréquent à Bruxelles : place Royale, place des Martyrs... A.V.Bx., TP.1587.

(9) A.V.Bx. T.P. 57.670. Ces lourds vantaux existent toujours. L'architecte habitait 85 square Cogen.

(10) A.V.Bx. T.P. 63.358 du 24 mai 1955, l'architecte a ses bureaux au 2 avenue du Cor de Chasse à Boitsfort

(11) Au-dessus du bandeau d'étage, un premier percé de 4 baies rectangulaires avec seuils saillants s'inscrivent dans les travées irrégulières. La partie gauche de cette façade comporte un ressaut, une fenêtre avec encadrement muni d'une clé au bandeau supérieur. Un nouveau bandeau d'étage sépare le deuxième étage où toutes les fenêtres sont garnies d'un garde-corps in antis. Les baies ne présentent pas de moulure d'encadrement mais simplement une clé. La baie dans le ressaut, à gauche, semble présenter les vestiges d'un balcon par la présence de deux consoles sous le bandeau d'étage. Le troisième étage est nettement plus bas et aucun détail ne figure sur l'élévation.

(12) A.V.Bx./TP45750-1936 et *Bâtir* n° 53, avr. 1937, p. 1158.

(13) La dernière en date aboutit au permis d'urbanisme accordé le 24 décembre 1991 à la S.A. Pierre 1<sup>er</sup> Belgium : il couvre un vaste ensemble du 5 au 15 rue Léopold et du 30 au 42 rue de l'Écuyer. Ce permis d'urbanisme a été annulé par le Conseil d'État par un arrêt du 16 décembre 94.

(14) Le rapport du responsable du service des travaux publics de la Ville fit, déjà à cette époque, la remarque suivante... « Je ferai remarquer que la propriété dont il s'agit est frappée de servitude en vertu d'un plan d'ensemble qui a été adopté pour les quartiers du théâtre de la Monnaie, mais attendu que des dérogations ont déjà été faites à la servitude en question avec l'autorisation du Collège, à diverses maisons de ce quartier, je ne vois aucun inconvénient ». (L'élévation de l'état existant et du projet sont joints au dossier).

centrale. Un grand balcon traversait la façade de manière à dissimuler la rupture de rythme dans les travées (15).

En 1885, la veuve du docteur Duriau, propriétaire du 9 rue Léopold, créa, avec son voisin Monsieur Bucholtz, propriétaire du 5 et du 7 de la même rue, le Café de la Monnaie, vaste établissement groupant les immeubles 7 et 9. De grandes salles avaient été aménagées au rez-de-chaussée et au premier étage. Dans les cours, une cuisine et une réserve remplaçaient les anciennes écuries. La porte cochère fut dotée de trois marches, ce qui entraîna sans doute la surélévation du pavement du hall d'entrée et des salles du rez-de-chaussée.

En 1899 (16), la *Caisse des Propriétaires* avait groupé dans son patrimoine les maisons (17) du 9 au 13 (18). Le balcon en pierre fut remplacé par un balcon en fer prolongé par de grands auvents sur consoles métalliques abritant les entrées et les vitrines.

Les immeubles du 7 au 11 de la rue Léopold devinrent ensuite la propriété de la S.A. *Immobilière du Brabant* (19), laquelle demanda l'autorisation de modifier la façade afin d'avoir une porte entre deux vitrines (20).

En 1921, l'architecte Jean de LIGNE construisait à l'arrière des bâtiments des 9 et 11 (21) une salle de spectacle cinématographique dont les sorties de secours débouchaient sur les impasses Marchal et Vanderborcht aux 34 et 42 rue de l'Écuyer (anciennes voies d'accès aux écuries des immeubles de la rue Léopold). Cet espace fut encore utilisé après la fermeture du cinéma comme annexe du théâtre de la Monnaie avant d'être abandonné définitivement. Tous ces immeubles, du 1 au 15 de la rue Léopold et du 30 au 40 de la rue de l'Écuyer, portant chacun les traces de son histoire, semblent aujourd'hui en complète déshérence.

### **La maison David, un hôtel cinq étoiles ?**

En 1975, l'achat par la S.A. *Pierre 1<sup>er</sup>* d'un immeuble à appartements au 38-40 de la rue de l'Écuyer semblait anodin. Le bâtiment éclectique, en bon état à l'époque, fut vidé de ses occupants et se dégrada inexorablement avant d'être occupé par des sans-logis. Un incendie s'y déclara dernièrement...

Par l'achat massif qu'elle effectua en 1989 des maisons voisines (30 à 36 rue de l'Écuyer) et de six immeubles de la rue Léopold (n° 5 à 15), cette même société se rendait maître d'une vaste parcelle au cœur de Bruxelles. Le dernier bastion, *La Mondiale*, qui forme l'angle des deux rues, fut acquis en 1990 par la S.A. *Resto Management* d'Amsterdam (22). Une demande de permis d'urbanisme fut introduite le 22 octobre 1991 par la S.A. *Pierre 1<sup>er</sup>* en vue de la construction d'un hôtel moyen (deux étoiles). C'était une belle adresse pour un hôtel moyen.

(15) A.V.Bx., T.P. 1583 du 2 février 1898 De ce projet, il ne reste que des traces que l'on peut voir à côté des façades démolies par le promoteur Pierre 1<sup>er</sup> Belgium le 23 décembre 1993.

(16) A.V.Bx., T.P. 1582.

(17) A.V.Bx., T.P. 1592.

(18) Monsieur SMEDT était propriétaire en 1898 de l'ensemble des immeubles du 7 au 15.

(19) Son siège se trouvait au 61 rue Marché-aux-Herbes.

(20) A.V.Bx., T.P.57.388.

(21) Propriété de Madame SMITS, veuve CHARLES qui disposait d'une grande parcelle de 10a 62ca.

(22) Filiale de la société suédoise Designs hôtel-resto de Suède, les décorateurs des hôtels Kempinsky.

Le projet prévoyait de conserver, parce qu'elle était inscrite à la protection du patrimoine, la façade de la maison David et même de lui restituer ses sept travées d'origine. Les autres façades, fort modifiées, devaient être détruites et remplacées par un écran irrespectueux, dans sa modénature, de la maison David. La maison de style rocaille du 32-34 rue de l'Écuyer devait être « remodelée » pour réduire la hauteur des étages nobles et faire de grands plateaux réguliers, plus économiques. La Ville accorda le permis demandé, le 24 décembre 1991, et, en février de l'année suivante, un permis rectificatif, moins respectueux encore des vestiges du passé.

On sacrifiait définitivement ce qui restait de la splendeur et de la belle ordonnance néo-classique de la rue Léopold, avec ses fenêtres élancées au rez-de-chaussée et au premier étage, pour une construction de sept plateaux de hauteur réduite et uniforme. Le rez-de-chaussée ne devait comporter que les baies utilitaires dont une très large entrée de garage au centre de la rue Léopold. Pour la rue de l'Écuyer, on acceptait de défigurer la belle façade rocaille en dépit d'une étude détaillée de sa valeur par la Commission royale des monuments et des sites. Les façades du 36 au 40 de la rue de l'Écuyer devaient être remplacées par des constructions sans style.

La S.A. *Pierre I<sup>er</sup>* négocia la vente de son îlot et de son permis au groupe financier *Kinfield* qui entreprendrait la construction de l'hôtel pour le céder ensuite à la chaîne hôtelière *Kempinsky*.

Pour sauvegarder la validité du permis d'urbanisme (valable deux ans) on éventa, le 21 décembre 1993, deux façades de la rue Léopold (9-11) pour marquer l'ouverture du chantier.

Une riveraine et le Comité des habitants du quartier de Bruxelles-centre engagèrent aussitôt une procédure en référé devant le Conseil d'État, lequel ordonna, dès le 30 décembre 1993, la suspension des travaux.

L'intention de la société britannique *Kinfield* de racheter l'ensemble des immeubles faisant l'objet des permis litigieux remonte à 1993. Il est évident qu'elle n'y était intéressée que si elle pouvait bénéficier desdits permis<sup>(23)</sup>. Cela aurait pu encore se faire en 1994 si les parties ayant déposé la requête en annulation avaient retiré leur plainte. *Kinfield* proposa donc au Comité de quartier (en février 1994) de revoir tous les plans et de présenter un nouveau projet qui agréerait à toutes les parties. Un « cahier technique » fut rédigé conjointement par le Comité et les nouveaux architectes : il imposait la restauration, jusque dans les détails, de toutes les façades de la rue Léopold (enduit de qualité, menuiseries à l'ancienne, ferronneries des balcons, ardoises naturelles), le respect de la diversité éclectique de la rue de l'Écuyer et, à l'intérieur de tous les immeubles, des plateaux correspondant au niveau des fenêtres (pour éviter ce « façadisme », trop fréquent à Bruxelles, où l'on gagne un étage en décalant les plateaux). La convention échoua in extremis parce que les parties requérantes ne purent se mettre d'accord et qu'il y eut un revirement de dernière minute au sein même du Comité de quartier : on ne voulait plus d'hôtel mais des logements...

Le Conseil d'État a rendu, le 16 décembre 1994, un arrêt définitif faisant droit à la requête en annulation. Cette décision est essentiellement motivée par ceci : que le permis fut accordé par le Collège des bourgmestre et échevins, le 24 décembre 1991, après une délibération précipi-

(23) Des modifications y auraient été apportées puisque la catégorie cinq étoiles est plus exigeante dans la disposition des chambres et des espaces collectifs.

tée « qui ne fait pas la moindre allusion aux aspects culturels et historiques en jeu », alors que la Commission royale des monuments et des sites « avait longuement souligné l'intérêt artistique et historique des bâtiments existants. »

### **La rue Léopold dans l'impasse ?**

Cet arrêt est certainement une victoire montrant que les citoyens, s'ils s'en donnent la peine, peuvent faire échec aux spéculations immobilières qui saccagent et enlaidissent leur ville ; mais quel sera l'avenir de la rue Léopold et de la rue de l'Écuyer ? Elles continueront inexorablement à se délabrer aussi longtemps que le propriétaire actuel ou un acquéreur éventuel ne demande et n'obtienne un nouveau permis d'urbanisme pour un projet plus respectueux de la valeur architecturale des deux rues.

Or la situation actuelle risque fort de devenir inextricable :

le propriétaire, la S.A. *Pierre I<sup>er</sup>*, qui voit son bien dévalué, envisagerait d'intenter une action contre la Ville ;

les acquéreurs potentiels, le *groupe Kinfield* et la société hôtelière *Kempinsky*, qui voient leurs projets s'évanouir, ont déjà laissé entendre qu'ils restaient intéressés si la Ville octroyait un nouveau permis d'urbanisme pour la construction d'un hôtel ;

la Ville enfin, sévèrement sanctionnée par le conseil d'État, est prisonnière d'une part des réglementations communales et régionales visant à limiter la construction d'hôtels dans le pentagone et d'autre part de sa volonté politique clairement exprimée de faire revenir des habitants au centre de Bruxelles.

Un dossier de classement a été transmis par la Commission royale des monuments et des sites. Il doit encore être adopté. S'il l'est, il faudra attendre la publication au Moniteur Belge.

### **Il n'est pas interdit de rêver**

Nous serions les premiers à nous réjouir de voir revenir des habitants à la rue Léopold et à la rue de l'Écuyer dans les maisons soigneusement restaurées, mais y a-t-il une institution ou une association publique ou privée résolue de faire sien un projet dans ce sens et capable de le mener à bien ? Il faut se rendre à l'évidence : la situation actuelle des immeubles ne se prête plus guère à des logements de luxe :

les transformations successives de tous les intérieurs n'ont rien laissé de ce qui existait à l'origine, sauf peut-être dans l'immeuble du 38-40 rue de l'Écuyer, justement là où il y eut l'incendie ;

les vues, à l'arrière sont bouchées par les hauts murs de la Caisse d'Épargne dont les constructions tentaculaires de quatre à cinq étages ont envahi tout l'intérieur de l'îlot (aux dépens, entre autres, des anciennes écuries) ;

la rue de l'Écuyer est devenue une artère à grand trafic ;

les frais de restauration, si celle-ci est faite avec le soin requis, seraient sans doute hors de proportion avec les loyers que l'on peut espérer.

Rêver d'un musée pour le Théâtre de la Monnaie qui a d'intéressantes collections à présenter satisferait les amateurs d'opéra. La CGER, avant sa privatisation, s'était laissée séduire par le projet. Les nouveaux gestionnaires n'y songent plus. Il reste les pouvoirs publics pour soutenir cette ambition... mais les lenteurs administratives et les restrictions budgétaires ne laissent pas présager une décision rapide.

## ABSTRACT

In 1819 the streets around the « Théâtre de la Monnaie » were pierced through by the City of Brussels. The neighbouring grounds were sold with the obligation of respecting the project conceived initially as a neo-classical design. Unfortunately, derogations conceded from the end of the previous century enabled owners to transform their houses. The house once inhabited by the painter Louis David (5-7, rue Léopold) has been preserved only in part.

Between the years 1975 and 1991, a promoter took systematical possession of all houses from number 1 to 15 in the rue Léopold and from 30 to 40 in the rue de l'Écuyer. He did not take any new lease and let the empty houses fall into inexorable disrepair. On 24 December, 1991, he got from the City a permit to build a hotel. In his project he planned that the façade of the David house should be preserved, since it was registered as a piece of heritage to be protected, and also that its seven original bays should be restored, but that the remaining façades should be destroyed and replaced by new buildings. In order to maintain the validity of his two-year long permit, he set to work by breaking open two-façades of rue Léopold on 21 December, 1993.

The centre-Brussels Committee of residents immediately started a summary procedure before the State Council, which ordered the works to be suspended. The permit of building was cancelled by the State Council on 16 December 1994.

New projects have not been proposed to the City yet. One contemplates the possibility of fitting up a museum for the collections of the Théâtre de la Monnaie. In the meantime the houses keep decaying.

# LES COMMANDES DENTELLIÈRES DE L'UNION PATRIOTIQUE DES FEMMES BELGES ET DU COMITÉ DE LA DENTELLE À FERNAND KHNOFF

Marguerite COPPENS

Fernand Khnopff (1858-1921), dessinateur de dentelles? Les meilleurs spécialistes de l'artiste se montrent très surpris de cette activité. À tort, car il fut, à la mode de l'époque, intéressé par l'intégration de l'art dans tous les aspects de la vie quotidienne (1) : il conçut lui-même sa maison, créa des costumes de théâtre, s'intéressa à la photographie et écrivit des articles sur les arts décoratifs dans *The Studio*. Dans un de ses articles, « *Modern Belgian Jewellery and Fans* », publié dans le numéro spécial hiver 1901-1902, il cite, en termes élogieux, le dessinateur de dentelle Henri Van Cutsem (2). Celui-ci fournissait des modèles aux célèbres maisons Bart et Sacré. Les œuvres connues de ces deux fabricants datent du dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle. À vrai dire, on n'y retrouve pas *several happy experiments in the direction of the « modern style »* qu'y voit Khnopff en 1901. Un tableau de la maison Sacré en point à l'aiguille, offert aux époux Bischoffsheim à l'occasion de leurs noces d'or en 1882, avait été dessiné conjointement par H. Van Cutsem et A. De Mol, le premier s'étant chargé de la flore, l'autre de la scène aux Amours musiciens (3). Cette pièce peut être comparée à un éventail conservé aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire et dont les amours sont incontestablement de la même main (fig. 1) (4).

La profession de dessinateur pour dentelle avait toujours été un métier obscur et peu considéré, entièrement au service de la renommée du fabricant. Il faut attendre la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et l'intérêt neuf porté aux arts décoratifs pour qu'on y accorde un peu plus d'attention. L'article de Khnopff est à ce propos révélateur. À l'époque du tableau offert aux époux Bischoffsheim, Henri Van Cutsem était déjà le dessinateur de dentelle le mieux coté. Il recevra la médaille d'or au concours de dessin pour dentelle à l'Exposition internationale de Liège de

(1) Nous tenons à remercier Madame Gisèle OLLINGER-ZINQUE, conservateur aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, et Michel DRAGUET, professeur à l'ULB, pour l'aide qu'ils nous ont apportée. Sur l'œuvre de F. Khnopff, voir *Fernand Khnopff. 1858-1921* (catalogue exposition), Musée des arts décoratifs, Paris, 10 oct.-31 déc. 1979; Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, 18 janv.-13 avr. 1980; Kunsthalle, Hambourg, 25 avr.-16 juin 1980. Michel DRAGUET, *Khnopff ou l'ambigu poétique*, Bruxelles, 1995.

(2) Fernand KHNOFF, *Modern Belgian jewellery and Fans*, dans *The Studio*, Londres, numéro spécial hiver, 1901-1902.

(3) Antoine CARLIER, *Les dentelles à l'aiguille*, dans *Bulletin des métiers d'art*, 3<sup>e</sup> année, juillet 1904, p. 55-57.

(4) Inv. D. 1601. Le dessin de l'éventail ne serait donc vraisemblablement pas dû au fabricant lui-même comme cela a été affirmé lors du don de la pièce par la Maison Sacré aux M.R.A.H.

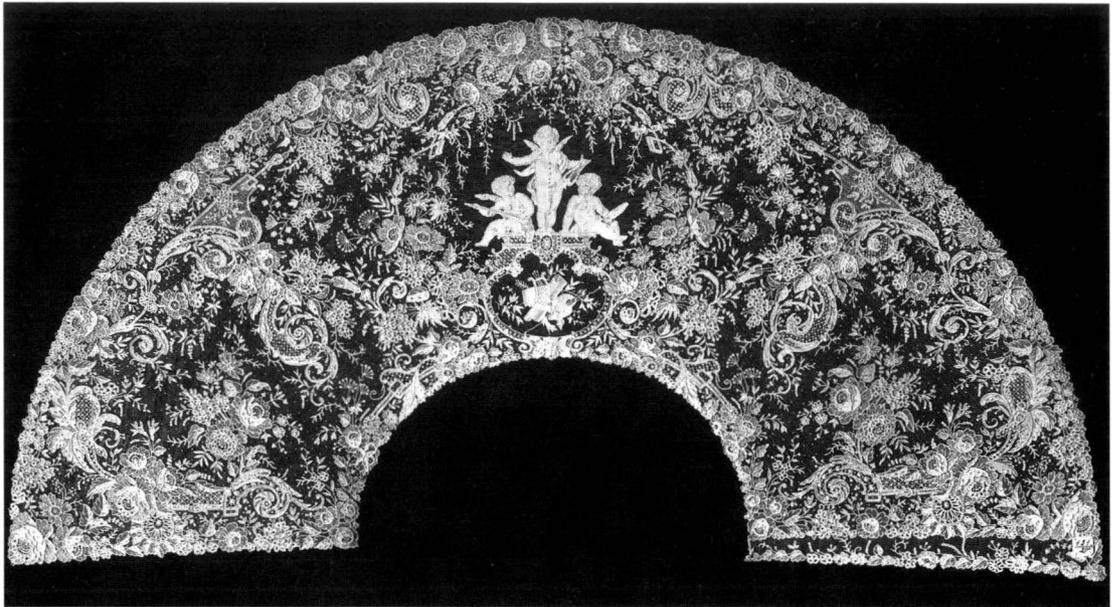


Fig. 1. Feuille d'éventail en point gaze. « La musique champêtre ». Exécution : maison Sacré, Bruxelles, 1883. Dessin : A. De Mol et H. Van Cutsem. 21 × 66 cm. M.R.A.H. Inv. D.1601.

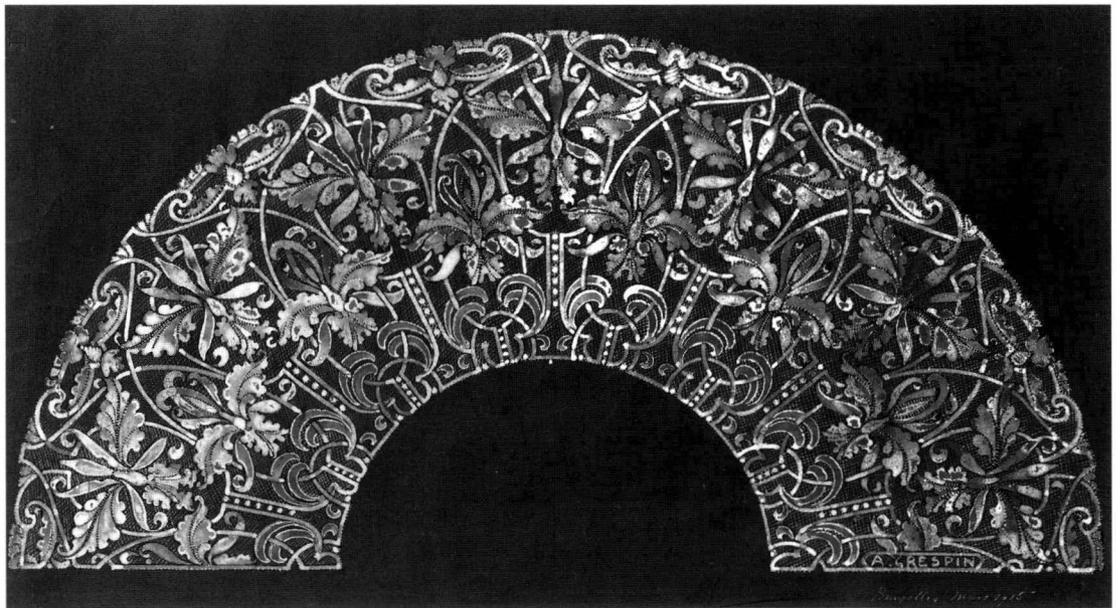


Fig. 2. Dessin pour feuille d'éventail en dentelle. Signé et daté : A. Crespin, mars 1915. Gouache blanche sur carton, 37 × 57 cm. M.R.A.H. Dessin Amies de la dentelles.

1905<sup>(5)</sup>. Adolphe de Mol, lui, était graveur, dessinateur sur céramique et sur feuille d'éventail. L'appel fait à lui pour la partie figurée d'un projet conçu par le meilleur spécialiste en la matière montre clairement que les dessinateurs de dentelle étaient confinés dans un registre limité, ce qui entravait fortement le renouvellement des projets. Il faut également souligner qu'on recourt à un artiste éclectique, habitué à travailler pour des arts industriels soumis à des contingences techniques ou d'emploi.

### Fernand Khnopff et la « question dentellière »

Dans le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle, l'industrie dentellière vivait une situation dramatique, résultant d'une convergence de facteurs défavorables : la défection de la mode et le développement des dentelles mécaniques, évolutions irréversibles des mentalités et des impératifs économiques. Ce déclin se manifestait stylistiquement par un manque d'invention. La mode étant au pastiche, tous les genres anciens furent copiés. L'Art Nouveau, qui apportait une réponse neuve aux arts industriels, n'eut que peu de répercussion sur l'art dentellier déjà trop sclérosé.

Comme l'industrie dentellière avait toujours été un secteur économique important de nos contrées, son déclin finit par susciter de nombreuses réactions. Les moyens à mettre en œuvre pour la revitaliser étaient âprement discutés. Ce fut la fameuse « question dentellière ». Celle-ci provoqua des remous considérables, alimentée notamment par la publication en 1902, par P. Verhaegen, des résultats d'une enquête commanditée par le Ministère de l'Industrie et du Travail et relative aux industries à domicile en Belgique<sup>(6)</sup>, qui se mouraient toutes face à la concurrence des nouvelles techniques mécaniques.

Khnopff participa à cette *prominent question at the present moment* en consacrant à la dentelle un article publié dans *The Studio* de 1912<sup>(7)</sup>. Les idées qu'il y professe reprennent celles le plus couramment émises et développées par P. Verhaegen : la dentelle mécanique ne pourra jamais concurrencer une dentelle manuelle d'une haute qualité technique et d'un dessin original qui requiert la collaboration de dessinateurs de premier ordre. À l'époque où Khnopff écrivait son article, il ne soupçonnait sans doute pas qu'il serait lui-même sollicité par cette industrie. Khnopff ne manque pas, comme quiconque se serait senti obligé de le faire en abordant ce domaine, de souligner l'intérêt porté par la Reine Élisabeth dans le renouveau de cette activité.

Dans son article, l'auteur vante I. D'olszowska dont les dessins venaient d'être exposés à une manifestation des « Arts de la Femme ». Cette artiste avait déjà reçu une médaille d'argent

(5) *Exposition d'arts industriels anciens et modernes. (Dentelles - Broderies - Passementeries - Boulons - Éventails - Fleurs artificielles) et concours organisés par la Section de l'enseignement industriel de l'Union syndicale, Bruxelles, 1883-1884 (Palais des Beaux-Arts). Catalogue, Bruxelles, 1884, p. 171. Album de la dentelle, p. 17 (numéro spécial de). L. DE LAPRADE, Dentelles et Broderies. Journal artistique, industriel et féminin, Paris, mai-juin-juillet 1905.*

(6) P. VERHAEGEN, *La dentelle et la broderie sur tulle* dans *Les industries à domicile en Belgique*, t. I et II, Bruxelles, 1902.

(7) F. KNOPIFF, *Studio Talk. Brussels* dans *The Studio*, LV1, 1912, p. 324-326.

au concours de dessin pour dentelle à l'exposition internationale de Liège en 1905 et son « jeune talent original » avait été souligné par *Le Soir* en 1909 (fig. 4) <sup>(8)</sup>. Une écharpe en dentelle de Malines, sur un dessin de D'Olszowska, commandée par la Reine pour être offerte à Madame Fallières, figurait à l'exposition organisée par « Les Arts de la femme ».

Knopff attribue à Madame Franz Philippson, née Mathilde Mayer, présidente du conseil d'administration de la société « Les Arts de la Femme », l'initiative d'ouvrir un cours de dentelle dans le cadre de cette association. Une circulaire de mars 1908 avait annoncé la création de cette société suite au succès de l'exposition « L'Art au Foyer » (1907). Les Musées Royaux d'Art et d'Histoire possèdent une dentelle créée à ce cours (fig. 3). Si cette pièce souffre de quelques maladresses, elle manifeste cependant un abandon de la recherche de « finesse » pour le gros fil écreu et son dessin « art déco » cherche des voies nouvelles. Elle annonce les expérimentations dentellières présentées à l'exposition internationale de Paris de 1925 <sup>(9)</sup>. On peut, logiquement, supposer que de telles pièces étaient également exposées à la manifestation commentée par Khnopff. Ce dernier semble, comme la plupart de ses contemporains, préférer les dentelles traditionnelles d'une exécution minutieuse.

Peut-être est-ce Madame Franz Philippson, qui a sensibilisé Khnopff au problème dentellier, voire même inspiré l'article élogieux du *Studio* à propos de l'exposition de dentelle montée à son initiative. L'artiste s'était lié d'amitié avec la famille Philippson dès 1881. Mathilde peignait et sculptait et fréquentait l'atelier de F. Khnopff qui fit son portrait et celui de ses enfants.

L'initiative de Mathilde Philippson d'aider l'industrie dentellière n'était pas isolée. Beaucoup de bonnes volontés s'étaient manifestées dans le contexte de la « question dentellière ». Parmi les associations, la plus connue est celle des « Amies de la dentelle ». Toutes avaient en commun de partir de l'idée que, comme le disait Khnopff dans *The Studio*, la dentelle manuelle était en crise à cause de sa médiocrité technique et esthétique. Aussi considéraient-elles l'organisation de l'apprentissage et la formation de dessinateurs spécialisés comme des priorités.

## L'activité dentellière et la guerre

Le déclenchement des hostilités en août 1914 vint perturber le bon déroulement des programmes mis en place. L'aide dentellière devait être repensée en fonction de la gravité des événements. Les problèmes liés à la pénurie de fil à dentelle et à la perte de débouchés à l'exportation ne pouvaient se résoudre sans recours au « Comité national de secours et d'alimentation », qui prit l'aide dentellière sous son aile.

Des militantes féministes avaient créé, dès le 8 août 1914, soit quelques jours seulement après l'ultimatum de l'Allemagne à la Belgique, « L'Union patriotique des femmes belges » <sup>(10)</sup>.

(8) *Le Soir*, 24 avril 1901, p. 1. I. D'Olszowska fut élève d'A. Crespin, professeur de composition à l'école Bischoffsheim à Bruxelles. *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de Paris 1925. Catalogue officiel de la section belge*, Bruxelles, 1925, p. 125-126.

(9) Voir notamment le « point de Nice » de Madame Chabert.

(10) BRIGODE (Mme), *Union patriotique des femmes belges. Rapport présenté au Comité National de secours et d'alimentation, 8 août 1914-28 février 1915*, s. 1., s.d.

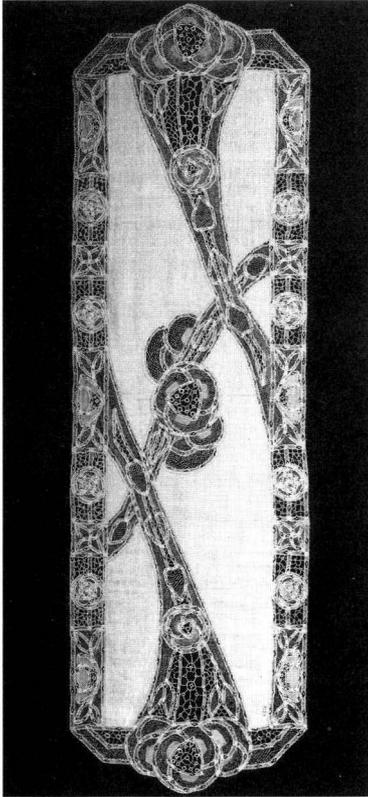


Fig. 3. Milieu de table orné de dentelle à l'aiguille et au lacet. Isabelle Rival. Cours « Les Arts de la femme », Bruxelles, vers 1908. 142 × 42 cm. M.R.A.H. Inv. D.1223.



Fig. 4. Feuille d'éventail en dentelle aux fuseaux. Dessin d'Irène D'Olszowska. Exposition, « Arts de la femme », Bruxelles. Extrait de *The Studio*, 1912, p. 324.

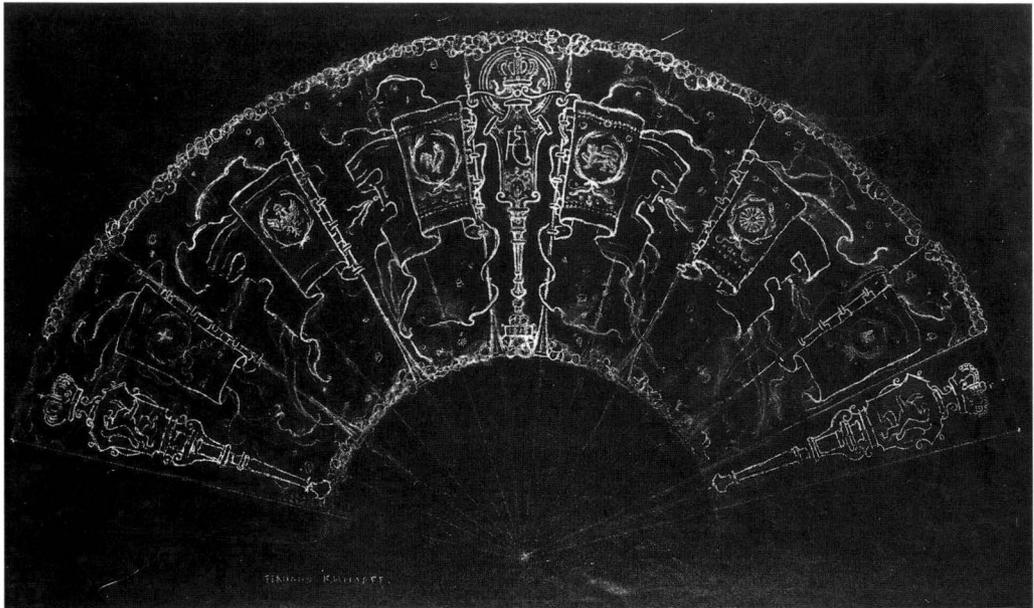


Fig. 5.a. Dessin pour feuille d'éventail. Crayon blanc sur carton noir. Signé et daté : Fernand Khnopff, 1915. M.R.A.H. Dessin Amies de la Dentelle.

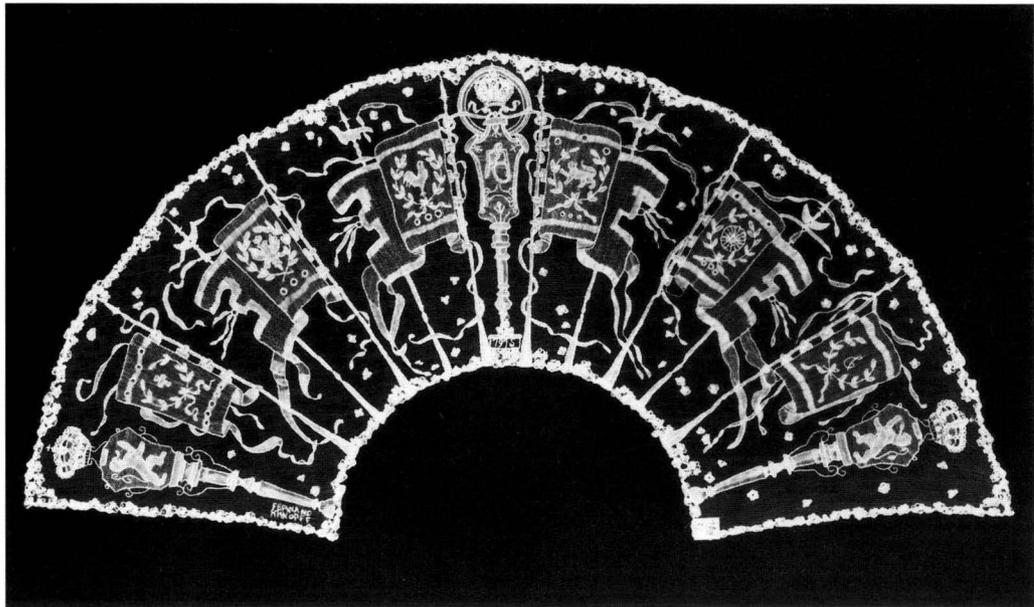


Fig. 5.b. Feuille d'éventail d'après le dessin de la fig. 5.a. Point gaze. M.R.A.H. Inv. D.1361. Don des Amies de la dentelle.

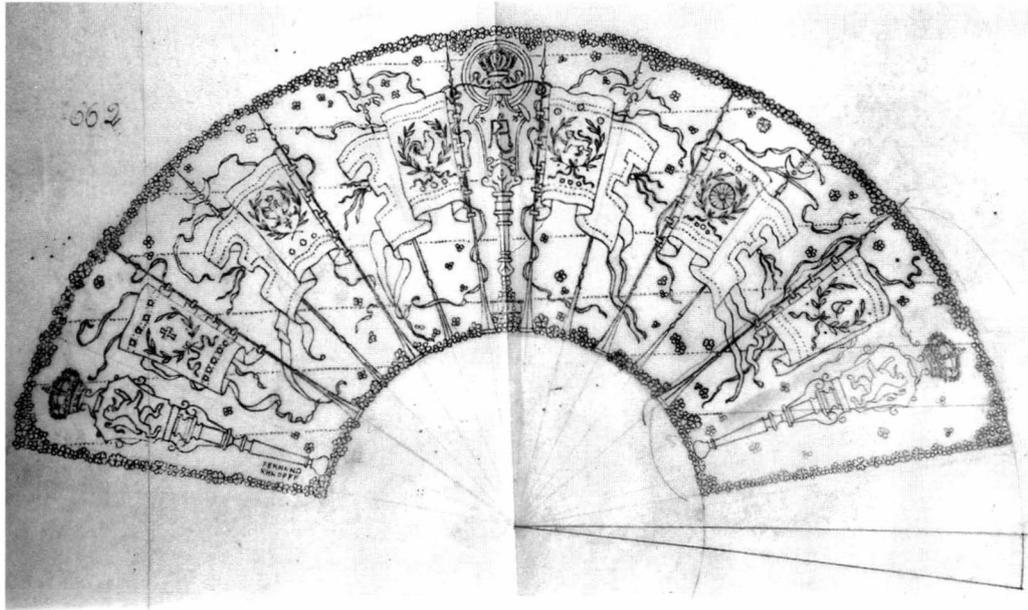


Fig. 6.a. Ponceif pour dentelle, daté et signé : Fernand Khnopff, 1914-1915.  
 Papier calque, 38 × 61 cm. Indication du sens à donner au fond gaze.  
 M.R.A.II. Dessin Amies de la dentelle.

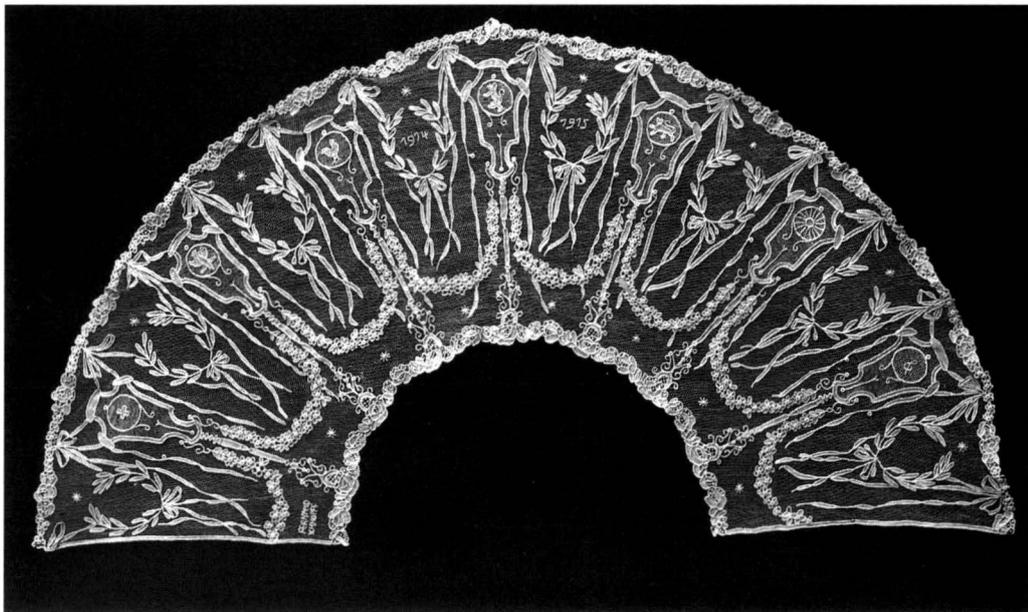


Fig. 6.b. Feuille d'éventail d'après le ponceif de la fig. 6.a. point gaze.  
 Lieu de conservation inconnu.

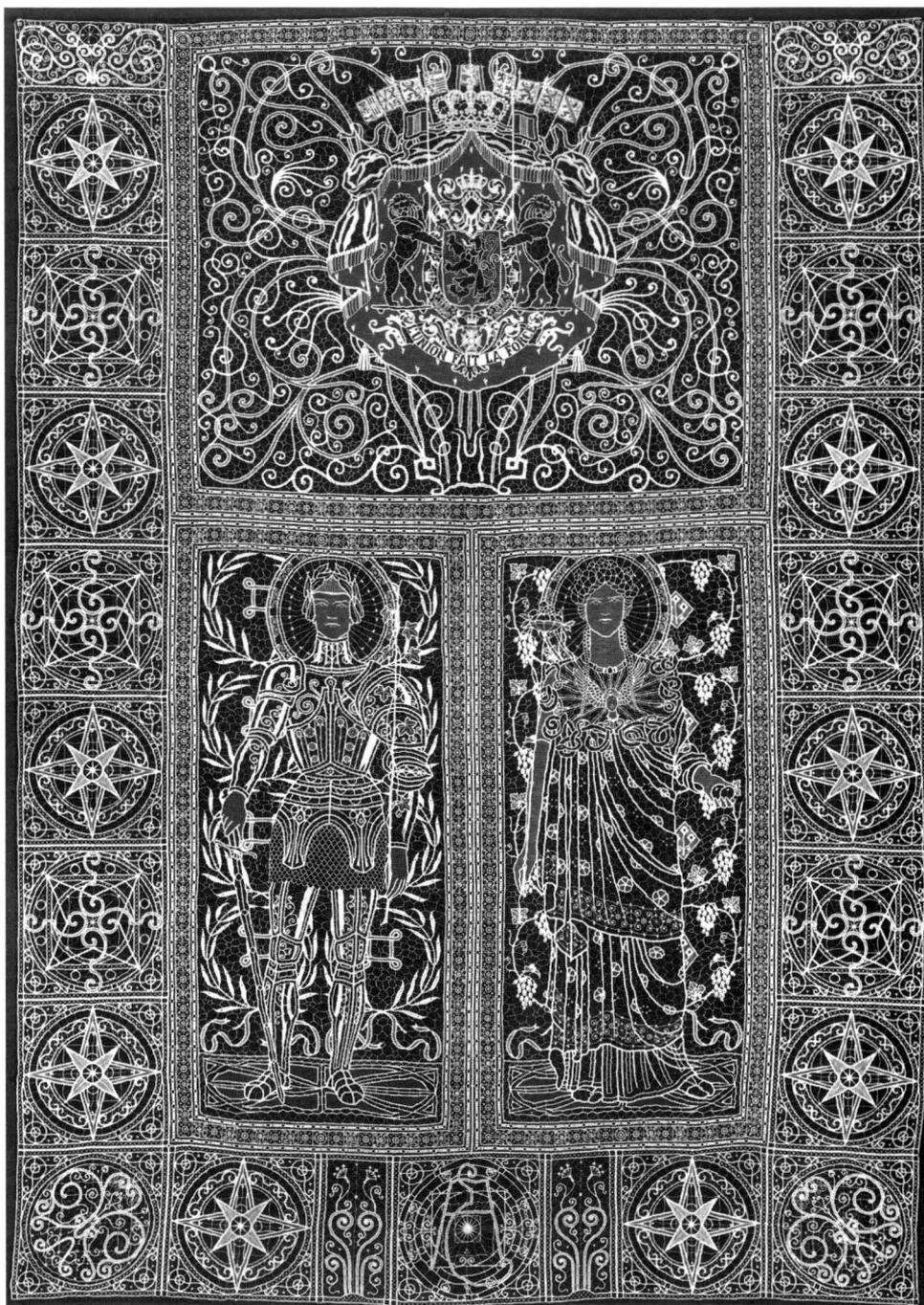


Fig. 7. Couvre-lit. Signé et daté : monogramme de Fernand Khnopff, 1915.  
Aiguille et fuseaux, 213 × 158 cm. M.R.A.H. Inv. D.4433.

Celle-ci réunissait principalement « La Ligue Belge du Droit des Femmes » et le « Féminisme chrétien de Belgique ». Elle ouvrit un secrétariat de placement et un service de distribution de travail à domicile, activité qui devint son exclusive raison d'être après l'occupation de Bruxelles par les troupes allemandes. À côté du secteur du vêtement et du jouet, l'Union ouvrit une section dentelle dès novembre 1914. L'action dentellière de l'Union n'était donc pas exclusive ni encore moins militante. Ce fut ce groupement que le Comité national aida en premier lieu : dès le 5 septembre 1914 un crédit lui fut versé en faveur de ses actions dentellières.

Les « Amies de la dentelle » devinrent, le 18 janvier 1915, le « Comité de la dentelle » qui fut également subventionné par le Comité national. En mars 1915, pour ne pas disperser les efforts, ce dernier fit fusionner l'Union patriotique des femmes belges avec le Comité de la dentelle sous le nom « Aide et protection aux dentellières »<sup>(11)</sup>. La direction de ce nouvel organisme fut prise en mains par des membres des deux groupements antérieurs. Les compétences de l'un et de l'autre furent cependant clairement délimitées. L'Union avait dû « par esprit de conciliation » et à contrecœur céder le secteur des dentelles véritables aux « Amies » pour ne garder que les techniques apparentées et les dentelles semi-mécaniques, principalement le filet, le milan et le luxeuil.

### **Collaboration de Khnopff sollicitée**

Les deux associations firent appel à F. Khnopff en 1915<sup>(12)</sup>. Artiste à la mode, il était régulièrement sollicité pour rehausser par son prestige diverses causes caritatives. Comme portraitiste recherché de la haute société bruxelloise, il devait être apprécié des associations de femmes du monde comme les « Amies de la dentelle » ou l'« Union patriotique des femmes belges ». L'influence de Mathilde Philippon, membre influent du Comité consultatif de l'Union, fut sans doute déterminante dans cette initiative.

On s'adressait à un artiste connu, non spécialisé en dentelle pour créer un projet complet et non plus cette fois un simple détail figuré pour lequel le dessinateur pour dentelle n'avait pas d'expérience. C'était là à l'époque une initiative particulièrement audacieuse. Il fallut le déclin de la guerre, avec son atmosphère patriotique qui abaissait bien des barrières, pour que la démarche puisse avoir lieu.

Les « Amies » s'étaient adressées d'abord à des personnalités de tendance plutôt traditionnelle et de préférence habituées à œuvrer pour les arts décoratifs comme I. De Rudder et A. Crespin (fig. 2). Qu'elles aient également fait appel au trouble talent de F. Khnopff peut apparaître comme surprenant. Mais, à cette époque, l'artiste était déjà âgé et sa célébrité bien établie. La qualité de sa production avait toutefois décliné. Mais comme l'art dentellier vivait une décadence encore plus profonde, ses projets, même s'ils ne peuvent pas se ranger parmi ses chefs-d'œuvre, se démarquent nettement de la production courante. Cependant, l'essoufflement de l'artiste et l'iconographie de circonstance ne suffisent pas à expliquer la relative faiblesse des trois œuvres qui lui sont attribuées.

(11) M. COPPENS, *Les dentelles royales* (catalogue d'exposition), Banque Bruxelles Lambert, Bruxelles, 19 sept.-4 nov. 1990, p. 105-155.

(12) Date inscrite sur les œuvres.

Puisque Khnopff a réalisé les dessins et non pas les dentelles en tant que telles, il était important de retrouver le dessin original et non les versions techniques manipulées par la patronneuse. Une seule esquisse de la main de l'artiste a été découverte. Il s'agit d'une feuille d'éventail, représentant les étendards des Alliés, réalisée suite à une commande des Amies. La dentelle est également conservée. Esquisse et dentelle sont signées et datées de 1915 (fig. 5 a-b). F. Khnopff n'a absolument pas adapté son dessin aux besoins de la technique dans laquelle il devait être transposé. Il a dû pourtant recevoir certaines consignes, au moins en raison des contraintes liées à l'usage prévu de la dentelle à réaliser : car son dessin tient compte des endroits où viendront se planter les brins. Le manque de précision du dessin a forcé celui qui l'a préparé pour l'exécution à affermir voire à inventer les contours et à effacer tout ce que le halo propre aux dessins de Khnopff apporte généralement comme fascination. Les figures symboliques des Alliés, petits animaux à peine esquissés dans le dessin, genre que l'artiste affectionne, deviennent en dentelle des figures informes. La comparaison du dessin de Khnopff avec les dessins de De Rudder est éloquent. Celui-ci, habitué à réaliser les projets de broderie pour sa femme, exécute des dessins parfaitement pensés et conçus en fonction de la technique dans laquelle ils devront être exécutés. Les dessins de De Rudder ont en eux-mêmes quelque chose de très « dentelle »<sup>(13)</sup>. Adolphe Crespin, peintre, professeur de composition artistique à l'école Bischoffsheim, fait des projets tout aussi soignés (fig. 2). Les dessins de ces artistes diffèrent cependant encore de ceux exécutés par les dessinateurs de dentelle professionnels. Ces derniers semblent d'abord prendre en compte les exigences de l'exécution et voient ainsi leur imagination entravée. Rien n'y est laissé à l'interprétation. Chaque point technique est parfaitement indiqué et la surface à remplir circonscrite par une ligne fermée. Ces dessins ne sont qu'exceptionnellement signés et la dentelle elle-même ne l'est jamais.

À la demande des « Amies », Khnopff dessinera une deuxième feuille d'éventail. Elle est signée et datée de 1914-1915 (fig. 6 a-b). Seuls la photo et le dessin technique nous en sont parvenus<sup>(14)</sup>. Le même thème des étendards alliés y est représenté mais peut-être d'une manière moins heureuse. On n'y retrouve pas l'impression de clarté et de profondeur du premier, inhabituelle dans les dentelles, de drapeaux se détachant sur un ciel étoilé.

La troisième pièce dentellière dessinée par l'artiste est le cadeau offert à la reine Élisabeth suite à une souscription nationale organisée par l'Union patriotique des femmes belges. La pièce est en dentelle à l'aiguille enrichie de parties réalisées aux fuseaux (fig. 7). Elle est signée du monogramme caractéristique de l'artiste et datée de 1915. Le travail dentellier a été dirigé par Paul van Asbroek, correspondant de la section dentelle de l'Union à Haeltert. La pièce fut montrée à l'exposition organisée par l'Union à Anvers en septembre 1915. Elle le fut également à l'Exposition d'art, de souvenirs et de matériel de guerre au Palais d'Egmont en juin et juillet 1919<sup>(15)</sup>. La pièce représente les armes de la Belgique et la devise « L'Union fait la Force ». L'emblème est entouré de volutes d'un tracé similaire à la représentation de La Terre que fit

(13) P. WARDLE, *War and Peace. Lace designs by the Belgian sculptor Isidore de Rudder (1855-1943)* dans *Bulletijn van het Rijksmuseum*, 37<sup>e</sup> année, 1989, n° 2, p. 739. M. COPPENS, *o.c.*, p. 124-127 et 141-145.

(14) Cette pièce a été signalée par erreur, suite à une confusion avec la pièce précédente, comme faisant partie des collections des M.R.A.H. Voir L. PAULIS, *Les points à l'aiguille belges*, Bruxelles, 1947, pl. XXIV.

(15) *Exposition d'art, de souvenirs et de matériel de guerre* (catalogue d'exposition) Palais d'Egmont, 6 juin-27 juillet 1919.

l'artiste pour le plafond de la salle de mariage de l'hôtel de ville de St Gilles (1904-1914). Rappelons que cette salle est décorée conjointement de peintures de Khnopff et de broderies des époux De Rudder, deux noms associés également à l'art dentellier. Au bas de l'œuvre se trouve le monogramme du roi Albert et celui de la reine Elisabeth. Les personnes qui le surplombent ne peuvent donc que faire référence aux souverains. Il s'agit d'une représentation symbolique de la Reine triomphant du Mal (serpents) et rétablissant la Prospérité (vigne). Cette image rejoint les images féminines de Khnopff et leur symbolique : l'auréole, le serpent, la coupe, la victoire ailée, font partie du répertoire de l'artiste. Le personnage en armure reprend le thème de Britomart ou de Victoria, exploité par Khnopff dans son œuvre peinte<sup>(16)</sup>. Il symbolise ici le roi, surnommé le « Roi Chevalier » qui conduira la Belgique à la victoire. Les branches d'olivier qui l'entourent sont un symbole de paix et de victoire. Le dessin des lèvres et des yeux est propre à Khnopff mais, en dentelle, le visage est rendu avec peu de nuances. La technique, méticuleuse mais un peu raide, a sans doute fait perdre certaines qualités qu'on ose imaginer pour le dessin initial.

On ne retrouve pas dans la dentelle l'estompe raffinée donnant les mystérieux attraits des visages de Khnopff. Sans doute que, comme pour la feuille d'éventail, le dessin initial ne présentait pas de tracés fermés ni de rendu précis. Un professionnel dentellier a repris les traits, durci les parties suggérées afin de rendre le projet exécutable. Même si le trait de l'artiste s'était durci à cette époque, cette explication semble plus plausible, vu les dessins retrouvés, que d'imaginer que l'artiste ait voulu rendre cette impression un peu rude, directement inspirée des gisants médiévaux. L'impression ciselée et claire, à la manière d'un vitrail, est originale en dentelle. L'œuvre, dans la mouvance néo-gothique, sort de la production dentellière courante. La mise en fabrication a échappé à l'habileté redondante, si prisée à l'époque.

Cette grande dentelle fut réalisée pour un usage précis. Seules quelques rares pièces commémoratives n'ont pas eu une fonction préétablie, bien qu'elles puissent toujours être récupérées en napperon. Réaliser une dentelle sans référence à un emploi dans le costume ou dans le linge de maison est un pas que les « Amies », dont la production est la plus caractéristique de l'époque, n'ont jamais franchi. Même si les feuilles d'éventail étaient encadrées et non montées, une dentelle n'était pas conçue comme un panneau décoratif. Bien que la secrétaire de l'Union écrive en 1919 qu'un « panneau décoratif » en dentelle a été offert à la reine, la composition de la pièce prouve le contraire. Il s'agit probablement d'un couvre-lit. Cela expliquerait le manque de raccord entre les bandes latérales et la division de la composition centrale, l'absence de bordure à la tête et l'importance de l'écusson, écrasant les personnages et probablement destiné à recouvrir l'oreiller. Le rappel des « gisants » des dalles funéraires du moyen âge plaide également en faveur d'une vision horizontale de la pièce.

### Une réalisation postérieure

Une pièce intitulée « *À la Paix par la Victoire* », dans le même goût néo-gothique, seulement connue par photo, est très proche du couvre-lit que nous venons de décrire. Certains

(16) Britomart est un personnage mythologique figurant dans *The Faerie Queen* du poète anglais Edmund Spenser (Londres 1552-1599). Voir *Fernand Khnopff. 1858-1921, o.c.*, p. 139 et 142.

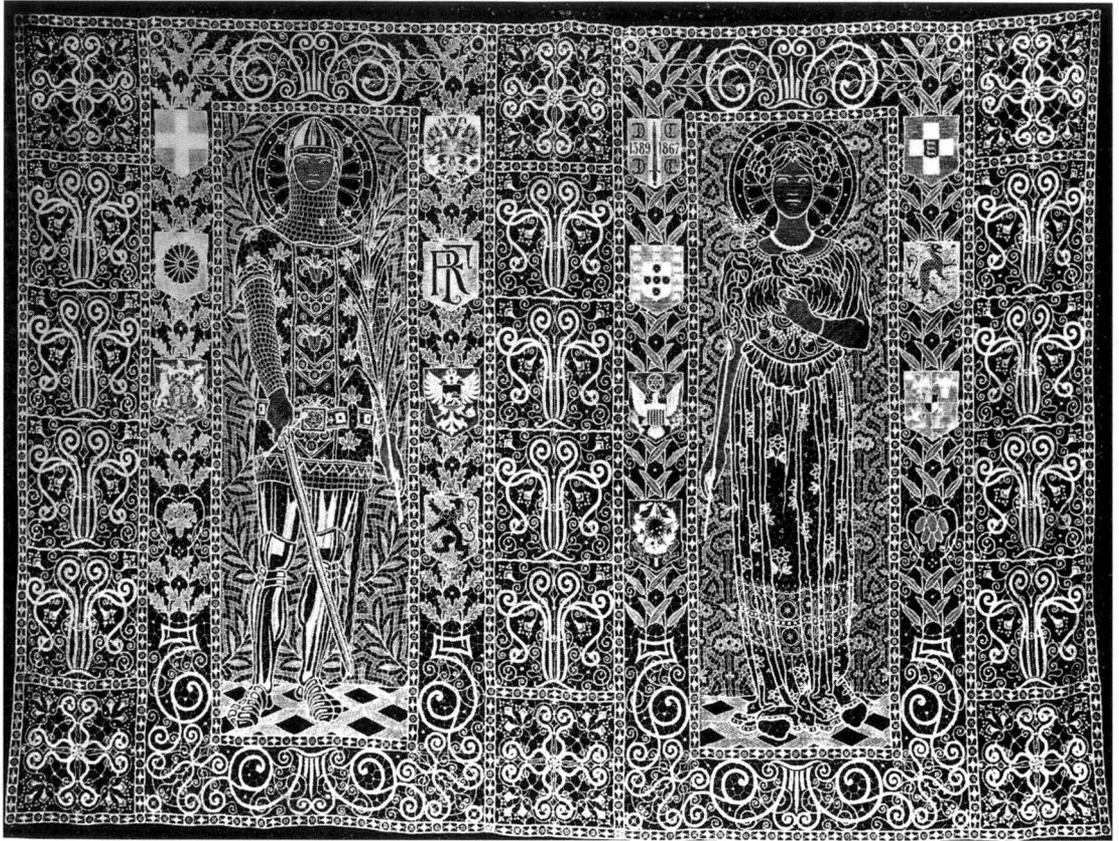


Fig. 8. Panneau décoratif. Maison Stevens, Bruxelles. Lieu de conservation inconnu.

détails, comme les visages, sont presque calqués sur le modèle. Néanmoins, la pièce a reçu une interprétation plus touffue et plus classiquement dentellière (fig. 8) (17). Ni le traitement des armures, ni celui des emblèmes alliés ne correspondent à ce qu'on pourrait attendre de Khnopff.

La pièce fut fabriquée par les « Anciens Etablissements E. et F. Stevens, Sté Coopérative » de Bruxelles. A. Carlier de Lantsheere, conseiller technique au Ministère de l'Industrie et du Travail, nous apprend que la pièce a été non seulement réalisée mais « conçue » par le fabricant. L'auteur signale la nappe offerte à la reine Elisabeth à l'occasion de l'Armistice et il ne manque pas de faire l'éloge de « l'éminent artiste » qui l'a dessinée, I. De Rudder. Si la pièce qui nous occupe avait été de F. Khnopff, Carlier l'aurait sans doute signalé, même si les fabricants aimaient s'attribuer les mérites de leurs dessinateurs. La pièce présente les emblèmes alliés où figure encore la Russie. Après 1917 et l'installation du régime communiste, l'emblème de la Russie est évité. Si la pièce a probablement été réalisée plus tardivement, le fabricant a copié

(17) Reproduction dans A. CARLIER DE LANTSHEERE, *Les dentelles belges. Édition de propagande. Ministère de l'industrie, du travail et de la prévoyance sociale*, Bruxelles, s.d. (postérieur à la loi du 30 mars 1926), p. 23.

une réalisation antérieure sans plus réellement vivre l'iconographie qu'il restitue. Elie Stevens, qui fut président de la chambre syndicale de la dentelle, exposa la pièce « comme une allégorie patriotique » à l'exposition internationale d'Anvers en 1930 avec d'autres pièces prolongeant le goût des « War laces ». Il donna un format allongé à sa dentelle afin qu'elle fit référence à la tapisserie pour promouvoir ce nouvel emploi mural de la dentelle. Cette présentation en « panneau décoratif » correspond à cette date tardive. Bien que la dentelle de 1915 offerte par l'Union à la Reine ait été réalisée par des dentellières dirigées par Paul van Asbroeck, correspondant de l'Union à Haeltert (18), la maison Stevens devait bien connaître la pièce car elle était très liée à l'Union patriotique des femmes belges pendant la guerre et servait notamment d'intermédiaire à Paris pour la vente des œuvres produites par l'Union. Khnopff était mort en 1921. Stevens a très bien pu s'inspirer directement de l'œuvre du maître à une époque où celui-ci n'était plus là pour protester. La pièce, en point à l'aiguille, aurait demandé 6.000 heures de travail (19).

**ABSTRACT : The lace design commissioned to Fernand Khnopff by the Patriotic Union of Belgian women and the Lace Committee.**

F. Khnopff, a lace designer? The best among art experts are very surprised to discover this part of his activity.

F. Khnopff issued an article in «The Studio» of 1912 on the laces displayed by the «Woman's Arts» in which he praised I. D'Olszowska's works.

F. Khnopff, impressed by the famous «Lace Question», repeats the ideas of his time: *ie*: that mechanically manufactured lace will never compare with hand made lace of a high technical quality and original design, and that it requires the collaboration of a top designer. It is likely that at the time when F. Khnopff wrote this, he did not think he would in turn be solicited by the lace industry. The beginning of world war I provided him this opportunity.

As soon as the hostilities began, the Patriotic Union of the Belgian Women opened a homework distribution including a lace section from November 1914 onwards.

They organized a national subscription to offer Queen Elisabeth a lace bedcover, whose drawing was commissioned to F. Khnopff. The work was carried out at Haeltert.

The «Friends of lace» which has become the Lace Committee during the war, also asked the artist to draw two fan sheets.

At that time it was no doubt a very daring undertaking to ask an artist who had no experience of lace design.

This article analyses and compares the office of the specialized lace designer to the projects of non-specialized artists.

(18) *Exposition d'arts...*, o.c., n° 105.

(19) *Antwerpen 1930. Officieel dagblad-programma van de wereldtentoonstelling voor colonien, scheepvaart en vlaamsche kunst*, 4 oct. 1930 (éd. *Gazet van Antwerpen*, p. 4-5).



## MISCELLANEA

### **Miniatuurkunst in Brugge tijdens het derde kwart van de 15de eeuw. Een lopend onderzoek naar het ambacht en de organisatie van de boekproductie.**

In 1454, na een lange en blijkbaar problematische voorgeschiedenis, is in Brugge de gilde van de librariërs, waartoe ook de miniaturisten horen, een feit<sup>(1)</sup>. Daarvoor waren de miniaturisten ambachtelijk min of meer met de schilders verbonden. Vanuit de beroepsrationaliteit beschouwd kan men die ingrijpende verandering van 1454 zeker niet als negatief bestempelen. Immers, ziet men ze in functie van het handschrift als eindprodukt dat meerdere bewerkingen kent vanaf de bereiding van het perkament tot de verkoop van het boek, dan is de verluchter in deze produktieketen een onontbeerlijke schakel naast de andere. Een min of meer goede samenwerking tussen de verschillende schakels is meer dan waarschijnlijk nog in de hand gewerkt door de gemeenschappelijke ambachtelijke structuur.

Vanaf 1454 worden de jaarlijkse inkomsten en uitgaven van de gilde minutieus bijgehouden door de verantwoordelijke. Op basis van deze archivalische gegevens die op het eerste gezicht niet veel meer zijn dan opsommingen, kan toch een vrij gedifferentieerd beeld geschetst worden van de leden, hun beroepsbezigheden en status, de nieuwkomers, de leerkinderen, de religieuze geplogendheden bij de viering van de patroonheiligen, bij het afsterven van leden enz.<sup>(2)</sup> Men kan uit de diverse gegevens afleiden dat de samenwerking eerder gebaseerd is op een beroepsrationaliteit dan wel op een individualistische artistieke visie en praktijk.

Dit samenwerkingsverband valt ook af te leiden uit de manuscripten zelf. Hierbij dient men een onderscheid te maken tussen de handschriften bestemd voor de markt met een min of meer gestandaardiseerde inhoud en die welke in opdracht van kapitaalkrachtige consumenten ontstonden met minder courante tekst- en beeldcycli. Gestandaardiseerde manuscripten, vooral de getijdenboeken waren uiteraard meer onderhevig aan gerationaliseerde produktiemethodes.

Meerdere handschriften uit het derde kwart van de 15de eeuw weerspiegelen de intense samenwerking van de miniaturisten. Vooral in exemplaren verlucht door de Goudranken- en de Vrelantgroep, twee groepen die blijkbaar een soort monopoliepositie bekleedden, valt dit op. Men kan vaststellen dat er intens gebruik werd gemaakt van modellen die teruggaan op o.m. het œuvre van de Gebroeders van Limburg of van Brugse schilders zoals Jan van Eyck. Dezelfde composities vindt men in meerdere manuscripten terug, uitgevoerd door telkens andere miniaturisten<sup>(3)</sup>. Dezelfde architectuurelementen, « stillevens », landschappen en dergelijke meer duiken telkens weer op. Dit

(1) Voor deze voorgeschiedenis cf. o.m. M. SMEYERS en B. CARDON, *Merkleken in de Brugse miniatuurkunst, in Merken opmerken. Merk- en meesterleken op kunstwerken in de Zuidelijke Nederlanden en het Prinsbisdom Luik. Typologie en methode*, Leuven, 1990, p. 45-70 (met verdere literatuur).

(2) Een eerste neerslag van dit onderzoek in: M. SMEYERS en B. CARDON, *Utrecht and Bruges - South and North. 'Boundless' Relations in the 15th Century*, in *Masters and Miniatures. Proceedings of the Congress on Medieval Manuscript Illumination in the Northern Netherlands (Utrecht, 10-13 December 1989)*, Doornspijk, 1991, p. 89-108 (met verdere literatuur).

(3) Cf. IDEM, o.c., p. 99-104; J. D. FARQUHAR, *Creation and Imitation. The Work of a Fifteenth-century Manuscript Illuminator*, Fort Lauderdale, 1976.

geldt ook voor de zogenaamde secundaire versiering zoals het margedecor en de initialen. Dit netwerk van uitwisselingen vertakt zich ook naar de Noordelijke Nederlanden, via Willem Vrelant afkomstig uit Utrecht en via de anonieme Meester van Katharina van Cleve.

Voor een meer gedifferentieerd beeld van de Brugse miniatuurkunst uit het derde kwart van de 15de eeuw is een grondige lectuur van de archieven en van alle aspecten van de handschriftproductie noodzakelijk.

Hubert CARDON

### **Le retable de la *Multiplication des pains*, œuvre de collaboration des peintres bruxellois de la fin du xv<sup>e</sup> siècle**

Le retable de la *Multiplication des pains* a été acquis en 1922 par la National Gallery of Victoria de Melbourne. Très vite l'œuvre a été unanimement reconnue comme étant une production des ateliers bruxellois. Par contre, l'attribution des différentes peintures et la datation de l'ensemble ont suscité de nombreuses controverses.

Nous avons essayé de compléter l'état de la question présenté en 1972 par Ursula Hoff et Martin Davies dans le Corpus des Primitifs flamands de la National Gallery de Victoria (1), à la lumière des connaissances actuelles sur la génération des peintres bruxellois qui succédèrent à Van der Weyden. L'étude de ces maîtres et celle de la distribution du travail dans les ateliers ayant fortement progressé ces dernières années, nous avons en main de nouvelles données de référence pour revoir la question des attributions et tenter de mieux comprendre les pratiques d'atelier (2). Le triptyque de Melbourne, en effet, héritier de la tradition créée par le grand maître bruxellois, constitue un exemple unique d'œuvre unitaire d'aspect, malgré un éclectisme évident dans l'inspiration et l'intervention de plusieurs mains.

Nous estimons que cinq peintres bruxellois ont participé à son exécution : le Maître des Portraits Princiers (3), ceux de la Légende de sainte Barbe et de la Légende de sainte Madeleine, le Maître de la Légende de Sainte Catherine dans lequel il faut voir, selon nous, l'entrepreneur qui aurait en grande partie sous-traité l'ensemble (4), et enfin l'anonyme dit « aux feuillages en broderie ». Le Maître des Portraits princiers aurait réalisé les *Noces de Cana*, le Maître de la Légende de sainte Catherine le *Miracle de la Multiplication des pains*, celui de la Légende de sainte Barbe la *Résurrection de Lazare*. Quant aux peintures des revers des volets, elles seraient dues au Maître de la Légende de sainte Madeleine (le *Repos pendant la Fuite en Egypte*) et à celui des Feuillages en broderie, sans doute aidé par un collaborateur.

La grande qualité picturale de la totalité du retable lui confère une place de choix dans la production à caractère narratif du dernier quart du xv<sup>e</sup> siècle. En effet, il n'est pas fréquent de rencontrer un soin identique apporté à la composition de chaque volet, au rendu du paysage et même

(1) U. Hoff et M. Davies, *The National Gallery of Victoria, Melbourne (Les Primitifs flamands, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 12)*, Bruxelles, 1971, p. 1-28.

(2) C. Périer-D'Ieteren, *Le retable du Martyre des saints Crépin et Crépinien et le Maître de la Légende de sainte Barbe*, dans *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Miscellanea Henri Pauwels*, 1989-1991, p. 155-173.

(3) C. Périer-D'Ieteren, *Apport à l'étude du Relable de la Multiplication des Pains de Melbourne, Le volet des Noces de Cana*, dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université Libre de Bruxelles*, XIV, 1992, p. 7-25.

(4) C. Périer-D'Ieteren, *Contributions to the Study of the Melbourne Triptych, II: The Miracle of the Loaves and Fishes, The Raising of Lazarus, The Rest on the Flight to Egypt and St Peter*, dans *The Art Bulletin of Victoria*, Melbourne, n° 34, p. 5-24 et version française revue et complétée dans *Annales d'Histoire de l'Art d'Archéologie de l'Université Libre de Bruxelles*, XVI, 1994, p. 47-78.

des scènes secondaires, une exécution serrée de la plupart des modelés, ainsi qu'une recherche dans l'effet chromatique d'ensemble à travers une gamme à la fois vive et raffinée, comptant de subtils tons changeants. Le plus souvent, dans ce type d'œuvre, certaines parties sont privilégiées au détriment des autres. Ici, même les revers sont d'une qualité égale à celle des faces.

La personnalité du commanditaire n'est certainement pas étrangère à ce soin. Ce personnage important qui pourrait être Adolphe de Clèves, comme le suggérait déjà M. J. Friedländer<sup>(5)</sup>, se serait adressé à l'atelier jouissant alors du plus de prestige et où travaillaient, du moins occasionnellement, les peintres en vogue de l'époque.

L'évolution de ces maîtres dans un même milieu artistique expliquerait certaines particularités stylistiques communes et les analogies relevées dans le vocabulaire ornemental, en particulier dans les espèces de plantes, comme la fougère stylisée en forme de gaufrette, ou encore dans l'architecture avec le motif du moulin à colombage.

L'histoire même du retable reste obscure. Il pourrait, selon Friedländer, avoir été peint en deux fois, d'abord le panneau central et, ensuite, les volets des *Noces de Cana* et de la *Résurrection de Lazare* mais il pourrait aussi, selon nous, être plus simplement le résultat d'une collaboration délibérée au sein d'un seul atelier. L'écart de temps entre l'exécution des différentes parties du triptyque n'est pas très grand d'après la critique de style, les éléments de datation d'ordre historique fournis par les panneaux se limitant malheureusement au seul volet des *Noces de Cana*, qui remonterait aux années 1491-92. Cette fourchette chronologique concorde avec celle donnée par le volet de la *Résurrection de Lazare*, à condition d'admettre l'attribution de ce panneau au Maître de la Légende de sainte Barbe. En effet, les analogies que la composition présente avec l'œuvre éponyme de *Bruxelles-Bruges* et avec le *Retable des saints Crépin et Crépinien*, pour lequel le peintre Aert van den Bossche (alias le Maître de la Légende de sainte Barbe (?)) aurait été payé en 1490-93 et 94, comme l'a publié Madame Bonenfant<sup>(6)</sup>, situent l'exécution du panneau dans ces mêmes années. Les revers du triptyque n'offrent pas non plus d'éléments permettant une datation précise. Toutefois, la logique veut qu'ils aient été peints peu de temps après les faces, de manière à pouvoir livrer le retable au commanditaire. L'exécution du retable de la *Multiplication des Pains de Melbourne* se placerait donc autour des années 1492/95 pour l'ensemble des panneaux, datation antérieure à celle de 1500 avancée en 1971 par U. Hoff et M. Davies mais qui, par contre, se rapproche de celle proposée par Friedländer : vers 1495.

Ainsi le triptyque de la *Multiplication des Pains*, bien qu'abondamment étudié depuis son acquisition, n'a pas encore livré tous ses secrets aux historiens de l'art. Nous espérons toutefois avoir apporté un nombre suffisant d'éléments neufs de réflexion pour clôturer le débat relatif aux attributions des différents panneaux de ce retable qui, par sa qualité, devrait constituer une œuvre de référence obligée pour l'étude des peintures narratives et pour celle de la production des maîtres bruxellois les plus actifs du dernier quart du xv<sup>e</sup> siècle.

Catheline PÉRIER-D'ETEREN

### **Studies over wandtapijtkunst, 1987-1995. Een bibliografisch overzicht.**

In het deel LVI (1987) van dit tijdschrift hebben wij eertijds een bondig overzicht gegeven van belangrijke publicaties verschenen op het gebied van de studie van de oude wandtapijtkunst, waarbij de producten uit onze gewesten een vooraanstaande plaats bekleedden<sup>(1)</sup>. Na zeven jaar loont

(5) M. J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, IV, *Hugo Van der Goes*, Leyde-Bruxelles, 1969, p. 59.

(6) A. M. Bonenfant-Feytmans, *Aert Van den Bossche, peintre du polyptyque des saints Crépin et Crépinien*, dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université Libre de Bruxelles*, XIII, 1991, p. 54-58.

(1) G. DELMARCEL, *Studies over wandtapijtkunst: een bibliografisch overzicht*, BTOK-RBAHA, LV1, 1987, p. 136-138.

het de moeite zulke kroniek te herhalen. De oogst is inderdaad meer dan overvloedig. In eigen land liepen interessante tentoonstellingen over wandtapijtkunst, meestal vergezeld van degelijke en soms grensverleggende catalogi, te Brugge (1987), te Gent (1987-88), te Mechelen (1993), te Antwerpen (1994) en te Brussel (twee in 1994). Resumeren wij hier bondig wat verscheen in de vorm van buitenlandse museumcatalogi en ook van enkele opvallende tentoonstellingscatalogi van monografieën buiten onze landsgrenzen.

## Museumcatalogi

In 1987 verscheen de catalogus van de middeleeuwse wandtapijten van het Musée de Cluny te Parijs door Fabienne Joubert. Wij hebben hierover reeds elders verslag uitgebracht<sup>(2)</sup>. De auteur brengt de 57 wandtapijten met grote acribie in kaart. Zij verlaat voorgoed (en terecht) de al te relatieve attributie aan een weefcentrum, en schenkt meer aandacht aan de mogelijke ontwerpers en kartonschilders: zo herkent zij de hand van Jacques Daret, de Meester van Hoogstraten en Colijn de Coter in verscheidene weefsels van haar museum. De rol van de wever wordt hierbij o.i. wel onderschat: zo de ateliers wellicht slaafs de kartons weefden, dan waren deze kartons toch ontworpen naar de technische mogelijkheden en beperkingen van de weefkunst, o.m. wat betreft het beperkte kleurengamma. Van dezelfde auteur, nu hoogleraar aan de universiteit van Dijon, is in 1993 ook een nuttige handleiding verschenen voor de methodiek betreffende de middeleeuwse wandtapijtkunst, met uitvoerige bibliografie<sup>(3)</sup>.

Bij de recentere werken spannen de Amerikaanse publicaties weerom de kroon. De langverwachte catalogus van Adolfo S. Cavallo over de collectie middeleeuwse wandtapijten van het Metropolitan Museum of Art, New York, is uitgegroeid tot een weergaloos monument van eruditie<sup>(4)</sup>. In 64 catalogusnummers worden de 112 weefsels van deze verzameling ten gronde behandeld. Het begrip «middeleeuws» is hier wel rekbaar, gezien de zgn. werken uit de pre-Renaissance en zelfs 2 verdures van ca. 1540 (cat. 52) er bij worden betrokken. De nota's zelf zijn voorbeeldig, volgens de methodiek die deze auteur voor het eerst op punt stelde in zijn catalogus van het Museum of Fine Arts te Boston in 1967. Met uiterste objectiviteit worden de soms talloze meningen van alle voorgaande auteurs op een rij gezet, om dan een zeer kritisch en voorzichtig standpunt te huldigen betreffende datum, origine, modellen enz. Hierbij past de auteur een zeer strenge methodiek toe, die uiteengezet wordt in een serie merkwaardige essays die de eigenlijke catalogus voorafgaan. Vooral de zgn. weefcentra moeten het verduren: benamingen als Doorniks of Brussels moeten meestal wijken voor «Southern Netherlands», waaraan de auteur dan ook de grote meerderheid van de werken toeschrijft (52 nota's op de 64). Deze inleidende beschouwingen zijn voortaan onmisbaar voor al wie nog iets zinnigs wil schrijven over laatmiddeleeuwse wandtapijten. Editoriaal gezien valt het te betreuren dat talrijke afbeeldingen ondermaats zijn, in minder duidelijke zwart-wit foto's.

Minder doorwrocht, maar niet minder degelijk, is de catalogus van de collectie van het Minneapolis Institute of Art, geschreven door Candace Adelson<sup>(5)</sup>. Het biedt een uitstekende staalkaart

(2) Fabienne JOUBERT, *La tapisserie médiévale au Musée de Cluny*, Paris, Editions de la RMN, 1987, 224 p. in-4° met 203 ill. Zie onze recensie in *Bulletin du CIETA*, nr. 65, 1987, p. 116; zie ook F. SALET in *Bulletin Monumental*, 147, 1989, p. 271-273.

(3) Fabienne JOUBERT, *La tapisserie* (Typologie des sources du Moyen Age occidental, 67), Turnhout, Brepols, 1993, 56 p.

(4) Adolfo S. CAVALLO, *Medieval Tapestries in the Metropolitan Museum of Art*, New York, The Metropolitan Museum of Art & Harry N. Abrams, 1993, 688 p., ill. in kleur en zwart-wit; zie de recensies van Tom CAMPBELL in *The Burlington Magazine*, vol. 86, nr. 1101, December 1994, p. 842-843 en van Leonie von WILCKENS in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 57, 1994, p. 279-283.

(5) Candace ADELSON, *European Tapestry in the Minneapolis Institute of Art*, Minneapolis, The Minneapolis Institute of Art & Harry N. Abrams 1994, 476 p., ill. in kleur en zwart-wit.

van het textiel bezit van een doorsnee groot Amerikaans museum : 15 nota's op de 41 zijn gewijd aan « Vlaamse » wandtapijten, waaronder enkele minder bekende Brugse millefleurs. De auteur, een erkende specialiste van Italiaanse tapijtkunst, heeft ook grote aandacht besteed aan de wellicht meest bekende serie van dit museum : de 10 stuks van de *Histoire d'Arthémise*, geweven in de Vlaamse ateliers te Parijs vóór de Gobelins (1611-1627), en aan de talrijke Franse weefsels van latere datum.

Het overzicht van de Amerikaanse publicaties kan men afsluiten met de melding dat de catalogus van de collecties van San Francisco, uitgegeven in 1967 door Anna Bennett, een bijgewerkte heruitgave heeft gekend in 1992<sup>(6)</sup>. De 74 nota's van 1976 zijn nu uitgegroeid tot 100, mede door een dynamische aanwinstenpolitiek, ook door het betrekken van meubileringstapissierie. Attributies werden kritisch herzien en aangevuld : het fragment van de zgn. Apocalyps van Angers is aldus gedeclasseerd, want té ingrijpend herweven, maar gelukkig vervangen door een fragment van het Leven van St. Petrus uit Beauvais (ca. 1460).

Bij de recente Europese publicaties weerhouden wij als belangrijkste de eind 1994 verschenen catalogus van de enorme collectie bewaard in het Paleis van het Quirinaal, officiële residentie van de president van Italië, te Rome, door Nello Forti Grazzini<sup>(7)</sup> : niet minder dan 180 nota's over wandtapijten uit Italië (75 stuks), de Nederlanden (56) en Frankrijk (49).

### Tentoonstellingscatalogi

Kritische tentoonstellingscatalogi leveren tegenwoordig onmisbare bijdragen aan de kunstwetenschap. In de hier beschouwde periode komt voor het buitenland Oostenrijk zeker aan de leiding. Een fraaie en weinig bekende selectie hoofdzakelijk *Brusselse wandtapijten van de 18de eeuw* uit de rijke verzameling van de Weense musea werden, samen met meubelen, in 1991 tijdelijk getoond in het kasteel Halbturn, ten Oosten van Wenen, en degelijk besproken door Rotraud Bauer<sup>(8)</sup>. Zo werden o.m. getoond en ontleed de reeksen van Telemachus (Wenen KHM serie XLIX), Triomf der Goden (ser. LV), Mythologische scènes naar Van Schoor (ser. LXXIX) en Don Quichotte (ser. LII)

Bij de beroemde en minder bekende series van de Renaissance te Wenen neemt het *Leven van don João de Castro*, vice-koning van Indië en veroveraar van Goa (geweven 1550 of later), een bijzondere plaats in. De talrijke problemen van stijl, atelier en vooral iconografie werden degelijk behandeld in een zeer mooie catalogus, bij een monografische tentoonstelling gehouden te Wenen in 1993. Deze tentoonstelling werd herhaald te Lissabon in 1995, met 6 van de 10 tapijten, en met een prachtige catalogus in het Portugees, waar vooral de Portugese historici nieuw materiaal aanbren- gen. De reeks zelf is er terdege besproken, met nieuwe inzichten, door Maria Antonia Gentil Quina<sup>(9)</sup>.

Graag melden wij een bescheiden, maar zeer nuttige catalogus van een tentoonstelling waarbij de tapijtenschat van de kathedraal van Lerida voor het eerst werd gefotografeerd en doorgelicht<sup>(10)</sup>. Zoals

- (6) Anna G. BENNETT, *Five Centuries of Tapestry from the Fine Arts Museums of San Francisco. Revised Edition*, San Francisco, The Fine Arts Museums of San Francisco. & Chronicle Books, 1992, 329 p., ill. in kleur en zwart-wit.
- (7) Nello FORTI GRAZZINI, *Il Patrimonio artistico del Quirinale. Gli Arazzi*, 2 vols. Rome-Milaan, Electa, 1994, 570 p., rijke ill.
- (8) *Wohnen im Schloss. Tapissereien, Möbel, Porzellan und Kleider aus drei Jahrhunderten*, (teksten over wandtapijten door Rotraud BAUER), tent. Schloss Halbturn, 29.5-27.9.1991, 95 p. met 32 kleurplaten.
- (9) *Die Portugiesen in Indien. Die Eroberungen dom Joao de Castros auf Tapissereien, 1538-1548*, (door Rotraud BAUER, Maria Antonia CARVALHO FERNANDES, en anderen), tent. Wenen, Kunsthistorisches Museum, 21.10.1992 - 10.1.1993, 210 p., rijk geïllustreerd. — *Tapeçarias de Don Joao de Castro*, Lissabon, Museu Nacional de Arte antiga, (maart-mei) 1995, 279 p.
- (10) *Tapissos de la Seu Vella*, door verscheidene auteurs, tent. Lleida (Lerida), Fundacio La Caixa, 13.3 - 19.4.1992, 47 p., alle wandtapijten in kleur.

in zoveel Spaanse kathedraal staat men hier voor een bijna uitsluitende Vlaamse collectie uit de 16de eeuw: de Brusselse *Verloren Zoon*, het *Leven van Mestra*, en een *Leven van David*, en de vijf weefsels met het *Leven van Abraham*, met monogram van Philips van der Cammen. Men weet dat deze Edingse wever door de Spaanse troepen werd beroofd van zulke reeks in vijf stuks bij de plundering van het Antwerpse Tapissierspand in 1576: staan wij hier voor deze oorlogsbuit? De catalogus meldt het niet. De fraaie illustraties compenseren deels de minder toegankelijke redactie in het Catalaans, uiting van de culturele regionalisatie van Spanje.

Tenslotte werd, in het raam van Luxemburg als culturele hoofdstad van Europa voor 1995, een tentoonstelling van oude wandtapijten gehouden in het kasteel van Vianden; bijna al deze stukken zijn van Vlaamse origine, en de meesten werden er voor de eerste maal kritisch gepubliceerd in de catalogus (11).

## Monografieën

De complexiteit van de grote tapijtsuites rechtvaardigt meer en meer een monografische behandeling. Voor de hoger vermelde reeks van de Daden van João de Castro, vice-koning van Indië, is dit gebeurd in de vorm van twee tentoonstellingscatalogi. Andere belangrijke Vlaamse reeksen werden in de voorbije jaren ook ontsloten met monografieën, telkens de vrucht van samenwerking tussen verschillende kunsthistorici.

Voor onze gewesten zeer belangrijk, is de prachtige Brusselse serie van het *Leven van Christus*, bewaard in het Museo Diocesano te Trente, en dat voorbeeldig uitgegeven werd door een reeks auteurs onder leiding van Michelangelo Lupo (12). Deze acht weefsels werden gemaakt naar oudere kartons, dateerbaar rond 1509, en terug op het getouw gelegd vóór 1531, wanneer kardinaal Bernardo Cles, bisschop van Trente ze betaalde op de kunstmarkt. In deze monografie worden ze grondig besproken en vooral gesitueerd in de zeer rijke Passie-iconografie van de tapijtkunst uit die periode.

Iets later, tussen 1528 en 1533, ontstonden de twaalf bekende zogenaamde *Jachten van Maximilian*, nu getoond in een vernieuwde zaal van het Musée du Louvre te Parijs. Een hernieuwd collectief onderzoek naar deze uitzonderlijke serie, steunend op tot nu toe niet bekende documenten, legt onweerlegbaar een datering vast rond 1533, en herbevestigt het auteurschap van Bernard van Orley voor de modellen (13).

Uit het zelfde atelier, en van de zelfde tekenaar, zijn de zes grote tapijten met voorstelling van de *Slag van Pavia*, ontstaan tussen 1528 en 1531, en nu bewaard in het Museo di Capodimonte te Napels. Een recente, ofschoon bescheiden, monografie, verschenen in Pavia in 1993, vult hier een lacune, daar er amper afbeeldingen van deze belangrijke serie uit de Brusselse renaissance beschikbaar waren (14).

Tenslotte willen wij hier even een algemene monografie vermelden, waarin het overgrote deel van de aangehaalde voorbeelden gehaald is uit de Vlaamse tapijtkunst. Het betreft de zeer originele studie van Wolfgang Brassat over het medium wandtapijt in zijn maatschappelijke functie (15).

(11) *Vlaamse wandtapijten, vijf eeuwen traditie*, cat. door Guy DELMARCEL en An VOLCKAERT, Kasteel van Vianden, 15.9-29.10.1995.

(12) Enrico CASTELNUOVO, Marco BELLABARBA, Guy DELMARCEL, Nello FORTI GRAZZINI, Michelangelo LUPO, *Gli Arazzi del Cardinale. Bernardo Cles e il Ciclo della Passione di Pieter van Aelst*, Trento, Edit. Temi, 1990, 320 p., 201 ill.

(13) ARNOUT BALIS, KRISTA DE JONGE, GUY DELMARCEL & AMAURY LEFÉBURE, *Les Chasses de Maximilien*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1993, 139 pag., 141 fig.

(14) L. CASALI, C. FRACCARO, V. PRINA, *Arazzi della Battaglia di Pavia nel Museo di Capodimonte a Napoli*, Pavia, 1993.

(15) Wolfgang BRASSAT, *Tapissereien und Politik. Funktionen, Kontexte und Rezeption eines repräsentativen Mediums*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1992, 239 p. en 83 ill.

Vertrekkend van de bestaande literatuur — en hier neemt hij Goebel en andere oude auteurs soms teveel als evangelie — gaat de auteur na hoe het wandtapijt tijdens het Ancien Régime fungeerde als symbolisch objet in het ceremonieel van de vorstenhoven, hoe het diende als hoogst gewaardeerd staatsgeschenk, hoe de iconografie derhalve ook aan deze functies aangepast werd, en hoe deze functie geleidelijk verloren ging. Terecht merkt de auteur op dat de wandtapijtkunst bijna met het Ancien Régime ten onder is gegaan, zozeer was het verbonden met de oude sociale structuren. Het is een nieuwe kijk op dit artistieke medium, en het bewijst nogmaals hoe onterecht de wandtapijtkunst verdrongen werden in de categorie van de zgn. kunstnijverheden. Haar maatschappelijke symboolfunctie was eeuwen lang primordiaal, soms belangrijker dan de traditionele schilderkunst op doek of paneel.

Guy DELMARCEL

### **Architectes, archéologues et historiens de l'art, face à un édifice ancien délabré à restaurer, rénover ou réaffecter**

D'emblée on pourrait dire que chacun de ces spécialistes est apte à diagnostiquer le mal dont souffre un bâtiment en raison de son âge ou de son manque d'entretien. Mais il faut nuancer cette appréciation car constater est une chose et prescrire un remède en est une autre.

Tout édifice étant le résultat matériel d'une pensée créatrice qui n'a pu se concrétiser que grâce à la connaissance de l'art de bâtir en un temps donné, il semble naturel que c'est l'architecte qui soit, en premier lieu, le plus à même de décomposer tous les éléments qui ont servi à la construction, depuis le parti adopté en fonction d'un programme, jusqu'à la décoration en passant par la stabilité, la nature et la mise en œuvre des matériaux. Encore faut-il que l'architecte ait un solide bagage historique, car les techniques et les méthodes de leur utilisation n'ont cessé d'évoluer.

Tout travail de restauration, de rénovation ou de réaffectation commencera donc par un relevé manuel minutieux qui tiendra compte des irrégularités d'exécution : la symétrie n'est pas toujours parfaite, les alignements souvent non rectilignes, les entrecolonnements de valeurs différentes et les angles apparemment droits, légèrement aigus ou obtus. Les mesures générales en plan, des caves aux combles, ne seront pas prises élément par élément mais seront cumulées à partir d'un même point ; les surfaces seront déterminées par leurs côtés et contrôlées par les diagonales ; les profils seront reproduits à l'aide d'une languette de métal souple ; les détails dessinés à part et photographiés ; enfin une série de coupes verticales indiqueront les hauteurs et les variations d'épaisseur des murs. Les charpentiers feront l'objet d'une attention toute spéciale. Pour les façades, à défaut de photogrammétrie et en l'absence d'échafaudage, le théodolite pourra rendre de grands services.

Ce relevé d'architecte, aussi consciencieusement exécuté fut-il, ne peut toutefois servir tel quel pour la suite des opérations.

C'est ici qu'interviendra utilement l'archéologue, celui qui, par des sondages bien ciblés, l'analyse et la disposition des matériaux, déterminera les différentes campagnes possibles de construction que les enduits cachent à la vue, et retrouvera éventuellement la nature et la couleur des peintures d'origine. S'ils existent, les plans ayant servi à l'édification du bâtiment seront exploités, mais avec prudence, des modifications ayant peut-être été apportées en cours de chantier. Parfois, l'archéologue profitera des travaux envisagés en cave pour y pratiquer des fouilles. Celles-ci sont souvent révélatrices d'un cadastre ancien et le matériel archéologique qu'elles permettent d'amener au jour — tessons, os, graines, objets métalliques, lambeaux d'étoffe ou de cuir... — peut étayer l'histoire révélée par d'éventuelles archives. Toutes les constatations faites au cours des recherches in situ seront reportées sur les relevés architecturaux sur lesquels on pourra dès lors suivre la chronologie suggérée qu'éclairera une légende appropriée.

L'historien de l'art, quant à lui, est un généraliste qui, comme son titre le présuppose, se confine à l'analyse de l'évolution des formes artistiques. Le plus souvent, il assied son raisonnement sur la comparaison des sujets qu'il traite avec d'autres dont la place dans l'histoire de l'art est bien connue. Les descriptions qu'il fournit s'appuyent utilement sur les documents d'archives dont il

peut disposer et qui corroborent ou infirment son sentiment. À lui revient l'obligation d'utiliser un vocabulaire qui le distancie du critique d'art.

Comme on le voit, architecte, archéologue et historien de l'art ont chacun un rôle à jouer dans ce que l'on pourrait appeler l'état des lieux d'un édifice ancien dégradé. C'est de leurs constatations respectives que devrait naître l'élaboration du programme de restauration, de rénovation ou de réaffectation à proposer au maître de l'ouvrage.

La grosse difficulté à vaincre est la fiabilité d'un programme qui tienne compte de l'amalgame des témoins archéologiques à sauvegarder et des impératifs du confort contemporain. La charte de Venise peut, ici, être d'un grand appoint. Ne prévoit-elle pas que *la restauration s'arrête là où commence l'hypothèse et qu'au-delà, tout travail de complément reconnu indispensable relève de la composition architecturale et portera la marque de son temps* (article 9); que *les apports valables de toutes les époques à l'édification d'un monument doivent être respectés, l'unité de style n'étant pas un but à atteindre au cours d'une restauration* (article 11), que *toute démolition suivie d'une reconstruction à l'identique est à éviter* (article 19) et que, *sauf justification par circonstances exceptionnelles, toute reconstruction doit être exclue* (article 20)? C'est aux efforts conjugués de l'architecte, de l'archéologue et de l'historien de l'art que l'hypothèse pourra être évitée et que les circonstances exceptionnelles seront déterminées. Quoi qu'il en soit, c'est sur le projet élaboré par l'architecte que le jugement final sera rendu. En vertu de la loi du 20 février 1939 sur la protection du titre et de la profession d'architecte, il est en effet le seul à pouvoir signer valablement les plans d'exécution à soumettre aux instances administratives. Ces plans, c'est son écriture à lui; mais une écriture qui doit tenir compte des avis fournis par les spécialistes auxquels il fait appel. Encore que ceux-ci puissent la lire. D'où la nécessité d'avoir un langage commun entre tous les protagonistes. Certaines universités et certains instituts supérieurs d'architecture dispensent, qui une licence spéciale, qui un graduat en restauration des monuments anciens. Les architectes, archéologues et historiens de l'art qui fréquentent ces cours de 3e cycle y trouveront tous les éléments nécessaires à se comprendre entre eux et y seront instruits d'une méthodologie nécessaire à pratiquer lorsqu'ils sont face à un édifice ancien délabré, à restaurer, rénover ou réaffecter.

V.-G. MARTINY

BIBLIOGRAPHIE  
DE L'HISTOIRE  
DE L'ART NATIONAL\*

BIBLIOGRAFIE  
VAN DE NATIONALE  
KUNSTGESCHIEDENIS\*

1994

ET COMPLÉMENTS  
D'ANNÉES ANTÉRIEURES

EN AANVULLINGEN  
VAN VORIGE JAREN

SOMMAIRE — INHOUD

I. PRÉHISTOIRE ET ANTIQUITÉ  
PREHISTORIE EN OUDHEID 95

II. MOYEN ÂGE ET TEMPS MODERNES  
MIDDELEEUWEN EN MODERNE TIJDEN

1. Études générales — Algemene studies . . . . .	95
2. Architecture — Bouwkunde . . . . .	97
3. Sculpture — Beeldhouwkunst . . . . .	101
4. Peinture, enluminure, dessin, gravure — Schilderkunst, verlichting, teken- en graveerkunst . . . . .	103
5. Arts décoratifs — Sierkunsten . . . . .	118
Arts du textile — Textiele kunsten . . . . .	118
Arts du métal — Metaalkunsten . . . . .	119
Céramique, verre, vitrail — Keramiek, glas en glasramen . . . . .	120
Mobilier — Meubelkunst . . . . .	121
Divers — Varia . . . . .	121
6. Numismatique — Numismatiek . . . . .	122
7. Musique — Muziek . . . . .	122
8. Muséologie — Museologie . . . . .	122
9. Iconologie . . . . .	123

---

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

---

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

Claire Dumortier, Nicole Paquay et/en Luc Serck.

### III. ÉPOQUE CONTEMPORAINE — HEDENDAAGSE TIJDEN

1. Études générales — Algemene studies . . . . .	124
2. Architecture — Bouwkunde . . . . .	124
3. Sculpture — Beeldhouwkunst . . . . .	126
4. Peinture, dessin, gravure — Schilderkunst, teken- en graveerkunst . . . . .	127
5. Arts décoratifs — Sierkunsten . . . . .	130
Arts du textile — Textiele kunsten . . . . .	130
Arts du métal — Metaalkunsten . . . . .	130
Céramique, verre, vitrail — Keramiek, glas en glasramen . . . . .	131
Mobilier, décoration — Meubilair, decoratie . . . . .	131
8. Muséologie — Museologie . . . . .	132
9. Iconologie . . . . .	132
10. Archéologie industrielle — Industriële archeologie. . . . .	133

## I

### PRÉHISTOIRE ET ANTIQUITÉ PREHISTORIE EN OUDHEID

DE LA PRÉHISTOIRE  
AU HAUT MOYEN ÂGE

VAN DE PREHISTORIE TOT  
DE VROEGE MIDDELEEUWEN

Voir *Archéologie à Bruxelles* (Collection placée sous la direction de A. CAHEN-DELLHAYE. Bruxelles, Région de Bruxelles-Capitale, Monuments et Sites (à partir de 1995).

*Chronique de l'archéologie wallonne*. Ministère de la Région Wallonne, Direction générale de l'Aménagement du Territoire et du Logement, Division des Monuments, Sites et Fouilles, Direction des Fouilles.

Zie *Archeologie in Vlaanderen*, onder de leiding van G. DE BOE, uitgegeven door het Instituut voor het Archeologisch Patrimonium van het Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, Departement Leefmilieu en Infrastructuur, Administratie voor Ruimtelijke Ordening en Huisvesting.

## II

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

#### 1. ÉTUDES GÉNÉRALES — ALGEMENE STUDIES

##### a) Généralités — Algemeenheden

1. *Actes du Colloque: Éthique et missions de l'historien d'art, de l'archéologue et du musicologue en Wallonie et à Bruxelles (24 avril 1993)*, in *Art & Fact*, 1993, n° 12, p. 4-49.
2. M. BOONE, *Les métiers dans les villes flamandes au bas Moyen Âge (XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles): images normales, réalités socio-politiques et économiques*, in *Les métiers au Moyen Âge (...)*, Louvain-la-Neuve, 1994, p. 1-21.
3. M. L. DE KREEK e.a., *De kerkschat van het Onze-Lieve-Vrouwekapittel te Maastricht* (Clavis. Kunsthistorische monografieën, xiv). Utrecht, Clavis Stichting Publikaties Middeleeuwse Kunst-Amsterdam, Architectura & Natura Pers, 1994, 4°, 333 p., 188 ill.
4. C. R. DODWELL, *The Pictorial Arts of the West. 800-1200* (The Pelican History of Art). New Haven-London, Yale University Press, 1993, xii-462 p., 405 ill.
5. W. EISLER, *Charles V and Imperial Art Patronage* (Metodologia della Ricerca orientamenti attuali. Congresso internazionale in onore di

Eugenio Battisti, Parte Prima), in *Arte Lombarda*, 105-107, 1993, p. 33-36, 6 ill.

6. a) G. HUYBENS, *Beiaarden en torens in België* (Musea Nostra, z.nr.). Gent, Ludion - Brussel, Gemeentekrediet, 1994, 4°, 167 p., ill.  
b) G. HUYBENS, *Carillons et tours de Belgique* (Musea Nostra, s.n°). Gand, Ludion Editions - Bruxelles, Crédit communal, 1994, 4°, 167 p., ill.
7. P. LAMBRECHTS, *L'historiographie des métiers dans les principautés des anciens Pays-Bas. Acquis et perspectives de recherches*, in *Les métiers au Moyen Âge (...)*, Louvain-la-Neuve, 1994, p. 143-155.
8. *Les métiers au Moyen Âge. Aspects économiques et sociaux. Actes du Colloque international de Louvain-la-Neuve, 7-9 octobre 1993*, éd. par P. LAMBRECHTS et J.-P. Sossion (Université catholique de Louvain. Publications de l'Institut d'Études médiévales. Textes, Études, Congrès, vol. 15). Louvain-la-Neuve, Pôle d'attraction interuniversitaire (Université catholique de Louvain - Universiteit Gent - «La Société urbaine au bas Moyen Âge»), 1994, 8°, 430 p.

## II.1.a-b

9. R. MELLINKOFF, *Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*. I. Text. II. Illustrations (California Studies in the History of Art). Berkeley-Los Angeles-Oxford, University of California Press, 1992, 360 p., ill.
  10. A. PINCHART, *Archives des arts, sciences et lettres. Documents inédits publiés et annotés par A. PINCHART* (Archives Générales du Royaume et Archives de l'État dans les Provinces. Studia, 51). Bruxelles, Archives Générales du Royaume, 1994, 3 vol. 16°, VII-315, VII-367 et VII-348 p., 11, 6 et 4 ill. (rééd. anast. de l'éd. Gand 1860).
  11. C. SEMENZATO, *Splendeur de la Renaissance. L'art européen de 1470 à 1512* (Version française de B. SIMEONE). Paris, La Bibliothèque des Arts, 1993, 239 p., ill.
  12. J.-P. SOSSON, *L'impact socio-économique du « mécénat » ducal: quelques réflexions à propos des anciens Pays-Bas Bourguignons*, in Actes des Journées internationales Claus Sluter, Dijon, 1992, p. 305-309.
  13. a) P. VANDENBROECK e.a., *Hooglied. De beeldwereld van religieuze vrouwen in de Zuidelijke Nederlanden, vanaf de 13de eeuw. Paleis voor Schone Kunsten Brussel, 25.2-22.5.1994*. (Gent), Snoeck-Ducaju & Zoon, 1994, 8°, 311 p., ill.  
b) P. VANDENBROECK e.a., *Le jardin clos de l'âme. L'imaginaire de religieuses dans les Pays-Bas du Sud, depuis le 13<sup>e</sup> siècle. Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 25.2-22.5.1994*. S.l., Martial et Snoeck, 1994, 8°, 311 p., ill.
  14. H. VAN OS e.a., *Gebed in schoonheid. Schatten van privédevotie in Europa, 1300-1500*. Amsterdam, Rijksmuseum - London, Merrell Holberton Publications, 1994, 192 p., ill.
  15. a) R. VAN UYTVEN, *Les Pays-Bas bourguignons. Le « Grand Héritage », in Les Primitifs flamands et leur temps*, Louvain-la-neuve, 1994, p. 15-49, ill.  
b) R. VAN UYTVEN, *De Bourgondische Nederlanden. De Grote Erfenis*, in De Vlaamse Primitieven, Leuven, 1994, p. 15-49, ill.
  16. J. YARZA, *El arte de los Países Bajos en la España de los Reyes Católicos*, in Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos. Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España. Museo de Santa Cruz, 12.3.-31.5.1992. Madrid, Electa España Elemond. Ministerio de Cultura, 1992, 4°, p. 133-150, ill.
  17. N. YKMAN, *La « mode » à la Cour de Philippe le Bon au début du xv<sup>e</sup> siècle*, in Le Folklore Brabançon, 1994, n° 282, p. 146-157, 10 ill.  
Voir aussi / Zie ook 195.
- b) Lieux — Plaatsen**
18. [Aarschol] a) B. MINNEN, *Le duché d'Aarschol en cadastres et en vues (1595-1612). Les multiples aspects d'un instantané unique*, in Bull. Crédit comm., 187, 1994, 1, p. 53-61, 6 ill.  
b) B. MINNEN, *Hel hertogdom Aarschol in kadasters en gezichten (1595-1612). De vele gezichten van een unieke momentopname*, in Bull. Gemeentekrediet, 187, 1994, 1, p. 53-61, 6 ill.
  19. [Antwerpen] W. AERTS en R. DE CEULAER, *Beschermde cultuurpatrimonium in de provincie Antwerpen, 1987-1993*. Fotografie Joris Luyten en Guy Voet. Antwerpen, Provincie Antwerpen, 1994, 8°, 198 p., ill.
  20. [Antwerpen] J.-P. DE BRUYN, M. MEUL e.a., *De Keizerskapel te Antwerpen*. Antwerpen, (s.n.), 1994, 370 p., ill.  
*Borgloon*: zie/voir 34.
  21. [Brugge] H. DE BRUYNE, *De Godshuizen in Brugge*. Brugge, Gemeentekrediet, 1994, 96 p., ill.
  22. [Brugge] A. VERHULST en J.-M. DUVOUSQUEL, *Brugge* (Historische steden van België). Brussel, Gemeentekrediet, 1991, 239 p., ill.
  23. [Celles-lez-Waremme] P. BERTRAND, *La paroisse Sainte-Madelberte à Celles-lez-Waremme*, in Leodium, 79, 1994, p. 20-26, 2 ill.  
*Chiny*: voir/zie 30.
  24. [Enghien] a) *Een stad en een geslacht. Edingen en Arenberg, 1607-1635*. Brussel, Gemeentekrediet, 1994, 97 p., ill.  
b) *Une ville et ses seigneurs. Enghien et Arenberg, 1607-1635*. Bruxelles, Crédit communal, 1994, 97 p., ill.  
*Gingelom*: zie/voir 34.  
*Heers*: zie/voir 34.
  25. [Hemelveerdegem] *Sint-Jans, Hemelveerdegem*. Projectgroep Cultuur Lierde, 1993, 44 p., ill.

26. [Holloigne-sur-Geer] F. MAHIELS, *L'héritage de St. Brice de Holloigne-sur-Geer*. Holloigne-sur-Geer, Service culturel Geer, 1993, 8°, 40 p.
27. [Lessines] R. DEBRUYN, *L'Hôpital Notre-Dame à la Rose de Lessines, une évocation de 300 ans d'histoire de la médecine et de la pharmacie*, in Hainaut Tourisme, 285, 1994, p. 131-139, 10 ill.
28. [Liège] G. XHAYET, *Le rôle politique des métiers liégeois à la fin du Moyen Âge*, in Les métiers au Moyen Âge (...), Louvain-la-Neuve, 1994, p. 361-378.
29. [Lier] A. VERHULST en J.-M. DUVOSQUEL (o.l.v.), *Lier* (Historische steden van België). Brussel, Gemeentekrediet, 1990, 117 p., ill.
30. [Luxembourg] J.-M. YANTE, *Les métiers dans le pays de Luxembourg-Chiny (XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, in Les métiers au Moyen Âge (...), Louvain-la-Neuve, 1994, p. 379-423, ill.
31. [Meeswijk] F. MEDAER, *Kroniek van de parochie St.-Laurentius Meeswijk*. Meeswijk, kerkfabriek, 1994, 208 p., ill.
32. [Messines] a) J. BEUN, *Messines. Une petite ville au riche passé*, in Bull. Crédit comm., 189, 1994, 4, p. 5-36, 25 ill.  
Nieuwerkerken: zie/voir 34.
33. [Noville-les-Bois] P. BERTHOLET, *L'église de Noville-les-Bois, son patrimoine artistique ancien, ses artistes et artisans. Art et histoire*, in Bull. Soc. Art et Hist. Diocèse de Liège, 59, 1993, p. 1-171, ill., plans.
34. [Sint-Truiden] J. VENKEN, *Oud Sint-Truiden en omgeving. Borgloon, Gingelom, Heers, Nieuwerkerken, Sint-Truiden, Wellen*. Gent, Uitg. Stichting Kunst en Cultuur, 1993, 8°, 318 p., ill.
35. [Tielt] A. VERHULST en J.-M. DUVOSQUEL (o.l.v.), *Tielt* (Historische steden van België). Brussel, Gemeentekrediet, 1993, 4°, 130 p., ill.
36. [Vlaanderen] P. STABEL, *L'encadrement corporatif et la conjoncture économique dans les petites villes de la Flandre orientale: contraintes ou possibilités?*, in Les métiers au Moyen Âge (...), Louvain-la-Neuve, 1994, p. 335-348.  
Wellen: zie/voir 34.

## 2. ARCHITECTURE — BOUWKUNDE

### a) Généralités — Algemeenheden

37. J.-P. DUCASTELLE, *Le Musée de la Pierre et le site des carrières de Maffle (Ath)*, in Hainaut Tourisme, 284, 1994, p. 123-128, 7 ill.
38. M. HÖRSCH, *Architektur unter Margarethe von Österreich, Regenlin der Niederlande (1507-1530). Eine bau- und architekturgeschichtliche Studie zum Grabkloster St.-Nicolas-de-Tolenlin in Brou bei Bourg-en-Bresse* (Verhandelingen Kon. Academie Wetensch., Lett. en Sch. Kunsten van België. Klasse der Schone Kunsten, 56, 1994, 58, 216 p., 49 ill.).
39. W. KUYPER, *The Triumphant Entry of Renaissance Architecture into the Netherlands. The Joyeuse Entrée of Philip of Spain into Antwerp in 1549. Renaissance and Mannerist Architecture in the Low Countries from 1530 to 1630*. 1. Text. II. Plates. Alphen-aan-den-Rijn, Canaletto, 1994, 2 vol., 4°, VIII-438 p., ill.
40. *Monumenten en Landschappen* (VRIND, Vlaamse Regionale Indicatoren, 11.5). Brussel, Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, Departement Algemene Zaken en Financiën. Algemene Planningsdienst, sept. 1993, 4°, p. 147-148, 2 ill.
41. A. PRACHE, (Compte rendu/Recensie) *Carrières et constructions en France et dans les pays limitrophes*, II. *Actes du 117<sup>e</sup> Congrès national des Sociétés savantes, section des Sciences et section d'Histoire des sciences et techniques* (Clermont-Ferrand, 26-30 octobre 1992), *Études réunies et éditées par J. Lorenz, Paris, 1992*, in Bull. Monumental, 152, 1994, p. 374-375.

### b) Lieux — Plaatsen

42. [Antwerpen] S. GRIETEN, *De 17de-eeuwse afwerking van de Antwerpse kathedraal. Nieuwe gegevens over Hans en Cornelis van Milderl en over Robrecht en Jan de Nole*, in Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen, 1993, p. 227-285.
43. [Antwerpen] a) J. VAN DAMME, *La cathédrale Notre-Dame à Anvers*. Bruxelles, Crédit communal - Anvers, Fabrique d'église de la cathédrale Notre-Dame - Martial, 1994, 8°, 113 p., ill.

- b) J. VAN DAMME, *De Onze-Lieve-Vrouwekathedraal van Antwerpen*. Brussel, Gemeentekrediet - Antwerpen, Kathedrale Kerkfabriek O.-L.-V. - Gent, Snoeck-Ducaju & Zoon, 1994, 113 p., ill. *Antwerpen*: zie ook / voir aussi 20, 39, 497.
44. [Barbençon] a) C. LESAGE et J. THIÉBAUT, *Les châteaux dans les Albums de Croÿ* (prés. J.-M. DUVOSQUEL). *Les châteaux de Barbençon et de Solre-le-Château*, in *Maisons d'hier et d'auj.*, 103, 1994, p. 23-26, 4 ill.  
b) C. LESAGE et J. THIÉBAUT, *De kastelen in de Albums de Croÿ* (voorst. J.-M. DUVOSQUEL). *De kastelen van Barbençon en Solre-le-château*, in *Woonstede eeuwen heen*, 103, 1994, p. 23-26, 4 ill.
45. [Beaufays] a) A. LAMARCHE, *Le prieuré de Beaufays*, in *Maisons d'hier et d'auj.*, 101, 1994, p. 18-30, 15 ill.  
b) A. LAMARCHE, *De priorij van Beaufays*, in *Woonstede eeuwen heen*, 101, 1994, p. 18-30, 15 ill.  
*Beaufort*: voir/zie 78.  
*Belœil*: voir/zie 499.
46. [Brugge] L. DEVLIEGHER, *Van Waterhalle tot Provinciaal Hof*. Brugge, M. Van de Wiele, 1994, 8°, 88 p., 105 ill.  
*Brugge*: zie ook / voir aussi 21.
47. [Bruxelles/Laeken-Brussel/Laken] a) *Autour du Parvois Notre-Dame à Laeken* (Des pierres pour le dire). Bruxelles, Crédit communal de Belgique - Fondation Roi Baudouin, 1994, 66 p., ill.  
b) *Omtrent het Onze-Lieve-Vrouweoorplein in Laken* (Monumenten «be»leven). Brussel, Gemeentekrediet van België - Koning Boudewijnstichting, 1994, 66 p., ill.
48. [Bruxelles-Brussel] a) *De Begijnhofwijk* (Brussel, stad van kunst en geschiedenis, 4). Brussel, Brusselse Hoofdstedelijk Gewest en Solibel Edition, 1994, 8°, 32 p., ill.  
b) *Le Quartier du Béguinage* (Bruxelles, ville d'art et d'histoire, 4). Bruxelles, Région de Bruxelles-Capitale et Solibel Edition, 1994, 8°, 32 p., ill.
49. [Bruxelles-Brussel] *Bouwen door de eeuwen heen in Brussel. Inventaris van het Cultuurbezit in België. Architectuur. Deel Brussel. 1A. Stad Brussel. Binnenstad A-G. 1B. Stad Brussel. Binnenstad H-O; C. Stad Brussel. Binnenstad P-Z* (Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap. Bestuur Monumenten en Landschappen. Ministère de la Communauté française et de la Région wallonne. Ministerie van het Brusselse Hoofdstedelijk Gewest). Liège, Mardaga, 1989-1993-1994, 8°, CHU-475, VIII-591, VIII-591 p., ill.
50. [Bruxelles-Brussel] a) *Brussel. Beschermede monumenten en landschappen*. Brussel, Brussels Hoofdstedelijk Gewest. Monumenten en Landschappen, 1994, 4°, 349 p., ill.  
b) *Bruxelles. Monuments et sites classés*. Bruxelles, Région de Bruxelles-Capitale. Service des Monuments et des Sites, 1994, 4°, 347 p., ill.
51. [Bruxelles/Woluwe - Brussel/Woluwe] a) T. COOMANS et M.-T. GELDERS-MICHEL, *Le «Manoir d'Anjou» à Woluwe Saint-Pierre*, in *Maisons d'hier et d'auj.*, 101, 1994, p. 2-17, 13 ill.  
b) T. COOMANS et M.-T. GELDERS-MICHEL, *Het «Manoir d'Anjou» le Woluwe*, in *Woonstede eeuwen heen*, 101, 1994, p. 2-17, 13 ill.
52. [Bruxelles-Brussel] Kf. DE JONGE, *Le palais de Charles-Quint à Bruxelles. Ses dispositions intérieures aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles et le cérémonial de Bourgogne*, in *Architecture et vie sociale. L'organisation intérieure des grandes demeures à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance. Actes du colloque tenu à Tours du 6 au 10 juin 1988*, Paris, Picard, 1994, p. 107-125, 9 ill.
53. [Bruxelles/Watermael - Brussel/Watermaal] *L'église Saint-Clément de Watermael. Une église séculaire. Une paroisse millénaire*. Watermael, Les « Feuilles Clémentines », 1994, 2 t. 4°, 142 p., ill. - 167 p., ill.
54. [Bruxelles-Brussel] a) E. HENNAUT, *La Grand-Place de Bruxelles* (Bruxelles, ville d'art et d'histoire, 3). Bruxelles, Région de Bruxelles-Capitale et Solibel Edition, 1994, 8°, 52 p., ill.  
b) E. HENNAUT, *De Grote Markt van Brussel* (Brussel, stad van kunst en geschiedenis, 3). Brussel, Brussels Hoofdstedelijk Gewest en Solibel Edition, 1994, 8°, 52 p., ill.
55. [Bruxelles-Brussel] E. HENNAUT, *Originalité et tradition de la Place*, in *La Place des Martyrs*, Bruxelles, 1994, p. 91-131, ill.
56. [Bruxelles-Brussel] a) V.-G. MARTINY, *De bescherming van monumenten en landschappen in*

- hel Brussels Hoofdsledeijk Gewest, in Brussel. Beschermede monumenten en landschappen, Brussel, 1994, p. 6-9, ill.
- b) V.-G. MARTINY, *Le classement des monuments et des sites en Région de Bruxelles-Capitale*, in Bruxelles. Monuments et sites classés, Bruxelles, 1994, p. 6-9, ill.
57. [Bruxelles-Brussel] V.-G. MARTINY, *Le classement des immeubles de la Place des Martyrs et de ses abords*, in La Place des Martyrs, Bruxelles, 1994, p. 237-253, ill.
58. [Bruxelles-Brussel] V.-G. MARTINY, *Le Grand Hospice, dit Hospice Pacheco*, in Journal Pacheco Echo, n° 21, 1994, p. 86-88, ill.
59. [Bruxelles-Brussel] V. G. MARTINY, *La protection des monuments et des sites en Région de Bruxelles-Capitale. Ordonnance du 4 mars 1993 (applicable à partir du 1<sup>er</sup> novembre 1993)*, in Ac. roy. Belg. Bull. Classe Beaux-Arts, 1994, 1-6, p. 9-13.
60. [Bruxelles-Brussel] *Le patrimoine monumental de la Belgique*. Bruxelles. 1A. Pentagone A-D; 1B. Pentagone E-M; 1C. Pentagone N-Z (Ministère de la Communauté française et de la Région wallonne. Ministère de la Région de Bruxelles-Capitale. Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap. Bestuur Monumenten en Landschapen). Liège, Mardaga, 1989-1993-1994, 8<sup>e</sup>, LXXXVIII-455, v-599, VIII-589 p., ill.
61. [Bruxelles-Brussel] *La Place des Martyrs*, sous la dir. de B. D'HAINAUT-ZVENY. Bruxelles, CFC-Éditions, 1994, 327 p., ill.
62. [Bruxelles-Brussel] P. PUTTEMANS, *Urbanisme et planification autour de la Place des Martyrs*, in La Place des Martyrs, Bruxelles, 1994, p. 275-297, ill.
63. [Bruxelles-Brussel] J. P. ROBBETS, *La catedral San Miguel, antiqua Santa Gudula, Bruselas*, in La conservación del patrimonio catedralicio. Coloquia internacional, Madrid, 21/24 de noviembre de 1990. Madrid, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1993, p. 57-63.
64. [Bruxelles-Brussel] A. SMOLAR-MEYNAERT, *Le quartier du Marais et la genèse de la Place Saint-Michel du XIII<sup>e</sup> siècle à 1776*, in La Place des Martyrs, Bruxelles, 1994, p. 25-65, ill.
65. [Bruxelles-Brussel] P. VALENTE SOARES, *La Place des Martyrs : du projet à la réalisation*, in La Place des Martyrs, Bruxelles, 1994, p. 67-89, ill.
66. [Bruxelles-Brussel] P. VALENTE SOARES, *Restauration : premier bilan*, in La Place des Martyrs, Bruxelles, 1994, p. 255-273, ill.
67. [Bruxelles-Brussel] I. VANDEN EYNDE, *Aménagements et interventions sur le site au cours des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, in La Place des Martyrs, Bruxelles, 1994, p. 187-235, ill.
68. [Bruxelles-Brussel] A. VANRIE, *La Place, de sa création à sa consécration. 1774-1830*, in La Place des Martyrs, Bruxelles, 1994, p. 157-185, ill.
69. [Bruxelles/Laeken-Brussel/Laken] A. VAN YPERSELE DE STRIBOU, *Les bas-reliefs de l'escalier de la Reine à Saint-Cloud. II. De Saint-Cloud à Laeken*, in Bull. Soc. Hist. de l'Art français, 1992, p. 123-130, 8 ill.
- Bruxelles-Brussel*: voir aussi / zie ook 540.  
*Celles-les-Waremme*: voir/zie 23.
70. [Durbuy] a) J. BERNARD (†), *Durbuy, stad en burch*, in Woonstede eeuwen heen, 102, 1994, p. 2-13, 9 ill.  
b) J. BERNARD (†), *Durbuy, ville et forteresse*, in Maisons d'hier et d'auj., 102, 1994, p. 2-13, 9 ill.
71. [Éclaiibes] a) C. LESAGE, *Les châteaux dans les Albums de Croÿ* (prés. J.-M. DUVOSQUEL). *Le château d'Éclaiibes*, in Maison d'hier et d'auj., 101, 1994, p. 31-34, 3 ill.  
b) C. LESAGE, *De kastelen in de Albums de Croÿ* (voorst. J.-M. DUVOSQUEL). *Hel Kasteel van Eclaiibes*, in Woonstede eeuwen heen, 101, 1994, p. 31-34, 3 ill.
72. [Gaasbeek] H. VANDORMAEL, L. DEKEYZER en J. VANDENBREEDEN, *Kasteel van Gaasbeek*, in Openbaar kunstbezit in Vlaanderen, 32, 1994, 1, 39 p., ill.
73. [Gent] P. GARRIGOU-GRANDCHAMP, (Compte rendu/Recensie) *Marie-Christine Lallemant et Patrick Ravenschol, Inleiding tot de studie van woonhuizen in Gent. Periode 1100-1003. De kelders, Verhandelingen van de Koninklijke Academie [...] van België. Klasse der Schone Kunsten, [...] Brussel, 1991*, in Bull. Monumental, 152, 1994, p. 122-123.
74. [Glageon] a) C. LESAGE, *Les châteaux dans les Albums de Croÿ* (prés. J.-M. DUVOSQUEL). *Le*

- château de Glageon, in *Maisons d'hier et d'auj.*, 102, 1994, p. 23-26, 4 ill.
- b) C. LESAGE, *De kastelen in de Albums de Croÿ* (voorst. J.-M. DUVOSQUEL). *Het kasteel van Glageon*, in *Woonstede eeuwen heen*, 102, 1994, p. 23-26, 4 ill.
75. [Gozée] G. LEBRUN, *L'abbaye d'Aulne à Gozée (Thuin), un patrimoine à sauvegarder*, in *Haut-naut Tourisme*, 284, 1994, p. 107-113, 5 ill.
76. [Heylisssem] V.-G. MARTINY, *L'Abbaye d'Heylisssem. Domaine provincial d'Hélécine. Étude historique et architecturale*, in *Cahiers du patrimoine*, n° 5, 1994, 48 p., ill.
- Hollogne-sur-Geer*: voir/zie 26.
77. [Huy] P. BAUWENS, *À propos des Béguinages de Huy*, in *Leodium*, 79, 1994, p. 45-54.
78. [Huy] J.-M. DUVOSQUEL, *La Meuse liégeoise dans la Albums de Croÿ: Huy et la terre de Beaufort en 1605*, in *Bull. Soc. roy. « Le Vieux-Liège »*, 267, 1994, p. 181-196, 10 ill.
79. [Lallaing] a) C. LESAGE, B. DELMAIRE et J. THIÉBAUT, *Les châteaux dans les Albums de Croÿ* (prés. J.-M. DUVOSQUEL). *Le château de Lallaing*, in *Maisons d'hier et d'auj.*, 104, 1994, p. 23-26, 3 ill.
- b) C. LESAGE, B. DELMAIRE et J. THIÉBAUT, *De kastelen in de Albums de Croÿ* (voorst. J.-M. DUVOSQUEL). *Het kasteel van Lallaing*, in *Woonstede eeuwen heen*, 104, 1994, p. 23-26, 3 ill.
80. [Leuven] R. UYTTERHOEVEN, *Het verdwenen tochtportaal van de Leuvense Sint-Pieterskerk*, in *Jaarb. Geschied- en Oudheidk. Kring Leuven en Omgeving*, 33, 1993, p. 156-165, 4 ill.
81. [Liège] L.-F. GÉNICOT, *La cure à travers les records et les visites de l'ancien diocèse de Liège. À propos d'architecture vernaculaire*, in *Bull. Soc. roy. « Le Vieux-Liège »*, 264, 1994, p. 3-19, 3 ill.
82. [Liège] M. OTTE, J.-M. LÉOTARD et H. FOCK, *Phases anciennes de la cathédrale Saint-Lambert à Liège*, in *Bull. Soc. roy. « Le Vieux-Liège »*, 266, 1994, p. 121-143, 9 ill.
83. [Meuse] E. DEN HARTOG, *Romanesque Architecture and Sculpture in the Meuse Valley* (Maaslandse monografieën, groot formaat). Leeuwarden, Eisma B.V., 1992, 229 p., 329 ill.
84. [Meuse] C. PEETERS (Compte-rendu/Recensie), *E. den Hartog, Romanesque Architecture and Sculpture in the Meuse Valley (...)*, in *Bull. Kon. Nederl. Oudheidk. Bond*, 93, 1994, n° 6, p. 226-29 (met een *Reactie op recensie*, p. 229).
85. [Mons] a) X. CANONNE, *Le Gouvernement provincial à Mons*, in *Bull. Crédit comm.*, 190, 1994, 4, p. 5-14, 11 ill.
86. [Mons] A. NOIRFALISE, *Les fortifications de Mons: l'après Vauban (1697-1700)*, in *Annales Cercle archéol. Mons*, 6, 1994, p. 431-449, 2 ill.
87. [Moregem] a) F. VAN TYGHEM et J. VAN CLEVEN, *Le château de Moreghem près d'Audenaerde (1792-1798)*, in *Maisons d'hier et d'auj.*, 104, 1994, p. 2-22, 20 ill.
- b) F. VAN TYGHEM et J. VAN CLEVEN, *Het kasteel van Moregem bij Oudenaarde (1792-1798)*, in *Woonstede eeuwen heen*, 104, 1994, p. 2-22, 20 ill.
88. [Namur] a) N. BASTIN, *Le palais provincial de Namur*, in *Bull. Crédit comm.*, 188, 194, 2, p. 51-63, 9 ill.
- b) N. BASTIN, *Het provinciaal paleis van Namen*, in *Tijdschr. Gemeentekrediet*, 188, 1994, 2, 51-63, 9 ill.
89. [Nil-Saint-Vincent] P. MARTIN, *Nil-Saint-Vincent. Monographie synthétique d'une place publique en milieu rural: la place de l'église de Nil-Saint-Vincent*, in *Wavriensia*, 43, 1994, p. 13-64, ill.
- Noville-les-Bois*: voir/zie 33.
- Solre-le-Château*: voir/zie 44.
90. [Tournai] J. DUMOULIN, *Les églises paroissiales de Tournai au 15<sup>e</sup> siècle* (Tournai, Art et histoire, 7), Tournai, 1993, p. 257-278, ill.
91. [Villers-la-Ville] T. COOMANS, *Le grand lavatorium du cloître de l'abbaye de Villers au XV<sup>e</sup> siècle*, in *Rev. belge archéol. et hist. de l'art. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch.*, 63, 1994, p. 19-36, 10 ill.
92. [Wallonie] *Les kiosques à musiques* (Héritages de Wallonie). S.L. Ministère de la Région wallonne, 1992, 117 p., ill.

### c) Architectes — Architekten

*de Note*: zie/voir 42.

93. [Fisco] M. GALAND, *L'ingénieur-architecte Fisco, contrôleur des travaux de la Ville de Bruxelles*, in *La Place des Martyrs, Bruxelles*, 1994, p. 133-155, ill.

94. [Francart] A. DE VOS, *Premier Livre d'Architecture (1617) van Jaques Francart: een post-michelangelesk, maniëristisch traktaat*, in Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch. Rev. belge archéol. et hist. de l'art, 63, 1994, p. 73-90, 14 ill.  
*Kerriex*: zie/voir 127.

*Van Mildert*: zie/voir 42.

95. [Van Obbergen] F. TEURLINCKX, *Obbergen, Antoon van, architect en vestigingskundige (1543-1611)*, in Nat. Biogr. Woordenboek, 14, Brussel, Kon. Academiën van België, 1992, col. 501-503.

### 3. SCULPTURE — BEELDHOUKUNST

#### a) Généralités — Algemeenheden

96. H. BECK und K. HENGEVOSS-DÜRKOP (Hrsg.), *Studien zur Geschichte der Europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert. I. Text. II. Abbildungen*. Frankfurt am Main, Henrich Verlag, 1994, 787-531 p.
97. U. BECKER, *Zur Entwicklung des Herrscherbildes im Spiegel niederländischen Porträlbüsten des 17. Jahrhunderts*, in Wallraf-Richartz-Jahrb., 54, 1993, p. 163-203, 38 ill.
98. R. DIDIER, *Miseratio Christi, Redemptio Mundi. Propos d'iconographie. Sculptures médiévales de la Passion*, in Feuillet de la cathédrale de Liège, 13-15, 1994, 24 p., 21 ill.
99. L. F. JACOBS, *The Commissioning of Early Netherlandish Carved Altarpieces. Some Documentary Evidence*, in Studies in the Northern Renaissance. A Tribute to Robert A. Koch, Princeton, Princeton University Department of Art and Archaeology, (1994), p. 83-111, 3 ill.
100. J. KLINCKAERT, *Laat-gotische beeldhouwkunst in België*, in Openbaar kunstbezit in Vlaanderen, 33, 1994, extra nr., 39 p., ill.
101. Ph. MARTIN, *La statue de la Vierge à l'Enfant de l'église paroissiale de Nil-Saint-Martin*, in Le Folklore brabançon, 1993, n° 280, p. 388-396, 2 ill.
102. *Relables en terre cuite des Pays-Bas (XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles). Étude stylistique et technologique*. Université Libre de Bruxelles, 22.10-7.11.1992 (Centre de Recherches et d'Études technologiques des Arts plastiques. Série spéciale des Annales d'histoire de l'art et d'archéologie. Cahier d'études III, 1992), 111 p., ill.
103. E. SZMODIS-ESZLARY, *The Treasures of the Old Sculpture Collection. Museum of Fine Arts, Budapest*. Engl. transl. G. MARKGRAF, Budapest, Museum of Fine Arts, s.d., 79 p., 62 ill.

104. J. STEYART e.a., *Laat-gotische beeldhouwkunst in de Bourgondische Nederlanden. Catalogus van de tentoonstelling «Meesterwerken van de gotische beeldhouwkunst»*, Museum voor Schone Kunsten Gent, 18.9 - 27.11.1994. Gent, Ludion, 1994, 352 p., ill.

105. C. J. H. M. TAX en A. C. M. TAX-KOOLEN, *Hel verdwenen grafmonument van Franciscus Sonnius in de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal te Antwerpen*, in Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen, 1994, p. 203-225, 6 ill.

106. M. VANDECASTEELE, *Miscellanea. L'énigme du retable de Baume-les-Messieurs, ou l'histoire d'un malentendu*, in Rev. belge archéol. et hist. de l'art. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 63, 1994, p. 91-94, 1 ill.

107. R. VAN SCHAIK en D. WEEZEL-ERRENS, *Nog-maal «Gronings Mariabeeld in Bilzen?»*, in Groninger kerken, 11, 1994, 4, p. 152-155, 3 ill.

108. H. M. VEROUGSTRAETE et R. VAN SCHOUTE, *Relables sculptés et volets peints: examen de la menuiserie, des profils et de la polychromie des cadres du retable d'Herbais-sous-Piétrain*, in ICOM Committee for Conservation, 10th Triennial Meeting, Washington, DC, USA, 22-27 August 1993. Preprints. Paris, ICOM Committee for Conservation, 1993, II, p. 693-696, 3 ill.

#### b) Centres de production — Productiecentra

109. [Antwerpen] *Der Antwerpener Altar in St. Georg Vreden*. Vreden, Heimatverein Vreden, 1989, 4°, 247 S., 239 Abb.

110. [Antwerpen] W. L. BRAEKMAN, *Sneeuwsculpturen en ijspret te Antwerpen in de 17de en de 18de eeuw*, in Volkskunde, 94, 1993, 1, p. 3-45, 9 ill.

111. [Antwerpen] R. VAN CAMP, *Het Passierelabel van Opitter. Bijdrage tot de zestiende-eeuwse Antwerpse relabelkunst*. Verhandelingen voorgedragen tot het bekomen van de graad van licentiaat

- in de oudheidkunde en kunstgeschiedenis. Leuven, Katholieke Universiteit van Leuven, 1991, 4<sup>e</sup>, XIX-161 p., 7 ill.
112. [Braban] C. NEGRIN DELGADO, *El Cristo de La Laguna y su probable origen brabantón*, in Arch. esp. de arte, 1994, n<sup>o</sup> 267, p. 292-298, ill.
113. [Gen] E. DEN HARTOG, *Hel Maecenaal van Filips van de Elzas en zijn opvolgers. Over de oorsprong van hel Ingeborgspsaller en de verbreding van de 'Muldensli'*, in Handel. Maatsch. Gesch. en Oudheidk. Gent, N.R., 48, 1994, p. 1-101, ill.
114. [Gen] P. WILLIAMSON, *Ghent. Late Gothic Sculpture*, in Burl. Mag., 1101, 1994, p. 861-862, 4 ill. *Hemelveerdegen*: zie/voir 25.
115. [Meuse] M. SERCK-DEWAIDE, *La reprise d'une mauvaise restauration d'un Christ mosan du XIV<sup>e</sup> siècle*, in ICOM Committee for Conservation. 10th Triennial Meeting. Washington, DC, USA, 22-27 August 1993. Preprints. Paris, ICOM Committee for Conservation, 1993, 1, p. 218-222, 3 ill. *Meuse*: voir aussi / zie ook 83, 84.
116. [Tournai] J.-Cl. GHISLAIN, *La production funéraire en pierre de Tournai à l'époque romane. Des dalles funéraires sans décor aux œuvres magistrales du 12<sup>e</sup> siècle*, in Les grands siècles de Tournai (Tournai, Art et histoire, 7), Tournai, 1993, p. 115-208, ill.
- c) **Sculpteurs — Beeldhouwers**
117. [Bergé] W. BERGÉ, *Bergé, Jacques, beeldhouwer (1696-1756)*, in Nat. Biogr. Woordenboek, 14, Brussel, Kon. Academiën van België, 1992, col. 31-35.
118. [Colijn] T. TEURLINCKX, *Colijn (Colin, Colyns, Colin), Alexander, beeldhouwer, modelleerder en ontwerper (1529-1612)*, in Nat. Biogr. Woordenboek, 14, Brussel, Kon. Academiën van België, 1992, col. 119-124.
119. [de Baerze] S. BICHLER, *Les retables de Jacques de Baerze*, in Actes des journées internationales Claus Sluter, Dijon, Association Claus Sluter, 1992, p. 23-35, 14 ill.
120. [Du Brœucq] J. DEBERGH, *Luc Lange et Jacques Du Brœucq. Quatre considérations*, in Rev. belge archéol. et hist. de l'art. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 63, 1994, p. 63-72, 7 ill.
121. [Duquesnoy] J.-P. FÉLIX, *La tourelle eucharistique de l'église Notre-Dame à Vilvorde: une œuvre inconnue et disparue de Jérôme Duquesnoy l'Ancien (1605)*, in Le Folklore brabançon, 1994, n<sup>o</sup> 282, p. 120-129, 4 ill.
122. [Duquesnoy] I. KOCKELBERGH, *Quesnoy (Duquesnoy...), François, bijgenaamd Il Fiammingo (...), beeldhouwer (1597-1643)*, in Nat. Biogr. Woordenboek, 14, Brussel, Kon. Academiën van België, 1992, col. 548-556.
123. [Duquesnoy] I. KOCKELBERGH, *Quesnoy (Duquesnoy), Hiëronymus (Jérôme) du, de Oude, beeldhouwer (ca. 1570-1641/42)*, in Nat. Biogr. Woordenboek, 14, Brussel, Kon. Academiën van België, 1992, col. 560-562.
124. [Duquesnoy] I. KOCKELBERGH, *Quesnoy (Duquesnoy), Hiëronymus (Jérôme) du, de Jonge, beeldhouwer (1602-1654)*, in Nat. Biogr. Woordenboek, 14, Brussel, Kon. Academiën van België, 1992, col. 557-560.
125. [Gillis] C. DEROUBAIX, *Gillis, Antoine, sculpteur (...), 1702-1781*, in Nouvelle Biographie nationale, 3, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1994, p. 182-183.
126. [Kerricx] I. KOCKELBERGH, *Kerricx (...), Guilielmus (Guillaume, Willem), de Oude, beeldhouwer (1652-1719)*, in Nat. Biogr. Woordenboek, 14, Brussel, Kon. Academiën van België, 1992, col. 349-352.
127. [Kerricx] I. KOCKELBERGH, *Kerricx (...), Guilielmus Ignatius, de Jonge, beeldhouwer, schilder, architect, poët, dramaturg (1682-1745)*, in Nat. Biogr. Woordenboek, 14, Brussel, Kon. Academiën van België, 1992, col. 352-354.
128. [Quellin] I. KOCKELBERGH, *Quellin(ius) - Quellien (...), (Arnoldus) Artus (I), de Oude (...), beeldhouwer (1609-1668)*, in Nat. Biogr. Woordenboek, 14, Brussel, Kon. Academiën van België, 1992, col. 537-541.
129. [Quellin] I. KOCKELBERGH, *Quellinus, Arnoldus (Arlus) (II), de Jonge, beeldhouwer (1625-1700)*, in Nat. Biogr. Woordenboek, 14, Brussel, Kon. Academiën van België, 1992, col. 541-545.
130. [Quellin] I. KOCKELBERGH, *Quellinus, Arnoldus (Arlus) (III), beeldhouwer (1653-1686)*, in Nat. Biogr. Woordenboek, 14, Brussel, Kon. Academiën, 1992, col. 545-546.

131. [Quellin] I. KOCKELBERGH, *Quellinus-Quellien, Erasmus (I), beeldhouwer-antleeksnijder (ca. 1580-1640)*, in Nat. Biogr. Woordenboek, 14, Brussel, Kon. Academiën van België, 1992, col. 546-547.
132. [Quellin] I. KOCKELBERGH, *Quellinus (...), Thomas, beeldhouwer, sleenhouwer, koopman in steen (1661-1709)*, in Nat. Biogr. Woordenboek, 14, Brussel, Kon. Academiën van België, 1992, col. 547-548.
133. [Sluter] *Actes des Journées internationales Claus Sluter (septembre 1990)*. Dijon, Association Claus Sluter, 1992, 4°, 343 p., ill.
134. [Sluter] S. BICHLER, *Les retables de Jacques de Baërze*, in Actes des Journées internationales Claus Sluter, Dijon, 1992, p. 23-35, 14 ill.
135. [Sluter] P. CHARRON, (Compte rendu/Recensie) *Actes des journées internationales Claus Sluter, Dijon, Dijon, 1990, Dijon, Association Claus Sluter, 1992*, in Bull. Monumental, 152, 1994, p. 233-235.
136. [Sluter] D. GOODGAL-SALEM, *Sluter et la transformation du portail à Champmol*, in Mémoires Comm. des Antiquités du Dép. de la Côte-d'Or, 35, 1987-1989 (1993), p. 263-284, 9 ill.  
Voir aussi / zie ook 358.

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

##### a) Généralités — Algemeenheden

137. a) *Le siècle de Rubens*, sous la dir. de P. C. SUTTON. Anvers, Mercator, 1994, 4°, 320 p., ill.  
b) *De eeuw van Rubens*, o.l.v. P. C. SUTTON. Antwerpen, Mercator Fonds, 1994, 4°, 320 p., ill.  
c) *The Age of Rubens*, dir. P. C. SUTTON. Antwerp, Mercator, 1994, 4°, 320 p., ill.
138. J. ARRAS, *Kroningsprent O.-L.-V. Virga Jesse* (Kunst in de Kijker, 37). Hasselt, Stedelijk Museum Stellingwerff-Waardenhof, 1994, 4°, 46 p., 19 ill.
139. A. BALIS, (Compte rendu/Recensie) *The Age of Rubens, Boston and Toledo, Ohio, 1994*, in Burl. Mag., 1090, 1994, p. 51-53, 4 ill.
140. H. BELTING und C. KRUSE, *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*. München, Hirmer Verlag, 1994, 4°, 301 p., 262 pl., 137 ill.
141. *La bonne étoile des Rolin. Mécénat et efflorescence artistique dans la Bourgogne du XV<sup>e</sup> siècle.* (s.l.), 1994, 129 p., ill.
142. a) B. BOUSMANNE, *Les Pays-Bas Bourguignons. L'héritage artistique*, in Les Primitifs flamands et leur temps, Louvain-la-Neuve, 1994, p. 51-71, ill.  
b) B. BOUSMANNE, *De Bourgondische Nedertanden. De artistieke erfenis*, in De Vlaamse Primitieven, Leuven, 1994, p. 51-71, ill.
143. E. BULSEN, L. P. GRIJP e.a., *The Hoogsteder Exhibition of: Music & Painting in the Golden Age. Hoogsteder & Hoogsteder, The Hague, the Netherlands, 11.5 - 10.7.1994. Antwerp, Belgium, 29.7-30.10.1994*. The Hague, Hoogsteder & Hoogsteder - Zwolle, Waanders Publisher, 1994, 388 p., ill.
144. *Caen. Musée des Beaux-Arts. Peintures des Écoles étrangères* (Inventaire des Collections publiques françaises, 36). Paris, Réunion des Musées nationaux, 1994, 8°, 448 p., ill.
145. a) L. CAMPBELL, *Le peintre et son métier. L'organisation de l'atelier*, in Les Primitifs flamands et leur temps, Louvain-la-Neuve, 1994, p. 89-99, ill.  
b) L. CAMPBELL, *De kunstenaar en zijn ambacht. De organisatie van het atelier*, in De Vlaamse Primitieven, Leuven, 1994, p. 89-99, ill.
146. a) B. CARDON, *La cloche dans les miniatures*, in Carillons et tours de Belgique (Musea Nostra, s.n.). Gand-Bruxelles, 1994, p. 57-61, 9 ill.  
b) B. CARDON, *Het klokkenspel in de miniaturenkunst*, in Beiaarden en torens in België (Musea Nostra, s.n.). Gent-Brussel, 1994, p. 57-61, 9 ill.
147. L. CARETTO, *35<sup>e</sup> Mostra Maestri Fiamminghi ed Olandesi del XVI-XVII secolo*, Galleria Luigi Caretto Dipinti Antichi, Torino, 1994, 3 vol.
148. M. CHABINI, *Gaspard Dugnet: ses liens avec ses contemporains et les paysagistes nordiques italia-*

- nisans de la génération suivante*, in *Le Paysage en Europe du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle (...)*, Paris, 1994, p. 105-118, 10 ill.
149. A. CHONG, *Les dessinateurs néerlandais à Rome dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle*, in *Le Paysage en Europe du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle (...)* Paris, 1994, p. 91-103.
150. a) M. COMBLEN-SONKES, *Le peintre et son métier. Le dessin*, in *Les Primitifs flamands et leur temps*, Louvain-la-Neuve, 1994, p. 117-123, ill.  
b) M. COMBLEN-SONKES, *De kunstenaar en zijn ambacht. De tekening*, in *De Vlaamse Primitieven*, Leuven, 1994, p. 117-123, ill.
151. X. COMPANY, *La pintura hispanoflamenca*. Valencia, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació. Edicions Alfons el Magnanim, 1990, 8<sup>e</sup>, 114 p., 53 ill.
152. Ph. COMTE, *Catalogue des peintures. Musée des Beaux-Arts de la ville de Pau*. Pau, Musée des Beaux-Arts, 1993, 2<sup>e</sup> éd. revue, corrigée et augmentée, n.p., ill.
153. Ch. D. CUTTLER, *Fuentes flamencas de un « dip-tico » de Goya*, in *Arch. esp. de arte*, 66, 1993, p. 287-291, 4 ill.
154. a) C. D. CUTTLER, *Le rayonnement des Primitifs flamands*, in *Les Primitifs flamands et leur temps*, Louvain-la-Neuve, 1994, p. 584-619, ill.  
b) C. D. CUTTLER, *De invloed van de Vlaamse schilderkunst in het Europa van de 15de eeuw*, in *De Vlaamse Primitieven*, Leuven, 1994, p. 584-619, ill.
155. A. I. DAVIES, *16th and 17th Century Dutch and Flemish Paintings in the Springfield Museum of Fine Arts*. Springfield, Museum of Fine Arts, 1993, 4<sup>e</sup>, 160 p., 252 ill.
156. J. DE MAERE et M. WABBES, *Illustrated Dictionary of 17th Century Flemish Painters*. Brussels, La Renaissance du Livre, 1994, 3 vol., 4<sup>e</sup>, 542 p., 1319 pl.
157. N. DE MARCHI and H. J. VAN MIEGROET, *Art, Value, and Market Practices in the Netherlands in Seventeenth Century*, in *Art Bull.*, 76, 1994, p. 451-464, 1 ill.
158. C. R. DODWELL, *The Pictorial Arts of the West. 800-1200* (Pelican History of Art). Yale University Press, 1993, 461 p., 403 ill. (in partic. p. 269-276).
159. E. DUVERGER, *Antwerpse kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw*, 6. 1649-1653 (Fontes Historiae Artis Neerlandicae. Bronnen voor de kunstgeschiedenis van de Nederlanden, 1.6). Brussel, Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, 1992, 8<sup>e</sup>, 525 p.
160. E. DUVERGER, *Antwerpse kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw*, 7. 1654-1658 (Fontes Historiae Artis Neerlandicae. Bronnen voor de kunstgeschiedenis van de Nederlanden, 1.7). Brussel, Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, 1993, 8<sup>e</sup>, 508 p.
161. G. DUWE, *Die Anbetung der Heiligen Drei Könige in der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main, Peter Lang, 1994, 8<sup>e</sup>, 253 S., 17 Abb.
162. R. L. FALKENBURG, *The Fruit of Devotion. Mysticism and the Imagery of Love in Flemish Paintings of the Virgin and Child, 1450-1550* (Oculi. Studies in the Art of the Low countries, 5). Amsterdam-Philadelphia, John Benjamin Publishing Company, 1994, 8<sup>e</sup>, 1x-244 p., 80 ill.
163. R. FORGEUR, *Un antiphonaire du XVI<sup>e</sup> siècle à attribuer aux croisières de Coolen*, in *Leodium*, 79, 1994, p. 72-75.
164. R. FORGEUR, *Un beau portrait du cardinal Jean-Théodore de Bavière à Modave*, in *Leodium*, 79, 1994, p. 8-19, 3 ill.
165. a) D. FREEDBERG, *Peinture et Contre-Réforme à l'époque de Rubens*, in *Le siècle de Rubens (...)*, Anvers, 1994, p. 131-145, ill.  
b) D. FREEDBERG, *Schilderkunst en Contrareformatie ten tijde van Rubens*, in *De eeuw van Rubens (...)*, Antwerpen, 1994, p. 131-145, ill.
166. A. GOEZE, *Une colonie de peintres flamands aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles à Paris* (Mededelingen van de Kon. Academie voor Wet., Lett. en Sch. Kunsten v. België, Klasse der Sch. Kunsten, 52), Brussel, 1992, 1, p. 91-97, 1 ill.
167. S. GRIETEN, *Het Toren van Babel-schilderij in het Mauritshuis. Een illustratie van de relatie tussen de 15de-eeuwse miniatuur en schilderkunst in de Nederlanden*, in *Oud Holland*, 109, 1994, 3, p. 109-119, 9 ill.

168. U. HÄRTING, >doctrina et pietas< über frühe Galeriebilder, in Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen, 1993, p. 95-133, 24 ill.
169. A. JAMMES et H. D. SAFFREY, *Une image xylographique inconnue de la Passion de Jésus à Jérusalem*, in Bull. du bibliophile, 1994, n° 1, p. 3-23, ill.
170. Z. KOWALSKA, (Compte rendu/Recensie) *Iluminowane Recopisy Niderlandzkie XIV-XVI wieku*, in Biuletyn Historii Sztuki, 55, 1993, p. 498-504, 3 ill.
171. D. LANDAU and P. PARSHALL, *The Renaissance Print. 1470-1550*. New Haven - London, Yale University Press, 1994, 4°, 433 p., 383 ill.
172. M. LE POMMÈRE, L. SALOMÉ et C. POUILLAIN, *guide des collections. Musée de Grenoble* (Avant-propos de S. LEMOINE). Paris, Réunion des Musées nationaux, 1994, 8°, 243 p., ill.
173. a) M.-L. LIEVENS - DE WAEGH, *L'iconographie. Les sujets des œuvres*, in Les Primitifs flamands et leur temps, Louvain-la-Neuve, 1994, p. 183-215, ill.  
b) M.-L. LIEVENS - DE WAEGH, *Iconografie van de werken. De onderwerpen*, in De Vlaamse Primitieven, Leuven, 1994, p. 183-215, ill.
174. C. LIMENTANI VIRDIS, D. BANZATO e C. BUTELLI, *Da Bruegel a Goltzius. Specchio dell'antico e del nuovo mondo. Incisioni fiamminghe e olandesi della seconda metà del Cinquecento dei Civici Musei di Padova. Padova, Museo Civico di Piazza del Santo. 14.5-30.9.1994*. Milano, Electa, 1994, 211 p., ill.
175. A. LINCKE, *Himmelsstürmer. Ambitio und Paragone im niedertändischen Manierismus*, in Delineavit et Sculpsit, 1993, 11, p. 1-11, 8 ill.
176. C. LOGAN, (Compte rendu / Recensie) *E. Pokorný, Nidertändische Zeichnungen des 17. und 18. Jahrhunderts. Katalog der Graphischen Sammlung des Stadtmuseums Linz-Nordico. Nr VI*, in Master Drawings, 32, 1994, p. 174.
177. S. LOIRE, *Le Saton de 1673*, in Bull. Soc. Hist. de l'Art français, 1992 (1993), p. 31-68, 39 ill.
178. Ph. LORENTZ, *Les Rolin et les « Primitifs flamands »*, in La bonne étoile des Rolin. Mécénat (...), (s.l.), 1994, p. 23-29, ill.
179. *Les Maîtres du Nord à Brou. Peintures flamandes et hollandaises du Musée de Brou*. Brou, Musée de Brou, 1994, 131 p., 79 ill.
180. J. H. MARROW, *Dutch Manuscript Painting in Context: Encounters with the Art of France, the Southern Netherlands and Germany*, in Masters and Miniatures (...), Doornspijk, 1991, p. 53-88, 61 ill.
181. a) D. MARTENS, *L'illusion du réel*, in Les Primitifs flamands et leur temps, Louvain-la-Neuve, 1994, p. 255-277, ill.  
b) D. MARTENS, *De illusie van het reële*, in De Vlaamse Primitieven, Leuven, 1994, p. 255-277, ill.
182. a) M. P. J. MARTENS, *La clientèle du peintre*, in Les Primitifs flamands et leur temps, Louvain-la-Neuve, 1994, p. 144-179, ill.  
b) M. P. J. MARTENS, *De cliënteel van de kunstenaar*, in De Vlaamse Primitieven, Leuven, 1994, p. 144-179, ill.
183. *Master European Drawings from Polish Collections*. (Cat. Exhib.) Washington, D. C., The Trust for Museum Exhibitions, 1993, 160 p., ill.
184. *Masters and Miniatures. Proceedings of the Congress on Medieval Manuscript Illumination in the Northern Netherlands (Utrecht, 10-13 Dec. 1989)* Ed. K. VAN DER HORST and J.-C. KLAMT (Studies and Facsimiles of Netherlandish Illuminated Manuscripts, 3). Doornspijk, Davaco, 1991, 4°, 475 p., ill.
185. O. MILLAR, *Philip, Lord Wharton, and his Collection of Portraits*, in Burl. Mag., 1097, 1994, p. 517-530, 15 ill.
186. G. MULAZZANI, *Un affresco fiammingo a Chiavalle*. Vigevano, Diakronia, 1990, 4°, 109 p., ill.
187. a) J. M. MÜLLER, *Schilderijen in privé-bezit en hun plaats in het burgerlijke interieur*, in De eeuw van Rubens (...), Antwerpen, 1994, p. 194-206, ill.  
b) J. M. MÜLLER, *Les tableaux dans les intérieurs privés: acquisition et disposition*, in Le siècle de Rubens (...), Anvers, 1994, p. 194-206, ill.
188. a) H. MUND, *Le peintre et son métier. La copie*, in Les primitifs flamands et leur temps, Louvain-la-Neuve, 1994, p. 125-141, ill.  
b) H. MUND, *De kunstenaar en zijn ambacht. Kopie en traditie*, in De Vlaamse Primitieven, Leuven, 1994, p. 125-141, ill.
189. *Le musée caché. À la découverte des réserves. Het verborgen museum. Ontdekkingstocht in de reserves*. Brussel, Koninklijke Musea voor

- Schone Kunsten van België - Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1994, 357 p., ill.
190. M.-D. NIVIÈRE, *Les Maîtres du Nord à Brou. Peintures flamandes et hollandaises du musée de Brou* (Préface de M.-Fr. POIRET). Paris, Adam Biro - Brou, Musée de Brou, 1994, 8°, 130 p., ill.
191. a) H. PAUWELS, *Questions de style. L'espace et la perspective*, in *Les Primitifs flamands et leur temps*, Louvain-la-Neuve, 1994, p. 243-253, ill.  
b) H. PAUWELS, *De slijt. De ruimte en de perspectief*, in *De Vlaamse Primitieven*, Leuven, 1994, p. 243-253, ill.
192. *Le Paysage en Europe du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle. Actes du colloque organisé au Musée du Louvre par le Service culturel du 25 au 27 janvier 1990, sous la direction de C. Legrand, J.-F. Mejanès et E. Starcky* (Louvre, Conférences et colloques). Paris, Réunion des Musées nationaux, 1994, 307 p.
193. *Les peintures de la cathédrale de Liège. Histoire et restauration* (expos. 1992), in *Feuillets cathédrale de Liège*, 2-6, 1992, 40 p., ill.
194. C. PÉRIER D'ETEREN, *Apports à l'étude du Retable de la Multiplication des pains de Melbourne*, in *Ann. hist. de l'art et archéol. ULB*, 14, 1992, p. 7-25, 9 ill.
195. C. PÉRIER D'ETEREN, *L'histoire de la restauration en Belgique et l'exemple du nettoyage des peintures*, in *Geschichte der Restaurierung in Europa. Histoire de la restauration en Europe. Akten des internationalen Kongresses « Restauriergeschichte »*. Actes du Congrès international « Histoire de la restauration ». Basel/Bâle, 1991. II, Worms, Wernerscher Verlagsgesellschaft, 1993, p. 11-30, ill.
196. P. PHILIPPOT, *La peinture dans les anciens Pays-Bas. XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles* (Idées et Recherches). Paris, Flammarion, 1994, 4°, 303 p., 298 ill.
197. a) *Les Primitifs flamands et leur temps*, sous la dir. de B. de PATOUL et R. VAN SCHOUTE. Louvain-la-Neuve, La Renaissance du Livre, 1994, 4°, 656 p., ill.  
b) *De Vlaamse Primitieven*, o.l.v. B. DE PATOUL et R. VAN SCHOUTE. Leuven, Davidsfonds, 1994, 4°, 655 p., ill.
198. D. PROSKE-VAN HEERDT, *A French and a Flemish Book of Hours in Guernsey*, in *Scriptorium*, 45, 1991, 2, p. 266-287, 6 ill.
199. *Renaissance Paintings from the Budapest Museum of Fine Arts* (Cat. expos./Tentoonst. cat.). Tokyo-Okayama-Fukushima-Yokohama-Kochi, 7.1 - 11.12.1994. (Tokyo), 1994, 233 p., ill.
200. a) K. RENGER, *La peinture de genre flamande: le peuple, la bourgeoisie, la vie quotidienne*, in *Le siècle de Rubens*, Anvers, 1994, p. 171-181, ill.  
b) K. RENGER, *Vlaamse genreschilderkunst: boerse, burgerlijke, hoofse en alledaagse taferelen*, in *De eeuw van Rubens*, Antwerpen, 1994, p. 171-181, ill.
201. A. M. RICCOMINI, *Scultura antiche delle raccolte Sassi e Valle-Medici in due disegni inediti di Scuola Fiamminga*, in *Boll. d'Arte*, 79, 1993, p. 41-48, 10 ill.
202. M. ROYALTON-KISCH, (Compte rendu/Recensie) *Karel-G. Boon, The Netherlandish and German Drawings of the XVth and XVIIth Centuries of the Frits Lugt Collection, 3 vol., Basel, 1992*, in *Burl. Mag.*, 1100, 1994, p. 765-767.
203. P. SCHATBORN, *La naissance du paysage naturaliste aux Pays-Bas et l'influence de la topographie aux environs de 1600*, in *Le Paysage en Europe du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle (...)*, Paris, 1994, p. 45-65, 9 ill.
204. F. O. SCHUPPISSER, *Copper Engraving of the « Mass Production » Illustrating Netherlandish Prayer Manuscripts*, in *Masters and Miniatures (...)*, Doornspijk, 1991, p. 389-400, 6 ill.
205. R. SIBJACOBS 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), Sint-Paulusvrienden, 1993, 64 p., ill.
206. L. SLAVICEK, *Barocke Bilderlust. Holländische und Flämische Gemälde der ehemaligen Sammlung Nostitz aus der Prager Nationalgalerie. Ausstellung im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, 8.12.1994-5.2.1995*. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, 1994, 169 p., ill.
207. M. SMEYERS, *Een middelnederlandse Apocatyfse van omstreeks 1400* (Parijs, *Bibliothèque nationale, ms. néert. 3*), *hoogtepunt van het pre-Ey-*

- kiaans realisme* (Mededelingen van de Kon. Academie voor Wet., Lett. en Sch. Kunsten v. België, Klasse der Sch. Kunsten, 53), Brussel, 1993, 1, p. 14-44, 23 ill.
208. a) J.-P. SOSSON, *Le peintre et son métier. Le statut du peintre*, in *Les Primitifs flamands et leur temps*, Louvain-la-Neuve, 1994, p. 75-87, ill.  
 b) J.-P. SOSSON, *De kunstenaar en zijn ambacht. Het statuut van de schilder*, in *De Vlaamse Primitieven*, Leuven, 1994, p. 75-87, ill.
209. a) C. STROO et M. SMEYERS, *Les peintres et leurs œuvres. L'aurore du réalisme*, in *Les Primitifs flamands et leur temps*, Louvain-la-Neuve, 1994, p. 281, ill.  
 b) C. STROO et M. SMEYERS, *De schilders en hun œuvre. De greep op de werkelijkheid in historisch perspectief*, in *De Vlaamse Primitieven*, Leuven, 1994, p. 281, ill.
210. *Studien zur niederländischen Kunst. Festschrift für Prof. Dr. Justus Müller Hofstede* = Wallraf-Richartz-Jahrb., 55, 1994, 420 p., ill.
211. C. S[TUKENBROCK], *Problemen der Bildnis- und Landschaftsmalerei*, in *Die Malerei Antwerpens (...)*, Köln, 1994, p. 83.
212. C. S[TUKENBROCK], *Die südlichen Niederlande und Ausland*, in *Die Malerei Antwerpens (...)*, Köln, 1994, p. 193.
213. a) P. C. SUTTON, *Introduction: la peinture à l'époque de Rubens*, in *Le siècle de Rubens*, Anvers, 1994, p. 12-105, ill.  
 b) P. C. SUTTON, *De schilderkunst ten tijde van Rubens*, in *De eeuw van Rubens*, Antwerpen, 1994, p. 12-105, ill.
214. a) P. C. SUTTON, *Les Pays-Bas espagnols*, in *Le siècle de Rubens (...)*, Anvers, 1994, p. 106-130, ill.  
 b) P. C. SUTTON, *De Spaanse Nederlanden*, in *De eeuw van Rubens (...)*, Antwerpen, 1994, p. 106-130, ill.
215. *Tableaux flamands et hollandais*. Troyes, Editions Musées de Troyes, (1990), 8°, 143 p., 59 ill.
215. bis a) S. TOP, *La cloche et le carillon dans l'art populaire flamand*, in *Carillons et tours de Belgique* (Musea Nostra, s.n.), Gand, Ludion - Bruxelles, Crédit communal, 1994, p. 67-74, ill.  
 b) S. TOP, *Klokken en beiaard in de Vlaamse volkscultuur*, in *Beiaarden en torens in België* (Musea Nostra, s.n.), Gent, Ludion - Brussel, Gemeentekrediet, 1994, p. 67-74, ill.
216. J. R. J. VAN ASPEREN DE BOER, *The Examination of the Milan-Turin Hours with Infrared Reflectography. A Summary of the Results*, in *Masters and Miniatures (...)*, Doornspijk, 1991, p. 445.
217. J. VAN HAEFTEN, *Dutch and Flemish Old Master Paintings*. London, on Author's Acc., 1994, 4°, n.p., ill.
218. a) R. VAN SCHOUTE et B. DE PATOUL, *L'étude des Primitifs flamands. Essai d'historiographie*, in *Les Primitifs flamands et leur temps*, Louvain-la-Neuve, 1994, p. 5-8.  
 b) R. VAN SCHOUTE et B. DE PATOUL, *De Vlaamse Primitieven. Historiografische elementen*, in *De Vlaamse Primitieven*, Leuven, 1994, p. 5-8.
219. J. VELDMAN, (Compte rendu/Recensie) *K. G. Boon, The Netherlandish and German Drawings of the XVth and XVth centuries of the Frits Lugt Collection, 2 vol., Paris, Institut néerlandais, 1992*, in *Simiolus*, 22, 1993/1994, 4, p. 316-322, 4 ill.
220. a) N. VERONEE-VERHAEGEN, *L'iconographie. Le portrait*, in *Les Primitifs flamands et leur temps*, Louvain-la-Neuve, 1994, p. 217-239, ill.  
 b) N. VERONEE-VERHAEGEN, *Iconografie van de werken. Het portret*, in *De Vlaamse Primitieven*, Leuven, 1994, p. 217-239, ill.
221. H. VEROUGSTRAETE et R. VAN SCHOUTE, *Cadres et supports dans la peinture flamande aux XV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles. Organisation du travail et contexte socio-économique*, in *Les métiers au Moyen âge (...)*, Louvain-la-Neuve, 1994, p. 349-359, fig.
222. a) H. VEROUGSTRAETE et R. VAN SCHOUTE, *Le peintre et son métier. La réalisation matérielle du tableau*, in *Les Primitifs flamands et leur temps*, Louvain-la-Neuve, 1994, p. 101-115, ill.  
 b) H. VEROUGSTRAETE et R. VAN SCHOUTE, *De kunstenaar en zijn ambacht. De materiële totstandkoming van het kunstwerk*, in *De Vlaamse Primitieven*, Leuven, 1994, p. 101-115, ill.
223. Th. VIGNAU-WILBERG, *Die Alba Amicorum des Arnoldus Buchelius*, in *Wallraf-Richartz-Jahrb.*, 55, 1994, p. 239-268, 11 ill.
224. H. VLEGHE, *Aspekte des Historienbildes*, in *Die Malerei Antwerpens (...)*, Köln, 1994, p. 45, 1 ill.

225. H. Vlieghe, *Stedelijke Musea Brugge. Catalogus schilderijen 17de en 18de eeuw*. Brugge, De Vrienden van de Stedelijke Musea Brugge, 1994, 232 p., ill.
226. H. V[lieghe], *Technik und Werkbeziehungen*, in *Die Malerei Antwerpens (...)*, Köln, 1994, p. 155.
227. N. Volle et C. Naffah, *À propos d'une très importante campagne de restauration des peintures des Écoles du Nord: quelques grands formats flamands*, in *Rev. Louvre et Musées de France*, 1994, 1, p. 61-73, 30 ill.
228. H. von Sonnenburg, *A Case of Recurring Deception*, in *The Metropolitan Museum of Art Bull.*, 1994, p. 8-19, ill. (Man of Sorrows, 15th C.)
229. G. J. M. Weber, « *Om te bevestige(n), aen-le raden, verbreedende ende verciere(n). Rhetorische Exempellehre und die Struktur des « Bild im Bild »* », in *Wallraf-Richartz-Jahrb.*, 55, 1994, p. 287-314, 24 ill.
230. a) M. E. Wiese, *L'art de la « conversation »: le portrait de genre dans les Pays-Bas du Sud au XVII<sup>e</sup> siècle*, in *Le siècle de Rubens (...)*, Anvers, 1994, p. 182-193, ill.  
b) M. E. Wiese, *Het conversatiesluk: het 17de-eeuwse genreportret in de Zuidelijke Nederlanden*, in *De eeuw van Rubens (...)*, Antwerpen, 1994, p. 182-193, ill.
231. W. Wilhelmy, *Der altniederländische Realismus und seine Funktionen. Studien zur kerklichen Bildpropaganda des 15. Jahrhunderts* (Kunstgeschichte, Bd. 20). Münster-Hamburg, Lit Verlag, 1993, 8°, 233 S., 93 Abb.  
Voir aussi / zie ook 43, 108, 367, 368, 474, 502, 520.
- b) Centres de production — Produktiecentra**
232. [Antwerpen] K. Bevers, *Willem van Haecht composuit. Zu einem Aspekt der Antwerpener Stichproduktion um 1570*, in *die Malerei Antwerpens (...)*, Köln, 1994, p. 179-185, 7 ill.
233. [Antwerpen] a) S. Goddard, *Les peintres et leurs œuvres. Les petits maîtres de la fin du XV<sup>e</sup> siècle. À Anvers*, in *Les Primitifs flamands et leur temps*, Louvain-la-Neuve, 1994, p. 568-572, ill.  
b) S. Goddard, *De schilders en hun œuvre. De kleine meesters van het einde van de 15de eeuw. Antwerpen*, in *De Vlaamse Primitieven*, Leuven, 1994, p. 568-572, ill.
234. [Antwerpen] a) S. Goddard, *Vers le XVI<sup>e</sup> siècle: l'essor d'Anvers*, in *Les Primitifs flamands et leur temps*, Louvain-la-Neuve, 1994, p. 621-624, ill.  
b) S. Goddard, *Naar de 16de eeuw: de bloei van Antwerpen*, in *De Vlaamse Primitieven*, Leuven, 1994, p. 621-624, ill.
235. [Antwerpen] *Die Malerei Antwerpens. Gattungen, Meister, Wirkungen. Studien zur flämischen Kunst des 16. und 17. Jahrhundert. Internationales Kolloquium Wien 1993*. Hrsg. von E. Mai, K. Schütz, H. Vlieghe. Red. C. Stukenbrock, Köln, Verlag Locher, 1994, 4°, 240 p., ill.
236. [Antwerpen] J. Müller Hofstede, *Zur Theorie und Gestalt des Antwerpener Kabinettbildes um 1600*, in *Die Malerei Antwerpens (...)*, Köln, 1994, p. 39-43, 2 ill.
237. [Antwerpen] I. Slavíček, *Antwerpen, Wien und die böhmischen Länder. Die Antwerpener Malerei 1550-1650 im Lichte des Wiener Kunsthandels und der böhmischen Gemäldesammlungen*, in *Die Malerei Antwerpens (...)*, Köln, 1994, p. 145-155, 8 ill.
238. [Antwerpen] *Uyt Ionsten Versaeml. Het Landjuweel van 1561 te Antwerpen*. Brussel, Koninklijke Bibliotheek Albert I, 1994, 204 p., ill.  
*Antwerpen*: zie ook / voir aussi 354, 355.
239. [Brugge] M. Smeijers and B. Cardon, *Utrecht and Bruges - South and North. 'Boundless' Relations in the 15th Century*, in *Masters and Miniatures (...)*, Doornspijk, 1991, p. 89-108, 13 ill.
240. [Brugge] a) N. Toussaint, *Les peintres et leurs œuvres. Les petits maîtres de la fin du XV<sup>e</sup> siècle. A Bruges*, in *Les Primitifs flamands et leur temps*, Louvain-la-Neuve, 1994, p. 497-515, ill.  
b) N. Toussaint, *De schilders en hun œuvre. De kleine meesters van het einde van de 15de eeuw. Brugge*, in *De Vlaamse Primitieven*, Leuven, 1994, p. 497-515, ill.  
*Brugge*: zie ook / voir aussi 309.
241. [Bruxelles-Brussel] D. Martens, *Bruxelles ou Cologne? Le « cas » des volets de Lilomerice*, in *Ann. hist. de l'art et archéol. ULB*, 15, 1993, p. 65-96, 18 ill.
242. [Bruxelles-Brussel] a) N. Toussaint et J. Dijkstra, *Les peintres et leurs œuvres. Les petits maîtres de la fin du XV<sup>e</sup> siècle. À Bruxelles*, in *Les Primitifs flamands et leur temps*, Louvain-la-Neuve, 1994, p. 524-560, ill.

- b) N. TOUSSAINT en J. DIJKSTRA, *De schilders en hun œuvre. De kleine meesters van het einde van de 15de eeuw*. Brussel, in De Vlaamse Primitieven, Leuven, 1994, p. 524-560, ill.
243. [Gent] a) P. EECKHOUT, *Les peintres et leurs œuvres. Les petits maîtres de la fin du XV<sup>e</sup> siècle*. À Gand, in Les Primitifs flamands et leur temps, Louvain-la-Neuve, 1994, p. 516-523, ill.  
b) P. EECKHOUT, *De schilders en hun œuvre. De kleine meesters van het einde van de 15de eeuw*. Gent, in De Vlaamse Primitieven, Leuven, 1994, p. 516-523, ill.
244. [Leuven] a) C. DECHAMPS, H. VEROUGSTRAETE et R. VAN SCHOUTE, *Les peintres et leurs œuvres. Les petits maîtres de la fin du XV<sup>e</sup> siècle*. À Louvain, in Les Primitifs flamands et leur temps, Louvain-la-Neuve, 1994, p. 562-567, ill.  
b) C. DECHAMPS, H. VEROUGSTRAETE en R. VAN SCHOUTE, *De schilders en hun œuvre. De kleine meesters van het einde van de 15de eeuw*. Leuven, in De Vlaamse Primitieven, Leuven, 1994, p. 562-567, ill.  
*Liège*: voir/zie 193, 465.  
*Tournai*: voir/zie 268.
245. [Vlaanderen] M. BUYLE en A. BERGMANS, *Middeleeuwse muurschilderingen in Vlaanderen (M & L, Cahier 2)*. Brussel, Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, Bestuur Monumenten en Landschappen, 1994, 4<sup>e</sup>, 208 p., ill.
- c) **Peintres, enlumineurs, dessinateurs, graveurs — Schilders, verluchters, tekenaars, graveurs**
246. [Aertsen] Y. BRULJENEN, *Fruits and Vegetables. New Information on the Workshop Practice of Pieter Aertsen*, in Oud Holland, 109, 1994, 3, p. 109-119, 9 ill.
247. [Aertsen] T. HUBER, *Der schreibende Jesus. Text und Bild in Pieter Aertsens Stilleben*, in Jaarb. Kon. Mus. Schone Kunsten Antwerpen, 1992, p. 19-45, 15 ill.
248. [Aertsen] C. STUKENBROCK, *Zu den Nachwirkungen der Markt- und Küchenstücke Pieter Aertsens und Joachim Beuckelaers in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, in Die Malerei Antwerpens (...), Köln, 1994, p. 229-238, 14 ill.
249. [Bart] A. SCHOUTEET, *Bart, Ferdinand, schilder (ca. 1569-1623)*, in Nat. Biogr. Woordenboek, 14, Brussel, Kon. Academiën van België, 1992, col. 23-25.
250. [Bart] A. SCHOUTEET, *Bart, Olivier, schilder (ca. 1526 - na 1582)*, in Nat. Biogr. Woordenboek, 14, Brussel, Kon. Academiën van België, 1992, col. 25-27.
251. [Bening] A. LOUF, *Un triptyque de Simon Bening commandité par Pierre van Onderberghen, abbé des Dunes (1515-1519)*, in Citeaux, 43, 1992, 1-4, p. 221-237, ill.
252. [Bening] J. A. TESTA, *An Unpublished Manuscript by Simon Bening*, in Burl. Mag., 1096, 1994, p. 416-426, 25 ill.  
*Beuckelaer*: voir/zie 248.
253. [Bloncart] G. M. C. JANSEN, *Antoni Bloncart (1621-1650 or after), an Antwerp Painter of Still Lifes*, in Oud Holland, 106, 1992, 4, p. 186-187, 2 ill.  
*Boel*: zie/voir 396.
254. [Bol] M. HUILLET D'ISTRIA, *Dessin, couleur, touche picturale chez Hans Bol*, in Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen, 1993, p. 79-93, 11 ill.
255. [Bosch] I. MATEO, *El grupo de « El Poderio o la Furia del Amor » en el Jardín de las Delicias del Bosco*, in Bol. Museo del Prado, 14, 1993, n<sup>o</sup> 32, p. 7-10, 2 ill.
256. [Bosch] G. SCHÜSSLER, *Das göttliche Sonneauge über den Sündern. Zur Bedeutung der « mesa de los pecados mortales » des Hieronymus Bosch*, in Münchner Jahrb. bild. Kunst, 54, 1993, p. 119-150, 28 ill.
257. [Bosch] a) C. VIRDIS-LIMENTANI, *Les peintres et leurs œuvres. La troisième génération. Jérôme Bosch*, in Les Primitifs flamands et leur temps, Louvain-la-Neuve, 1994, p. 437-459, ill.  
b) C. VIRDIS-LIMENTANI, *De schilders en hun œuvre. De derde generatie. Hieronymus Bosch*, in De Vlaamse Primitieven, Leuven, 1994, p. 437-459, ill.
258. [Bosschaert] F. G. MELJER, *Een uitzonderlijk werk van Abraham Bosschaert (1612/13-1643)*, in Oud Holland, 106, 1992, 4, p. 184-185, 2 ill.
259. [Bouts] a) P. CHARRON, *Les peintres et leurs œuvres. La deuxième génération. Thierry Bouts*, in Les Primitifs flamands et leur temps, Louvain-la-Neuve, 1994, p. 383-401, ill.  
b) P. CHARRON, *De schilders en hun œuvre. De tweede generatie. Dirk Bouts*, in De Vlaamse Primitieven, Leuven, 1994, p. 383-401, ill.

260. [Bouls] A. GODFRIND-BORN, *La Vierge à l'Enfant au trône et deux anges : une œuvre de l'enlourage d'Albert Bouls*, in *Art & Fact*, 1992, n° 11, p. 29-32, 7 ill.
261. [Bouls] D. MARTENS, *Un Eco Castellano de la «Madona del Trono Arqueado» de Dieric Bouls*, in *Archivo esp. de arte*, 266, 1994, p. 149-159, 9 ill.
262. [Bouls] C. PÉRIER D'ETEREN, *Réexamen de la Vierge entourée de quatre anges, œuvre autographe de Thierry Bouls*, in *Art & Fact*, 1992, n° 11, p. 22-28, 12 ill.
263. [Broedertam] a) H. VEROUGSTRAETE, *Les peintres et leurs œuvres. Melchior Broedertam*, in *Les Primitifs flamands et leur temps*, Louvain-la-Neuve, 1994, p. 282-285, ill.  
b) H. VEROUGSTRAETE, *De schilders en hun œuvre. Melchior Broedertam*, in *De Vlaamse Primitieven*, Leuven, 1994, p. 282-285, ill.
264. [Bruegel] D. ALLART, *Approche de la technique picturale de Pieter Bruegel l'Ancien*, in ICOM Committee for Conservation. 10th Triennial Meeting, Washington, USA, 22-27 August 1993. Preprints. Paris, ICOM Committee for Conservation, 1993, 1, p. 65-69, 7 ill.
265. [Bruegel] D. ALLART, *Un regard nouveau sur la peinture de Bruegel. Présentation d'un programme d'analyse technologique de cinq tableaux des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles*, in *Ac. roy. Belg. Bull. Classe Beaux-Arts*, 1993, 1-6, p. 187-195, 3 ill.
266. [Bruegel] H. MIELKE, *La question des paysages forestiers dans l'œuvre de Pieter Bruegel*, in *Le Paysage en Europe du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècles (...)*, Paris, 1994, p. 13-23, 10 ill.  
*Bruegel*: voir aussi / zie ook 174.
267. [Campin] A. CHATELET, *L'atelier de Robert Campin*, in *Les grands siècles de Tournai* (Tournai, Art et histoire, 7), Tournai, 1993, p. 13-37, ill.
268. [Campin] J. DUMOULIN et J. ПУЧКЕ, *Comptes de la paroisse Sainte-Marguerite au quinzième siècle. Documents inédits relatifs à Roger de la Pasture, Robert Capin et d'autres artisans tournaisiens*, in *Les grands siècles de Tournai* (Tournai, Art et histoire, 7), Tournai, 1993, p. 279-320, ill.
269. [Christus] N. W. AINSWORTH and M. P. J. MARTENS, *Petrus Christus. Renaissance Master of Bruges*. Foreword by Ph. de MONTEBELLO. New York, The Metropolitan Museum of Art, 1994, 4<sup>e</sup>, xi-232 p., ill.
270. [Christus] L. CAMPBELL, [Compte rendu/Recensie] *New York Metropolitan Museum of Art. Petrus Christus*, in *Burl. Mag.*, 1098, 1994, p. 639-641, 4 ill.
271. [Christus] J. O. HAND, [Compte rendu/Recensie] *Petrus Christus at the Metropolitan*, in *Apollo*, 392, 1994, p. 50-52.
272. [Christus] L. MEYER, *Petrus Christus*, in *L'Œil*, 461, 1994, p. 30-37, 7 ill.
273. [Christus] a) J. M. UPTON, *Les peintres et leurs œuvres. La première génération. Petrus Christus*, in *Les Primitifs flamands et leur temps*, Louvain-la-Neuve, 1994, p. 363-381, ill.  
b) J. M. UPTON, *De schilders en hun œuvre. De eerste generatie. Petrus Christus*, in *De Vlaamse Primitieven*, Leuven, 1994, p. 363-381, ill.
274. [Coecke] I. McLURE and R. WOODHUYSEN, *The Oxburgh Chapel Altarpiece*, in *Apollo*, 387, 1994, p. 20-23, 5 ill.
275. [Coecke] M. TOPINSKA, *Tryptyk Czerniakowski «Oplakiwanie Chrystusa»-Dzielo Warsztatu Pietera Coecke van Aalst*, in *Biuletyn Historii Sztuki*, 55, 1993, p. 439-460, 14 ill.
276. [Coigne] H. MIEDEMA, *Dido rediviva, of: Liever Turks dan Paaps. Een opstandig schilderij door Gillis Coigne*, in *Oud Holland*, 108, 1994, p. 79-86, 5 ill.
277. [Coques]. VAN DER STIGHELEN, *Self-Portraits of Gonzales Coques and a Study of his Portrait of Jacques Le Merchier. With an Appendix of Newly Discovered Sitters*, in *Die Malerei Antwerpens (...)*, Köln, 1994, p. 115-131, 11 ill.
278. [Coxcie] D. LAURENZA, *Un dessin de Giulio Clovio (1498-1578) d'après Michel Coxcie (1499-1592). De l'influence de Raphaël et de Michel-Ange sur des artistes de la génération de 1530*, in *Rev. Louvre et Musées de France*, 1994, 3, p. 30-35, 9 ill.  
*Coxcie*: voir aussi / zie ook 355.
279. [Custodis] F. TEURLINCKX, *Custos, Custodis (de Coster, de Wachter (?), Dominicus, kopergraveur (1560-1612)*, in *Nat. Biogr. Woordenboek*, 14, Brussel, Kon. Academiën van België, 1992, col. 141-143.

280. [Darel] a) J. DIJKSTRA, *Les peintres et leurs œuvres. La première génération. Jacques Darel*, in *Les Primitifs flamands et leur temps*, Louvain-la-Neuve, 1994, p. 331-337, ill.  
b) J. DIJKSTRA, *De schilders en hun œuvre. De eerste generatie. Jacques Darel*, in *De Vlaamse Primitieven*, Leuven, 1994, p. 331-337, ill.
281. [David] a) M. W. AINSWORTH, *Les peintres et leurs œuvres. La troisième génération. Gérard David*, in *Les Primitifs flamands et leur temps*, Louvain-la-Neuve, 1994, p. 481-493, ill.  
b) M. AINSWORTH, *De schilders en hun œuvre. De derde generatie. Gerard David*, in *De Vlaamse Primitieven*, Leuven, 1994, p. 481-493, ill.
282. [de Beer] M. WIEMERS, *Die Heilung der geistigen Blindheit. Zu Jan de Beers « Anbelung der Hirten » im Kölner Wallraf-Richartz-Museum*, in *Wallraf-Richartz-Jahrb.*, 55, 1994, p. 315-332, 11 ill.
283. [de Champagne] B. DORIVAL, *Deux tableaux inédits de Philippe de Champagne*, in *Bull. Soc. Hist. de l'Art français*, 1992 (1993), p. 25-29, 7 ill.
284. [De Clerck] G. SAPORI, *Di Hendrick De Clerck e di alcuna difficolla nello studio dei Nordici in Italia*, in *Boll. d'Arte*, 78, 1993, p. 77-90, 14 ill.
285. [de Flandes] *La Décollation de saint Jean-Baptiste, fragment d'un retable de Juan de Flandes: étude technique comparée*, in *L'œuvre d'art sous le regard des sciences* (éd. A. RINUY et F. SCHWEIZER). Genève, Musée d'Art et d'Histoire - Editions Slatkinne, 1994, p. 55-63, ill.
286. [de Flandes] *Juan de Flandes* (Los genios de la Pintura española). Valencia, Ed. Rayela, 1992, 95 p., ill.
287. [de Flandes] a) M. P. SILVA MAROTO, *Les peintres et leurs œuvres. Juan de Flandes*, in *Les Primitifs flamands et leur temps*, Louvain-la-Neuve, 1994, p. 573-583, ill.  
b) M. P. SILVA MAROTO, *De schilders en hun œuvre. Juan de Flandes*, in *De Vlaamse Primitieven*, Leuven, 1994, p. 573-583, ill.
288. [de Haese] I. CENDOYA ECHANIZ y P. M. MONTERO ESTEBAS, *Un ciclo pictórico desconocido de Maximilian de Haese en el santuario de Loyola*, in *Goya*, 241-242, 1994, p. 67-74, 9 ill.
289. [de Limbourg] H. Th. COLENBRANDER, *The Limbourg Brothers, the Miniaturists of the Très Riches Heures du Duc de Berry?*, in *Masters and Miniatures (...)*, Doornspijk, 1991, p. 109-116.
290. [de Momper] T. GERSZI, *Zur Gestaltungsmethode von Joos de Momper*, in *Die Malerei Antwerpens (...)*, Köln, 1994, p. 85-91, 9 ill.
291. [de Munck] P. VERHEYEN, *Munck, Adriaan de, kunstschilder (1624-1694)*, in *Nat. Biogr. Woordenboek*, 14, Brussel, Kon. Academiën van België, 1992, col. 476-480.
292. [de Passe] W. LOUWET, *De portretpenning van Gerard Mercator door Simon de Passe*, in *Ann. Kon. Oudheidk. Kring Land van Waas*, 97, 1994, p. 159-170, 2 ill.
293. [de Smel] N. BARDONE PUGLIESE, *Sulle tracce di Cornelis de Smet tra Napoli e la provincia (1574-1592)*, in *Boll. d'Arte*, 73, 1992, p. 93-106, 13 ill.
294. [de Vos] R. KLESSMANN, *Simon de Vos und Italien*, in *Die Malerei Antwerpens (...)*, Köln, 1994, p. 207-215, 13 ill.
295. [Faes] N. HOSTYN *Faes, Pieter, kunstschilder (1750-1814)*, in *Nat. Biogr. Woordenboek*, 14, Brussel, Kon. Academiën van België, 1992, col. 191-193.
296. [Floris] N. PEETERS, « *El in Concordia Ego* », *Fruitsymboliek in het Familieportret (Van Berchem) door Frans Floris uit het Museum Wuyts-Van Campen en Baron Caroly te Lier*, in *Lira Elegans. Liers Genootsch. Gesch. Jaarb.* 2, 1992, p. 39-56, 3 ill.  
*Floris*: zie ook / voir aussi 344, 448.
297. [Fyl] L. C[ARETTO], *Un inedito Capolavoro di Jan Fyl e i Fratelli Le Nain*, Torino, Galleria Luigi Caretto, 1994, n.p., 6 ill.
298. [Geldorp] H. M. SCHMIDT, *Rheinisches Landesmuseum Bonn. Neuerwerbungen 1992-93*, in *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 54, 1993, p. 405-406, 18 ill.  
*Gislebert de Mons*: voir/zie 468.
299. [Horemans] P. WOUTERS, *De schildersfamilie Horemans en een werk uit het KMSK*, in *Jaarb. Kon. Mus. Schone Kunsten Antwerpen*, 1992, p. 187-213, 5 ill.
300. [Isenbrant] P. SOMVILLE, *Note sur la Vierge-aux-Douleurs d'Adrien Isenbrant*, in *Art & Fact*, 1992, n° 11, p. 33-34, 1 ill.

301. [Janssens] J. VANDER AUWERA, *The Artistic Relationship Between Abraham Janssen and Peter Paul Rubens. Some Contextual Evidence*, in *Wallraf-Richartz-Jahrb.*, 55, 1994, p. 227-238, 12 ill.
302. [Jordaens] E. EGOROVA, *Changements autographiques dans les peintures de Jordaens conservées au Musée Pouchkine de Moscou (d'après examens radiographiques)*, in *Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen*, 1993, p. 165-185, 21 ill.
303. [Jordaens] D. MARTENS, *Miscellanea. Note sur le portrait des « Epoux Van Zurpele » de Jacob Jordaens*, in *Rev. belge archéol. et hist. de l'art. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch.*, 63, 1994, p. 95-96, 1 ill.
304. [Jordaens] D. VAN ELDERE, *Opidiaanse thematiek in het werk van Jacob Jordaens*, in *Jaarb. Kon. Mus. Schone Kunsten Antwerpen*, 1992, p. 91-163, 51 ill.
305. [Juste de Gand - Justus van Gent] a) P. EECKHOÛT, *Les peintres et leurs œuvres. La deuxième génération. Juste de Gand*, in *Les Primitifs flamands et leur temps*, Louvain-la-Neuve, 1994, p. 403-413, ill.
- b) P. EECKHOÛT, *De schilders en hun œuvre. De tweede generatie. Justus van Gent*, in *De Vlaamse Primitieven*, Leuven, 1994, p. 403-413, ill.
- Kerricx*: voir/zie 127.
306. [Lefèvre] A. CZERE, *Valentin Lefèvre dans la sphère d'attraction des arts vénitien et romain*, in *Bull. Musée hongrois des Beaux-Arts*, 79, 1993, p. 23-47, 24 ill.
307. [Le Loup] J. JANS, *Gezicht op Hasselt naar Remacle Le Loup (1708/1711-1746/1749), 1736-1744* (*Kunst in de kijker*, 29). Hasselt, Stedelijk Museum Stellingwerff-Waerdenhof, 1993, 4°, 16 p., 6 ill.
308. [Lens] N. HOSTYNS, *Lens, Cornelis, kunstschilder (1713-1770)*, in *Nat. Biogr. Woordenboek*, 14, Brussel, Kon. Academiën van België, 1992, col. 414-416.
309. [Maes] J.-L. MEULEMEESTER, *Jan Maes: een minder bekende Brugse schilder uit de zeventiende eeuw*, in *Jaarboek Kon. Museum Sch. Kunsten Antwerpen*, 1993, p. 313-355, 22 ill.
310. [Maitres-Meesters] M. R. DE VRIJ, *De Meester van de Magdalenalegende en de diptiek van Willem van Bibaut*, in *Oud Holland*, 108, 1994, 2, p. 73-78, 5 ill.
311. [Maitres-Meesters] a) J. DIJKSTRA, *Les peintres et leurs œuvres. La première génération. Le Maître de Flémalle*, in *Les Primitifs flamands et leur temps*, Louvain-la-Neuve, 1994, p. 311-329, ill.
- b) J. DIJKSTRA, *De schilders en hun œuvre. De eerste generatie. De Meester van Flémalle*, in *De Vlaamse Primitieven*, Leuven, 1994, p. 311-329, ill.
312. [Maitres-Meesters] J. M. GONZÁLEZ DE ZARATE, V. BERMEJO, E. ANGULO, R. LAMARCA, *Una nueva tabla del Maestro del Hijo Pródigo (Taller en el Instituto Ephialte. Su modelo iconográfico)*, in *Archivo esp. de arte*, 266, 1994, p. 176-181, 6 ill.
313. [Maitres-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 Âge*, in *Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen*, 1993, p. 47-77, 16 ill.
314. [Maitres-Meesters] D. MARTENS, *Un imitateur de Hans Memling: le Maître du triptyque Verbeek*, in *Aachener Kunstblätter*, 59, 1991-93, p. 239-257, 23 ill.
315. [Maitres-Meesters] C. PÉRIER-D'ETEREN, *Contributions to the Study of the Melbourne Triptych, II: « The Miracle of the Loaves and Fishes, The Raising of Lazarus, The Rest on the Flight to Egypt » and « St Peter »*, in *Art Bull. Victoria*, 34, 1994, p. 5-24, 16 ill.
- Maitres-Meesters*: voir aussi / zie ook 194, 233, 234, 240, 242, 243, 244.
316. [Memling] M. AINSWORTH, *Hans Memling as a Draughtsman*, in *Hans Memling. Essays*, Brugge, 1994, p. 78-87, 19 ill.
317. [Memling] M. AWOUTERS, *Muziekinstrumenten ten tijde van Memling*, in *Hans Memling. Essays*, Brugge, 1994, p. 45-49, 6 ill.
318. [Memling] F. BATARI, *The Memling Carpets*, in *Hans Memling. Essays*, Brugge, 1994, p. 63-66, 5 ill.
319. [Memling] S. BAUWENS, *Hans Memling, cinq siècles de réalité et de fiction*, in *L'Œil*, 464, 1994, p. 28-35, 10 ill.
320. [Memling] a) D. DE VOS, *Hans Memling. Catalogue Exhibition Groeningemuseum Bruges, 12.8 - 15.11.1994*, with contributions by D. MARÉCHAL and W. LE LOUP. Bruges, Stedelijke Musea -

- Antwerp, Fonds Mercator Parisbas, 1994, 4°, 255 p., ill.
- b) D. DE VOS, *Hans Memling. Catalogus tentoonstelling Groeningemuseum Brugge, 12.8 - 15.11.1994*, met bijdragen van D. MARÉCHAL en W. LELOUP. Brugge, Stedelijke Musea - Antwerpen, Mercatorfonds Parisbas, 1994, 4°, 255 p., ill.
321. [Memling] a) D. DE VOS, *Hans Memling. The Complete Work*. Antwerp, Mercator, 1994, 4°, 431 p., ill.
- b) D. DE VOS, *Hans Memling. L'œuvre complète*. Anvers, Fonds Mercator, 1994, 4°, 421 p., ill.
- c) D. DE VOS, *Hans Memling. Het volledige œuvre*. Antwerpen, Mercatorfonds, 1994, 4°, 431 p., ill.
322. [Memling] a) D. DE VOS, *Les peintres et leurs œuvres. La troisième génération. Hans Memling*, in *Les Primitifs flamands et leur temps*, 1994, p. 461-479, ill.
- b) D. DE VOS, *De schilders en hun œuvre. De derde generatie. Hans Memling*, in *De Vlaamse Primitieven*, Leuven, 1994, p. 461-479, ill.
323. [Memling] A. GODFRIND-BORN, *Note sur la Vierge à l'Enfant au trône attribuée à Memling, une œuvre autographe de jeunesse*, in *Ann. hist. de l'art et archéol. ULB*, 15, 1993, p. 111-122, 7 ill.
324. [Memling] J. O. HAND, *Hans Memling's Saint John the Baptist and Saint Veronica. National Gallery of Art, Washington, 30 Jan. - 15 May, 1994*. Washington, National Gallery of Art, 1994, 8°, (n.p.) 12 p.
325. [Memling] *Hans Memling. Essays*, onder de leiding van D. DE VOS (naar aanleiding van de catalogus, tentoonstelling Brugge, Groeningemuseum, 12.8 - 15.11.1994). Brugge, Stedelijke Musea, 1994, 4°, 128 p., ill.
326. [Memling] P. KLEIN, *Dendrochronological Analysis of Panels of Hans Memling*, in *Hans Memling. Essays*, Brugge, 1994, p. 101-103, ill.
327. [Memling] H. LOBELLE-CALUWE, *Hans Memling. Het succes van een kunstenaar*, in *Openbaar kunstbezit in Vlaanderen*, 1994, 2, p. 43-80, ill.
328. [Memling] H. LOBELLE-CALUWE, *Hel Ursulaschrijn van Hans Memling: ontwerp, constructie en oorspronkelijk uitzicht*, in *Hans Memling. Essays*, Brugge, 1994, p. 89-100, 22 ill.
329. [Memling] P. LORENTZ et N. REYNAUD, *Un « Ange » de Hans Memling (v. 1435-1494) au Louvre*, in *Rev. Louvre et Musées de France*, 1994, 2, p. 10-17, 15 ill.
330. [Memling] M. MADOU, *Kleding en mode in het œuvre van Memling*, in *Hans Memling. Essays*, Brugge, 1994, p. 50-62, 10 ill.
331. [Memling] D. MARÉCHAL, *Memling als symbol. Une Ville abandonnée van Khnopff in het licht van Rodenbachs Brugge*, in *Hans Memling. Essays*, Brugge, 1994, p. 125-127, 1 ill.
332. [Memling] D. MARTENS, *Un triptyque mutilé de Hans Memling*, in *Gaz. Beaux-Arts*, 1500, 1994, p. 1-11, 10 ill.
333. [Memling] M. P. J. MARTENS, *De opdrachtgevers van Hans Memling*, in *Hans Memling. Essays*, Brugge, 1994, p. 14-30, 23 ill.
334. [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. de l'art et archéol. ULB*, 15, 1993, p. 39-64, ill.
335. [Memling] C. PÉRIER D'ETEREN, *La technique de Memling et sa place dans l'évolution de la peinture flamande du XV<sup>e</sup> siècle*, in *Hans Memling. Essays*, Brugge, 1994, p. 67-77, 17 ill.
336. [Memling] M. RYCKAERT, *Hel huis van Memling in Brugge*, in *Hans Memling. Essays*, Brugge, 1994, p. 104-108, 2 ill.
337. [Memling] B. M. THIEHMANN, *Hans Memling. Ein Beitrag zum Verständnis seiner Gestaltungsprinzipien* (Europäische Hochschulschriften XXVIII. Kunstgeschichte, Bd. 205). Frankfurt am Main, Europäischer Verlag der Wissenschaften, 1994, 8°, 201 S., 29 Abb.
338. [Memling] L. VANBIERVLIET, *De roem van Memling*, in *Hans Memling. Essays*, Brugge, 1994, p. 109-124.
339. [Memling] M. WOLFSON, *« Den Duytschen Hans ». Memling and German Panel Painting of the Mid-Fifteenth Century*, in *Hans Memling. Essays*, Brugge, 1994, p. 9-13, 6 ill.
- Memling*: voir aussi / zie ook 314.
340. [Monogrammistes] J. BECKER, *Puff, Passion und Pilgerfahrt. Zu Bildthemen des Braunschweiger Monogrammistens*, in *Wallraf-Richartz-Jahrb.*, 55, 1994, p. 21-41, 11 ill.

341. [Monogrammistes] B. SCHNACKENBURG, *Der Monogrammist JAD (Jacques de l'Ange?)*. Ein neu entdeckter flämischer Maler aus den Jahren um 1640, in Wallraf-Richartz-Jahrb., 55, 1994, p. 205-226, 22 ill.
342. [Moslaert] E. MAI, *Historie und Landschaft. Aspekt der Gallung bei Gillis Moslaert*, in Die Malerei Antwerpens (...), Köln, 1994, p. 29-37, 10 ill.
343. [Penneville] A. SCHOUTEET, *Penneville, Jan, schilder († 1681)*, in Nat. Biogr. Woordenboek, 14, Brussel, Kon. Academiën van België, 1992, col. 507-509.
344. [Pourbus] C. VAN DE VELDE, *Frans Pourbus the Elder and the Diffusion of the Style of Frans Floris in the Southern Netherlands*, in Die Malerei Antwerpens (...), Köln, 1994, p. 11-17, 10 ill.
345. [Quellin] H. VLEGHE, *Erasmus Quellinus der Jüngere und Italien*, in Die Malerei Antwerpens (...), Köln, 1994, p. 217-227, 13 ill.
346. [Quellin] H. VLEGHE, *Een wazige kijk op Erasmus II Quellin. Bedenkingen bij recent onderzoek*, in Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen, 1993, p. 287-311, 19 ill.
347. [Rubens] K. L. BELKIN, *The Classification of Rubens's Drawings Collection*, in Wallraf-Richartz-Jahrb., 55, 1994, p. 105-114, 10 ill.
348. [Rubens] J. FOUCAERT, *Rubens au Grand Louvre: pourquoi une nouvelle salle pour la Galerie Médicis*, in Rev. Louvre et musées de France, 43, 1993, 5/6, p. 105-116, 8 ill.
349. [Rubens] C. GÖTTLER, *Rubens 'Teresa von Avila als Fürbillerin für die Armen Seelen': ein Allarbild als Ordenspropaganda und persönliches Epitaph*, in Die Malerei Antwerpens (...), Köln, 1994, p. 59-71, 13 ill.
350. [Rubens] U. HEINEN, *« Meliori forma ». Quellenstudien zum Auftrag für Rubens' Afftigemer « Kreuztragung »*, in Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen, 1993, p. 135-163, 4 ill.
351. [Rubens] *Hisloire d'un tableau de Rubens, 1577-1640. L'Adoration des Bergers de la cathédrale de Soissons*. (Soissons), Direction Régionale des Affaires Culturelles de Picardie, 1993, 4°, 117 p., 84 ill.
352. [Rubens] D. HOWARTH, *Rubens at the Banqueting House* (Letters to the Editor), in Apollo, 389, 1994, p. 62.
353. [Rubens] M. JAFFÉ, *For Rubens's Portrayal of Jan Brant. Newly Rediscovered Study*, in Apollo, 388, 1994, p. 41-43, 5 ill.
354. [Rubens] M. JAFFÉ, *Two Rediscovered Antwerp Drawings from Crozal's Collection*, in Master Drawings, 32, 1994, p. 54-59, 4 ill.
355. [Rubens] K. JOHNS, *Peter Paul Rubens, Michiel Coxie und der Antwerpener Strumpfwirker-Alla*, in Die Malerei Antwerpens (...), Köln, 1994, p. 19-27, 5 ill.
356. [Rubens] R. KLESSMANN, *Bemerkungen zu Rubens 'Gemälde « Diana und Callisto » in Madrid*, in Wallraf-Richartz-Jahrb., 55, 1994, p. 85-94, 4 ill.
357. [Rubens] E. LARSEN, *Ein unbekanntes Hauptwerk des Peter Paul Rubens aus seiner italienischen Zeit: « Die Flucht des Äneas aus Troja »*, in Pantheon, 52, 1994, p. 79-85, ill.
358. [Rubens] C. LAWRENCE, *The Epitaph of Arnoldus Lunden, Jr.: Note on a Monument from Rubens's Circle*, in Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen, 1992, p. 65-89, 13 ill.
359. [Rubens] K. LOHSE BELKIN, *The Classification of Rubens's Drawings Collection*, in Wallraf-Richartz-Jahrb., 54, 1994, p. 105-114, 10 ill.
360. [Rubens] E. MCGRATH, *River-Gods, Sources and the Mystery of the Nile. Rubens Four Rivers in Vienna*, in Die Malerei Antwerpens (...), Köln, 1994, p. 73-82, 10 ill.
361. [Rubens] H. OST, *Peter Paul Rubens « Kreuzigung Pelri » in der Peterskirche zu Köln*, in Wallraf-Richartz-Jahrb., 55, 1994, p. 139-158, 13 ill.
362. [Rubens] *Peter Paul Rubens's Elevation of the Cross. Study, Examination and Treatment*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. Kon. Inst. Kunstpatr., 24, 1992 (1994), 181 p., 89 ill.
363. [Rubens] H.-J. RAUPP, *Zeil in Rubens' Landschaftsbildern*, in Wallraf-Richartz-Jahrb., 55, 1994, p. 159-170, 7 ill.
364. [Rubens] K. RENGER, *Anstükungen bei Rubens*, in Die Malerei Antwerpens (...), Köln, 1994, p. 157-167, 17 ill.
365. [Rubens] K. RENGER, *Rubens-Slücke. Die Anstükungen von Münchner « Silen » und « Schäferszene »*, in Wallraf-Richartz-Jahrb., 55, 1994, p. 171-184, 15 ill.
366. [Rubens] *La splendeur retrouvée d'un Rubens. « L'Adoration des bergers » de la cathédrale de*

- Soissons, in *L'Estampille. L'Objet d'art*, 279, 1994, p. 44-51, 17 ill.
367. [Rubens] a) H. Vlieghe, *L'atelier de Rubens et la peinture d'histoire en Flandre: examen des preuves*, in *Le siècle de Rubens*, Anvers, 1994, p. 158-170, ill.  
b) H. Vlieghe, *Rubens' atelier en de contemporaine historieschilderkunst in Vlaanderen: de feiten op hun rijtje*, in *De eeuw van Rubens*, Antwerpen, 1994, p. 158-170, ill.
368. [Rubens] U. Westfeling, « Pentimenti ». *Zum Zeichen als Werkprozess und zum Phänomen der Korrektur bei P. P. Rubens und einigen Zeitgenossen*, in *Die Malerei Antwerpens (...)*, Köln, 1994, p. 187-191, 4 ill.
369. [Rubens] Ch. White, (Compte rendu/Recensie) R.-A. D'Hulst and M. Vandeven, *Rubens. The Old Testament*, in *Master Drawings*, 32, 1994, p. 63-64.
370. [Rubens] C. White, *Peter Paul Rubens. The Apotheosis of Germanicus (Acquisitions at the Ashmolean Museum, Oxford 1987-1993)*, in *Burl. Mag.*, 1090, 1994, p. 60-61, 1 ill.
371. [Rubens] a) C. White, *Rubens et l'Antiquité*, in *Le siècle de Rubens*, Anvers, 1994, p. 146-157, ill.  
b) C. White, *Rubens en de klassieke Oudheid*, in *De eeuw van Rubens*, Antwerpen, 1994, p. 146-157, ill.
372. [Rubens] J. Wood, *Rubens's Collection of Drawings: His Attributions and Inscriptions*, in *Wallraf-Richartz-Jahrb.*, 55, 1994, p. 333-351, 17 ill.  
*Rubens*: zie ook / voir aussi 137, 139, 301.
373. [Savery] Z. Paternostro, *Pintura flamenca e holandesa. Uma reflexao sobre o « Paraíso terrestre » de Roelandt Savery, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 06 de fevereiro a 08 de março de 1992*. Rio de Janeiro, Acervo MNBA, 1992, n.p.
374. [Spranger] J. Müller, *Per aspera ad Astraeam. Eine neue ikonographische Interpretation von B. Sprangers Triumph der Weisheit*, in *Die Malerei Antwerpens (...)*, Köln, 1994, p. 47-57, 12 ill.
375. [Spranger] J. Tylicki, *Drei Schlesische Zeichnungen und ein verschollenes Werk von Spranger*, in *Zeitschr. f. Kunstgesch.*, 57, 1994, 1, p. 90-101, 7 ill.
376. [Stradanus] D. van Sasse van Ysselst, *Il calcio fiorentino disegnato da Giovanni Stradana*, in *Mitt. Kunsthist. Inst. Florenz*, 37, 1993, 2/3, p. 481-487, 2 ill.
377. [Stradanus] D. van Sasse van Ysselst, *Stradanus Drawings for the « Life of Apollonius of Tyana »*, in *Master Drawings*, 32, 1994, p. 351-359, 9 ill.
378. [Sweerts] Th. Döring, *Beleble Skulpturen bei Michael Sweerts. Zur rezeptionsgeschichte eines vergessenen pseudo-antiken Ausdruckskopfes*, in *Wallraf-Richartz-Jahrb.*, 55, 1994, p. 55-83, 21 ill.
379. [Teniers] M. Klinge, *Das Berliner Familienbildnis von David Teniers dem Jüngeren*, in *Die Malerei Antwerpens (...)*, Köln, 1994, p. 105-113, 12 ill.
380. [Vaenius] C. Geissmar, *The Geometrical Order of the World: Otto van Veen's « Physicae et Theologicae conclusiones »*, in *Journal Warburg and Courtauld Inst.*, 46, 1993 (1994), p. 168-182, 25 ill.
381. [Vaenius] E. McGrath, *Taking Horace at his Word. Two Abandoned Designs for Otto van Veen's « Emblemata Horatiana »*, in *Wallraf-Richartz-Jahrb.*, 55, 1994, p. 115-126, 11 ill.
382. [Van Balen] M. Diaz Padrón, *Una tabla de la Predicación de San Juan Bautista, de H. van Balen atribuida a Adam van Noort, en la Colección Harbeld (Nueva York)*, in *Archivo esp. de arte*, 264, 1993, p. 408-409, 2 fig.
383. [Van den Dyck] A.-M. Logan, *Daniel van den Dyck (Daniel Vandich)*, in *Wallraf-Richartz-Jahrb.*, 55, 1994, p. 95-104, 5 ill.
384. [Van der Goes] a) P. Eeckhout, *Les peintres et leurs œuvres. La deuxième génération. Hugo van der Goes*, in *Les Primitifs flamands et leur temps*, Louvain-la-Neuve, 1994, p. 415-435, ill.  
b) P. Eeckhout, *De schilders en hun œuvre. De tweede generatie. Hugo van der Goes*, in *De Vlaamse Primitieven*, Leuven, 1994, p. 415-435, ill.
385. [Van der Goes] M. I. Evans, (Compte rendu/Recensie) J. Sander, *Hugo van der Goes, Stilentwicklung und Chronologie (Berliner Schriften zur Kunst, Bd. 3)*, Mainz, 1992, in *Burl. Mag.*, 1098, 1994, p. 624-625.
386. [Van der Goes] E. Hartmann, *Bilder haben ihre Schicksale. Ankauf der « Anbetung der Könige » des Hugo van der Goes vor achtzig Jahren*, in

- Jahrb. Preuss. Kulturbesitz, 30, 1993, p. 503-514, 2 ill.
387. [Van der Goes] J. SANDER, *Hugo van der Goes. Stilenwicklung und Chronologie* (Berliner Schriften zur Kunst herausg. vom Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin, Bd. 3). Mainz, Verlag Philipp von Zabern, 1992, 306 p., ill.
388. [Van der Meulen] M. CABAL, *La « Vue de la ville d'Ardes » par A. F. van der Meulen (1632-1690)*, in Rev. Louvre et musées de France, 1994, 5/6, p. 59-62, 3 ill.
389. [Van der Weyden] L. CAMPBELL, *Aspects of Art Lecture. Rogier van der Weyden and his Workshop*, in Proceedings of the British Academy, 84, 1994, p. 1-24, 8 ill.
390. [Van der Weyden] a) J. DIJKSTRA, *Les peintres et leurs œuvres. La première génération. Rogier van der Weyden*, in Les Primitifs flamands et leur temps, Louvain-la-Neuve, 1994, p. 339-361, ill.  
b) J. DIJKSTRA, *De schilders en hun œuvre. De eerste generatie. Rogier van der Weyden*, in De Vlaamse Primitieven, Leuven, 1994, p. 339-361, ill.
391. [Van der Weyden] J. GUILLOUET, *Deux volets peints par Van der Weyden pour l'abbaye Saint-Aubert de Cambrai*, in Bull. Comm. d'Hist. du Dép. du Nord, 47, 1993 (1994), p. 3-17, ill.
392. [Van der Weyden] H. KAMP, *Memoria und Selbstdarstellung. Die Stiftungen des burgundischen Kanzlers Rolin* (Beihefte der Francia hrsg. vom Deutschen Historischen Institut Paris, Bd. 30). Sigmaringen, Jan Thorbecke Verlag, 1993, 372 S., 9 Abb.
393. [Van der Weyden] Ph. LORENTZ, *Le Chancelier Rolin et Rogier van der Weyden*, in La bonne étoile des Rolin. Mécénat (...), (s.l.), 1994, p. 43-47, ill.
394. [Van der Weyden] C. LUKATIS, *Bildregie und Gebärdensprache im Beamer Weltgericht Rogier van der Weydens*, in Pantheon, 52, 1994, p. 27-42, 31 ill.
395. [Van der Weyden] J. NINAGAWA, *On the Half-Length Devotional Portrait Diptychs by Rogier van der Weyden*, in Bigaku Aesthetics, 44, 1993, 3, 16 p., 9 ill. (en jap./in het Jap.: Engl. summ.)  
*Van der Weyden*: voir aussi / zie ook 268.
396. [Van Diepenbeeck] A. BALIS, *Abraham van Diepenbeeck and Pieter Boel as Designers of Tapes: the Holstein Hunts*, in Die Malerei Antwerpens (...), Köln, 1994, p. 169-177, 12 ill.
397. [Van Diepenbeeck] H. VLEEGHE, « *De peintures très exquises. Abraham van Diepenbeecks schilderwerke Parijs* », in Wallraf-Richartz-Jahrb., 55, 1994, p. 269-286, 18 ill.
398. [Van Dyck] Ch. BROWN, *Anthony van Dyck at Work: « The Taking of Christ » und « Samson and Delilah »*, in Wallraf-Richartz-Jahrb., 55, 1994, p. 53-54, 11 ill.
399. [Van Dyck] M. Ph. EVANSONEVA, *Van Dyck and the Duchess of Buckingham's Collection. New Documents Relating to York House*, in Apollo, 140, 1994, n° 394, p. 30-32, 1 ill.
400. [Van Dyck] T. L. GLEN, *Van Dyck's « Rest on the Flight into Egypt » in the Hermitage: Another Religious Picture for Henrietta Maria of England?*, in Gaz. Beaux-Arts, 1501, 1994, p. 87-96, 5 ill.
401. [Van Dyck] E. LARSEN, *Das erste Porträt des Grafen von Arundel und andere Vandyckiana I*, in Jaarb. Kon. Mus. Schone Kunsten Antwerpen, 1992, p. 165-186, 9 ill.
402. [Van Dyck] E. LARSEN, *Das erste Porträt des Grafen von Arundel und andere Vandyckiana II*, in Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen, 1993, p. 187-201, 7 ill.
403. [Van Dyck] M. MAUQUOY-HENDRICKX, *L'iconographie d'Antoine Van Dyck. Catalogue raisonné. I. Texte. II. Planches*. Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert I, 2<sup>e</sup> éd. revue et augmentée, 1991, 2 vol., 4<sup>e</sup>, 222-207 p., 196 pl.
404. [Van Dyck] Ph. McEVANSONEVA, *Van Dyck and the Duchess of Buckingham's Collection. New Documents Relating to York House*, in Apollo, 394, 1994, p. 30-32, 1 ill.
405. [Van Dyck] C. MEES, « *Eenen Van Dyck ghe-noempt* ». *Kritische lezing van de Van Dyck-biografie in De Bies Gulden Cabinet (1662)*, in Lira Elegans. Liers Genootsch. Gesch. Jaarb. 2, 1992, p. 109-124, 2 ill.
406. [Van Dyck] J. M. MÜLLER, *The Dimension of Time in Anthony van Dyck's Inventions for History Paintings*, in Wallraf-Richartz-Jahrb., 55, 1994, p. 127-138, 7 ill.
407. [Van Dyck] W. SAVELSBERG, *Eine 'Beauty-Gallery' im Schloss Mosigkau. 12 englische Hofdamenporträts nach Anton van Dyck in der Sammlung einer anhalt-dessauischen Fürstenlocher*, in Wallraf-Richartz-Jahrb., 55, 1994, p. 185-204, 8 ill.  
*Van Dyck*: voir aussi / zie ook 185.

408. [Van Eyck] A. CLOULAS, *Jan van Eyck et l'Italie*, in *Revue du Nord*, 74, 1992, p. 753-758, 6 ill.
409. [Van Eyck] S. DUBAS, *Authorizing Identity in Fifteenth-Century Bruges: The Case of Jan van Eyck's « Man in a Red Turban »*, in *Chicago Art Journal*, 4, 1, Spring 1994, p. 24-34, 3 ill.
410. [Van Eyck] A. HAGOPIAN VAN BUREN, *Jan van Eyck in the Hours of Turin and Milan Approach- ed through the Fashions in Dress*, in *Masters and Miniatures (...)*, Doornspijk, 1991, p. 221-243, 28 ill.
411. [Van Eyck] E. HALL, *The Arnolfini Betrothal. Medieval Marriage and the Enigma of Van Eyck's Double Portrait* (California Studies in the History of Art. Discovery Series, 111). Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1994, 4°, XXI-180 p., 78 ill.
412. [Van Eyck] J. O. HAND, *Jan van Eyck's Annun- ciation. National Gallery of Art, Washington, 22 May - 5 September, 1994*. Washington, National Gallery of Art, 1994, 8°, 12 p., 11 ill.
413. [Van Eyck] J. LUST en R. H. MARJNISSEN, *De wederwaardigheden van het Lam Gods en de Nazi- Kulturpolitik* (Mededelingen van de Kon. Aca- demie voor Wet., Lett. en Sch. Kunsten v. België, Klasse der Sch. Kunsten, 52), Brussel, 1992, 1, p. 21-43.
414. [Van Eyck] K. MORTIER en L. KERCKHAERT, *Dossier Lam Gods. Zoektocht naar De Rechtaar- dige Rechters*. Gent, Stichting Mens en Cultuur, 1994, 579 + 85 p., ill.
415. [Van Eyck] a) C. STROO et M. SMEYERS, *Les peintres et leurs œuvres. La première génération. Hubert et Jean van Eyck*, in *Les Primitifs fla- mands et leur temps*, Louvain-la-Neuve, 1994, p. 287-309, ill.  
b) C. STROO en M. SMEYERS, *De schilders en hun œuvre. De eerste generatie. Hubert en Jan van Eyck*, in *De Vlaamse Primitieven*, Leuven, 1994, p. 287-309, ill.
416. [Van Eyck] J. TRIPPS, *Jan van Eycks Loblied auf die Frau. Iconografische Anmerkungen zur Arnolfini-Hochzeit*, in *Pantheon*, 52, 1994, p. 180-184, 1 ill.
417. [Van Eyck] M. VALE, (Compte rendu/Recensie) *Linda Seidel, Jan van Eyck's Arnolfini Portrait. Stories of an Icon*, Cambridge, 1993, in *Burl. Mag.*, 1101, 1994, p. 844.
418. [Van Eyck] J. R. J. VAN ASPEREN DE BOER, *Over de techniek van Jan van Eycks De Heilige Barbara*, in *Jaarb. Kon. Mus. Schone Kunsten Antwerpen*, 1992, p. 9-18, 6 ill.
419. [Van Eyck] J. L. WARD, *Disguised Symbolism as Enactive Symbolism in Van Eyck's Painting*, in *d'Artibus et Historiae. An Art Anthology*, 29 (XV), 1994, p. 9-53, 28 ill.  
*Van Eyck: voir aussi / zie ook 392.*
420. [Van Hemessen] A. BREJON DE LAVERGNÉE, *Une « Vanilé » de Jan van Hemessen (v. 1500 - v. 1560) entre au Musée des Beaux-Arts de Lille*, in *Rev. Louvre et musées de France*, 1994, 2, p. 5, 1 ill.
421. [Van Kessel] J. GILFALL, (Compte rendu/Recensie) *Alice I. Davies, Jan van Kessel, Doornspijk, 1992*, in *Art Bull.*, 76, 1994, p. 719-720.
422. [Van Liere] F. TEURLINCKX, *Liere, Joos van, schilder, graveur, tekenaar en ontwerper († ca. 1583)*, in *Nat. Biogr. Woordenboek*, 14, Brussel, Kon. Academiën van België, 1992, col. 425.
423. [Van Mander] H. MIEDEMA, (Compte rendu/ Recensie) *J. Müller, Concordia pragensis, Karel van Manders kunsttheorie im Schilder-Boeck (...)*, in *Oud Holland*, 108, 1994, 3, p. 149-154.
424. [Van Mander] J. MÜLLER, *Concordia pragensis, Karel van Manders kunsttheorie im Schilder-Boeck: Ein Beitrag zur Rhelorisierung von Kunst und Leben am Beispiel der rudolfnischen Hof- künstler* (Veröffentlichungen des Collegium Carolinum, 77). München, 1993, 281 p.  
*Van Noort: zie/voir 382.*
425. [Verhaecht] U. HÄRTING, *Einige frühe Werke des Tobias Verhaecht (1561-1630) und der Wiener Seesturm. Quot homines tot sententiae*, in *Die Malerei Antwerpens (...)*, Köln, 1994, p. 93-103, 13 ill.
426. [Voet] J. LUCKHARDT, *Ferdinand Voet als Kopist in Rom und die Gemäldesammlung des Salzburger Domdechanen Wilhelm von Fürstenberg*, in *Die Malerei Antwerpens (...)*, Köln, 1994, p. 133-143, 10 ill.
427. [Vrancx] M. JAFFÉ, *The Roman Sketchbook of Sebastian Vrancx at Chatsworth*, in *Die Malerei Antwerpens (...)*, Köln, 1994, p. 195-205, 30 ill.
428. [Ziesel] N. HOSTYS, *Ziesel, Joris Frederik, kunstschilder (1755-1809)*, in *Nat. Biogr. Woor- denboek*, 14, Brussel, Kon. Academiën van België, 1992, col. 791-792.

## 5. ARTS DÉCORATIFS — SIERKUNSTEN

## a) Généralités — Algemeenheden

Zie/Voir 505, 506.

## b) Centres de production — Produktiecentra

Zie/Voir 505, 506.

## ARTS DU TEXTILE — TEXTIELE KUNSTEN

## a) Généralités — Algemeenheden

429. T. CAMPBELL, (Compte rendu/Recensie) *Adolpho Salvatore Cavallo, Medieval Tapestries in the Metropolitan Museum of Art, New York, 1993*, in *Burl. Mag.*, 1101, 1994, p. 842-843.
430. T. CAMPBELL, *William III and « The Triumph of Lust ». The Tapestries Hung in the King's State Apartments in 1699*, in *Apollo*, 390, 1994, p. 22-31, 10 ill.
431. a) *Charles Quint. Tapisseries et armures des collections royales d'Espagne. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, 27.1-24.4.1994*. Bruxelles, Crédit Communal - Gand, Snoeck-Ducaju & Zoon, 1994, 4°, 215 p., ill.  
 b) *Keizer Karel. Wandtapijten en wapenrustingen uit de Spaanse Koninklijke verzamelingen. Brussel, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, 27.1 - 24.4.1994*. Brussel, Gemeentekrediet - Gent, Snoeck-Ducaju & Zoon, 1994, 4°, 215 p., ill.
432. G. DELMARCEL en I. VAN TICHELEN, *De wandtapijtkunst in de Zuidelijke Nederlanden tijdens het Ancien Régime*, in *Mobiele fresco's van het Noorden (...)*, Gent, 1994, p. 39-81, ill.
433. I. DE MEUTER and M. DETREMMERIE, « *Made and Supplied by me, J. Blaere...* ». *Textiles in the Mansion d'Hane Steentuyse*, in *Bull. CIETA*, 71, 1993, p. 96-104, 6 ill.
434. M. HENNEL-BERNASIKOWA, *Gobelinij katedry wawelskiej (Catalogue of the Tapestries of the Wawel Cathedral)* (Biblioteka Wawelska, 9). Krakow, Państwowe Zbiori Sztuki na Wawel, 1994, 8°, 192 p., 80 ill.
435. E. JANSSEN, *Conservatie et restauratie van wandtapijten*, in *Mobiele fresco's van het Noorden (...)*, Gent, 1994, p. 27-37, ill.
436. E. JANSSEN, *Techniek van de wandtapijten*, in *Mobiele fresco's van het Noorden (...)*, Gent, 1994, p. 13-15, ill.
437. A. LEFÉBURE, *La lecture de l'Histoire de Scipion: un nouveau regard*, in *Rev. Louvre et musées de France*, 43, 1993, 5/6, p. 81-87, ill.
438. L. MASSCHELEIN-KLEINER, *De conservatie van wandtapijten. La conservation des tapisseries*, in *S.O.S. wandtapijten (...)* S.O.S. tapisserie (...), Brussel-Bruxelles, 1994, p. 21-35, 14 ill.
439. L. MASSCHELEIN-KLEINER, *Vingt-cinq ans de restauration des textiles à l'Institut royal du Patrimoine artistique de Bruxelles*, in *La conservation des textiles anciens. Journées d'études de la SFIC*, Angers, 20-22 octobre 1994. Paris, SFIC, (1994), 8°, p. 9-18, 4 ill.
440. *Mobiele fresco's van het Noorden. Wandtapijten uit onze Gewesten. 16de-20ste eeuw. Hessenhuis, Antwerpen, 5.3.-5.6.94*. Gent, Snoeck-Ducaju & Zoon, 1994, 4°, 199 p., ill.
441. F. MULDER et D. DE JONGHE, *La découverte d'un métier à double harnais des Pays-Bas du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle*, in *Bull. CIETA*, 71, 1993, p. 77-89, 10 ill.
442. F. PIRENNE-HULIN, *À la découverte des tissus de la chaise de sainte Madelberte*, in *Feuillets cathédrale de Liège*, 10, s.d. (1993), 8 p., ill.
443. *S.O.S. wandtapijten. Redding van 24 belangrijke kunstwerken. S.O.S. tapisserie. 24 œuvres majeures sauvées de la dégradation. Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis. Musées royaux d'Art et d'histoire, 23.9-13.11.1994*. Brussel-Bruxelles, KMKG. MRAH. Koning Boudevijnstichting. Fondation Roi Baudouin. KIK. IRPA, 1994, 4°, 96 p., ill.
444. A. VERHECKEN, *De grondstoffen: vezels en kleurstoffen*, in *Mobiele fresco's van het Noorden (...)*, Gent, 1994, p. 17-25, ill.

## b) Centres de production — Produktiecentra

445. [Bruxelles-Brussel] A. BRUTILLOT, *La conservation d'une tapisserie bruxelloise du début du XVII<sup>e</sup> siècle*, in La conservation des textiles anciens. Journées d'études de la SFHC. Angers, 20-22 octobre 1994. Paris, SFHC, (1994), 8<sup>e</sup>, p. 241-249, 4 ill.

Bruxelles-Brussel: voir aussi / zie ook 449.

446. [Meuse-Maas] *Middeleeuws textiel, in het bijzonder in het Euregiogebied Maas-Rijn. Textiles du Moyen Âge, plus particulièrement dans la région Meuse-Rhin. Mittelalterliche Textilien, im besonderen in der Euregio Maas-Rhein. Medieval Textiles, particularly in the Meuse-Rhine Area. Handelingen v/h tweede congres. Alden Biesen, 21.5-24.05 1991*. Sint-Truiden, Provinciaal Museum voor Religieuze Kunst, 1991, 8<sup>e</sup>, 256 p., ill.

447. [Tournai] J. JOUBERT, *À propos de la tapisserie*

*tournaisienne au 15<sup>e</sup> siècle: la question des modèles*, in Les grands siècles de Tournai (Tournai, Art et histoire, 7), Tournai, 1993, p. 39-58, ill.

## c) Artistes — Kunstenaars

Boel: zie/voir 396.

448. [de Bos] I. BUCHANAN, *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*, in Rev. belge archéol. et hist. de l'art. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 63, 1994, p. 37-61, 16 ill.

449. [Van Aelst] A. BRUTILLOT, *Eine Tapisserie aus der Brüsseler Werkstatt des Pieter van Aelst. Altrestaurierung, Nassreinigung, Montierung*, in Restauro, 100, 1994, 5, p. 320-323, 11 ill.

Van Diepenbeeck: zie/voir 396.

## ARTS DU MÉTAL — METAALKUNSTEN

## a) Généralités — Algemeenheden

450. A. DUBOIS, *L'apport de la recette générale de Bourgogne à l'étude de l'orfèvrerie. Un exemple*, in Rev. belge archéol. et hist. de l'art. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 63, 1994, p. 5-17.

451. B. FALK, *Bildnisreliquiare. Zur Entstehung und Entwicklung der metallenen Kopf-, Büsten- und Halbfigurenreliquiare im Mittelalter*, in Aachener Kunstblätter, 59, 1991-93, p. 99-238, 128 ill.

- 452 B. VAN DEN BOSSCHE, *La chasse de saint Remacle à Stavelot. Étude des éléments décoratifs*, in Ac. roy. Belg. Bull. Classe Beaux-Arts, 1994, 1-6, p. 109-149, 17 ill.

Voir aussi / Zie ook 431.

## b) Centres de production — Produktiecentra

453. [Antwerpen] G. SIMONS, *Antwerpse gildeborden, gildescholets e.a. bewaard in het Volkskundemuseum en het Museum Vleeshuis te Antwerpen*, in Volkskunde, 94, 1993, 1, p. 118-123, 5 ill.

454. [Liège] P. BERTHOLET, *Documents d'archives sur des orfèvres liégeois et verviétois du XVII<sup>e</sup> siècle au début du XIX<sup>e</sup>*, in Bull. Inst. archéol. liégeois, 104, 1992, p. 303-333.

455. [Liège] B. LHOIST-COLMAN, *L'orfèvrerie civile d'Erard-Denis de Foullon (1641-1729), bourgmestre de Liège en 1694*, in Bull. Soc. roy. « Le Vieux-Liège », 264, 1994, p. 20-29, 1 ill.

456. [Liège] *Visite du Trésor de la cathédrale de Liège (I)*, in Feuillet de la cathédrale de Liège, 8, s.d. (1993), 12 p., ill.

457. [Meuse] J.-L. KUPPER, *Les fonts baptismaux de l'église Notre-Dame à Liège*, in Feuillet de la cathédrale de Liège, 16-17, 1994, 12 p., ill.

Meuse: voir aussi / zie ook 452.

458. [Mons] A. NOIRFALISE, *Orfèvreries montoises du XVII<sup>e</sup> siècle conservées dans le Trésor de l'église de Diegem*, in Annales Cercle archéol. Mons, 6, 1994, p. 413-422, 3 ill.

459. [Namur] Ph. STOKART, *Orfèvreries namuroises 1500-1800. Namur, Musée des Arts anciens du Namurois, 7.5 - 31.7.1994* (Monographies du Musée des Arts anciens du Namurois, 6). Namur, Soc. archéol. Namur, 1994, 4<sup>e</sup>, 40 p., ill.

460. [Tournai] I. VANDEVIVERE, *La fonderie de laiton à Tournai au 15<sup>e</sup> siècle*, in Les grands siècles de Tournai (Tournai, Art et histoire, 7), Tournai, 1993, p. 239-255, ill.

Verviers: voir/zie 454.

c) **Artistes — Kunstenaars**

461. [Bulcke] J. L. MEULEMEESTER, *Bulcke, Michiel, edelsmid (1757-1807)*, in Nat. Biogr. Woordenboek, 14, Brussel, Kon. Academiën van België, 1992, col. 93-94.
462. [Godefroid de Huy] T. JÜLICH, *Godefroy von Huy, der Goldsmid « G » und vergleichbare Fälle. Zur Problematik von Künstlerbiographien im Hohen Mittelalter*, in H. BECK und K. HENGEVOSS-DÜRKOP, *Studien zur Geschichte der Europäi-*

schen Skulptur im 12./13. Jahrhundert, Frankfurt am Main, 1994, 1, p. 193-203.

463. [Rieland] J. L. MEULEMEESTER, *Rielandl (Ryelandl), François (...), edelsmid (1709-1774)*, in Nat. Biogr. Woordenboek, 14, Brussel, Kon. Academiën van België, 1992, col. 575-578.
464. [Smit] J. L. MEULEMEESTER, *Smit, Jacobus Bernardus de, edelsmid (1765-1803)*, in Nat. Biogr. Woordenboek, 14, Brussel, Kon. Academiën van België, 1992, col. 629-631.

ARMES ET ARMURES — WAPENS EN WAPENUTRUSTINGEN

a) **Généralités — Algemeenheden**

465. C. GAIER, *L'éléphant de guerre de la Bible vu par un illustrateur liégeois*, in Le Musée d'Armes, 19, n° 69, 1991, p. 6-18, ill.
466. C. GAIER, *Une énigme: la production « belge » d'armures vers l'an 1500... et au-delà*, in Le Musée d'Armes, 21, n° 73-74, 1992, p. 1-35, ill.
467. C. GAIER, *Quand l'arbalète était une nouveauté. Réflexions sur son rôle militaire du X<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle*, in Le Moyen Age, 99, 1993, 2, p. 201-229, ill.
468. C. GAIER, *À la recherche d'une escrime décisive de la lance chevaleresque: le « coup de faulx » selon Gislebert de Mons (1168)*, in Femmes-Mariages-Lignages XII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles. Mélanges offerts à Georges Duby, Bruxelles, 1992, p. 177-196, ill.  
Voir aussi / Zie ook 500, 507, 509, 510.

b) **Centres de production — Productiecentra**

469. [Herstal] C. GAIER, *Herstal-Liège, Jupille. L'armurerie liégeoise*, in Le patrimoine industriel de Wallonie, Liège, 1994, p. 49-55, ill.  
*Jupille*: voir/zie 469.
470. [Liège] C. GAIER, *Originale et spécifique: l'armurerie liégeoise*, in Gagnez. Chambre de Commerce et d'Industrie de Liège, sept. 1991, p. 65-83, ill.
471. [Liège] C. GAIER, *Prestige de l'armurerie portugaïse. La part de Liège*, in Le Musée d'Armes, 19, n° 67-68, 1991 (n° spécial, expos. Liège, Musée d'Armes, 26.9-24.11.1991), 183 p., ill.
472. [Liège] Y. KOULAKIANTENSKI, *L'armurerie liégeoise (Visite à Liège, une « autre capitale » de l'arme depuis plus d'un demi-millénaire)*, in Cibles, n° 262, janv. 1992, p. 65-68.  
*Liège*: voir aussi / zie ook 469, 507, 509, 510.

CÉRAMIQUE, VERRE, VITRAIL — KERAMIEK, GLAS EN GLASRAMEN

a) **Généralités — Algemeenheden**

473. a) M. MEES, met de medew. van W. WELCH, *Glashelder. Tafel- en Sierglas van de 16<sup>e</sup> tot de 18<sup>e</sup> eeuw*. Brussel, Kredietbank, 1994, 4<sup>e</sup>, n.p., ill.  
b) M. MEES, avec la coll. de W. WELCH, *La transparence du verre. La verrerie de table et de décoration du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Bruxelles, Kredietbank, 1994, 4<sup>e</sup>, n.p., ill.
474. Y. VANDEN BEMDEN, C. FONTAINE-HODIAMONT et A. BALIS, *Carlons de vitraux du XVII<sup>e</sup> siècle. La cathédrale Saint-Michel, Bruxelles* (Corpus vitrearum. Belgique, Études, 1). Bruxelles,

Union académique internationale, 1994, 4<sup>e</sup>, 242 p., 237 ill.

b) **Centres de production — Productiecentra**

475. [Bouffioulx] M. NIHOUL, *De Georges Crame à Bernard Dubois. Les 400 ans d'une famille de poliers de Bouffioulx*, in Hainaut Tourisme, 283, 1994, p. 51-63, 14 ill.
476. [Bruxelles-Brussel] A. DE HALLEUX et Ch. GILBERT DE BOISROGER, *Aulour du décor à l'oiseau de Buffon*, in L'Œil, 464, 1994, p. 48-55, 12 ill.
477. [Bruxelles-Brussel] J.-P. GRIMMEAU et D. ISTAZ, *Itinéraires du patrimoine résidentiel bruxellois*.

*25 km à la découverte des vitraux civils et religieux du moyen-âge à nos jours* (Hommes et paysages, 18-19). Bruxelles, Société royale belge de Géographie, (1993), 8°, 96 p., ill.

478. [Bruxelles-Brussel] J.-P. GRIMMEAU, P. MAJERUS et M. MAJERUS-NIZET, *Itinéraires du vitrail à Bruxelles. 25 km à la découverte des vitraux civils et religieux du moyen-âge à nos jours* (Hommes et paysages, 23). Bruxelles, Société royale belge de Géographie, (1993), 8°, 52 p., ill.
479. [Bruxelles-Brussel] H. H. RESSING en J. H. M. RESSING-WOLFERT, *Een vreemde terrine: Brusselse faïence?*, in Vormen uit vuur. Mededelingenblad Nederlandse Vereniging van Vrienden van Ceramiek en Glas, 153, 1994, 3, p. 22-28, 7 ill.  
*Bruxelles-Brussel*: voir aussi / zie ook 480.
480. [Tournai] *Des porcelaines et des oiseaux. Tournai, Sèvres, Bruxelles, La Haye. Tournai, Musée des Beaux-Arts, Musée des Arts décoratifs et Musée d'Histoire naturelle, 10.9-16.10.1994*. Bruxelles, Crédit communal, 1994, 176 p., ill.
481. [Tournai] J. LEMAIRE, *La porcelaine de Tournai décorée à La Haye*, in L'Estampille. L'Objet d'art, 277, 1994, p. 44-55.  
*Tournai*: voir aussi / zie ook 476.

c) **Artistes — Kunstenaars**

482. [Dubois] C. DEROUBAIX, *Dubois, Gilles, peintre et modeleur en faïence, 1713-après 1753*, in Nouvelle Biographie nationale, 3, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1994, p. 151-153.
483. [Dubois] C. DEROUBAIX, *Dubois, Robert, porcelainier, 1709-1759*, in Nouvelle biographie nationale, 3, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1994, p. 153.
484. [Mayer] C. DEROUBAIX, *Mayer, Adrien, peintre de porcelaine, 1765-*, in Nouvelle Biographie nationale, 3, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1994, p. 256-257.
485. [Mayer] C. DEROUBAIX, *Mayer, Joseph, peintre de la manufacture de porcelaine de Tournai, 1754-1825*, in Nouvelle Biographie nationale, 3, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1994, p. 257-258.
486. [Somers] A. LÓPEZ-YARRO ELIZALDE, *Una Bandaja de Wierick Somers en colección privada madrileña*, in Archivo esp. de arte, 265, 1994, p. 43-55, 23 ill.

MOBILIER, DÉCORATION — MEUBELKUNST, DECORATIE

a) **Généralités — Algemeenheden**

487. G. DEBELDER, *Le mobilier de la « Grande Sacristie » de l'église Saint-Materne à Walcourt*, in Annales Soc. archéol. Namur, 68, 1994, p. 155-170, ill.
488. A. DE MERODE, *Un cabinet XVIII<sup>e</sup> aux armes Merode Deynze*, in Le Parchemin, 289, 1994, p. 2-6, 3 ill.
489. I. FRIELING en V. J. WYNAND, *Stucwerk in het Nederlands woonhuis uit de 17<sup>e</sup> en 18<sup>e</sup> eeuw*. Leeuwarden-Mechelen, uitg. Eisma B.V., 1993, 4°, 375 p., ill.

b) **Centres de production — Productiecentra**

490. [Antwerpen] R. FABRI, *De 17de-eeuwse Antwerpse kunstkast. Kunsthistorische aspecten* (Verhandelingen Kon. Academie Wetensch. Lett. en Sch. Kunsten van België. Klasse der Schone Kunsten, Jg 55), 1993, 57, 229 p., 80 ill.
491. [Brabant] G. PALOMO FERNANDEZ, *Nuevos datos documentales sobre la sillería de coro gótico de la catedral de Cuenca: de Egas de Bruselas a Lorenzo Martínez*, in Archivo esp. de arte, 1994, n° 267, p. 284-291, 1 ill.

VARIA

492. P. COLMAN, *L'ivoire de Notger*, in Ac. roy. Belg. Bull. Classe Beaux-Arts, 1993, 7-12, p. 307-311, 3 ill.
493. D. DE JONGHE, *De gezegelde aflatbrief van Herkenrode*, in Middeleeuws textiel (...) Sint-Truiden, 1991, p. 163-196, 25 ill.

494. a) C. DÜREN-VIGNAUX, *Achttiende-eeuws sierpapier in het kasteel van Veulen*, in *Woonstede eeuwen heen*, 104, 1994, p. 27-31, 9 ill.  
 b) C. DÜREN-VIGNAUX, *Un papier peint du XVIII<sup>e</sup> siècle au château de Fologne*, in *Maisons d'hier et d'auj.*, 104, 1994, p. 27-31, 9 ill.
495. S. GLOTZ, *Comment sommes-nous informés sur les « Triomphes » de Binche d'août 1549 ?*, in *Hainaut Tourisme*, 285, 1994, p. 141-146, 3 ill.; 286, 1994, p. 200-204, 4 ill.

## 6. NUMISMATIQUE — NUMISMATIEK

Voir/zie *Revue belge de numismatique et de sigillographie. Belgisch tijdschrift voor numismatiek en zegelkunde.*

## 7. MUSIQUE — MUZIEK

Voir/zie *Revue belge de musicologie. Belgisch tijdschrift voor muziekwetenschap.*

## 8. MUSEOLOGIE

- b) **Lieux — Plaatsen**
496. [Antwerpen] *Antwerpse musea*, in *Vlaanderen*, 253, 1994, p. 1-32, ill.
497. [Antwerpen] a) J. LAMPO, *L'hôtel de ville d'Anvers* (Musea Nostra, 29). Bruxelles, Ludion-Cultura Nostra et Crédit communal, 1993, 4<sup>e</sup>, 119 p., ill.  
 b) J. LAMPO, *Hel stadhuis van Antwerpen* (Musea Nostra, 29). Brussel, Ludion-Cultura Nostra en Gemeentekrediet, 1993, 4<sup>e</sup>, 119 p., ill.
498. [Alh] G. SMET, *Le musée d'Alh a tout pour vous surprendre*, in *Hainaut Tourisme*, 285, 1994, p. 167-171, 6 ill.
499. [Belœil] a) A. SCUFFLAIRE, J. DUGNOILLE, P. MOURIAU DE MEULENACKER et J. DE GEEST, *Le château de Belœil* (Musea Nostra, 31). Gand, Ludion - Bruxelles, Crédit communal, 1994, 126 p., ill.  
 b) A. SCUFFLAIRE, J. DUGNOILLE, P. MOURIAU DE MEULENACKER et J. DE GEEST, *Hel kasteel van Belœil* (Musea Nostra, 31). Gent, Ludion - Brussel, Gemeentekrediet, 1994, 126 p., ill.
500. [Bruxelles-Brussel] J.-P. BASTIE, *Le Musée royal de l'Armée et d'Histoire militaire de Bruxelles*, in *Gaz. des Armes*, n° 251, janv. 1995, p. 42-46, ill.
501. [Bruxelles-Brussel] a) C. DICKSTEIN-BERNARD, *Les collections du Centre public d'Aide sociale, Bruxelles* (Musea Nostra, 34). Gand, Ludion - Bruxelles, Crédit communal, 1994, 127 p., ill.  
 b) C. DICKSTEIN-BERNARD, *De verzamelingen van het Openbaar Centrum voor Maatschappelijk Welzijn, Brussel* (Musea Nostra, 34). Gent, Ludion - Brussel, Gemeentekrediet, 1994, 127 p., ill.
502. [Bruxelles-Brussel] *Le Musée caché. À la découverte des réserves. Hel verborgen Museum. Ontdekkingsstocht in de reserves* (Introduction de E. DE WILDE). Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 1994, 4<sup>e</sup>, 357 p., ill.
503. [Bruxelles-Brussel] *Musée du Cinquantenaire* (Introduction de F. VAN NOTEN). Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire - Crédit communal, 1994, 8<sup>e</sup>, 96 p., ill.
504. [Bruxelles/Anderlecht - Brussel/Anderlecht] a) J.-P. VANDEN BRANDEN, *La Maison d'Erasmus, Anderlecht* (Musea Nostra, 28). Bruxelles, Crédit communal, 1992, 127 p., ill.  
 b) J.-P. VANDEN BRANDEN, *Erasmushuis, Anderlecht* (Musea Nostra, 28). Brussel, Gemeentekrediet, 1992, 127 p., ill.
- Bruxelles-Brussel*: voir aussi / zie ook 189, 516.  
*Gausbeek*: voir/zie 72.
505. [Gent] L. DAENENS, *Museum voor Sierkunst Gent*. Brussel, Gemeentekrediet, 1992, 178 p., ill.
506. [Gent] L. DAENENS, *Museum voor Sierkunst Gent*, in *Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen*, 31, 1993, 4, 159 p., ill.  
*Lessines*: voir/zie 27.

507. [Liège] J.-P. BASTIE, *Le Musée d'Armes de Liège*, in *Gaz. des Armes*, n° 248, oct. 1994, p. 41-45, ill.
508. [Liège] A. CHEVALIER, *Alfred et Armand Baar, ou comment une passion pour le verre fait éclore un musée de renom international*, in *Bull. Soc. roy. « Le Vieux-Liège »*, 265, 1994, p. 115-120, 4 ill.
509. [Liège] C. GAIER, *Le Musée d'Armes de Liège. Conservatoire des arts et métiers de l'armurerie*, in *Museumleven*, n° 17, 1991 (1993), p. 58-59, ill.
510. [Liège] C. GAIER, *Le Musée d'Armes de Liège. Mémoire industrielle et historique d'une région ouverte sur le monde*, in *AIHE Revue* (Association des Industriels de Herstal et environs), avril 1992, p. 31-32; juin 1992, p. 33-34, ill.
511. [Liège] a) A.-G. KRUPA, N. DUBOIS-MAQUET et F. LEMPEREUR, *Musée de la Vie wallonne, Liège* (Musea Nostra, 27). Bruxelles, Crédit communal, 1992, 127 p., ill.  
b) A.-G. KRUPA, N. DUBOIS-MAQUET et F. LEMPEREUR, *Wauls Museum voor Volkskunde, Luik* (Musea Nostra, 27). Brussel, Gemeentekrediet, 1992, 127 p., ill.
512. [Liège] Ph. QUESTIENNE, *P. J. Lemille et la création du Musée d'Armes de Liège*, in *Le Musée d'Armes*, 19, n° 66, 1991, p. 1-22, ill.
513. [Luxembourg] *Musée national d'Histoire de l'Art, Luxembourg* (Musea Nostra, s.n°). (Gand), Ludion - Bruxelles, Crédit communal - Luxembourg, Cregem International Bank, 1990, 4°, 128 p., ill.
514. [Seneffe] a) V. BÜCKEN, *Le château de Seneffe. Centre de l'orfèvrerie de la Communauté française. Collection d'orfèvrerie européenne Claude et Julien D'Allemagne* (Musea Nostra, 33). Gand, Ludion, - Bruxelles, Crédit communal, 1994, 127 p., ill.  
b) V. BÜCKEN, *Hel kasteel van Seneffe. Centrum voor edelsmeedkunde van de Franse Gemeenschap. Verzameling Europese edelsmeedkunst Claude en Julien D'Allemagne* (Musea Nostra, 33). Gent, Ludion - Brussel, Gemeentekrediet, 1994, 127 p., ill.
515. [Tervuren] a) D. E. E. THYS VAN DEN AUDE-NAERDE (O.I.V.), *Koninklijk Museum voor Midden-Afrika, Tervuren* (Musea Nostra, 32). Gent, Ludion - Brussel, Gemeentekrediet, 1994, 127 p., ill.  
b) D. E. E. THYS VAN DEN AUDE-NAERDE (SOUS LA DIR. DE), *Musée royal d'Afrique centrale, Tervuren* (Musea Nostra, 32). Gand, Ludion - Bruxelles, Crédit communal, 1994, 127 p., ill.
516. [Wallonie] *Les musées en Wallonie et à Bruxelles* (Bibliothèque d'information. Espace Synthèse, 18). Bruxelles, Ministère de la Culture et des Affaires sociales de la Communauté française, 1993, 4°, 220 p., ill.

## 9. ICONOLOGIE

### a) Généralités — Algemeenheden

517. C. CEULEMANS, *Heilige Cecilia* (Kunst in de kijker, 36). Hasselt, Stedelijk Museum Stellingwerff-Waerdenhof, nov. 1993, 9 p.
518. *Clara 1193-1253 in de Nederlanden. Tentoonstelling. Museum voor Religieuze Kunst, Uden, 24.4-26.6.1994* (Voorwoord van L. VAN LOEBERGEN). Uden, Museum voor Religieuze Kunst, 1994, 119 p., 125 ill.
519. *Dragons d'Orient et d'Occident. Musée royal de Mariemont. « Dossier documentaire », à l'occasion de l'exposition du 23 sept. au 27 nov. 1994*. Morlanwelz, Communauté française de Belgique, 1994, 31 p., ill.
520. R. L. FALKENBURG, *The Fruit of Devotion. Mysticism and the Imagery of Love in Flemish Paintings of the Virgin and Child, 1450-1550* (Oculi. Studies in the Arts of the Low Countries) Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Co., 1994, 244 p., 80 ill.
521. R. JACOB, *Images de la Justice. Essai sur l'iconographie judiciaire du Moyen Âge à l'âge classique*. Paris, Le Léopard d'Or, 1994, 256 p., ill.
522. A. E. NICHOLS, *Seeable Signs. The Iconography of the Seven Sacraments, 1350-1544*. Woodbridge-Rochester, The Boydell Press, 1994, 8°, xxii-412 p., 97 ill.
523. P. A. SIGAL (dir.), *L'image du pèlerin au Moyen Âge et sous l'Ancien Régime*. Gramat, Association des Amis de Rocamadour, 1994, 408 p., ill.

524. L. TRAVERSI, *Aspetti della ritrattistica di Margherita d'Austria (1522-1586) tra pittura, medagliistica e stampa*, in Bull. Inst. hist. belge de Rome, 63, 1993, p. 381-419, 21 ill.  
Zie ook / voir aussi 13, 98, 138, 143, 161, 162, 173, 200, 220, 230, 231, 360, 374.
- b) **Centres de production — Produktiecentra**
525. [Ardenne] *L'Almanach des vieux Ardennais. Traditions et saints de l'été* (Introduction de A. NEUBERG). Bastogne, Musée en Piconrue, 1994, 4°, 163 p., ill.
526. [Leuven] H. DARAS, *De volksdevotie tot de H. Apollonia in de kerk van het Groot Begijnhof te Leuven*, in Jaarb. Geschied- en Oudheidk. Kring Leuven en Omgeving, 33, 1993, p. 166-185, 4 ill.
527. [Meuse] S. BALACE, *Art mosan et Antiquité. Les personifications de forces naturelles*, in Art & Fact, 1993, n° 12, p. 80-86, 7 ill.
528. [Meuse] J.-P. DEREMBLE, *Formes typologiques en pays de Rhin et de Meuse à l'époque romane*, in Revue du Nord, 74, 1992, p. 729-752, 10 ill.

### III

## ÉPOQUE CONTEMPORAINE HEDENDAAGSE TIJDEN

### 1. ÉTUDES GÉNÉRALES — ALGEMENE STUDIES

- a) **Généralités — Algemeenheden**
529. a) *14-18: Regards d'artistes. Musée royal de l'Armée et d'Histoire militaire, Bruxelles, 11.11.1993 - 31.1.1994*. Bruxelles, Musée royal de l'Armée et d'Histoire militaire, 1993, 88 p. + 209 ill.  
b) *14-18: Kunstenaarsvisie. Koninklijk Museum van het Leger en van Krijgsgeschiedenis, 11.11.1993-31.1.1994*. Brussel, Kon. Museum van het Leger en van Krijgsgeschiedenis, 1993, 88 p. + 209 ill.
530. a) *Les Années 30 en Belgique. La séduction des masses*. Bruxelles, CGER - Ludion, 1994, 4°, 318 p., ill.  
318 p., ill.  
b) *De Jaren 30 in België*. Brussel, ASLK - Ludion, 1994, 4°, 318 p., ill.
531. J. VAN CLEYEN, F. VAN TYGHEM, I. DE WILDE, R. HOOZEE e.a., *Neogotiek in België*. Tiel, Lanoo, 1994, 223 p., ill.  
Zie ook / voir aussi 19.
- b) **Lieux — Plaatsen**
532. [Bruxelles-Brussel] a) *L'art dans le métro, Bruxelles. Vingt ans d'art monumental*. Bruxelles, Crédit communal, 1993, 4°, 181 p., ill.  
b) *Kunst in de metro, Brussel. Twintig jaar monumentale kunst*. Brussel, Gemeentekrediet, 1993, 4°, 181 p., ill.  
*Hansbeke*: zie/voir 548.
533. [Tournai] J. LEGGE, *Le cimetière du Sud à Tournai, un certain miroir de la Cité*, in Hainaut Tourisme, 286, 1994, p. 211-216, 5 ill. [artistes/kunstenaars]

### 2. ARCHITECTURE — BOUWKUNDE

- a) **Généralités — Algemeenheden**
534. E. HENNAUT et L. LIESENS (sous la dir. de), *Cités-jardins 1920-1940 en Belgique*. Bruxelles, Editions AAM [Archives d'Architecture moderne], 1994, 112 p., 127 ill.
535. V.-G. MARTINY, *L'architecture sous le Consulat et l'Empire*, in Bull. Soc. belge d'Études napoléoniennes, 22, 1994, p. 53-61, ill.
536. V.-G. MARTINY, *La Fédération royale des Sociétés d'architectes de Belgique. Aperçu historique*, in Arch and Life, n° 59, mars-avril 1994, p. 21-27.
537. V.-G. Martiny, *Le kaléidoscope de l'architecture européenne*, in Idioma. Revue de linguistique et de traductologie de l'École supérieure de Tra-

duction et d'interprétation de la Ville de Bruxelles, n° 6, 1994, p. 191-196.

#### b) Lieux — Plaatsen

538. [Aarschol] R. PEETERS, *De wederopbouw van Aarschol na Wereldoorlog I*. Antwerpen-Borgerhout, Genootschap voor Geschiedenis en Volkskunde, 1994, 166 p., ill.
539. [Antwerpen] A. INFANTINO, *Zuiderpershuis, een monument in « Vlaamse Renaissance »* (Mededelingen van de Kon. Academie voor Wet., Lett. en Sch. Kunsten v. België, Klasse der Sch. Kunsten, 53), Brussel, 1993, 1, p. 55-107, 39 ill.  
*Antwerpen*: zie ook / voir aussi 550.  
*Belœil*: voir/zie 499.
540. [Bruxelles-Brussel] Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles - I.S.A.V.H. *Une École d'architecture, des tendances. 1766-1991. Cent cinquante architectes présentés par G. DE HENS et V.-G. MARTINY*. Bruxelles, 1992, 380 p., ill.
541. [Bruxelles-Brussel] Ph. FARCY, *Bruxelles: hymne à l'Art Nouveau*, in L'Œil, 467, 1994, p. 52-57, 9 ill.
542. [Bruxelles-Lxelles/Brussel-Elsene] V.-G. MARTINY, *L'aménagement de la place Sainte-Croix à Lxelles, aujourd'hui place Eugène Flagey, ou un exercice de longue haleine*, in Ac. roy. Belg. Bull. Classe Beaux-Arts, 1993, 1-6, p. 71-145, 28 ill.
543. [Bruxelles-Brussel] V.-G. MARTINY, *Un temple maçonnique dans un couvent. Les Amis philanthropes succèdent aux Carmélites*, in Cahiers bruxellois, 33, 1994, p. 91-122, ill.
544. [Bruxelles-Brussel] A. VAN LOO, *L'haussmannisation de Bruxelles: la construction des boulevards du Centre, 1865-1880*, in Revue de l'Art, 106, 1994, 4, p. 39-49, 23 ill.  
*Bruxelles-Brussel*: voir aussi / zie ook 56, 59, 60, 62, 66, 67, 68, 584, 585, 662.
545. [Dentergem] a) E. BEKAERT, *La maison communale de Dentergem 1784-1994. L'édifice et ses occupants hier et aujourd'hui*, in Bull. Crédit comm., 188, 1994, 2, p. 5-49, 38 ill.  
b) E. BEKAERT, *Hel Dentergemse gemeentehuis 1784-1994. Verleden en heden van een gebouw en zijn bewoners*, in Tijdsch. Gemeentekrediet, 1994, 2, p. 5-49, 38 ill.
546. [Durbuy] a) B. D'URSEL, *Durbuy aux temps modernes*, in Maisons d'hier et d'auj., 103, 1994, p. 4-22, 18 ill.  
b) B. D'URSEL, *Durbuy in de moderne tijd*, in Woonstede eeuwen heen, 103, 1994, p. 4-22, 18 ill.
547. [Genl] a) G. EVERAERT, *Huis Lousbergs-de Hemplinne, een 19de-eeuws stadspaleis in Gent*, in Woonstede eeuwen heen, 102, 1994, p. 27-40, 14 ill.  
b) G. EVERAERT, *La maison Lousbergs-de Hemplinne, une demeure patricienne du XIX<sup>e</sup> siècle au cœur de Gand*, in Maisons d'hier et d'auj., 102, 1994, p. 27-40, 14 ill.
548. [Hansbeke] A. MARTENS, *De Sint-Petrus en Pauluskerk te Hansbeke, 1793-1993. Architectuur en kunstpatrimonium*, in Het Land van Nevele, 24, 1993, 3, p. 163-267, 60 ill.  
*Namur*: voir/zie 587.
549. [Seneffe] M. HANSENS, *Le château de Seneffe, laudateur prestigieux de la pierre bleue et de l'esprit classique*, in Hainaut Tourisme, 287, 1994, p. 225-228, 4 ill.  
*Seneffe*: voir/zie 514.  
*Tervuren*: zie/voir 515.  
*Wallonie*: voir/zie 516.

#### c) Architectes — Architekten

550. [Bascourt] F. STRAUVEN, *Jos. Bascourt, 1863-1927. Art Nouveau in Antwerpen - à Amers - in Antwerp*. Bruxelles, Archives d'Architecture moderne, 1993, 8°, 141 p., ill.
551. [Chambon] N. HOSTYN, *Chambon, Alban, architect, decorateur, beeldhouwer (1847-1928)*, in Nat. Biogr. Woordenboek, 14, Brussel, Kon. Academiën van België, 1994, col. 114-119.
552. [Cools] V.-G. MARTINY, *Adrien Cools*, in A plus actualités, 131, 1994-95, 6, p. 26.
553. [Diongre] A. DE BACKER, *Diongre, Joseph, architecte, 1878-1963*, in Nouvelle Biographie nationale, 3, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1994, p. 148-151.
554. [Dupuis] A. BONTRIDDER, *Dupuis, Jacques, pseudonyme comme illustrateur: Jack Rock; architecte, dessinateur, créateur de meubles et de bijoux, 1914-1984*, in Nouvelle Biographie nationale, 3, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1994, p. 158-163.
555. [Frankinet] M. SIMON, *Frankinet, Edouard (...), architecte, 1877-1937*, in Nouvelle Biographie

- nationale, 3, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1994, p. 175-176.
556. [*Hankar*] F. LOYER, *Hankar, Paul (...), architecte, 1859-1901*, in Nouvelle Biographie nationale, 3, Bruxelles, 1994, p. 185-188 et pl. IX.
557. [*Horta*] A. HUSTACHE, *Victor Horta. Maisons de campagne*. Bruxelles, Editions du Musée Horta, 1994, 70 p., ill.
558. [*Jaspar*] V.-G. MARTINY, *Jaspar, Paul (...), architecte, 1859-1945*, in Nouvelle Biographie nationale, 3, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1994, p. 201-204.
559. [*Keilig*] X. DUQUENNE, *Keilig, Edouard, architecte paysagiste, 1827-1895*, in Nouvelle Biographie nationale, 3, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1994, p. 207-208.
560. [*Lalière*] M. SIMON, *Lalière, Jules (...), architecte, 1875-1955*, in Nouvelle Biographie nationale, 3, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1994, p. 211-212.
561. [*Langerock*] Th. COOMANS, *Langerock, Pierre (...), architecte, 1859-1923*, in Nouvelle Biographie nationale, 3, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1994, p. 216-218.
562. [*Ledoux*] M. SIMON, *Ledoux, Adolphe (...), architecte, 1883-1969*, in Nouvelle Biographie nationale, 3, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1994, p. 224.
563. [*Levêque*] V.-G. MARTINY, *André Levêque, 1 novembre 1908 - 19 février 1992*, in Les Cahiers Soc. centrale d'Architecture de Belgique (Série monographique, n° 1), 1<sup>er</sup> mars 1994, 24 p., ill.
564. [*Suys*] a) S. VALCKE, *T.-F. Suys (1783-1861), architecte de la maison et des ateliers du peintre F.-J. Navez*, in Maisons d'hier et d'auj., 103, 1994, p. 41-47, 8 ill.  
b) S. VALCKE, *T.-F. Suys, architect van het huis en de ateliers van de schilder F.-J. Navez*, in Woonstede eeuwen heen, 103, 1994, p. 41-47, 8 ill.
565. [*Winders*] V.-G. MARTINY, *Winders, Maximilien (...), architecte, 1882-1932*, in Nouvelle Biographie nationale, 3, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1994, p. 354-359.

### 3. SCULPTURE — BEELDHOUKUNST

#### a) Généralités — Algemeenheden

566. *Œuvres acquises par la Communauté française de Belgique de 1989 à 1992. Sculpture*. S.L., Communauté française de Belgique, 1993, 175 p., ill.
567. K. TÜRR, *Farbe und Naturalismus in der Skulptur des 19. und 20. Jahrhundert*. Mainz, Verlag Philipp von Zabern, 1994, 297 p., 97 ill.  
Voir aussi / zie ook 579.

#### c) Sculpteurs — Beeldhouwers

568. [*Braecke*] N. HOSTYN, *Braecke, Pieter Jan, beeldhouwer en medailleur (1858-1938)*, in Nat. Biogr. Woordenboek, 14, Brussel, Kon. Academiën van België, 1992, col. 63-68.
569. [*Brouns*] S. ALEXANDRE, *Joseph Rulot et Jules Brouns. Deux sculpteurs à Herstal*, in Art & Fact, 1993, n° 12, p. 124-148, 17 ill.
570. [*Bury*] R. E. PAHLKE, *Pol Bury. Mit Œuvre-katalog - avec catalogue raisonné - met œuvre-catalogus* (Monographien über moderne Kunst - Monographies de l'art moderne - Monografieën

over moderne kunst). Bruxelles, Crédit communal, 1994, 4°, 262 p., ill.

*Chambon* : voir/zie 551.

*Colruyt* : voir/zie 640.

571. [*Denis*] M. LEFFTZ, *François-Joseph Denis, sculpteur, architecte, géomètre (Namur 1749-Namur 1832)*, in Annales Soc. archéol. Namur, 68, 1994, p. 99-150, 20 ill.
572. [*De Vigne*] J. VAN LENNEP, *De Vigne, Paul, [sculpteur]*, 1843-1901, in Nouvelle Biographie nationale, 3, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1994, p. 143-146 et pl. VII.
573. [*Dupon*] A. BONTRIDDER, *Dupon, Arthur, sculpteur et médailleur, 1890-1972*, in Nouvelle Biographie nationale, 3, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1994, p. 155-158.
574. [*Fraikin*] S. VALCKE, *Fraikin, Charles-Auguste, sculpteur, 1817-1893*, in Nouvelle Biographie nationale, 3, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1994, p. 173-175.

575. [Geefs] S. VALCKE, *Geefs, Joseph, sculpteur (...), 1808-1885*, in Nouvelle Biographie nationale, 3, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1994, p. 177-178.

*Geefs*: voir aussi / zie ook 648.

576. [Landuyt] *Octave Landuyt. Beelden en denkbeelden. (Tentoonstelling Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 26.2-15.5.1994)*. Brussel, Gemeentekrediet, 1994, 4°, 152 p., ill.

den. (Tentoonstelling Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 26.2-15.5.1994). Brussel, Gemeentekrediet, 1994, 4°, 152 p., ill.

577. [Rousseau] V. FORMERY, *Victor Rousseau, l'âme d'un grand artiste*, in Hainaut Tourisme, 282, 1994, p. 3-7, 4 ill.

#### 4. PEINTURE, DESSIN, GRAVURE — SCHILDERKUNST, TEKEN- EN GRAVEERKUNST

##### a) Généralités — Algemeenheden

578. *Les XX et La Libre Esthétique. Honderd jaar later. Cent ans après. Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*. Bruxelles-Brussel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique - Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 1993, 8°, 585 p., ill.

579. *Donation Graindorge*. S.I., Communauté française de Belgique, 1993, n.p., ill.

580. a) *Hel Brabant's Fauvisme. De verzameling François Van Haelen* (Monografieën over moderne kunst). Brussel, Gemeentekrediet, 1994, 4°, 196 p., ill.

b) *Le Fauvisme brabançon. La collection François van Haelen* (Monographies de l'art moderne). Bruxelles, Crédit communal, 1994, 4°, 196 p., ill.

581. K. McCONKEY, (Compte rendu/Recensie) *Mary Anne Stevens with Robert Hoozee, Impressionism to Symbolism, The Belgian Avant-Garde 1880-1900*, London, Royal Academy, in Burl. Mag., 1099, 1994, p. 708-709.

582. *Oeuvres acquises par la Communauté française de Belgique de 1989 à 1992. Dessin. Peinture. Recherches tridimensionnelles*. S.I., Communauté française de Belgique, 1993, 347 p., ill.

583. L. PIL, « *Pour le plaisir des yeux* ». *Het pittoreske landschap in de Belgische kunst. 19de-eeuwse retoriek en beeldvorming*. Leuven-Apeldoorn, Garant, 1993, 8°, xx-252 p., 89 ill.

Voir aussi / zie ook 502, 661.

##### b) Centres de production — Productiecentra

584. [Bruxelles-Brussel] a) W. SCHUDEL, *Entretien et restauration des sgraffites*, in Les sgraffites à Bruxelles, Bruxelles, (1994), p. 125-137, ill.

b) W. SCHUDEL, *Onderhoud en restauratie van sgraffiti*, in Sgraffiti in Brussel. Brussel, (1994), p. 125-137, ill.

585. [Bruxelles-Brussel] a) *Les sgraffites à Bruxelles (L'art dans la rue)*. Bruxelles, Fondation Roi Baudouin, (1994), 8°, 141 p., ill.

b) *Sgraffiti in Brussel (Kunst in de straat)*. Brussel, Koning Boudewijn Stichting, (1994), 8°, 141 p., ill.

*Spa*: voir/zie 596.

##### c) Peintres, dessinateurs, graveurs — Schilders, tekenaars, graveurs

586. [Bernier] R. O. J. VAN NUFFEL, *Bernier, Charles (...), graveur, 1871-1950*, in Nouvelle Biographie nationale, 3, Bruxelles, Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, 1994, p. 29-32.

587. [Bodart] J. TOUSSAINT, *Visages anciens de Namur. Dessins de Henry Bodart, 1874-1940*. Namur, Maison de la Culture, 9.9-9.10.1994. Bruxelles, Crédit communal, 1994, 368 p., ill.

588. [Boudry] N. HOSTY, *Boudry, Aloïs Stanislas, kunstschilder (1851-1938)*, in Nat. Biogr. Woordenboek, 14, Brussel, Kon. Academiën van België, 1992, col. 60-63.

589. [Broodthaers] R. HAMMACHER - VANDEN BRANDE, *Broodthaers, Marcel (...), plasticien (objets, peinture, dessins, photographies, films, installations, « décors », environnements, happenings), 1924-1976*, in Nouvelle Biographie nationale, 3, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1994, p. 54-59 et pl. I.

*Bury*: voir/zie 570.

590. [Busine] A. LAMBLIN, *Busine, Zéphir, Sylvain, artiste peintre, créateur de vitraux, céramiste et*

- designer, 1916-1976*, in Nouvelle Biographie nationale, 3, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1994, p. 62-64 et pl. II.
591. [Camus] A. VIRAY, *Camus, Gustave (...), artiste peintre (...), 1914-1984*, in Nouvelle Biographie nationale, 3, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1994, p. 71-73 et pl. III.
592. [Capeinick] N. HOSTYN, *Capeinick, Jean, kunstschilder en graficus (1838-1890)*, in Nat. Biogr. Woordenboek, 14, Brussel, Kon. Academiën van België, 1992, col. 102-104.
593. [Charlet] H. COENEN, *Enkele aantekeningen betreffende Franz Charlet, Albert Ciamberlani, Frans Hens, Henri Ollevaere*. Leuven, eigen uitgever, 1993, 8°, 19 p., 4 ill.  
*Ciamberlani*: voir/zie 593.
594. [Closson] *Souvenirs d'Italie (1825-1829) de Gilles-François-Joseph Closson (Liège 1796-1842). Catalogue d'un ensemble de quarante-huit études à l'huile présenté à The European Fine Art Fair à Maastricht du 12 au 20 mars 1994*. Bruxelles, Galerie d'Arenberg, 1994, 8°, 11 p., ill.
596. [Crehay] Ph. VIENNE, *Crehay: dynastie de peintres et artisans spadois*, in Nouvelle Biographie nationale, 3, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1994, p. 94-96.
597. [Damien] R. ROMBOTS, *Jos. Damien, kunstschilder* (Kunst in de kijker, 28). Hasselt, Stedelijk Museum Stellingwerff-Waerdenhof, sept. 1993, 4°, 7 p., 2 ill.
598. [Degreef] H. SCHOTS, *Jean-Baptiste Degreef, 1852-1894. Sa vie, son œuvre. Bruxelles. (Exposition) Bruxelles, Centre d'Art de Rouge-Cloître du 1<sup>er</sup> octobre au 27 novembre 1994*. Audergem, Centre d'Art de Rouge-Cloître, 1994, 4°, 140 p., ill.
599. [De Groux] D. STARR, *Charles De Groux's « De Koffietrommel »: the Persistence of Pauperism*, in Jaarboek Kon. Museum Sch. Kunsten Antwerpen, 1993, p. 357-374, 13 ill.
600. [de Schampheler] N. HOSTYN, *Schampheler, Edmond de, kunstschilder (1824-1899)*, in Nat. Biogr. Woordenboek, 14, Brussel, Kon. Academiën van België, 1992, col. 611-613.
601. [Donnay] J. PARISSÉ, *Auguste Donnay. Un visage de la terre wallonne*. Bruxelles, Crédit communal, 1991, 4°, 261 p., ill.
602. [Douard] S. MOREAUX, *Vie et œuvre de Cécile Douard*, in Hainaut Tourisme, 286, 1994, p. 185-188, 4 ill.
603. [Ducordon] N. HOSTYN, *Ducordon, Julien François Theodore, landschap- en dierenschilder (1770-1848)*, in Nat. Biogr. Woordenboek, 14, Brussel, Kon. Academiën van België, 1992, col. 180-182.  
*Dupuis*: zie/voir 554.
604. [Ensor] X. TRICOT, *James Ensor. Catalogue raisonné des peintures, I. 1875-1902*. II. 1902-1941. Anvers, Pandora, 2 vol., 4°, 720 p., ill.
605. [Evenepoel] a) H. COENEN, *Evenepoel en de Belgische orientalistische schilderkunst van de 19de en het begin van de 20ste eeuw*, in Henri Evenepoel, 1872-1899, Gent, Snoeck-Ducaju & Zoon, 1994, 4°, p. 125-151, ill.  
b) H. COENEN, *Evenepoel et la peinture orientaliste belge du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle*, in Henri Evenepoel, 1872-1899, Gent, Snoeck-Ducaju & Zoon, 1994, 4°, p. 125-151, ill.
606. [Evenepoel] D. DERREY-CAPON, *Henri Evenepoel. 1872-1899*, in L'Œil, 460, 1994, p. 60-65, 6 ill.
607. [Evenepoel] H. EVENEPOEL, *Lettres à mon père, 1892-1899*, I. Paris 1892-1895, II. Paris, Blidah, Tipaza 1896-1899. Texte établi et commenté par/Textbehandeling en commentaar door D. DERREY-CAPON. Bruxelles, Éditions des Musées royaux des Beaux-Arts, 1994, 2 vol. 8°, 511 et 515 p., ill.
608. [Evenepoel] a) *Henri Evenepoel, 1872-1899* (Monografieën over Vlaamse kunst). Gent, Snoeck-Ducaju & Zoon - Brussel, Gemeentekrediet, 1994, 4°, 375 p., ill.  
b) *Henri Evenepoel, 1872-1899*. Bruxelles, Crédit communal, 1994, 4°, 375 p., ill.  
*Faes*: voir/zie 295.
609. [Gentils] *Vic Gentils* (Monografieën over Vlaamse kunst). Brussel, Gemeentekrediet, 1992, 4°, 208 p., ill.  
*Hens*: zie/voir 593.
610. [Khnopff] M. DRAGUET, *Khnopff et la philosophie du visage: les mascarades du regard interdit*, in Ac. roy. Belg. Bull. Classe Beaux-Arts, 1992, 10-12, p. 161-178, 8 ill.  
*Khnopff*: voir aussi / zie ook 331.

611. [Lerat] A. ACQUIER, *Louis Lerat (1905-1991): peintre de paysages et de nus, restaurateur, est représenté aux Musées de Tournai et de Mons*, in Hainaut Tourisme, 287, 1994, p. 251-254, 3 ill.
612. [Mariën] Marcel Mariën. Bruxelles, Crédit communal, 1994, 128 p. ill.
613. [Marinus] N. HOSTYNS, *Marinus, Ferdinand Joseph Bernard, kunstschilder (1808-1890)*, in Nat. Biogr. Woordenboek, 14, Brussel, Kon. Academiën van België, 1992, col. 462-464.  
Navez: voir/zie 564.  
Ottevaere: zie/voir 593.
614. [Pringels] P. et M. L. PRINGELS-BOSMAN, *Les tableaux de quartiers du peintre Léon Pringels. Hommage au peintre Léon Pringels (1901-1992). Notice généalogique. Tableaux de quartiers*. Bruxelles, chez l'éditeur, 1994, 8°, 23 p., 2 ill.
615. [Robie] N. HOSTYNS, *Robie, Jean Baptiste, kunstschilder (1821-1910)*, in Nat. Biogr. Woordenboek, 14, Brussel, Kon. Academiën van België, 1992, col. 582-584.
616. [Ronner] N. HOSTYNS, *Ronner, Alfred Jean, kunstschilder, boekillustrator (1851-1901)*, in Nat. Biogr. Woordenboek, 14, Brussel, Kon. Academiën van België, 1992, col. 595-596.
617. [Ronner] N. HOSTYNS, *Ronner, Alice Emma Henriëtte, kunstschilderes (1857-1957)*, in Nat. Biogr. Woordenboek, 14, Brussel, Kon. Academiën van België, 1992, col. 596-598.
618. [Ruyten] N. HOSTYNS, *Ruyten, Jan Michiel, kunstschilder (1813-1881)*, in Nat. Biogr. Woordenboek, 14, Brussel, Kon. Academiën van België, 1992, col. 608-610.
619. [Scauftaire] *Edgar Scauftaire, peintre-poète. Liège, Générale de Banque, 17.5 - 30.6.1994*. Liège, Générale de Banque, 1994, 4°, 135 p., ill.
620. [Scauftaire] D. QUIRIN et L. MARAITE, *Edgar Scauftaire, peintre-poète*. S.l., 1994, 4°, 135 p., ill.
621. [Seghers] *De Antwerpse marineschilders Henri (1848-1919) en Maurice (1883-1959) Seghers. Antwerpen, Stedelijk Prentenkabinet, 11.3 - 31.5.1994 en nationaal Scheepvaartmuseum, 11.3 - 31.7.1994* (Publicaties van het Museum Plantin-Moretus en het Stedelijk Prentenkabinet, 28). Antwerpen, Stad Antwerpen, 1994, 4°, 131 p., ill.
622. [Slabbinck] Rik Slabbinck (Monografieën over Vlaamse Kunst) (Tentoonstelling Brugge-Halle van 3 april tot 2 mei 1993). Brussel, Gemeentekrediet, 1993, 4°, 127 p., ill.
623. [Steel] A. DESPLENTER, *Steel, Leo, kunstschilder (1878-1938)*, in Nat. Biogr. Woordenboek, 14, Brussel, Kon. Academiën van België, 1992, col. 636-638.
624. [Stroobant] N. HOSTYNS, *Stroobant, Frans, bijgenaamd Vaporeau, kunstschilder (1819-1916)*, in Nat. Biogr. Woordenboek, 14, Brussel, Kon. Academiën van België, 1992, col. 654-657.
625. [Van Assche] N. HOSTYNS, *Assche, Hendrik van, kunstschilder (1770-1841)*, in Nat. Biogr. Woordenboek, 14, Brussel, Kon. Academiën van België, 1992, col. 10-14.
626. [Van de Woestyne] C. COLLIN, *Gustave van de Woestyne. L'art et l'esprit* (Académie royale de Belgique. Mémoires de la Classe des Beaux-Arts, coll. in-8°, 3<sup>e</sup> série, V). Bruxelles, Palais des Académies, 1993, 8°, 111 p., 16 ill.
627. [Van Leempullen] N. HOSTYNS, *Leempullen, Frans van, kunstschilder (1850-1914)*, in Nat. Biogr. Woordenboek, 14, Brussel, Kon. Academiën van België, 1992, col. 405-407.
628. [Van Moer] N. HOSTYNS, *Moer, Jean-Baptiste van, kunstschilder (1819-1884)*, in Nat. Biogr. Woordenboek, 14, Brussel, Kon. Academiën van België, 1992, col. 469-473.
629. [Van Rysselberghe] Theo van Rysselberghe, *neo-impressionist* (Museum voor Schone Kunsten, Gent, 20.3 - 6.6.1993). Catalogus R. HOOZEE en H. LAUWAERT. Essays J. BLOCK en A. EN L. FONTAINAS. Antwerpen, N.V. Petraco-Pandora - Gent, Museum voor Schone Kunsten, 1993, 4°, 205 p., 152 ill.
630. [Verheyden] L. KENIS, *Verheyden, Isidore, landschap- en portretschilder (1816-1905)*, in Nat. Biogr. Woordenboek, 14, Kon. Academiën van België, 1992, col. 709-713.
631. [Vermeersch] N. HOSTYNS, *Vermeersch, Ivo (Yvon Ambroise), kunstschilder (1810-1852)*, in Nat. Biogr. Woordenboek, 14, Brussel, Kon. Academiën van België, 1992, col. 718-722.
632. [Verwee] N. HOSTYNS, *Verwee, Lodewijk Pieter (Louis Pierre), kunstschilder (1804-1877)*, in Nat. Biogr. Woordenboek, 14, Brussel, Kon. Academiën van België, 1992, col. 728-731.

633. [Wouters] *Rik Wouters (1882-1916). PMMK - Museum voor Moderne Kunst, Oostende, 2.7-25.9.1994 - Museum Van Bommel Van Dam,*

*Venlo, 7.10.1994-9.1.1995.* Gent, Snoeck Ducaju & Zoon, 1994, 4°, 239 p., ill.  
*Ziesel*: zie/voir 428.

## 5. ARTS DÉCORATIFS — SIERKUNSTEN

### a) Généralités — Algemeenheden

*Zie/voir* 505, 506, 582.

### b) Centres de production — Productiecentra

*Gent*: zie/voir 505, 506.

### c) Artistes — Kunstenaars

*Broodthaers*: zie/voir 589.

## ARTS DU TEXTILE — TEXTIELE KUNSTEN

### a) Généralités — Algemeenheden

634. N. CHALMET, *Vernieuwing en hedendaagse ontwerpen, 1945-1994*, in *Mobiele fresco's van het Noorden (...)*, Gent, 1994, p. 123-197, ill.

635. N. POULAIN, *De tapijtkunst tijdens het interbellum*, in *Mobiele fresco's van het Noorden (...)*, Gent, 1994, p. 99-121, ill.

636. G. SMET, *La renaissance de la dentelle*, in *Hainaut Tourisme*, 282, 1994, p. 21-24, 3 ill.

*Zie ook / voir aussi* 440.

### b) Centres de production — Productiecentra

637. [Ingelmunster] E. MARÉCHAL, *Ueropleving van de wandtapijtkunst vanaf 1856 tot 1914. Ingelmunster en Mechelen*, in *Mobiele fresco's van het Noorden (...)*, Gent, 1994, p. 83-97, ill.

*Mechelen*: zie/voir 637.

### c) Artistes — Kunstenaars

638. [Dubrunfaut] *Contre l'intolérance, la violence, la guerre. Dubrunfaut. Dessins et tapisseries pour la Paix.* (S.L.), 1994, 108 p., ill.

## ARTS DU MÉTAL — METAALKUNSTEN

### a) Généralités — Algemeenheden

639. M. VAN CRAEYVELT, *Zilveren suikertangen uit de Zuidelijke Nederlanden - 1789-1869*, in *Bull. Mus. roy. Art et Hist. Kon. Musea Kunst en Gesch.*, 64, 1993, p. 91-99, 11 ill.

*Voir aussi/zie ook* 660.

### b) Lieux — Plaatsen

*Liège*: voir/zie 454.

*Verviers*: voir/zie 454.

### c) Artistes — Kunstenaars

*Bulcke*: zie/voir 461.

640. [Colruyt] J. OGOŃOVSKY-STEFFEN, *Colruyt,*

*Camille (...), orfèvre et sculpteur religieux, 1908-1973*, in *Nouvelle Biographie nationale*, 3, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1994, p. 89-90.

*de Smit*: zie/voir 464.

641. [Van Boeckel] R. MARCKX, *Louis Van Boeckel, kunstsmid.* Lier, Gilde «Heren van Lier» vzw, 1994, 224 p., ill.

642. [Verschuylen] G. VAN HEMELDONCK, *Verschuylen, Jan (Jean Pierre Antoine), edelsmid en drijver (1801-1865)*, in *Nat. biogr. Woodenboek*, 14, Brussel, Kon. Academiën van België, 1992, col. 722-725.

## ARMES — WAPENS

### a) Généralités — Algemeenheden

643. C. GAIER (en coll. avec N. HOSAY), *A-t-on conservé le pistolet de Grétry?*, in *Le Musée d'Armes*, 22, n° 77, 1994, p. 1-8, ill.

644. C. GAIER, *Batailles et guerriers dans l'imagerie principautaire du Palais provincial de Liège: historicisme ou historicité?*, in *Bull. Soc. roy. «Le Vieux Liège»*, n° 266, juill.-août 1994, p. 142-157, ill.

645. C. GAIER, *Faux et usage de faux* (catalogue d'exposition. Liège, Musée d'Armes, 1.4-30.6.1994). Liège, Musée d'Armes, 1994, 47 p., ill.
646. C. GAIER, *Faux et usage de faux. Introduction*, in *Le Musée d'Armes*, 22, n° 77, 1994, p. 32-34, ill.
647. C. GAIER, *Winchester: armes de légende. Fabulous Firearms*. (Catalogue d'exposition. Liège, Musée d'Armes, 13.10.1992-10.1.1993). Liège, Musée d'Armes, 1992, 135 p., ill.
648. F. GÉRARD, COL. IMM e.r., *La statue de Léopold I<sup>er</sup>... un fleuron de la Fonderie royale de Canons*, in C.I.H.A.M. (Centre liégeois d'Histoire et d'Archéologie militaires), 5, 5, janv.-mars 1993, p. 38-41, ill.
649. S. STAUTEMAS, *La gravure sur armes de chasse contemporaine*, in *Le Musée d'Armes*, 22, n° 78, 1994, p. 1-8, ill.
- Voir aussi / zie ook 500, 507, 509, 510.
- b) **Centres de production — Produktiecentra**
650. [*Herstal*] C. GAIER, *Herstal et les débuts de la fonderie du fer malléable en Belgique*, in *AHHE Revue* (Association des Industriels de Herstal et environs), févr. 1991, p. 31-33; avril 1991, p. 31-33, ill.
651. [*Herstal*] H. LOMBARD, *Les graveurs de Herstal*, in *Gaz. des armes et des uniformes*, n° 208, févr. 1991, p. 20-23, ill.
- Herstal*: voir aussi / zie ook 469.  
*Jupille*: voir/zie 469.  
*Liège*: voir/zie 469, 470, 471, 472, 507, 509, 510, 644.
- c) **Armuriers — Wapensmeden**
652. [*Alar*] C. DERY, *Pièce unique pour connaisseur fortuné (Un juxtaposé ALAR fabriqué sur mesures)*, in *Fire*, n° NS 3, mai-juin 1992, p. 50-53, ill.
653. [*Dessard*] J.-P. BASTIE, *Le revolver Dessard*, in *Gaz. des armes et des uniformes*, n° 220, mars 1992, p. 46-49, ill.
654. [*Forel*] C. GAIER, *Note sur la fabrication de poignées de revolvers Forel à Liège*, in *Le Musée d'Armes*, 20, n° 72, 1992, p. 1-11, ill.
655. [*Forgeron*] E. REUNIS, *Deux très beaux fusils Forgeron*, in *Fire*, n° NS 17, nov.-déc. 1994, p. 34-37, ill.

## CÉRAMIQUE, VERRE, VITRAIL — KERAMIEK, GLAS EN GLASRAMEN

- b) **Centres de production — Produktiecentra**
- Bouffloux*: voir/zie 475.  
*Bruxelles-Brussel*: voir / zie 477, 478.
656. [*Namur*] C. DUMORTIER, *Des carreaux en céramique et la décoration intérieure d'une maison namuroise, témoins de la fin de l'Art Nouveau*
- conservés aux Musées royaux d'Art et d'Histoire*, in *Bull. Mus. roy. Art et Hist. Kon. Musea Kunst en Gesch.*, 64, 1993, p. 113-128, 11 ill.
- c) **Artistes — Kunstenaars**
- Busine*: voir/zie 590.  
*Mayer*: voir/zie 484, 485

## MOBILIER, DÉCORATION — MEUBELKUNST, DECORATIE

- a) **Études générales — Algemene studies**
657. A. LANOTTE, *La chaire de l'église de Laneuville*, in *Ac. roy. Belg. Bull. Classe Beaux-Arts*, 1993, 1-6, p. 151-154, 2 ill.
- b) **Centres de production — Produktiecentra**
658. [*Bruxelles-Brussel*] a) C. HUBERTY, *Les luminaires du Palais Royal. Une bataille pour un contrat*, in *Maisons d'hier et d'auj.*, 102, 1994, p. 42-47, 11 ill.
- b) C. HUBERTY, *De verlichting van het Koninkrijk Paleis. De strijd om een contract*, in *Woonstede eeuwen heen*, 102, 1994, p. 42-47, 11 ill.
- c) **Décorateurs — Decorateurs**
- Chambon*: zie/voir 551.  
*Dupuis*: voir/zie 554.
659. [*Hankar*] T. DESTRÉE-HEYMANS, *Le mobilier de Paul Hankar de l'exposition de Tervuren-1897, conservé aux Musées royaux d'Art et d'Histoire*, in *Bull. Mus. roy. Art et Hist. Kon. Musea Kunst en Gesch.*, 64, 1993, p. 101-112, 10 ill.

VARIA

a) **Généralités — Algemeenheden**

- 660 B. DE THEUX DE MEYLANDT et MONTJARDIN, *Inventaire des fonds d'archives de l'Office généalogique et héraldique de Belgique. Fonds Decoster*, in *Le Parchemin*, 289, 1994, p. 8-20, 6 ill. [e.a. orfèvrerie/o.a goudsmeedkunst]

6. NUMISMATIQUE — NUMISMATIEK

Voir/zie *Revue belge de numismatique et de sigillographie. Belgisch tijdschrift voor numismatiek en zegelkunde.*

7. MUSIQUE — MUZIEK

Voir/zie *Revue belge de musicologie. Belgisch tijdschrift voor muziekwetenschap.*

8. MUSEOLOGIE

b) **Lieux — Plaatsen**

*Antwerpen*: zie/voir 496, 497.

*Ath*: voir/zie 498.

*Belœil*: voir/zie 499.

661. *Bruxelles/Ixelles-Brussel/Elsene* a) N. D'HUART et B. FORNARI, *Gemeentelijk Museum van Elsene, Brussel* (Musea Nostra, 30). Gent, Ludion - Brussel, Gemeentekrediet, 1994, 4°, 127 p., ill.

b) N. D'HUART et B. FORNARI, *Musée Communal d'Ixelles, Bruxelles* (Musea Nostra, 30). Gand, Ludion - Bruxelles, Crédit communal, 1994, 4°, 127 p., ill.

662. [*Bruxelles-Brussel*] a) A. MOLITOR, G. JANSSENS, M. VERMEIRE et G. DE GREEF, *Le Palais*

*royal de Bruxelles* (Musea Nostra, hors-série). Gand, Ludion Editions - Bruxelles, Crédit communal, 1994, 135 p., ill.

b) A. MOLITOR, G. JANSSENS, M. VERMEIRE et G. DE GREEF, *Het Koninklijk Paleis van Brussel* (Musea Nostra, buiten reeks). Gent, Ludion - Brussel, Gemeentekrediet, 1994, 135 p., ill.

*Bruxelles-Brussel*: voir aussi / zie ook 500, 501, 502, 503, 504, 516.

663. [*Charleroi*] C. LEMAL-MENGEOT, *Le Musée des Beaux-Arts de Charleroi*, in *Hainaut Tourisme*, 287, 1994, p. 219-224, 7 ill.

*Gent*: zie/voir 505, 506.

*Liège*: voir/zie 507, 508, 509, 510, 511, 512.

*Luxembourg*: voir/zie 513.

9. ICONOLOGIE

b) **Centres de production — Produktiecentra**

664. [*Liège*] C. GAIER, *Batailles et guerriers dans l'imagerie principautaire du Palais provincial de*

*Liège: historicisme ou historicité?* in *Bull. Soc. roy. « Le Vieux-Liège »*, 266, 1994, p. 165-180, 13 ill.

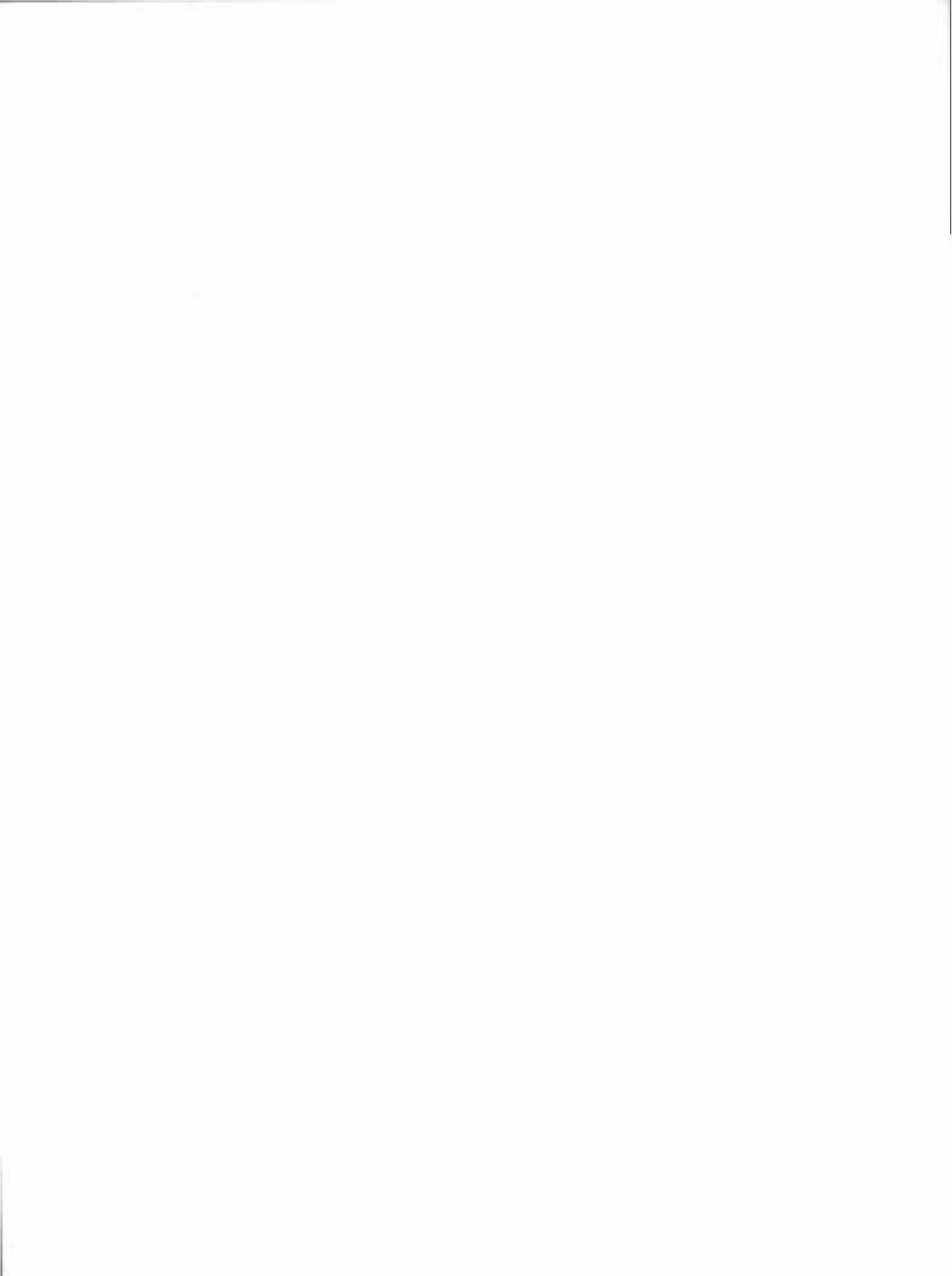
## 10. ARCHÉOLOGIE INDUSTRIELLE — INDUSTRIËLE ARCHEOLOGIE

a) **Généralités — Algemeenheden**

665. B. und H. BECHER, *Fabrikhallen*. Mit einem Text von Kl. BUSSMANN. *Photo-Ausstellung, Münster, Westfälisches Landesmuseum, Münster, 11.12.1994 - 29.1.1995*. Münster, Landesmuseum, 1994, 4°, 7 S., 264 Abb.

b) **Lieux — Plaatsen**

666. [Bruxelles-Brussel] *Bruxelles, une ville industrielle inconnue* (Dossiers de La Fonderie, 1). Bruxelles, La Fonderie, 1994, 4°, 72 p., ill.



## COMPTES RENDUS

M. W. AINSWORTH, with Contributions by M. P. J. MARTENS, *Petrus Christus, Renaissance Master of Bruges*. New York, The Metropolitan Museum of Art, 1994, 4°, 232 p., 204 ill.

Cet ouvrage remarquable, publié à l'occasion de l'exposition « Petrus Christus, maître brugeois de la Renaissance » tenue au Metropolitan Museum of Art à New York du 14 avril au 31 juillet 1994, est bien plus qu'un catalogue d'exposition : la démarche pluridisciplinaire qui a présidé à son élaboration comme à la conception de l'exposition, le grand nombre de tableaux du peintre qui y sont étudiés (près des trois-quarts de sa production connue) en font un ouvrage de référence dont il faudra désormais tenir compte. L'exposition qu'il accompagnait est la première qui ait été consacrée exclusivement à Petrus Christus. Seules manquaient à l'appel, parmi les pièces majeures, les deux volets de Berlin (*Annonciation* et *Nativité*; *Jugement dernier*), le *Portrait de jeune homme* et le *Portrait d'Edward Grymston* de Londres, la *Lamentation* de Bruxelles et la *Vierge à l'Enfant* de la collection Bentinck-Thyssen, jugés trop fragiles. L'exposition était financée par plusieurs fondations américaines auxquelles se sont jointes la Communauté flamande et la Belgian American Educational Foundation. L'âme et la cheville ouvrière de l'entreprise est l'excellente historienne d'art américaine Maryan W. Ainsworth, Senior Research Fellow au Département de Conservation des Peintures du Metropolitan Museum, assistée de toute une équipe du musée.

Trois chapitres introductifs précèdent le catalogue. Dans le premier, « Bruges au temps de Petrus Christus », l'historien gantois Maximiliaan P. J. Martens, professeur-adjoint à l'Université de Groningen, rappelle les troubles sociaux qui ont précédé l'arrivée de Christus à Bruges, la prospérité économique de la ville qui a suivi, les fêtes fastueuses que suscitait la présence fréquente du duc de Bourgogne dans sa résidence brugeoise, l'importance de la clientèle des peintres (bourgeoisie locale, marchands étrangers). Dans un second chapitre, le même auteur retrace la biographie de Petrus Christus ; il en commente de manière critique les différentes étapes en se fondant sur des documents d'archives dont certains, inédits, modifient sensiblement des données que l'on croyait acquises. Ainsi, les comptes de la Confrérie de Notre-Dame des Neiges à l'église Notre-Dame apportent la preuve que l'artiste mourut, non pas en 1473, mais entre le 2 septembre 1475 et le 19 décembre 1476 ; en effet, après que Christus eut payé sa cotisation pendant plusieurs années, c'est sa femme qui s'en est acquittée pour l'année 1475-76, au cours de laquelle la messe de funérailles du peintre fut également portée en compte.

Dans une étude perspicace, nuancée et solidement étayée, « L'art de Petrus Christus », Maryan Ainsworth expose ensuite les raisons qui ont amené à organiser l'exposition de New York. L'artiste a longtemps été considéré comme un peintre secondaire, simple suiveur de Jean van Eyck, et la chronologie de son œuvre a suscité des opinions souvent contradictoires. Cette chronologie est d'autant plus malaisée à déterminer que Christus est éclectique dans le choix de ses sources d'inspiration et que, de ses trente tableaux connus, les neuf qui sont signés et datés se situent tous entre 1446 et 1457, soit sur un tiers seulement de sa période d'activité à Bruges. L'exposition était une occasion de réévaluer son œuvre en permettant une étude comparée approfondie de sa technique d'exécution par les méthodes de laboratoire, en particulier la réflectographie dans l'infrarouge. Le dessin préparatoire sous-jacent mis au jour par cette méthode d'examen se révèle significatif d'une évolution subtile mais sensible dans la définition des volumes et surtout dans la détermination de l'espace. La

technique de Christus, tant au stade préliminaire du dessin, complexe et soigné, qu'à celui de l'exécution picturale, où le modelé se fait en glacis, montre des similitudes frappantes avec celle de Jean van Eyck (*Portrait d'un chartreux* n° 5, *Saint Jean-Baptiste dans un paysage* n° 3, *Vierge d'Exeter* n° 7). Il semble donc qu'au moins dans les débuts de son installation à Bruges, à partir de 1444, il ait eu des contacts avec l'atelier laissé par Van Eyck à sa mort en 1441. La question des relations de Christus avec l'Italie est également examinée. Les œuvres de sa maturité montrent un souci d'expression des volumes dans un espace défini avec précision, une certaine solennité des formes, l'adoption de la « Sacra Conversazione » (*Vierge trônant* de Francfort n° 13) et du portrait en gros plan à l'italienne (*Portrait d'homme* de Los Angeles n° 16). Cette nouvelle tendance est sans doute plutôt due au souci de satisfaire les goûts de clients italiens qu'à un hypothétique séjour de Christus dans la Péninsule. Quant aux tableaux de très petit format (*Tête du Christ* n° 4, *Vierge d'Exeter* n° 7, *L'homme de douleurs* n° 9, *Vierge à l'arbre sec* n° 18), ils révèlent une technique semblable à celle de la miniature, que Christus semble avoir pratiquée (*Trinité* n° 21) : peu de dessin sous-jacent, couche de fond rosée sous les chairs, modelé en touches de couleurs pures alternées sur un ton de fond léger.

Deux tableaux dont l'attribution a été et est encore longuement débattue ouvrent le catalogue : le petit *Saint Jérôme dans son studio* de Détroit (n° 1), attribué ici à l'atelier de Jean van Eyck, et la *Vierge à l'Enfant avec sainte Barbe, sainte Elisabeth et Jan Vos* de la Frick Collection à New York (n° 2), où Maryan Ainsworth retrouve le dessin sous-jacent typique de Van Eyck dans le donateur, et surtout dans la Vierge et l'Enfant ; il s'agit donc vraisemblablement d'une œuvre laissée inachevée par Van Eyck à ce stade et terminée par son atelier. Les tableaux de Petrus Christus sont ensuite présentés selon la chronologie proposée par l'auteur et fondée sur l'étude conjointe de l'iconographie, du style, de la perspective, du dessin sous-jacent et, pour certains aussi, sur la datation du support par la dendrochronologie.

Quelques tableaux marquants ont particulièrement bénéficié de cette étude. *L'Annonciation Friedsam* (n° 10), fragment très usé d'une composition plus développée, donnée tantôt à Christus, tantôt à Hubert ou Jean van Eyck, et dont le dessin préparatoire est caractéristique de Christus, lui est attribuée ici. La *Vierge trônant entre saint Jérôme et saint François* de Francfort (1457, n° 13) est le premier tableau septentrional connu dont la perspective soit axée sur un point de fuite unique ; il est aussi un exemple d'intégration réussie d'éléments eyckiens et italiens. Le plus grand panneau connu de Petrus Christus, la *Mort de la Vierge* de San Diego (n° 15, 171 × 138 cm), dont les volets ont péri à Berlin en 1945, caractérise aussi la perception nordique de la peinture italienne dans sa monumentalité, la tendance à l'abstraction des formes, l'ampleur de l'espace, la sobriété de palette. La *Sainte Famille dans un intérieur* de Kansas City, une des dernières œuvres de l'artiste, est aussi une des plus parfaites dans l'harmonie de couleurs franches et dans la maîtrise de la perspective et des jeux complexes de la lumière à travers une enfilade de pièces. Cinq dessins figuraient également à l'exposition de New York. Le plus beau, le *Portrait d'homme au faucon* (n° 24), généralement attribué à Van Eyck ou à Roger van der Weyden, parfois à Christus mais avec réserves, se révèle bien comme une œuvre de lui, offrant les caractéristiques du dessin sous-jacent de ses peintures.

Un premier Appendice donne tous les documents relatifs au peintre, parmi lesquels ceux qu'a publiés Maximilian Martens et qui prouvent que Petrus Christus a vécu deux à trois ans de plus qu'on ne le pensait. Dans le deuxième Appendice, Peter Klein publie les résultats de ses analyses dendrochronologiques d'une quinzaine de tableaux de Christus. Aucun des résultats n'entre en contradiction avec les dates connues ou considérées comme probables. Les analyses ont révélé en outre que le *Donateur* et la *Donatrice* de Washington (n° 12) sont peints sur des planches issues du même arbre que la *Vierge trônant* de Francfort (n° 13), ce qui tendrait à accréditer l'hypothèse de leur appartenance à un même triptyque. L'ouvrage s'achève sur une bibliographie sélective et un index des noms propres.

Les historiens de la peinture flamande sauront gré à Maryan Ainsworth d'avoir éclairé d'un jour nouveau l'œuvre d'un peintre qui méritait d'être remis en valeur, et d'y avoir pleinement réussi. Il faut admirer en particulier l'intelligence avec laquelle elle a su exploiter les données fournies par les méthodes scientifiques d'investigation, dans le souci constant de les confronter avec les observations issues d'autres approches plus traditionnelles.

La grande qualité de l'édition mérite aussi d'être soulignée. Les planches en couleur, en particulier, sont remarquables de finesse et de fidélité.

Jacqueline FOLIE

Aloisio ANTINORI, *Scipione Borghese e l'architettura*, Roma, Archivio Guido Izzì, s.r.l., Coll. « Arte e storia », 3, 1995, 24 × 16,5 cm, 450 p., ill. Lit. 58 000.

L'élection de Paul V, en 1605, détermina un changement précis dans les orientations politiques et culturelles de l'Église romaine. Dans le domaine politique, le pape Borghese adopta, dans la question cruciale de l'immunité des clercs de la juridiction des États, la ligne intransigeante — propre au parti philo-espagnol — qui mena, en 1606 déjà, à l'interdit contre Venise. Dans le domaine culturel, la rigueur palingénésique et le paupérisme des milieux oratoriens laissèrent graduellement la place au pragmatisme contre-réformiste des Jésuites qui ne cessaient de proclamer, même par l'éloquence de l'art et de l'architecture « moderne », le triomphe de Rome sur l'hérésie protestante. Ce sont ces années-là qui marquèrent la montée vertigineuse, sociale et économique, du cardinal Scipione Caffarelli Borghese, neveu du pape, qui devint vite, en plus d'un grand collectionneur d'art, ordonnateur de maintes entreprises architecturales. Se limitant aux dix années décisives qui suivirent l'élection de Paul V, ce livre aborde l'étude des épisodes les plus significatifs de cette période, s'interrogeant sur le rapport entre la position de Borghese dans son contexte social, les dynamiques culturelles de ce contexte et les caractères stylistiques, typologiques et iconographiques des œuvres architecturales du moment. Le choix d'une méthode de recherche de type analytique, fondée sur le dépouillement d'une masse considérable de documents d'archives, a permis en outre à l'auteur de reconstituer la structure d'un chantier de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle dans son évolution chronologique, mettant en évidence l'importance et les différents rôles de tous ceux — administrateurs, techniciens, artisans de diverses qualifications — qui y étaient mêlés en rapport direct avec l'activité des architectes. Sont particulièrement concernés, les travaux de restauration de la basilique Saint-Sébastien-hors-les-murs, le projet de reconstruction de la basilique Saint-Pierre et la construction du Quirinal.

V.-G. MARTINY

(avec l'aide de Mme D. Delahaye et Mr. C. Marinucci pour la traduction de la présentation de l'éditeur).

*Catalogue de la collection des gemmes antiques du Musée d'État des Beaux-Arts Pouchkine.* Moscou, 1993. 223 p. et 109 planches (en français, anglais, allemand et russe).

Si le musée de l'Ermitage à St. Pétersbourg avait depuis longtemps publié ses remarquables collections de camées antiques (Leningrad, 1971), d'intailles antiques (Leningrad, 1976) et de camées d'Europe occidentale (Leningrad, 1973), il nous manquait cependant la publication de la belle collection des gemmes du musée des Beaux-Arts de Moscou. Voilà qui est fait. Dans ce petit volume, joliment présenté, d'un format maniable, est publiée systématiquement, avec un fort bon appareil critique et comparatif, la glyptique antique trouvée en Crimée, sur les bord de la mer Noire, provenant d'achats, de dons, quelquefois de provenance inconnue, représentée par 109 pièces, dont certaines de très haute qualité, les unes grecques ou hellénistiques, d'autres romaines. Chaque pièce est reproduite en photo accompagnée de son empreinte en positif.

Ce petit volume sera fort utile à tous les spécialistes des arts appliqués antiques et présente même un intérêt numismatique dans la mesure où certains portraits semblent bien copiés sur des monnaies. Un petit livre que l'amateur de jolies pierres voudra posséder.

J. BLANKOFF

MICHEL CEUTERICK, *Augsburgs zilver in België. L'orfèvrerie d'Augsbourg en Belgique. Augsburger Goldschmiedekunst in Belgien. Augsburg Silver in Belgium* (tentoonstellings-catalogus), Antwerpen-Deurne, Provinciaal Museum Sterckshof-Zilvercentrum, 1994, 164 pp., 152 zw ill., 29 kleurill., 80 stadsmerken, 166 meestertekens, 800 BEF.

In het standaardwerk van H. Seling en het recent verschenen addendum (H. SELING, *Die Kunst der Augsburger Goldschmiede 1529-1868*, 3 dln, München, 1980; supplement op dl. 3, München, 1994) kwam het Augsburgs zilver uit Belgisch bezit nauwelijks of niet aan bod. Als monografie over de export van Augsburgs zilver naar de Zuidelijke Nederlanden en het prins-bisdom Luik en de meer recente verwerving van dit Duitse zilver door Belgische verzamelaars, was de tentoonstelling en de catalogus een primeur. Een dergelijke studie bestaat er zelfs in Duitsland enkel voor Westfalen. In de inleiding schetst conservator Leo De Ren de kunsthistorische banden tussen Antwerpen en Augsburg en wordt nader ingegaan op de bestellingen die de Luikse prins-bisschoppen en gouverneur-generaal Karel Alexander van Lotharingen in de 18de eeuw bij de Augsburgse zilverhandelaars Rauner plaatsten. Ook de Brusselse edelsmeedkunst heeft onrechtstreeks een band met Augsburg. Louis Wolfers (1820-1892) ging hier immers in de leer en deed er in 1838 zijn meesterproef. De bijdrage van Michel Ceuterick geeft historische en markteconomische verklaringen voor de bijzondere concentraties van Augsburgs zilver in het voormalige prins-bisdom Luik, in de huidige oostkantons en in de heerlijkheden van de prinsen von Thurn und Tassis in Brabant. De inleidende studies hebben uitvoerige samenvattingen in het Frans, Duits en Engels. Van de ca. 200 stuks kerk- en huiszilver met Augsburgse merken, die tijdens het onderzoek door Michel Ceuterick en Wim Nys in Belgische kerken, kloosters en openbare en private collecties werden gerepertorieerd, werd ongeveer de helft tentoongesteld en in de catalogusnota's gedetailleerd besproken. Niet enkel de voorwerpen zelf, ook opschriften, wapenschilden en portretten van de oorspronkelijke eigenaars worden herhaaldelijk afgebeeld.

Ensembles of interessante voorwerpen die niet werden weergevonden of niet konden worden geëxposeerd, zijn afgebeeld bij de inleidende bijdragen. Dr. Björn R. Kommer (Städtische Kunstsammlungen Augsburg) identificeerde tijdens de expositie de inventarisnummers op de onderzijde van het paar koelers van Johann Christian Neuss uit 1781-1783 (p. 132, cat. nr. 91). Zij behoorden tot het Charkov-servies van Catharina de Grote en bevonden zich in 1907 nog in de zilverkamer van de tsaar. Toen de godslamp van Georg Ignatius Christoph Baur (1759-61) uit de Eglise Saint-Remacle te Verviers (p. 92, cat. nr. 28) voor reiniging in het museumatelier werd gedemonteerd, werd tweemaal de volgende inscriptie gevonden: Namur / Rombaut / 14 Juin 1911. Het meesterteken L op de schaal met ampullen uit 1747-49, bewaard in het Musée d'art religieux et d'art mosan te Luik, kon naderhand met zekerheid geïdentificeerd worden als het meestermerk van Franz Thadäus Lang (p. 88, cat. nr. 22). Door dit tentoonstellingsproject werd de *œuvrecatalogus* van talrijke edelsmeden met onbekend werk of boeiend vergelijkingsmateriaal verrijkt. In bijlage werd een proeve tot inventaris van het Augsburgs kerkzilver in België opgenomen. Deze lijst dient vervolledigd te worden met een schaal met ampulen van ca. 1760, die zich in Belgisch privé-bezit bevindt en toebehoorde aan Servais-Pierre Lys (1737-1824), de laatste abt van de Sint-Laurentiusabdij te Luik (1790-1796) (*Benedictus en zijn monniken in de Nederlanden*, 3. *Aspecten van het monastiek leven in de Nederlanden* (tent. cat.), Gent, 1980, p. 151, nr. 528). Voorts bieden de bijlagen een chronologische lijst van 80 stadsmerken en een lijst met 166 meestertekens. De uitgebreide bibliografie, de vele illustraties en de index op plaats- en persoonsnamen maken deze wetenschappelijk goed onderbouwde catalogus tot een handig naslagwerk voor al wie geïnteresseerd is in edelsmeedkunst, de export hiervan en het eigen Belgische kunstpatrimonium.

LEO DE REN

Dr. Thomas COCKE (avec contribution de Donald R. BUTTRESS, *900 Years: The Restorations of Westminster Abbey*, Londres, Harvey-Miller, éd., 1995, 27,5 × 20,5 cm, 172 p., 150 ill. dont 21 en couleurs. Prix £ 25.

Il s'agit en réalité du catalogue d'une exposition qui se tint dans l'église St-Margaret et la Masons's Yard de l'abbaye de Westminster, de mai à septembre 1995 et ayant pour thème les transformations et ajouts apportés à l'édifice depuis sa fondation. Une dizaine des quarante-neuf objets exposés — documents graphiques, parures, objets de couronnement, mobilier et peintures — justifient l'évocation du 900<sup>e</sup> anniversaire de cette fondation. Mais il faut être circonspect quant au mot « restauration » utilisé par les auteurs dans le titre de l'ouvrage, car les constructions abbatiales qu'il vise, élevées selon les modèles normands par Édouard le Confesseur entre 1042 et 1066 sur des fondements antérieurs, furent complètement renouvelées en gothique sous le règne de Henri III, entre 1216 et 1272, ne conservant que très peu d'éléments primitifs. La nef romane de l'église ne survécut en effet que jusqu'en 1376, tandis que la chapelle des Dames, ajoutée à son chevet après 1220 par Abbot Willeam de Humez, fût elle-même reconstruite somptueusement par Henri VII en 1503 sous forme d'une église distincte avec nef, bas-côtés et abside polygonale. C'est dans cette chapelle de style perpendiculaire que s'admirent encore de nos jours des voûtes en éventail à clés pendantes, les plus remarquables de ce type en Europe. La grande « restauration » — nous dirions plutôt l'achèvement ou la transformation — est due à sir Christopher Wren, Dickinson et Hawksmoor, auteurs, de 1699 à 1745, de la façade ouest, du pignon du transept nord, du haut des tours et de la lanterne de croisée. Les bombardements aériens de Londres par l'aviation allemande, en 1941, n'épargnèrent pas l'abbaye dont les toitures furent incendiées et les murs criblés de shrapnels. Une véritable restauration fût entreprise à la chapelle des Dames entre 1809 et 1822 pour des raisons de vétusté et, bien sûr, lors du rétablissement de la couverture après la 2<sup>e</sup> Guerre mondiale. L'exposition couronne en quelque sorte le rafraîchissement général de l'abbaye, intérieurement et extérieurement, qui eut lieu au début de l'année.

Un plan en sept couleurs et un tableau chronologique des travaux, s'échelonnant de 604, date légendaire de fondation, jusqu'à 1954, permet de suivre les différentes campagnes de construction et de reconstruction des diverses parties de l'abbaye. Une liste des abbés depuis la conquête jusqu'à 1556, des doyens du chapitre de 1540 à 1644 et des maîtres d'œuvres de 1648 à 1988, complète utilement l'ouvrage.

V.-G. MARTINY

*Conservatie en Restauratie.* Catalogus van publikaties beschikbaar in het Provinciaal Documentatiecentrum Abdij Sint-Truiden door Karel Verhelst. Sint-Truiden, 1991, 84 p.

Une initiative intéressante.

Depuis 1986, la politique d'acquisition du « Documentatiecentrum. Provinciaal Centrum voor Cultureel Erfgoed, Dionysius van Leeuwenstraat, 23, 3840 Borgloon-Rijkel, tel. 011.69.11.85 » (à noter le changement d'appellation et d'adresse) s'est concentrée tout particulièrement sur l'acquisition de publications axées sur les problèmes de restauration et de conservation au sens large. Livres et articles ont été repris dans un catalogue systématique dont la première partie est consacrée au patrimoine immobilier (paysages, jardins, villes, villages, bâtiments, matériaux de construction), la seconde au patrimoine mobilier (tableaux, sculptures, meubles, verre, céramique, papier, cuir, photos, textiles, métaux). Formulons le vœu que le Provinciaal Centrum envisage bientôt une remise à jour de ce très utile ouvrage documentaire.

Cl. LEMAIRE

Mario CURTI et Paola ZAMPA, *Introduzione alli cinque ordini dell'architettura. Trattato anonimo della fine del seicento*, Coll. *Parole e forme. Fonti per la storia dell'arte e dell'architettura*, Roma, Archivio Guido Izzi, t. 3, 1995, LXXXVIII + 326 p., ill.

Cette étude critique d'un manuscrit anonyme de la fin du xvi<sup>e</sup> siècle, conservé à la « Biblioteca Angelica di Roma », composé de 156 feuillets écrits recto-verso, met en lumière le souci que pouvait

avoir un humaniste à la recherche d'une redéfinition du langage des ordres d'architecture. Humaniste, disons-nous, car il n'a pas été possible aux auteurs de déterminer ni la formation, ni la fonction de ce chercheur qui, de leur avis, serait plutôt un habitué de bibliothèque commissionné pour ce travail.

Les ordres étant le résultat de rapports harmonieux de proportions, il va de soi que leurs dimensions peuvent être différentes d'un édifice à l'autre. Vitruve, auteur au 1<sup>er</sup> siècle avant Jésus-Christ, du seul traité d'architecture antique qui nous soit parvenu — et par là, initiateur du système — servit de référence à tous les théoriciens qui, à la Renaissance, adaptèrent ou extrapolèrent ses canons.

À l'image de Roland Fréart de Chambray, qui publia à Paris, en 1650, un *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne*, l'auteur anonyme du manuscrit procède à une analyse comparative des différentes composantes des ordres toscan, dorique, ionique, corinthien et composite tels que suggérés dans les traités ou mis en œuvre dans les principaux monuments de Rome. Un tableau synoptique des architectes pris en considération dans l'*Introduzione* pour les divers éléments — piédestal, base, fût, chapiteau et entablement — fait état de douze théoriciens de l'architecture, dont l'auteur résume l'expérience pratique et théorique présentée, avec une célébration passionnée, plus comme une conclusion d'un cycle historique que comme une ouverture aux nouvelles tendances : Alberti (1452), Serlio (1537), Barbaro (1556 et 1567), Vignole (1562), Cataneo (1567), Palladio (1570), Villalpando (1596), Scamozzi (1615), Montano (1624) et Viola (1627) pour l'Italie et Bullant (1564) et Delorme (1567) pour la France.

Outre un index des lieux, des œuvres et des noms cités, l'ouvrage se termine par une quadruple bibliographie : fondamentale, à caractère général, spécifique aux architectes et auteurs de traités et particulière aux ordres architectoniques.

V.-G. MARTINY

*The Empress Theophano : Byzantium and the West at the turn of the first millenium*, edited by Adelbert Davids, Cambridge, University Press, 1995, in-8°, XVI-344, 15 illustrations en noir et blanc, sous jaquette en couleur.

Dans cet ouvrage sont réunies la plupart des communications présentées au colloque international tenu au château de Hernen près de Nimègue en mai 1991. Y figure, pp. 211-230, la contribution de Jacqueline Lafontaine-Dosogne — qui, hélas ! n'aura pas vu la publication de son texte — sur « The art of Byzantium and its relation to Germany in the time of the empress Theophano ». Les autres chapitres de ce volume, dédié à la mémoire de Karl Leyser, sont également signés par d'éminents spécialistes (Karl Leyser, Odilo Engels, K. Ciggaar, Judith Herrin, Johanna Maria van Winter, Adelbert Davids, Jonathan Shepard, P. Bange, Rosamond McKitterick, W. J. Aerts, E. Voordeckers, H. Westermann-Angerhausen, Bert Thissen, Hiltje F. H. Zomer, L. F. Genicot, A. J. van der Aalst) qui traitent à la fois du rôle que les femmes, par leur éducation, pouvaient jouer au moyen âge, et du milieu spirituel, intellectuel, économique et politique qu'a trouvé Théophano en Occident, ainsi que des courants artistiques réciproques entre l'Est et l'Ouest au tournant du premier millénaire.

Arpag MEKHITARIAN

*Les Primitifs flamands et leur temps* (sous la dir. de B. DE PATOUL et R. VAN SCHOUTE). Louvain-la-Neuve, La Renaissance du Livre, Fonds Jean-Pâques, 1994, in-4°, 656 p., ill.

*De Vlaamse Primitieven* (onder de leiding van B. DE PATOUL en R. VAN SCHOUTE). Leuven, Davidsfonds, 1994, in-4°, 656 p., ill. Prix : 5.400 BEF.

On pouvait croire que tout avait été dit sur les Primitifs flamands, tant les études à leur propos se sont multipliées en un siècle et demi de recherches. Les quelque vingt dernières années, en

particulier, ont vu apparaître un nombre croissant de monographies d'artistes, de travaux historiques et d'études sur la technique et l'iconographie de leurs œuvres. Il manquait une somme qui regroupe toutes ces connaissances dispersées et permette de les mieux comprendre en les replaçant dans le cadre politique et social de l'époque. C'est ce que la Renaissance du Livre vient de réaliser en un volume imposant de près de sept cents pages abondamment illustrées.

Une entreprise de cette envergure ne pouvait être menée à bien que par une équipe de spécialistes, en l'occurrence vingt-cinq historiens d'art et trois historiens (dont les fonctions ne sont malheureusement pas précisées). La coordination de l'ensemble a été assurée par Brigitte de Patoul et Roger Van Schoute.

Après un *Essai d'historiographie* (R. Van Schoute et B. de Patoul) qui rappelle les principales étapes de la redécouverte des Primitifs flamands, une première partie (*Les Pays-Bas bourguignons*) évoque d'abord le destin unique de la Maison de Bourgogne (*Le « Grand Héritage »*, R. Van Uytven), ses institutions centrales, ses structures sociales et son expansion économique; le second chapitre (*L'Héritage artistique*, B. Bousmanne) présente les foyers créateurs qui, dès avant 1400, ont préparé l'éclosion et le prodigieux épanouissement des arts, et en particulier de la peinture, au xv<sup>e</sup> siècle.

La seconde partie (*Le peintre et son métier*) offre une approche concertée, en cinq chapitres, des conditions sociales, professionnelles et techniques du métier de peintre. Elle est l'une des plus révélatrices de l'ouvrage, en ce qu'elle approfondit des aspects de la question qui, pour essentiels qu'ils soient, n'ont été pris en compte par l'ensemble des spécialistes des Primitifs flamands que dans les deux ou trois dernières décennies. Dans un premier chapitre, *Le statut du peintre*, l'historien J.-P. Sosson expose les conditions d'apprentissage, d'accession à la maîtrise et d'exercice du métier, les facteurs et la répartition de la demande (particulièrement importante à Bruges, comptoir de la Hanse et siège de nombreuses colonies étrangères), les formes du mécénat, enfin la vente des tableaux, déjà appréciable à l'époque, tant dans les ateliers que dans des expositions publiques à l'occasion des foires annuelles, comme lots de loteries, et même chez des marchands d'œuvres d'art. *L'organisation de l'atelier* est analysée ensuite par L. Campbell à partir des documents d'archives: règlements des guildes, plus ou moins explicites d'une ville à l'autre; registres d'inscription aux guildes; documents légaux; comptes des corps constitués civils et ecclésiastiques; testaments de peintres accompagnés de l'inventaire de leur atelier (tableaux achevés ou en cours d'exécution, dessins et modèles ou « patrons »...). Ce chapitre aborde aussi la question de la répartition du travail — souvent bien difficile à démêler — entre maîtres (peu nombreux en raison des frais élevés d'inscription), compagnons (collaborateurs obligatoirement au service d'un maître) et apprentis, de même que celle de la sous-traitance, souvent pratiquée. En revanche, les contrats étant très rares et les traités inexistant dans nos régions au xv<sup>e</sup> siècle, *La réalisation matérielle du tableau* (H. Verougstraete et R. Van Schoute) ne peut être étudiée que par observation directe et à l'aide des méthodes scientifiques d'examen développées depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale; il existe toutefois des exceptions: ainsi, on peut déduire des inventaires de collections que les supports en toile étaient alors à peu près aussi nombreux que les panneaux de bois. *Le dessin* (M. Comblen-Sonkes), quant à lui, correspond fidèlement dans sa technique aux conseils donnés par Cennino Cennini dans son *Traité de la peinture* (1437): les figurations de saint Luc dessinant le portrait de la Vierge illustrent d'ailleurs l'usage de la pointe d'argent sur papier ou sur parchemin. De son côté, H. Mund met l'accent sur l'importance, unique dans l'histoire de la peinture, du phénomène de *La copie*, qui a connu une ampleur exceptionnelle dans nos régions du milieu du xv<sup>e</sup> au milieu du xvi<sup>e</sup> siècle. Elle explique pertinemment les mobiles du phénomène, ses différentes manifestations (copies exactes, souvent tardives; répliques dues au même artiste; copies libres d'ensemble ou de détail) et les techniques de copie (poncif ou calque au carton perforé, au poinçon ou au pochoir).

Dans une partie fort éclairante consacrée à *La clientèle du peintre*, l'historien Maximiliaan P. J. Martens détaille les sources de mécénat artistique dont les peintres bénéficiaient (la cour ducal pour ses différentes résidences, la noblesse et les hauts fonctionnaires de la cour, les administrations locales, le patriciat urbain, les guildes et métiers, le clergé, les institutions religieuses et de bienfaisance). Il développe aussi, avec nombre d'exemples fondés sur des documents, les conditions de la commande et les formes que prend alors le commerce d'art (le marché libre, les foires, l'exportation et les marchands de tableaux).

Vient ensuite la partie qui traite de *L'iconographie*. Tout d'abord, dans un chapitre sur *Les sujets des œuvres*, M.-L. Lievens-de Waegh souligne la valeur documentaire des peintures avant d'aborder la signification des scènes religieuses et leurs sources d'inspiration, les sujets des tableaux profanes, puis d'expliquer le langage de l'image à travers ses symboles, et cela à la lumière de l'esprit du temps. Dans le chapitre sur *Le portrait*, N. Veronee-Verhaegen retrace l'évolution du genre avant d'en examiner les différentes formes (le portrait de dévotion ou de donateur, le portrait indépendant, l'autoportrait, le portrait sacré); elle révèle que pas moins de cinq cent trente portraits (y compris ceux qui sont identifiables dans les groupes) sont parvenus jusqu'à nous!

Dans la partie consacrée à des *Questions de style*, H. Pauwels analyse *L'espace et la perspective*. Il montre que les Primitifs flamands ont apporté des solutions originales au problème de la représentation de l'espace. Van Eyck introduit le spectateur au sein même de l'espace où se situe la scène et ses recherches sur la perspective offrent un parallélisme inattendu avec les théories et les réalisations italiennes de l'époque, comme l'auteur le révèle à propos du dallage de *La Vierge au chanoine Van der Paele*. Après Van Eyck, P. Christus et D. Bouts ont appliqué le plus correctement les principes de la perspective. Traitant de *L'illusion du réel*, Didier Martens met en lumière les réalisations esthétiques « révolutionnaires » des Primitifs flamands: la projection dans le plan du tableau des différents éléments de la composition, ce qui résorbe une grande part de la profondeur et crée un espace instable caractéristique; l'actualisation des scènes bibliques dans les costumes et l'architecture, et leur appropriation locale dans des sites familiers comme Bruges et Bruxelles; la représentation de « l'image dans l'image » proposant parfois plusieurs degrés de perception; enfin le trompe-l'œil, exceptionnel toutefois, et l'illusionnisme, très fréquent (saillie de formes hors de l'image, association du cadre à la figuration).

Le milieu historique, social et artistique ainsi mis en lumière, la seconde moitié de l'ouvrage présente *Les peintres et leurs œuvres*, en commençant par *Melchior Broederlam* (H. Verougstraete), qui appartient encore tout juste au xiv<sup>e</sup> siècle. Viennent ensuite les artistes de la première génération du xv<sup>e</sup>: *Hubert et Jean van Eyck* (C. Stroo et M. Smeyers), *Le Maître de Flémalle*, *Jacques Daret*, *Rogier van der Weyden* (J. Dijkstra) et *Petrus Christus* (J. M. Upton); ceux de la deuxième génération: *Thierry Bouts* (P. Charron), *Juste de Gand* et *Hugo van der Goes* (P. Eeckhout); les peintres de la troisième génération: *Jérôme Bosch* (C. Virdis Limentani), *Hans Memling* (D. De Vos) et *Gérard David* (M. W. Ainsworth); enfin *Les petits maîtres de la fin du xv<sup>e</sup> siècle: à Bruges* (N. Toussaint), *à Gand* (P. Eeckhout), *à Bruxelles* (J. Dijkstra et N. Toussaint), *à Louvain* (C. Dechamps, H. Verougstraete et R. Van Schoute) et *à Anvers* (S. Goddard). *Juan de Flandes* fait l'objet d'un chapitre à part (M. P. Silva Maroto). Ces études offrent, avec une grande richesse d'information et sous une forme agréable, l'état actuel des connaissances sur chacun des artistes. À épinglez en particulier parmi elles une excellente analyse du réalisme eyckien, le point des connaissances sur le Maître de Flémalle et Roger van der Weyden à la lumière des recherches récentes, et la remarquable approche de l'œuvre de Jérôme Bosch selon quatre niveaux d'interprétation plausibles.

Une telle vue d'ensemble n'aurait pas été complète sans l'importante partie qui met en évidence *Le rayonnement des Primitifs flamands* (Ch. D. Cuttler), pays par pays, dans toute l'Europe occidentale. Une autre judicieuse initiative a fait clore l'ouvrage sur le passage du flambeau à la ville qui allait assurer la pérennité de notre école de peinture: *Vers le xv<sup>e</sup> siècle: l'essor d'Anvers* (S. Goddard).

La remarquable *Bibliographie commentée* publiée en fin de volume offre, chapitre par chapitre, une revue critique des publications les plus significatives sur chacun des sujets traités. Le corps de l'ouvrage est ainsi allégé d'un lourd appareil critique. La bibliographie est suivie d'un *Index des œuvres citées* et d'un *Index des illustrations* référant aux œuvres des Primitifs flamands reproduites dans leur totalité.

Devant une somme aussi riche et aussi réussie, on se prend à hésiter à formuler des remarques, fussent-elles mineures. Celles-ci porteront d'ailleurs essentiellement sur les illustrations. Ainsi, on regrettera que la qualité de celles-ci ne soit pas toujours égale à celle du texte: le jaune domine dans nombre d'entre elles, plusieurs — et non des moindres — sont beaucoup trop sombres; quant à la *Descente de Croix* de Van der Weyden au Prado, elle est encore reproduite (p. 342-343) d'après un

document antérieur à la récente restauration d'où cette œuvre majeure est sortie dans toute sa force et dans tout son éclat. En outre, plusieurs erreurs de disposition sont à relever. Les deux volets de Th. Bouts, *Le Paradis* et *L'Enfer*, du Musée des Beaux-Arts de Lille (p. 385) sont intervertis, de même que ceux de J. Bosch, de mêmes sujets, au Palais des Doges à Venise (p. 445). Plus grave est l'impression à l'envers (gauche-droite) de chacun des deux panneaux du diptyque de H. van der Goes au Musée de Vienne (p. 428), ainsi que du volet gauche du diptyque de la *Déploration* sur toile du même peintre à New York (p. 420). Toujours à propos de l'illustration, l'absence de numérotation des figures — et donc de renvois possibles à ces figures — rend malaisée la consultation de l'ouvrage, d'autant que plusieurs œuvres importantes ne figurent pas dans le chapitre de l'artiste, mais illustrent des chapitres généraux de la première partie. Cet « éclatement » s'accompagne parfois d'un manque de cohérence dans le format de reproduction, qui n'est pas toujours proportionné à l'importance de l'œuvre : si Vrancke Van der Stockt est gratifié de près de quatre pleines pages, le polyptique de l'*Agneau mystique*, œuvre capitale s'il en est, n'est reproduit ouvert, avec ses 5 mètres d'envergure, que sur une demi-page, dans le chapitre consacré à l'iconographie (p. 199) et le revers, beaucoup moins détaillé, occupe une pleine page dans le chapitre sur Van Eyck (p. 289) ; la même remarque vaut pour l'échelle de reproduction du polyptyque du *Jugement dernier* de R. van der Weyden à Beaune (p. 277). On peut aussi regretter l'absence totale de mention des dimensions, alors que cette notion est si importante dans la perception d'une œuvre par l'intermédiaire de son image.

En ce qui concerne le texte, il me semble exagéré d'avancer qu'il nous reste cinq œuvres attestées de Th. Bouts (p. 384 et 389), alors que seuls le retable du *Saint Sacrement* de Louvain et la *Justice d'Othon* du Musée de Bruxelles sont certifiés par des documents contemporains. On peut aussi hésiter à admettre l'attribution au jeune Van der Goes (p. 418) des œuvres généralement données à Joos van Wassenhove, comme le triptyque de la *Crucifixion* de St-Bavon et l'*Adoration des mages* du Metropolitan Museum, dont l'élégance des attitudes, la sérénité des expressions et le raffinement des couleurs sont si caractéristiques et en même temps si étrangers au style robuste et aux expressions tourmentées de Van der Goes.

Il faut saluer l'excellente qualité de la traduction des chapitres rédigés en néerlandais ou en anglais. Une erreur d'interprétation s'est cependant glissée page 492 : l'*Annonciation* de Gérard David (New York), qui appartenait au grand Retable de la Cervara dont la partie centrale est à Gènes, est peinte sur deux panneaux et non sur un « volet », et le *Dieu le Père avec deux anges* (Louvre), provenant du même retable, est non un « volet » mais un panneau cintré en demi-lune qui formait le sommet de l'ensemble.

Ces quelques restrictions mises à part, on peut affirmer que ce livre restera pour longtemps un ouvrage de référence : il réussit en effet, de manière à la fois compétente et attrayante, la synthèse des connaissances auxquelles sont arrivés, à la fin de ce siècle, les spécialistes des peintres de nos régions, de leur milieu de vie et de travail, au temps des ducs de Bourgogne.

Jacqueline FOLIE

Dirk DE Vos *et alii*, *Hans Memling. Catalogus*, Bruges, Groeningemuseum, 1994.

La récente rétrospective Memling organisée à Bruges par Dirk de Vos aura apporté un démenti spectaculaire à l'affirmation souvent entendue ces dernières années suivant laquelle il serait devenu impossible de mettre sur pied une exposition de peintures anciennes sur panneau. Durant tout l'été 1994, quelque quarante œuvres originales du maître — près de la moitié de la production connue — et un nombre égal de peintures brugeoises contemporaines furent en effet réunies dans les salles du musée Groeninge. L'exposition a non seulement permis au grand public de se faire une idée précise de l'art memlingien, elle a aussi donné l'occasion aux spécialistes de confronter des œuvres aujourd'hui dispersées aux quatre coins du monde et ce dans des conditions de vision exceptionnelles puisque, grâce aux vitres protectrices placées devant les panneaux, il était possible de les observer à très faible distance.

En 1939 s'était déjà tenue à Bruges une rétrospective Memling. Celle de 1994 s'en différencie essentiellement par la volonté des organisateurs de ne pas se limiter, dans le choix des œuvres, au

seul Memling mais de donner également un aperçu de la production picturale brugeoise de son temps. C'est pourquoi un certain nombre de tableaux de 'petits maîtres' actifs dans la cité flamandaise à la fin du xv<sup>ème</sup> siècle, tels le Maître de la Légende de sainte Lucie et celui de la Légende de sainte Ursule, figuraient à l'exposition, rendant possibles d'utiles comparaisons. Leurs compositions d'esprit décoratif aux figures schématiques, aux lignes de fuite tracées sans système et aux modèles sommaires faisaient apparaître par contraste combien Hans Memling, avec sa connaissance profonde de la perspective et de l'anatomie, ses figures étudiées sur le vif et sa technique d'exécution sophistiquée, constitue une exception dans le panorama artistique flamand du xv<sup>ème</sup> siècle. Ce fait capital, bien perçu par les contemporains et les amateurs du début du siècle suivant — on se rappellera ici l'éloge dithyrambique de Jacob de Meyere, vers 1540 (« *Johannes Memmelinc, quem praedicabant peritissimum fuisse et excellentissimum pictorem totius tunc orbis christiani* ») — fut longtemps occulté par une histoire de l'art limitée aux seuls grands 'Primitifs flamands' : les Van Eyck, Roger de la Pasture, Bouts, Van der Goes et, bien sûr, Memling. La redécouverte de la foule des peintres qui gravitèrent dans leur entourage, redécouverte dont Friedländer fut, dès le début de ce siècle, l'artisan, mais qui ne reçut une consécration officielle qu'avec la grande exposition brugeoise de 1969 consacrée aux 'Primitifs flamands' anonymes, aura permis de situer l'art des 'grands maîtres' dans son contexte propre, c'est-à-dire celui d'une époque où l'imitation de la nature en peinture avait statut de rareté. Sa banalisation et sa trivialisation au xix<sup>ème</sup> siècle, avec le triomphe des académies et de leur enseignement de masse, ne sauraient nous faire oublier qu'il n'en a pas toujours été ainsi.

Dirk de Vos était la personne toute désignée pour donner de la production memlingienne une image complète, prenant précisément en compte la dualité entre 'grands maîtres' et 'petits maîtres' qui sous-tend la scène artistique des anciens Pays-Bas. Il est en effet, à l'heure actuelle, non seulement l'un des meilleurs spécialistes de Memling mais aussi un excellent connaisseur des 'petits maîtres', comme le montrent les notices qu'il rédigea dans le catalogue de l'exposition brugeoise de 1969 et diverses études sur le Maître de la Légende de sainte Lucie.

Le catalogue de l'exposition Memling ne fait pas double emploi avec la monographie publiée par le même auteur (*Memling. Het volledige oeuvre*, 1994). Dans le texte introductif, Dirk de Vos prend position sur plusieurs articles récents parus après son achèvement. Si les notices consacrées aux œuvres de Memling reprennent en général celles de la monographie, en revanche, les textes consacrés aux œuvres des contemporains méritent une attention particulière et comportent de nombreuses nouveautés.

L'un des mérites de l'exposition fut certainement d'avoir attiré l'attention sur des peintures méconnues de Memling, telles le *Christ à la colonne* de la collection Mateu de Barcelone (n° 27) et le *Saint Jérôme pénitent* de Bâle (n° 28). Dirk de Vos a fort justement observé que les innombrables gouttelettes de sang qui recouvrent le corps du Christ sur le panneau catalan sont originales, mettant ainsi à mal le cliché du 'doux Memling' cher au xix<sup>ème</sup> siècle. Quant au *Saint Jérôme*, il s'agit sans conteste, comme l'auteur le souligne, d'une œuvre autographe, dont l'importance, notamment du point de vue iconographique, avait échappé aux historiens d'art des générations précédentes. Elle s'est récemment trouvée au centre d'une exposition consacrée au thème de l'ermite dans l'art occidental ; R. VELHAGEN *et alii*, *Eremiten und Ermitagen in der Kunst vom 15. bis zum 20. Jahrhundert*, Bâle, Kunstmuseum, 1993.

Parmi les peintures d'anonymes présentes à l'exposition, on épinglera entre autres les deux volets bifaces d'une collection privée ixelloise (n° 77). L'*Annonciation* en grisaille serait l'œuvre du Maître de la Légende de sainte Ursule, le *Saint Jean-Baptiste* et la *Sainte Claire* auraient été peints par le Maître de la Légende de sainte Lucie. Nous aurions ici, dans la peinture brugeoise, un rare exemple de collaboration entre deux ateliers, sans qu'il y ait eu la volonté de produire une œuvre d'apparence unitaire sur le plan stylistique. On trouve à Bruxelles des exemples analogues de ces collaborations entre ateliers, aboutissant à de véritables *patchwork* stylistiques. C'est le cas, notamment, du fameux *Triptyque des Miracles* de Melbourne, récemment réétudié par C. Périer-d'Ieteren (voir ses deux articles dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, 14-16, 1992-1994). À signaler aussi : la surprenante copie de la *Descente de croix à mi-corps* de Van der Goes par le Maître de la Légende de sainte Lucie (n° 75) que le musée Groeninge a récemment acquise. La composition

originale du peintre gantois a été convertie en une image bigarrée ; le fond neutre de l'arrière-plan a fait place à un paysage ensoleillé. Peu d'œuvres de la fin du xv<sup>ème</sup> siècle illustrent aussi bien le monde qui sépare les modèles des 'grands maîtres' de leurs transcriptions dans le langage ornemental des anonymes.

Didier MARTENS

*La place des Martyrs* ; ouvrage collectif sous la direction de Brigitte D'HAINAUT-ZVENY ; Bruxelles éd. CFC 1994 ; 328 p. ; 192 ill. n/bl. et coul. ; rel. toile ; in 4° ; 2.500 FB.

La place des Martyrs était, au moment de sa construction en 1775, une nouveauté à Bruxelles. Elle offrait des logements agréablement groupés sur une place à programme.

Cette œuvre architecturale est étudiée ici par un groupe de spécialistes qui s'attachent à en faire connaître l'histoire, à rechercher les moyens de la réaliser et, enfin, quelle fut la philosophie qui présida à la restaurer.

Arlette Smolar-Meynart retrace l'histoire du *quartier du Marais et la genèse de la place Saint-Michel du XIII<sup>ème</sup> siècle à 1776*. Jérôme De Meester acheta, au début du xvii<sup>ème</sup> siècle, les terres entre le Fossé-aux-Loups et les remparts vers la porte de Laeken en vue de les urbaniser. Le projet fut repris par Josse Massion, un architecte maçon bruxellois, qui présenta ses plans accompagnés d'une demande de financement au Magistrat de la Ville en 1771. Ses exigences ayant été jugées exorbitantes, l'expropriation fut décidée et la réalisation du projet fut confiée à Fisco, contrôleur des travaux de la Ville. Les acquéreurs des parcelles avaient l'obligation de bâtir rapidement et conformément aux plans.

Paulo Valente Soares tente de décrire l'activité qui se déploya *du projet à la réalisation*, comment Fisco créa la première place à programme de Bruxelles. Eric Hennaut émet l'hypothèse que le dessin en fut repris à une étude antérieure, peut-être à celle de Massion.

Michèle Galand nous présente *l'ingénieur-architecte* Fisco et ses principaux travaux pour la Ville.

André Vanrie étudie *La place de sa création à sa consécration*, faisant une étude sociale des propriétaires et des locataires. Les *Aménagements et interventions sur le site au cours des XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup> siècles* par Isabelle Vanden Eynde nous renseignent sur la création de la crypte et du monument aux héros des journées de septembre 1830 qui fut inauguré en 1838. Les monuments à Jenneval, auteur des paroles de la Brabançonne et à Frédéric de Mérode, tombé pour la liberté, furent respectivement édifiés en 1897 et 1898. Les plantations sur l'esplanade, la pose de deux bornes fontaine, les transformations en loge maçonnique de l'immeuble au fond de la rue du Persil constituent des jalons dans l'évolution de la place.

Le projet de construction de la gare du Nord (1834), la prolongation de la rue Neuve, nouvel axe commercial firent émigrer les patriciens. On réalisa la galerie du Commerce inaugurée en 1872. En 1909, pour les magasins Hirsch, l'entrée du côté de la rue Neuve fut transformée. Les commerçants investirent la place des Martyrs pour y établir bureaux ou dépôts inaugurant ainsi le processus de désintégration.

Victor Martiny, dans *Le classement des immeubles de la place des Martyrs et de ses abords* justifie la décision tardive par le peu d'intérêt que l'on portait jusqu'il n'y a guère à l'architecture néo-classique (la place Royale ne fut classée qu'en 1951).

*Restauration : premier bilan* par Paulo Valente Soares nous parle des aléas d'un tel chantier. Un comité d'accompagnement a été confronté aux impératifs techniques et financiers. Les décisions hâtives firent perdre des témoins anciens.

Pierre Puttemans dans *Urbanisme et planification autour de la place des Martyrs* pose judicieusement la question de la valeur des décisions quant aux fonctions des bâtiments. La partie réservée au logement trouvera-t-elle des occupants ? Il faut envisager le contexte actuel et le devenir de la place : coincée entre une zone de commerces et une zone de bureaux, elle s'est dépeuplée et dégradée. Il fallut l'autorité de Charles Picqué pour lancer l'entreprise.

L'ensemble de l'ouvrage est une synthèse et une base de réflexion sur la place des Martyrs et ses abords.

Nous regrettons que la recherche sur l'auteur véritable du projet : Fisco, Massion ... n'ait pas abouti à une certitude. La division des parcelles sur la place et dans les rues adjacentes n'a pas été envisagée en rapport avec l'organisation rythmique des façades, elle nous aurait éclairés sur les méthodes de composition de son auteur.

M. VAN DE WINCKEL

Garciela DI IORIO et Jacques-Grégoire WATELET, *Villa Ortiz-Basualdo Mar del Plata*, texte trilingue (fr. esp. angl.). Alleur, éd. du Perron, 1994, broché, 21 × 24,5 cm, 100 p., 80 ill. n/b et coul. Prix : 990 FB.

Construire une grande villa de type normand pour dominer le paysage de la reine des plages voisine de Buenos Aires, tel fut le projet insolite d'une jeune veuve, Ana Ortiz, à la fin du siècle dernier. L'architecte toulousain Louis Dubois établit les plans et dirigea les premiers travaux. Le magasin parisien du décorateur liégeois Serrurier-Bovy enchanté un membre de la famille Ortiz qui avant de rentrer en Argentine, fit le détour par Liège et visita la villa « L'Aube », sur le plateau de Cointe, que venait de se construire Serrurier-Bovy. La commande de la décoration complète de la villa Ortiz suivit. Serrurier-Bovy conçut la cage d'escalier en chêne et en fer forgé comme pivot de la maison, permettant de voir les divers espaces collectifs. De beaux vitraux y diffusent une lumière douce. Au premier étage, un hall de réception et une grande salle à manger sont lambrissés et surmontés de toiles peintes formant frise. Aux deuxième et troisième étages sont les dix suites garnies chacune d'un mobilier différent (deux sont encore meublées actuellement) dont le modernisme surprend puisqu'il fut livré en 1909. L'architecte C. Camus réalisa l'agrandissement de la villa en 1918-1919 et sa silhouette s'alourdit par l'adjonction d'annexes. La villa familiale conserva sa fonction de point ralliement vacancier jusqu'au moment d'un partage de succession. Mise en vente, elle fut achetée en 1980 par la municipalité qui en fit un musée. Une descendante d'Ana Ortiz y a conservé un appartement.

La deuxième partie du volume, consacrée à *Serrurier-Bovy à Mar del Plata*, décrit le mobilier et les luminaires de chaque pièce de la villa Ortiz-Basualdo. Le texte est illustré de belles quadrichromies. La comparaison avec d'autres aménagements de Serrurier-Bovy démontre la virtuosité de l'artiste. Ce bref travail de description permet de découvrir une œuvre belge méconnue. Le manque de concertation entre les auteurs entraîne à des répétitions jusque dans les illustrations dont les légendes sont parfois sybillines et les sources tues.

M. VAN DE WINCKEL

*Les Étrusques et la Méditerranée. Langue, archéologie, art.* Recueil du colloque international de Moscou, avril 1990. Moscou, 1994, 319 p. (en russe).

Les études sur le monde antique menées en Russie sont davantage axées sur le monde grec ou proche-oriental que sur le monde romain ou italique, et ceci pour des raisons historiques et géographiques bien compréhensibles. *Le Messager de l'Histoire de l'Antiquité* publie, depuis de nombreuses années, des articles souvent solides sur des problèmes relatifs à l'Antiquité. Le prof. Blavatski, entre autres, avait acquis une réputation internationale parmi les hellénistes. Le domaine étrusque est moins connu en Russie, même si quelques spécialistes s'en occupent.

Le volume qui réunit les communications d'une quinzaine d'étruscologues russes, italiens, danois, allemands, etc. montre cependant que les collègues de Moscou et Pétersbourg déploient une activité non négligeable dans ce domaine aussi. Une introduction de E. Mavleev fait le point sur l'apport des chercheurs russes à l'étruscologie. Deux rapports seulement concernent la langue étrusque et ses structures, tandis que l'archéologie est nettement mieux représentée par une demi-douzaine de rapports et l'histoire de l'art par autant de communications sur les représentations mytholo-

giques, sur la glyptique, sur certains symboles (le rapport de L. Akimova et A. Kifichine sur le parasol est particulièrement intéressant). Un volume bien venu et bienvenu, mais où la partie linguistique est trop faiblement représentée.

J. BLANKOFF

*Experience and Adventures of a Collector*. ACR Edition, Paris, 1989, in-4, 432 p., rijk geïllustreerd.

Melding moet gemaakt worden van dit nogal ongewoon boekwerk over plastische kunsten. Uitgegeven zonder naam van auteur of uitgever, blijkt het bij nader inzicht een catalogus te zijn van de privé-verzameling van ene zekere George Encil. Over deze verzamelaar vernemen wij alleen dat hij te bereiken is via een postbus op Freeport, Bahamas. Het luxueus uitgegeven boek bevat kleurplaten en nota's bij kunstwerken, vooral schilderijen, toegeschreven aan ongeveer 110 meesters of ateliers. Bij deze nota's wordt gul gebruik (of misbruik?) gemaakt van expertises van grote en andere kunsthistorici, restauratoren enz., dikwijls in facsimile afgedrukt. Deze brieven laten dikwijls in bedekte termen verstaan dat de geraadpleegde « autoriteit » wel zijn twijfels heeft over de authenticiteit of originaliteit van heelwat werken, die dan aan atelier of navolger worden toegeschreven. De schilderijen beslaan zowat de ganse Westeuropese schilderkunst, van Titiaan tot Corot, en van Cranach tot Picasso. Voor de Nederlanden noteert men o.m. de namen van Honthorst, Savery, Weenix, Jacob van Ruysdael, en Antoon van Dijk.

Het geheel eindigt op een tekst van de verzamelaar: « This is the way to collect art », titel gekopieerd op een werk « This is the way to play tennis ». De auteur geeft daarbij de spelregels op voor toekomstige verzamelaars. Graag had men ook de spelregels ontvangen over de wijze waarop men aan het nodige fortuin kan geraken om zulke « meesterwerken » te kopen, en welke de ervaring van de verzamelaar hieromtrent is geweest.

G. DELMARCEL

*Architecture et vie sociale à la Renaissance*, ouvrage collectif sous la direction de Jean GUILLAUME. Paris, éd. Picard, coll. De architectura 1994; 280 p., 200 ill. n/bl., broché. 320 FF.

L'organisation des appartements ne change guère entre le xiv<sup>ème</sup> et le milieu du xvii<sup>ème</sup> siècle. Les pièces ont des fonctions spécifiques dans les grandes demeures. Les salles en enfilade dont les portes alignées permettent de juger de l'ampleur des locaux, de taille décroissante, aboutissant à l'appartement privé.

L'ouvrage est divisé en quatre parties: le palais des papes, les demeures royales, les palais d'Italie et d'Espagne, les châteaux de France et d'Angleterre.

La disposition et les usages dans les appartements pontificaux d'Avignon ne nous sont pas encore parfaitement connus en dépit des recherches méticuleuses de Gary M. RADKE et de Bernhard SCHIMMELPFENNING.

Les demeures royales sont explorées en France, en Angleterre, en Espagne et dans les Pays-Bas.

Le Louvre de Charles V nous est décrit par Mary WHITELEY. L'appartement royal, composé traditionnellement d'une chambre à parler et d'une chambre de retrait, se complète de chambres de jour et d'appartements de nuit associés à de petits locaux à usage spécifique: oratoire, garde-robe, bibliothèque ou studio. La reine disposait d'appartements identiques un étage plus bas afin de confirmer le prestige royal.

La vie publique, et par voie de conséquence la forme des appartements royaux du roi Henri III, nous explique Françoise Boudon, fut organisée par les *règlements généraux* de 1578 qui fixèrent le rôle des pièces: l'antichambre permettait de trier ceux qui auraient le privilège de pénétrer dans la chambre, les autres attendant que le roi sorte de ses appartements. Dès 1585 un nouveau règlement précisait que quatre pièces précèderaient la chambre du roi: salle, antichambre, chambre d'État et chambre d'audience.

En Angleterre, Henry VIII disposait de 67 maisons mais il n'en fit construire que trois. La plus intéressante est Hampton Court où l'appartement royal comportait quatre pièces au premier étage. Une galerie privée permettait au roi de se distraire en dehors des curieux. L'auteur de cet article, Simon THURLEY, termine par une comparaison entre palais anglais et français.

*Le palais de Charles-Quint à Bruxelles* nous est révélé par Krista DE JONGE. Les sources écrites mises en relation avec la documentation iconographique lui permettent de restituer l'appartement impérial tel qu'il servait à Marguerite de Parme en 1565 : quatre grandes chambres, une salle d'audience et une galerie, lieu de fêtes et non de passage. Sa conception serait à rechercher dans l'architecture bourguignonne de Philippe le Bon.

L'étrange palais de Charles-Quint à Grenade ne nous éclaire pas pour ce qui touche aux constructions dans les Pays-Bas. Il est décrit dans la contribution de Fernando MARIAS. Catherine WILKINSON traite de l'architecture et de la vie quotidiennes dans les palais espagnols du XVI<sup>ème</sup> siècle. L'appartement de la reine reproduit symétriquement celui du roi comme au palais du roi de Majorque à Perpignan (XIV<sup>ème</sup>) et tel qu'on le retrouve à l'Escorial. La tradition d'appartements séparés fut puisée chez Vitruve et renforcée sans doute en Espagne par l'influence musulmane.

*Le palais ducal d'Urbino* est étudié par Andreas TONNESMANN comme exemple de la construction idéale pour un seigneur humaniste. Avant 1466, les ducs résidaient en divers lieux de la ville et le château occupait un point culminant. Le palais au cœur même de la cité fut proposé par Alberti dans son *De architectura*. De grandes parties du palais étaient publiques. L'intendance de cette grande maison était dissimulée dans les sous-sols : cuisine, écuries, ateliers, entrepôts et logements des domestiques. L'appartement princier au premier étage, orné de décors symboliques, devait impressionner le visiteur par l'humanisme et la culture du maître et non par sa puissance.

La partie de l'ouvrage consacrée aux *Châteaux de France et d'Angleterre* nous initie à la vie quotidienne d'une société traditionnelle assez semblable des deux côtés de la Manche.

*La distribution des palais et des hôtels à Paris du XIV<sup>ème</sup> au XVI<sup>ème</sup> siècle* est étudiée avec beaucoup de pertinence par Myra NAN ROSENFELD. L'hôtel de Jacques Duché (XIV<sup>ème</sup> siècle) présentait déjà une galerie de tableaux, une salle de musique, une salle de jeux, une chapelle, un cabinet du trésor, des chambres à coucher et une chambre haute, servant parfois de salle à manger, ouverte sur ses quatre côtés par des fenêtres. Ces belles demeures non fortifiées furent entreprises après la construction de la nouvelle enceinte, entre 1361 et 1380 sous Charles V. Pour lui-même le roi fit édifier l'hôtel Saint-Pol sur le modèle du palais de la Cité. Il était constitué de plusieurs corps de logis et de plusieurs appartements. L'hôtel de Cluny, construit entre 1156 et 1185, disposait de plusieurs appartements dans un seul corps de logis.

Uwe ALBRECHT traite *des petits châteaux en France et dans l'Europe du Nord aux XV<sup>ème</sup> et XVI<sup>ème</sup> siècles*. Le château-donjon inspiré de Vincennes offre l'avantage de grouper les fonctions : justice, réception, résidence et défense. Une pièce soignée au dernier étage existe dans d'autres exemples français mais aussi allemands et danois. Les petits manoirs semblent directement issus de cette lignée. Les plans d'une dizaine d'exemples choisis dans les pays nordiques nous intéressent et nous étonnent.

David THOMSON examine la plus ancienne publication de dessins d'architecture « à la française » par Jacques Androuet du Cerceau (1510). Le rôle social et artistique de cette publication n'est pas encore parfaitement connu.

Jean-Marie PÉROUSE DE MONCLOS étudie les *Logis et appartements jumelés dans l'architecture française*. Il insiste sur l'intérêt que portent les architectes français à la distribution commode des pièces alors que les architectes italiens privilégient la symétrie. La séparation des appartements du roi et de la reine n'implique une symétrie parfaite que si les conjoints sont égaux comme Henri II Plantagenet, roi d'Angleterre, et Aliénor d'Aquitaine dans le château de Niort, construit sur les terres de la duchesse en 1160.

L'étude des *galeries en Angleterre au XVI<sup>ème</sup> siècle* par Rosalys COOPE complète heureusement notre documentation. La galerie de communication est souvent remplacée par une galerie récréative pour le maître de maison.

D'autres contributions fort intéressantes sont publiées dans le présent ouvrage mais l'espace nous manque pour en faire une critique même succincte. L'index des lieux et des sujets en facilite la consultation.

M. VAN DE WINCKEL

Timothy B. HUSBAND, avec la collaboration de Ilja VELDMAN, Ellen KONOWITZ et Zsuzsanna VAN RUYVEN-ZEMAN, *The Luminous Image. Painted Glass Roundels in the Lowlands, 1480-1560* (Catalogue d'exposition). New York, The Metropolitan Museum of Art, 1995, 234 p., 4°, 21 pl. couleurs et nombreuses photos n. et bl.

L'exposition de rondels qui a eu lieu au Metropolitan Museum de New-York du 23 mai au 23 août 1995 fut la première à être consacrée à ces œuvres d'art fragiles et encore trop mal connues. T. Husband, grand spécialiste dans ce domaine et qui rédigea, il y a peu, l'inventaire des rondels conservés aux USA<sup>(1)</sup> est parvenu à réunir des œuvres de toute grande qualité, dont certaines d'ailleurs venaient de Belgique (Bruxelles, Gand, Leuven). Cette exposition, qui fut un temps espérée à Bruxelles, aurait dû aussi se déplacer au Rijksmuseum d'Amsterdam, ce qui finalement ne put pas se faire.

T. Husband choisit les œuvres exposées en fonction de leurs qualités esthétiques ; c'est ainsi par exemple qu'il écarta la production plus populaire, importante à l'époque mais évidemment stylistiquement et iconographiquement moins innovante. Le grand mérite de cette exposition, et du catalogue dont il est question ici, est non seulement de mieux faire connaître les œuvres majeures de l'art du rondel mais aussi, et surtout sans doute, de les confronter avec les dessins préparatoires, souvent de toute beauté.

Après une préface du directeur du Metropolitan Museum, Philippe de Montebello, les remerciements et la liste des prêteurs, T. Husband introduit le sujet en définissant les rondels, généralement placés dans des édifices civils, publics ou privés, des cloîtres et éventuellement des édifices religieux, lieux qui peuvent parfois expliquer l'iconographie choisie : thèmes de justice, allégories, sujets moralisateurs par exemple. Il semble bien que la plupart des artistes majeurs des anciens Pays-Bas entre 1480 et 1560 aient créé des dessins qui furent utilisés comme modèles pour des rondels, même si deux d'entre eux seulement, Dirk Vellert et Dirck Crabeth, furent aussi, de façon certaine, des peintres sur verre. Ces dessins réalisés à la plume ou au pinceau, souvent rehaussés de blanc sur papier teinté, ont longtemps été considérés comme œuvres d'art indépendantes et il est vrai qu'ils ne semblent pas toujours avoir été destinés à la reproduction sur verre. D'autre part certains projets résultent manifestement d'une commande précise et peuvent être de moins bonne qualité.

I. M. Veldman développe ensuite la riche iconographie des rondels qui ne peut se comprendre que dans le contexte particulier des anciens Pays-Bas de l'époque, encore attachés aux traditions mais aussi touchés par l'humanisme et la Renaissance, les Réformes catholique et protestante. Si les influences de la *Devotio Moderna* sont toujours vivaces, comme le montrent les nombreuses scènes des Évangiles et particulièrement de la Passion, source majeure de méditation, les thèmes de l'Ancien Testament se multiplient aussi. Ils peuvent être mis en rapport avec le Nouveau Testament suivant la méthode typologique en honneur depuis la *Biblia Pauperum* et le *Speculum Humanae Salvationis*, mais les histoires dramatiques aux péripéties et rebondissements nombreux (Histoire de Joseph, d'Abraham, de Tobie) séduisent aussi les fidèles de l'époque et de nombreux personnages ou épisodes bibliques sont utilisés pour leur valeur moralisatrice. L'Humanisme développe d'autres thèmes, mythologiques ou historiques, prisés par les Chambres de Rhétorique et fréquemment mis en scène. La Réforme protestante quant à elle a une influence indéniable mais qui n'est pas toujours aisément reconnaissable en tant que telle.

Le catalogue groupe les œuvres autour des grands artistes, sauf exceptions. En effet, un chapitre est consacré au thème du « Sorgheloos », adaptation profane de l'Histoire du Fils prodigue, très apprécié par les Chambres de Rhétorique et le théâtre, et dont la portée morale est indéniable. Deux autres chapitres envisagent les périodes de 1480 à 1520 et de 1520 à 1560 pour montrer toute la diversité et la richesse de la production, même si elle ne peut être rapprochée de l'un ou l'autre artiste important.

(1) C.R. dans *RBAA*, LXII, 1993, p. 157-159.

Le premier groupe chronologiquement envisagé, se définit à la suite de Hugo van der Goes et comporte principalement des séries de la Genèse et de l'Histoire de Tobie; ces œuvres ne peuvent être localisées avec précision — Gand ou d'autres villes des anciens Pays-Bas du Sud — et montrent à la fois la production quasi industrielle des rondels et le goût longtemps conservé pour le style de van der Goes.

Pour le reste, les rondels sont considérés en rapport avec des artistes importants dont les dessins leur ont servi de modèles. Jacob Cornelisz van Oostsanen, actif à Anvers, fournit manifestement de nombreux modèles tout comme Pieter Cornelisz (ou le monogrammist PC) qui peignit aussi sur verre d'après Van Mander, Lucas de Leyden ou Jean Gossaert dont un seul dessin est indubitablement de sa main. Le Pseudo Ortkens est à distinguer d'Arnould de Nimègue, créateur de vitraux monumentaux, et les dessins qui lui sont attribués doivent en fait l'être à Valentin van Orley ou à des membres de son atelier. Dirk Vellert, qui signa un très beau *Triomphe du Temps* conservé aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles, travailla aussi pour des vitraux monumentaux dont ceux de Kings College, Cambridge. De même, Pierre Coecke d'Alost peut être rapproché de vitraux monumentaux, et il ne faudrait surtout pas oublier ceux qui ornent la cathédrale de Lichfield (G.B.), originaires de l'église abbatiale de Herkenrode. Jan Swart van Groningen fut un dessinateur prolifique pour les rondels, même si les attributions ne sont pas toujours évidentes et Lambert van Noort est également connu comme le créateur de certains vitraux de Gouda de même que Dirk Crabeth, dont le Musée des Arts décoratifs de Paris possède les seuls rondels encore conservés dans leur entourage décoratif et matériel original et qui furent créés pour une maison de Leiden.

Ce livre est richement illustré de 21 photos en couleurs et de nombreuses photos en noir et blanc pour lesquelles on peut regretter l'absence d'une numérotation continue.

Une riche bibliographie et un index complètent cet ouvrage qui attire l'attention sur les plus beaux rondels, œuvres d'artistes majeurs de nos contrées et il restera, pour tous ceux qui travaillent dans le domaine du dessin et du rondel, un véritable ouvrage de référence.

Yvette VANDEN BEMDEN

Françoise LECHEN-DURANT, *Musée David & Alice van Buuren. Maison de mémoire*. Bruxelles, Editions Racine, 1995, 25 × 29 cm., 160 p., 135 ill. (85 in vierkleurendruk), met een *Préface* door Paul EECKHOUT. Parallel-editie in het Nederlands: Tielt, Uitgeverij Lannoo, 1995.

Dit boek verschijnt precies twintig jaar na de officiële openstelling van het Museum David en Alice van Buuren te Ukkel (Brussel) en het toegankelijk worden voor het publiek van het huis, gebouwd in de jaren 1924-1928, en van de kunstverzameling, sedert 1911 gestaag samengelezen door bankier David-Michel van Buuren (Gouda 1886 - Brussel 1955) en zijn echtgenote, sedert 1922, Alice Piette. Deze laatste bleef tot aan haar dood, in 1973, de behoedster van dit huis en dit kunstbezit, bewerkstelligde de vervollediging van de tuinarchitectuur door de aanleg van een Labirint- en van een Hartentuin, en stelde het gehele patrimonium voor de toekomst veilig door het om te vormen tot een Stichting van Openbaar Nut, voor verder beheer gelegeerd aan een Vereniging « De Vrienden van het Museum David & Alice van Buuren ».

De schrijfster deelde haar museummonografie op in vier grote hoofdstukken, waarvan het eerste gewijd is aan het leven en de persoonlijkheid van het echtpaar David en Alice van Buuren, hun ingesteldheid tegenover kunst en mecenaat en hun ontvankelijke en open verhouding tot het artistieke klimaat van hun jeugd, d.w.z. van de avant-garde van de jaren '20, de esthetiek van het *Art Déco* dat in 1925 triomfen vierde op de *Exposition internationale des Arts Décoratifs et Industriels de Paris*.

Het tweede hoofdstuk richt de aandacht op de woning, van 1924 af aan de Ukkelse Erreralaan opgetrokken naar de plannen van de architecten Govaerts en Vaerenbergh, die echter, bij het uitvoeren van hun opdracht, uiterst schatplichtig bleven aan de persoonlijke ideeën van de zelf artistiek begaafde bouwheer. Deze laatste liet zich bij de eerste vastlegging daarvan intens helpen door zijn

Noord-Nederlandse neef-bouwmeester Johan Franco, belangrijk vertegenwoordiger van de « gesloten baksteenarchitectuur » van de zogeheten Amsterdamse School. Ook de binnenhuisinrichting van de voormalige woning — uiteraard méér nog dan het gebouw — is doorslaggevend en bepalend voor het algemene karakter van het huidige museum en voor de presentatie van de kunstverzameling. Het interieur, getuigend van de « nieuw-classicistische » smaak van de bewoners binnen hun optie voor een globaal Art-Déco-concept, werd bepaald door de twintigjarige trouw (bestellingen gespreid over de jaren 1928-1949) die zij betoonden aan de creaties van de Parijse *Studio Dominique* (André Domin en Marcel Genevrière), die in die periode ook bekendheid verwierf door zijn aandeel in de binnen-aankleding van de pakketboot *Normandie* (1935).

Het derde hoofdstuk werd ondertussen wel het gewichtigste van het boek: het behandelt de eigenlijke kunstverzameling der van Buurens en benadert haar als de neerslag van de « geschiedenis van een hartstocht ». David van Buuren was inderdaad een geboren, geduldig en scherpzinnig verzamelaar en is het, onvermoeibaar vorsend naar de authenticiteit of proevend van de artistieke kwaliteit van wat zijn aandacht trok, constant gebleven, vanaf zijn eerste aankoop bij Gustave van de Woestijne, in 1913, tot en met zijn laatste aanwinsten. In 1952 waren dit onder meer nog een aan Hiëronymus Bosch toegeschreven *Verzoeking van de H. Antonius* — in 1955 door Alice van Buuren aan het Prado-museum geschonken —, in 1952 ook ten langen laatste niets minder dan een tweede versie van Pieter Bruegels *Val van Ikaros*, namelijk die welke hij reeds in 1935 in de Verzameling Herbrant te Parijs bewaard wist en nooit meer uit het oog was verloren, in 1953 een *Bedelaar*, toegeschreven aan de Rembrandt-leerling Barent Fabritius, een schilderij dat eveneens in 1935 reeds van Buurens aandacht had getrokken en waarvoor doorheen de jaren zijn interesse nooit was geluwd, in 1954 nog de allerlaatste uitbreidingen van een ondertussen tot het grandioze uitgegroeide collectie.

Neemt in de Verzameling van Buuren de oude schilderkunst (15de-18de eeuw), met behalve de reeds geciteerde namen ook nog opmerkelijk werk van onder meer Simon Bening, Jan Massijs, Joos van Cleve, de jongere Bruegels, Hercules Seghers, Pieter Saenredam en Francesco Guardi een belangrijke plaats in, toch ligt het zwaartepunt van de collectie duidelijk in een serie uitgelezen schilderijen die voornamelijk de kunst van de Vlaamse « moderneren » van het eerste derde van de 20ste eeuw illustreert, hetzij doorheen werk van wegbereders als James Ensor en Willem Vogels, hetzij doorheen exemplarische stukken van de hand van Rik Wouters — behalve het uitbundig-jubelende bloemstuk *De pioenen* (1912) ziet men er onder meer Riks laatste vóór-oorlogse doek (juli 1914) *De perziken*, een tegelijkertijd luchtig en toch cézanniaans-geconstrueerd stilleven —, hetzij doorheen werk van enkele van de meesters van Latem: Constant Permeke, Gust De Smet, Frits Van den Berghe en vooral Gustave van de Woestijne.

Wat betreft de kunst van Gustave van de Woestijne (1881-1947) is het inderdaad aan te stippen dat het Museum David en Alice van Buuren wel de belangrijkste collectie toont — niet minder dan tweeëndertig nummers, ontstaan tussen 1910 en 1935 — ooit door een privéverzamelaar samengelezen. Verklaring is de dubbele band van vriendschap en mecenaat die de kunstenaar en zijn familie gedurende tientallen jaren verbond met het kunstminnende en gefortuneerde echtpaar. Sommige werken werden door David van Buuren rechtstreeks op het atelier gekocht, andere via de gekende Galerie Georges Giroux. Nog andere kwamen speciaal tot stand voor de woning aan de Erreralaan, meer bepaald meerdere stukken uit de merkwaardige reeks van veertien stillevens die de collectie rijk is, met name die ontstaan in de jaren 1928 tot 1931. Een heel aparte plaats bekleedt in het museum het grotere doek *De kindertafel* (1913), een schilderij dat David en Alice ten geschenke kregen uit de verzameling van Davids vriend en collega-bankier Jacob de Graaf, die het in het jaar van ontstaan reeds, nauwelijks voltooid, van de schilder had gekocht. Zowat de voornaamste facetten van Van de Woestijnes intimistisch symbolisme komen in de keurreeks ter plaatse aan bod en het is volkomen terecht dat de auteur kan stellen dat meerdere meesterwerken er de mogelijkheid scheppen de thematische en stilistische ontwikkelingsgang van de schilder na te trekken.

Tenslotte, alvorens enkele alinea's te besteden aan de testamentaire en juridische disposities die uiteindelijk het patrimonium van David en Alice van Buuren omvormden tot een voor het publiek toegankelijke museumverzameling en alle waarborgen bieden dat dit gezegend oord van schoonheid,

herinnering en humanistische gezindheid voor de toekomst bestendigd wordt, wijdt de auteur nog een kort hoofdstuk aan de omgeving van het huis, de respectievelijk in 1924-1928 door Jules Buysens aangelegde geometrische en pittoreske tuingedeelten, in 1935 vervolledigd met een rozengaard, en de door René Pechère in de jaren 1968-1970 verwezenlijkte labirint- en hartentuinen, die ook plaats bieden aan enkele beeldhouwwerken.

Een summiere opsomming der aanwezige kunstwerken en een selectieve (!) bibliografie sluiten deze museummonografie af.

Het werd een druktechnisch en wat bladschikking en kwaliteit der illustraties betreft uiterst verzorgde en elegante uitgave, waarin men, al bij al, inhoudelijk echter wel wat meer gesystematiseerde substantie en wat meer « rigueur » had gewenst. De geleverde informatie blijft vaak fragmentair, toevallig of onnauwkeurig, en is ietwat chaotisch over het boek verspreid, zodat de lezer meer dan eens na zoekwerk en terugbladerend herlezen uiteindelijk toch op zijn honger blijft. De ontstentenis van een, al was het maar beknopte eerste catalogus (met kleine afbeeldingen bijvoorbeeld, maar alleszins met gesystematiseerde basisgegevens) van de schilderijen, het grafisch werk en de sculpturen, beklemtoont het mondaine karakter van de publicatie, die, helaas in haar voetnoten zelfs enig amateurisme verraadt. Wat te denken van de *Welthandschaft* (sic!), p. 88, en de in voetnoot 122 luchthartig gewaagde vertaalpoging?

André A. MOERMAN

Claudine LEMAIRE, *La comtesse Anne-Philippine-Thérèse d'Yve figure de proue de la Révolution brabançonne et grande bibliophile (1728-1814)*, dans *Archives et Bibliothèques de Belgique*, LXIV, 1993, p. 121-112 et 317-357.

Ceux qui n'ont joué de rôle que dans les coulisses de l'histoire courent le risque d'en être les oubliés. Madame Lemaire a tenu à ce que soit conservée la mémoire d'une attachante figure de la période cruciale du passage de l'Ancien Régime au monde contemporain. Seules quelques rares mentions, dont l'auteur fait le relevé, faisaient jusqu'à ce jour état tant du rôle joué par la comtesse d'Yve au cours de la Révolution brabançonne, que du soin qu'elle mit à se constituer une prestigieuse bibliothèque. Ces deux aspects d'une personnalité exceptionnelle ne sont pas sans liens: les lectures de la comtesse d'Yve n'ont certainement pas manqué d'influencer ses idées politiques. Il n'existe d'elle ni biographie, ni iconographie. Les registres paroissiaux et les archives notariales permettent de reconstituer ses origines familiales, son entourage, sa situation de fortune. Ce serait peu si, épistolière acharnée, elle n'avait développé ses idées dans de nombreuses lettres dont beaucoup ont été conservées par leurs destinataires. Le catalogue de sa bibliothèque est une seconde et essentielle source d'informations.

La comtesse d'Yve joue un rôle discret, mais important au cœur d'une révolution dont l'échec était inévitable, car elle faisait se côtoyer les progressistes des Lumières et les traditionalistes les plus hostiles à toute innovation, en sorte que, comme l'a écrit Pirenne, un cartel se conclut entre des parties destinées à se combattre. Grâce à ses nombreux contacts, la comtesse recueille d'utiles informations et les diffuse, tout en défendant ardemment et en tentant de faire partager ses idées où se mêlent tradition et souveraineté populaire. « La conservation de nos lois » écrit-elle, « est notre seul titre d'avoir légitimement chassé nos souverains ». Elle diffuse aussi les innombrables pamphlets et en écrit peut-être l'un ou l'autre. Elle n'est d'ailleurs pas la seule femme à payer de sa personne dans le soulèvement contre le souverain autrichien devenu oppresseur et Madame Lemaire en cite d'autres exemples.

L'échec de la révolution, bientôt suivi de la conquête française, ne met pas fin aux activités de la comtesse. À partir de 1796, sous le nom d'emprunt de la citoyenne Marichal, elle fait plusieurs séjours à Paris; elle s'y crée des relations importantes et en fait bénéficiaire des compatriotes inquiétés par le Directoire. Elle obtient notamment la libération du frère cadet d'Henri van der Noot, détenu comme otage à la place de celui-ci.

Sous le régime napoléonien et jusqu'à sa mort en 1814, la comtesse d'Yve consacra sans doute le meilleur de son temps — et de ses ressources — à l'enrichissement de sa bibliothèque. L'inven-

taire qu'elle en avait fait établir servit de base au catalogue de la vente organisée par ses héritiers en deux vacations, en 1819 et 1820 : plus de 25.000 volumes, réunis sur près d'un demi-siècle, répartis en 6821 lots. Ce fut sans doute la plus importante bibliothèque constituée dans nos régions par une femme, la trace des premières acquisitions remontant à 1765. Cet ensemble supporte la comparaison avec les autres grandes bibliothèques de l'époque dont on connaît la composition par des catalogues de vente ou des inventaires de donation et elle se place même dans le peloton de tête. Mais l'aspect qualitatif est peut-être plus important encore que le quantitatif. La bibliophilie n'y est pas étrangère : la comtesse recherche des ouvrages remarquables par leur ancienneté (110 manuscrits, 57 incunables), leur rareté ou la beauté de leurs reliures. Pour le surplus, c'est-à-dire la toute grosse majorité des volumes, il est significatif de constater que la recherche portait plus sur toutes les branches du savoir que sur la littérature, relativement sous-représentée. C'est aussi l'œuvre d'une humaniste qui ignore la barrière des langues et qui n'hésite pas à acquérir des œuvres en néerlandais, anglais, italien, espagnol, latin.

On souhaiterait mettre en évidence l'étendue de l'éventail des intérêts de la comtesse d'Yve : elle justifierait une longue suite de titres, mais ce serait sortir du cadre d'une recension. Bornons-nous à citer la collection, complète à l'époque, des *Acta Sanctorum*, deux éditions de la Bible Polyglotte de Plantin, les 50 volumes de « Histoire et Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres », 413 de l'Esprit des Journaux, l'Encyclopédie, les œuvres de Montesquieu, de Rousseau, de Voltaire, les 35 volumes de l'histoire naturelle de Buffon, comme aussi des ouvrages hétérodoxes (Luther, Melancton, Calvin), divers volumes sur l'histoire de l'Inquisition, divers titres relatifs au péché originel et à l'existence du purgatoire. Et encore 414 ouvrages de droit naturel et 228 de droit civil, 79 titres sur les sociétés secrètes et l'on pourrait allonger la liste (astrologie, histoire naturelle, médecine, géographie...). Figure de proue comme le dit le titre de l'article, mais aussi figure attachante, la comtesse d'Yve méritait certes d'être préservée de l'oubli.

M. COLAERT

*Le Musée d'Élal des Beaux-Arts Pouchkine. Guide du Musée.* Moscou, 1994 (en russe). 199 p.

En Russie comme ailleurs, certains musées jouissent d'un prestige particulier et, à juste titre, attirent les grandes foules : à Moscou, la Galerie Tretiakov, les musées du Kremlin, à Petersbourg, l'Ermitage. Il existe cependant, à Moscou comme à Paris, Londres, Rome, des musées peut-être un peu moins connus, mais qui abritent des collections et des œuvres de haut niveau : le Musée des Beaux-Arts Pouchkine, au cœur de la capitale russe, a été érigé par souscription nationale et ouvert en 1912. Il offre aux visiteurs des copies d'œuvres antiques et médiévales, dont l'intérêt, pour le touriste occidental, est limité, mais il présente aussi des collections d'un intérêt exceptionnel : c'est le cas des portraits antiques à l'encaustique — ancêtres des icônes — les portraits du Fayoum (Égypte romanisée), dont le musée Pouchkine possède une des plus belles collections, avec celle du Musée Getty.

D'autre part, la collection des impressionnistes français ne le cède que de peu à celle de l'Ermitage. La peinture italienne et des Pays-Bas comporte aussi quelques belles pièces. Le guide, illustré de bonnes reproductions, décrit salle par salle l'agencement de la trentaine de pièces ouvertes au public et les œuvres qui y sont exposées. Les commentaires sont brefs, mais précis et éclairants, comme c'est l'usage dans ce type d'ouvrage. Une édition française serait souhaitable.

J. BLANKOFF

Julius NATTERER, Thomas HERZOG et Michael VOLZ, *Construire en bois, 2.* Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 1994, broché. 23 × 30 cm., 332 p., 4.000 dessins, 700 photos ill. n/b et 16 coul. Prix : 98 FS.

*Construire en bois 2* est l'œuvre collective d'un ingénieur et de deux architectes. Il fait suite à un premier volume qui était un outil de conception plus technique. Dans le second volume, les auteurs examinent diverses réalisations et donnent une méthodologie visant à susciter la réflexion.

Le premier chapitre illustre divers exemples puisés dans la production mondiale ancienne et contemporaine. Les deux chapitres suivants concernent la connaissance du matériau et des structures. Les photographies accompagnées de schémas nous initient à un vocabulaire et aux diverses méthodes de construction. Le chapitre 4 constitue une démonstration à partir d'exemples. Certaines constructions modernes utilisent encore les méthodes des charpentiers gothiques telles que nous les connaissons dans l'église Sainte-Catherine de Honfleur ou dans l'abbaye de Westminster. L'ouvrage nous donne surtout de superbes exemples contemporains. Nous découvrons ainsi que les Allemands et les Suisses, dans les habitations et même dans les bâtiments publics, sportifs, font encore un large usage du bois. En Belgique, les constructions contemporaines en bois sont rares. La confiance dans la pierre, la brique ou le béton est renforcée chez nous par la crainte des incendies, entretenue d'ailleurs par nos corps de pompiers et par les assureurs. Ainsi la créativité est muselée par les décrets ou les conseils de personnes étrangères à la profession d'architecte.

Pour l'historien d'art, *Construire en bois 2* est un outil qui permet de lire plus aisément une réalisation et d'en mesurer le raffinement technique. Nous rencontrons surtout des structures de bois dans les charpentes, dans les ouvrages d'art, dans les bâtiments industriels du passé. L'intérêt que cet ouvrage suscite nous initiera à une meilleure compréhension d'une part intéressante de l'architecture contemporaine.

M. VAN DE WINGKEL

Georges PERROT, Maxime COLLIGNON, *Études d'archéologie grecque, précédé de L'archéologie grecque en Sorbonne de 1876 à 1914 par Philippe BRUNEAU*, Paris, Picard, 1992, 22 × 14 cm, 276 pp., figg. (Les classiques français de l'Histoire de l'Art).

Philippe Bruneau a voulu remettre en lumière les démarches savantes et enthousiastes des deux grands maîtres de l'archéologie grecque en France à la fin du siècle dernier et au début de notre siècle, Georges Perrot et Maxime Collignon. Par des extraits judicieusement choisis dans leurs principaux ouvrages, l'éditeur veut inviter les archéologues d'aujourd'hui à une réflexion sur le sens même de leurs propres méthodes. On constate, en effet, combien ces deux grands savants du passé avaient le souci de la démarche historique dans la recherche des origines, la confrontation des données, la volonté de dégager de grandes synthèses à partir de l'exploitation globale des sources. Unis par une même admiration de l'art grec, ces deux personnalités avaient cependant des sensibilités très différentes; très parlante est à cet égard la comparaison de leurs analyses respectives de l'œuvre de Praxitèle. S'il est donc encore utile de relire ces vieux maîtres, nous mesurons en même temps l'importance de l'apport de leurs successeurs en France dans cette matière, les Jean Charbonneaux, Pierre Demargne, Roland Martin, pour ne citer qu'eux, qui ont donné depuis dans de nouveaux manuels et synthèses une analyse de l'art grec plus complète et plus conforme aux exigences du lecteur d'aujourd'hui.

Claire DE RUYT

Suzanne PFLÉGER, *Eine Legende und ihre Erzählformen. Studien zur Rezeption der Kreuzlegenden in der italienischen Monumentalmalerei des Tre- und Quattrocento, (Europäische Hochschulschriften. Kunstgeschichte, 27)*, Bern, Peter Lang, 1994.

De titel moet de ruimere denkpiste aangeven rond een receptiegeschiedenis van de Kruislegende in de Italiaanse fresco's van het tre- en quattrocento. De cyclus geschilderd door Agnolo Gaddi in het koor van de Santa Croce-kerk te Firenze (laatste kwart 14de eeuw), het uitgangspunt van de auteur, vervult op velerlei wijzen een sleutelpositie in de ontwikkeling van de beeldvorming

rond de Kruislegende. De scènes bundelen een aantal iconografische motieven die tot nog toe enkel in de kleinschalige kunstdisciplines werden aangeraakt en/of die bovendien nog niet die grote discursieve dichtheid hadden bereikt. De cyclus verbindt ook voor het eerst de drie (afzonderlijk en moeizaam gegroeide) hoofdbestanddelen van de Kruislegende: de verhalenbundel die plaatsvindt tijdens het oude verbond (de legende vindt slechts in de 12de-13de eeuw enige standaardisatie; het Kruis heeft hier nog zijn prefiguratieve gedaante als Levensboom); de legende rond de Kruisvinding door Helena (4de eeuw, Jeruzalem, zowel een patristiek als een apocrief groeiproces, vrij éénduidige overlevering) en de restitutie van het door de Perzische vorst Chosroës gestolen Kruis aan Jeruzalem door de Byzantijnse keizer Heraclius (in de 7de eeuw reeds aanwijzingen in kronieken). Dat in Santa Croce dus voor het eerst een « volledige » Kruislegende-cyclus wordt gevisualiseerd, is voor de auteur uiteraard niet onbeduidend.

De pioniersrol van Agnoli Gaddi bleek ook uit een beklivende iconografische doorstroming. Deze uitwisselingen bleven zich vooral beperken tot de context van de franciscaanse kerken (Volterra, Empoli, Montegiorgio, Arezzo). Het is deze vastelling die het spoor doorheen de studie trekt. Het uitpuren van de « franciscaanse » hypothese (H. von Thode en E. Borsook<sup>(1)</sup>), is een interessante focus na het iconografisch veldwerk van P. Mazzoni en K. A. Wiegel<sup>(2)</sup>. Aangezien de franciscanen een dominerende rol speelden in de iconografie van de Kruislegende, worden voor de auteur missiedrang, de « trinitaire » visie op de heilsgeschiedenis, propaganda in verband met de kruistochten en hun spirituele en praktische associatie met het Heilig land (*custodes* van het H. Graf) de belangrijkste historische invalshoeken. Het is echter niet altijd duidelijk of Pflieger deze thema's inductief of deductief ten aanzien van het beeld behandelt. Er speelt hier het gevaar van een kringredenering.

De wijze waarop de auteur de bronnengeschiedenis van de legende uiteenzet, moet voor vele lezers toch teleurstellend blijven. Het feit dat zij de studie van J. W. Drijvers<sup>(3)</sup> en S. Borgehammar<sup>(4)</sup> schijnbaar niet heeft doorgenomen, doet daar weinig goed aan, al is deze leemte misschien te wijten aan de actualiseringsfase tussen manuscript (1990) en druk (1994). Waarom de teksttraditie van de Kruishoutlegende enkel in het voetnotenapparaat enige aandacht verdient is ons ook niet meteen duidelijk. Een meer fundamentele analyse van de groeifazen en de thema's in de Kruislegende-teksten zou waardevolle informatie verschaffen over de context waarin het toenmalige denken omtrent het Kruis aanleuning vond. Ook de extrapolatie naar historisch-culturele feiten draagt enkel bij tot de identiteit en de betekenis van het beeld, indien deze duidelijk in het beeld wordt « ingeschreven ». Maar zelfs dan moet een grondige kennis van verwante en relevante teksttradities een nuttige toetssteen vormen. Suzanne Pflieger betreft de bronnen te weinig op het beeld, terwijl beelden en historische contexten elkaar precies in de bron ontmoeten.

Het hoofdstuk *Zwischenbemerkungen - Europa und das heilige Land*, dat als het kloppend hart van haar onderzoek een nieuwe omkadering van de gemonumentaliseerde Kruislegenden in het 14de- en 15de-eeuwse Italië belooft, wordt te veel als een intermezzo beschouwd. De auteur laat deze gegevens niet groeien tot volwassen betekenisdragers voor de iconografische analyse die erop volgt. Daar tegenover blijkt een grote vertrouwdheid met de picturale uitwisselingen van scènes en motieven.

Jammer is dat Pflieger de *Anregungen der nordischen Kunst*, die een *fehlendes Glied in der Kette* (p. 96) moeten vormen (bijvoorbeeld in de cyclus van Montegiorgio), slechts sporadisch uitdiept. Hoe is de weg naar en vanuit het 14de-15de-eeuwse iconografisch Kruislegende-materiaal over de Alpen te begrijpen? De auteur spreekt niet over de Zuidduitse muurschilderingen en tevens volle-

(1) H. VON THODE, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, Wenen, 1834, p. 502; E. BORSOOK, *The Mural Painters of Tuscany*, Londen, 1960, p. 155.

(2) P. MAZZONI, *La Leggenda delle croce nell' arte Italiana*, Firenze, 1914; K. A. WIEGEL, *Die Darstellungen der Kreuzauffindung bis zu Piero della Francesca*, (onuitgeg. Diss.), Keulen, 1973.

(3) J.-W. DRIJVERS, *Helena Augusta. Waarheid en legende*, Groningen, 1989; J.-W. DRIJVERS, *Helena Augusta. The Mother of Constantine the Great and the Legend of her Finding of the True Cross*, Leiden-Keulen, 1992.

(4) S. BORGEHAMMAR, *How the Holy Cross was Found. From Event to Medieval legend*, Stockholm, 1991.

dige cycli van Loffenau, Duttingen en van Wiesendangen (in Zwitserland) uit dezelfde periode. Zijn deze niet binnen de context van franciscanisme, pelgrimsroutes en kruistochten te verklaren? Moet niet ook meer aandacht besteed worden aan de *lignum vitae*-allegorisering, een verschijnsel dat kenmerkend was voor de minderbroeders (Bonaventura, Ubertino da Casale)?

Zeker moet gezegd dat de Kruislegende-iconografie uiterst grillige vormen kan aannemen en dat de auteur gebruik maakt van een in het Kruislegende-discours niet helemaal onbekende maar interessante invalshoek om de weerbarstigheid van het onderwerp te «temmen». Alleen mocht in deze studie meer aandacht besteed worden aan de wijze waarop de relaties tussen Oost en West — zoals deze zich toen in Italië politiek-religieus liet voelen — het beeld hebben gefilterd.

De Kruislegende roept nog om «opengegoid» te worden naar verwante beelden en teksten. Maar dat de cycli van Firenze, Volterra, Empoli, Montegiorgio en Arezzo eindelijk grondig scenisch met elkaar werden vergeleken, kan de lezer enkel verheugen.

Tenslotte krijgt de uitgever een slecht punt voor de discordantie tussen de paginering van inhoudsopgave en tekstgedeelte.

B. BAERT

Wulf RAECK, *Modernisierte Mythen. Zum Umgang der Spätantike mit klassischen Bildthemen*, Stuttgart, Franz Steiner, 1992.

L'art romain du Bas-Empire et des deux siècles qui suivirent la conversion de Constantin bénéficia depuis une quinzaine d'années d'un intérêt renouvelé. En témoignent non seulement le nombre croissant des thèses de doctorat consacrées à ce sujet, particulièrement en Allemagne, mais aussi les deux grandes expositions de New York (1977) et de Francfort (1983-1984). L'ouvrage de Wulf Raeck s'inscrit dans ce mouvement. Partant de l'étude monographique d'un certain nombre de thèmes iconographiques, l'auteur propose une interprétation générale de l'évolution du langage figuré entre le III<sup>ème</sup> et le VI<sup>ème</sup> siècle. La thèse de l'auteur peut être résumée comme suit. L'art de l'Antiquité tardive se caractérise par l'émergence d'une «nouvelle évidence (*neue Deutlichkeit*)», dont on observe les premières manifestations dès la fin du III<sup>ème</sup> siècle. Par rapport aux reliefs de la colonne trajane, ceux de la colonne de Marc-Aurèle présentent non seulement moins de détails mais surtout un volume moins saillant et des compositions plus simples. La lisibilité des scènes a été renforcée, aux dépens de l'impression de réalité. La tendance s'amplifiera au IV<sup>ème</sup> siècle. Les reliefs de l'arc de Constantin, comme ceux de la base de l'obélisque de Théodose, se signalent par la volonté du sculpteur de visualiser de manière directe les relations hiérarchiques entre les personnages, plutôt que de donner à voir une situation réelle — une 'tranche de vie' — dans laquelle ces relations avaient cours et pouvaient s'observer. La taille des personnages, l'espace qu'ils occupent, le volume qui leur est accordé deviennent fonction de leur place dans la société alors que, dans les reliefs impériaux des I<sup>er</sup> et II<sup>ème</sup> siècles, ces différents paramètres n'ont guère valeur de symbole et contribuent avant tout à donner à la scène représentée un caractère de réalité observable. La frontalité, qui deviendra une caractéristique majeure de l'art du Bas-Empire, s'inscrit, selon l'auteur, dans cette même recherche d'«évidence». Elle institue un rapport direct entre le personnage représenté et le spectateur. Celui-ci se trouve intégré dans l'espace de la représentation, puisqu'un ou même plusieurs personnages paraissent le regarder. Le monde de l'image en vient ainsi à le concerner personnellement.

La 'nouvelle évidence' ne se manifeste pas seulement au travers des modifications profondes apportées à la syntaxe figurative héritée de la Grèce. Elle conditionne aussi l'évolution de l'iconographie. À partir du IV<sup>ème</sup> siècle, on observe une tendance de plus en plus marquée à actualiser les mythes classiques, notamment du point de vue vestimentaire. Progressivement, les références au monde contemporain envahissent l'image. Dans le même temps, les inscriptions se multiplient. Elles permettent au spectateur de reconnaître sans hésitation les différents personnages représentés. Wulf Raeck attire aussi l'attention sur le fait que les thèmes traités semblent de moins en moins être l'objet d'un intérêt pour eux-mêmes. La narration s'appauvrit, le récit n'est plus véritablement traduit en image. Les représentations mythologiques semblent avoir principalement pour fonction de donner à voir sous des dehors particulièrement flatteurs le monde même du commanditaire.

Quelles sont les raisons de ces bouleversements ? L'auteur avance des motifs de nature à la fois sociologique et idéologique. D'une part, il signale l'apparition dans l'Empire, à partir du III<sup>ème</sup> siècle, de nouvelles élites sociales, dont les centres d'intérêt ne sont ni ceux de l'ancienne noblesse sénatoriale, ni ceux des Julio-Claudiens ou des Antonins. Pour ces *homines novi*, issus souvent de régions périphériques de l'Empire, les mythes grecs ne constituent plus une valeur en soi et encore moins un monde familier. La 'nouvelle évidence' qui caractérise l'illustration de ces mythes à partir du Bas-Empire aurait en quelque sorte permis de mettre à la portée d'un nouveau public le répertoire thématique traditionnel de l'art gréco-romain. D'autre part, avec l'avènement du christianisme, on assiste, dans la culture de l'Antiquité tardive, à une valorisation unilatérale du verbe, qui réduit l'image à un rôle ancillaire. Quand ils ne la condamnent pas purement et simplement, les Pères de l'Église voient dans la représentation figurée un simple moyen pour rendre les Écritures accessibles aux illettrés. Elle se trouve ainsi ramenée à un ensemble de signes véhiculant une information. Wulf Raeck montre combien cette conception influe en retour sur l'approche de l'imagerie mythologique chez des auteurs tardifs, tels Nicolaos de Myra ou Jean de Gaza. L'un et l'autre éprouvent le besoin, dans leurs *ekphraseis*, de justifier par une explication symbolique les moindres détails de la représentation.

On lira avec profit la réfutation (p. 62-63) de l'interprétation symbolique traditionnelle de la chasse au lion sur les sarcophages romains. Le lion ne représente pas la mort dont le défunt triompherait en image, ainsi que l'a prétendu Bernard Andreae (*Die römischen Jagdsarkophage*, 1980). Les sources littéraires ne cautionnent nullement cette lecture négative. Rappelant que la chasse au lion, difficile et donc valorisante, était un privilège impérial, Wulf Raeck propose de manière convaincante de considérer que le commanditaire du sarcophage, en choisissant de faire illustrer ce thème, souhaitait mettre en exergue sa *virtus*. Intéressante aussi est la lecture critique que l'auteur (p. 84-94) fait d'un travail d'Erika Simon consacré à la 'Tapisserie de Méléagre' de la fondation Abegg (*Meleager und Atalante*, 1970). L'archéologue allemande a donné de l'œuvre un commentaire dont la subtilité iconographique évoque involontairement les *ekphraseis* des V<sup>ème</sup> et VI<sup>ème</sup> siècles mentionnées plus haut ! La tapisserie, en fait, est loin de présenter une telle complexité.

L'information de l'auteur est assez complète. On regrettera que l'essai *Segno e immagine* de Cesare Brandi (Milan, Il Saggiatore, 1960) ait échappé à son attention. Le célèbre critique italien avait sur l'art du Bas-Empire des vues étonnamment proches de celles de Raeck (p. 63-73) et utilise même, à l'occasion, une terminologie semblable. Ainsi, il parle, à propos des productions figurées de l'époque de Justinien, d'une « évidence élémentaire (*evidenza elementare*) ». Par la largeur des vues et l'ambition du propos, l'ouvrage de Raeck ne s'adresse pas au seul spécialiste de l'Antiquité tardive mais peut aussi intéresser les historiens de l'art d'autres époques.

D. MARTENS

*Rivista di Archeologia* (diretta da Gustavo Traversari), XV, 1991, Roma, Bretschneider, 28 × 21 cm, 124 p., fig.

Des articles très divers composent le 15<sup>ème</sup> volume de cette intéressante revue. Dans le domaine de la préhistoire, deux contributions, basées sur les fouilles italiennes dans le Delta du Nil et en particulier à Tell El-Farkha, mettent en relief la délicate question de l'origine du peuplement néolithique du nord de l'Égypte (CHŁODNICKI *et al.*, p. 5-33 et S. SALVATORI - D. USAI, p. 34-45); tandis que des influences occidentales sont distinguées dans les premières traditions néolithiques sur la côte adriatique de la Ligurie (P. BIAGI, p. 46-54). Dans le domaine de l'archéologie grecque, la possibilité pour un artiste tel qu'Euphronios d'être passé de la qualité de peintre à celle de potier expérimenté est remise en question par des expérimentations modernes (N. CUOMO DI CAPRIO, p. 55-60); la statue dite « Aurige de l'Esquilin » aurait plutôt appartenu à un groupe représentant Thésée maîtrisant le taureau de Marathon, dérivé d'un original du sculpteur grec du 5<sup>ème</sup> s. Kalamis (G. HAFNER, p. 61-68); très convaincante est l'interprétation de divers documents, dont des statuettes archaïques et classiques d'allure « populaire » découvertes notamment à Locres, comme les

manifestations d'un culte d'origine anatolienne de Korè assimilée à Cybèle et s'exprimant sous des formes qui rappellent celle des idoles masquées (E. DI FILIPPO BALESTRAZZI, p. 69-79); c'est encore la déesse Korè qui doit être reconnue dans une grande statuette remployée à la Renaissance comme allégorie de la Justice décorant un palais vénitien, œuvre antique exécutée sans doute en milieu crétois au 2<sup>ème</sup> siècle de notre ère et dérivée d'un original praxitélien (G. TRAVERSARI, p. 80-88). Le domaine de l'architecture privée romaine est abordé dans deux articles: le premier s'intéressant à l'interprétation des vestiges de la villa de Tibère à Capri, comparés aux formes architecturales d'autres palais impériaux comme celui découvert sous la Farnésine à Rome (A. MONETTI, p. 89-96); le second attirant l'attention sur l'évolution de la relation espace public — habitat privé dans les villes romaines de Luni et Conimbriga (A. ZACCARIA RUGGIU, p. 97-110). Le volume se termine par la 11<sup>ème</sup> rubrique *Tecnologia nell'Antichità*, axée sur la céramique et les fours de potier (N. CUOMO DI CAPRIO, p. 111-115 et L. C. JUAN TOVAR - A. BERMUDEZ MEDEL, p. 116-124, pour des céramiques pré- et protohistoriques en péninsule ibérique).

Claire DE RUYT

*Rivista di Archeologia* (diretta da Gustavo Traversari), XVI, 1992, Roma, Bretschneider, 28 × 21 cm, 114 p., fig.

*Rivista di Archeologia* (diretta da Gustavo Traversari), XVII, 1993, Roma, Bretschneider, 28 × 21 cm, 127 p., fig.

Les 16<sup>ème</sup> et 17<sup>ème</sup> numéros de la *Rivista di Archeologia* présentent la même diversité de sujets: archéologie orientale (E. EQUINI SCHNEIDER, *Rilievi funerari dalla necropoli di Hilur, nella Mesopotamia Settentrionale*, XVI, p., 28-34; S. SALVATORI, *The Discovery of the Graveyard of Gonur-depe I (Murghab Delta, Turkmenistan)*, XVII, p. 5-13); sculptures et objets grecs archaïques et classiques (P. DANNER, *Tonmodelle von Naiskoi aus Kalabrien*, XVI, p. 36-48; G. HAFNER, *Der Westmæcoltsche Ephebe*, XVII, p. 14-17; A. MAGGIANI, *Cinerari arcaici di marmo da Pisa*, XVII, p. 34-41); iconographie gréco-romaine (F. GHEDINI, *Caccia e banchetto: un rapporto difficile*, XVI, p. 72-88; M. D'ABRUZZO, *Una pasta vitrea da Altino e il mito di Danae: osservazioni sull'iconografia*, XVII, p. 18-33; L. SPERTI, *Il cammeo Zulian: nuova interpretazione iconografica e stilistica*, XVII, p. 54-70); archéologie protohistorique en Italie (M. PALLOTTINO, *Elogio della protostoria*, XVI, p. 25-27; A. J. AMMERMAN, *Pottery at Monte Leoni*, XVI, p. 5-24; E. STARNINI e.a., *Risultati di un intervento di emergenza al Castellaro di Pignone (SP)*, p. 49-64); architecture romaine (A. MONETTI, *La Domus del criptoportico di Vicenza*, XVII, p. 46-50; M. FANO SANTI, *La colonna tortile nell'architettura di età romana*, XVII, p. 71-83); sculpture et portrait romains (G. HAFNER, *Eine philosophenschule in Aphrodisias?*, XVI, p. 68-71; C. SALETTI, *Ritorno a Velleia*, XVI, 89-94; H. MEYER, *A Circle of one? On the Identity of puzzling Figure on the Princeton Dionysiac Sarcophagus*, XVII, p. 51-53; G. BODON, *La raccolta antiquaria di un artista padovano del Cinquecento. Calchi in gesso e sculture all'antica nella bottega di Agostino Zoppo*, XVII, p. 84-91); objets d'usage courant (I. MODRZEWSKA, *Le lucerne « da miniera » nel Museo archeologico di Barcellona*, XVI, p. 65-67; C. BELTRAME, *Ancore antiche dai litorali di Venezia e Caorle*, XVII, p., 42-45); enfin la rubrique consacrée à la technologie, en particulier la céramologie, (J. M. CORDEIRO RAPOSO et A. L. CASTANHEIRA DUARTE, *Anforas lusitanas: los alfares del Tajo*, XVI, p. 97-106; M. SEFERT, *Pottery Kilns in Mainland Greece and on the Aegean Islands*, XVII, p. 95-105).

Claire DE RUYT

J. RUDHARDT, *Notions fondamentales de la pensée religieuse et actes constitutifs du culte dans la Grèce classique*, 2<sup>ème</sup> éd., Paris, Picard, 1992, 24 × 17 cm, 344 p. (Antiquité. Synthèse, 3) ISBN: 2-7084-0418-0.

« Il faut comprendre la religion antique selon ses concepts propres » (p. 7). L'intention de l'auteur, dans sa deuxième édition, est claire: il veut donner une analyse objective de la religion

grecque. Pour traiter dans cette optique ce vaste sujet, limité cependant à l'époque classique et centré sur Athènes, une analyse lexicologique très rigoureuse servira de guide tout au long de l'exposé. La première partie de l'ouvrage s'attache ainsi à définir « les notions fondamentales de la pensée religieuse », à partir du vocabulaire grec très varié qui sert à désigner les notions de sacré, de pur et d'impur, de souillure (p. 21-52) : sont ainsi précisés les nuances que recouvrent les termes qui conduiront toute la réflexion : *ἑργός* – « chargé de puissance », *ὄσιος* – « conforme à l'ordre religieux », *ἀγνός* – « qualité vénérable, pureté » et *ἄγιος* – « qualité respectable en vertu de l'origine ancestrale ». Cette analyse montre d'emblée la complexité de la religion grecque. Si l'auteur s'attarde ensuite (p. 53-112) à définir les fonctions étimologique, historique et psychologique de la mythologie, c'est pour souligner le « désaccord latent dans la conscience hellénique entre la mythologie et la religion » (p. 77). Anthropomorphisme et polythéisme ont, en effet, pour limites la supériorité divine. Invisibles, immortels, exerçant leurs pouvoirs sur les forces de la nature comme sur les destinées humaines, les dieux sont à la fois multiformes, d'une nature indéfinissable, voire même inconnue. Sur les conceptions de la vie après la mort (p. 113-135), plane la même incertitude : les théories énoncées par Platon, les mystères d'Éleusis, la métempsychose sont autant de croyances disparates que ne soutient aucune doctrine bien définie et le scepticisme quant à la survie est très répandu. Seule « la gloire offre aux yeux des Athéniens un témoignage de l'immortalité » et donne un sens à leur vie. Le défunt peut être considéré comme un héros au sens religieux du terme, c'est-à-dire un mort devenu le protecteur et le modèle de sa communauté. Dans la deuxième partie de l'ouvrage, l'auteur étudie « les actes constitutifs du culte ». Danses, concours et repas (p. 143-162) font partie du cérémonial rituel ; mais ces manifestations sont avant tout l'expression de la cohésion d'une communauté, qui entre en contact avec la puissance divine associée à ces réjouissances. Les rites de purification (p. 163-175) sont soit cathartiques, c'est-à-dire destinés à laver une souillure et à rétablir l'ordre, soit hagnistiques comme les aspersion et ablutions qui confèrent une qualité nouvelle allant jusqu'à la consécration. Les rites parlés (p. 177-212) sont les incantations et les formules initiatiques, les cris rituels des femmes, les chants, les prières diverses et les serments. Les rites d'offrande ou de consécration (p. 213-248) sont essentiellement des *ἀναθήματα* – dépôts d'objets commémoratifs ou des *ἀπαρχαί* – rites de destruction d'offrandes, comme celles des prémices. Plusieurs verbes précisent les différents actes de consécration (destruction, combustion, libations, offrandes répandues). Enfin, les sacrifices sanglants (p. 249-300) sont décrits dans leur diversité : le grand sacrifice homérique, essentiellement propitiatoire ; le grand sacrifice classique aux fonctions mantique, apotropaique, cathartique ou juratoire et d'autres sacrifices plus particuliers désignés par un vocabulaire spécifique. La variété des usages, rituel héroïque ou funéraire et rituel divin, sont ensuite décrits et interprétés. La conclusion générale met en relief « la cohérence de l'expérience religieuse hellénique et son originalité », que la clarté de l'exposé a pu dégager d'une si complexe matière. Les références multiples et la rigueur de la méthode font de ce livre un véritable manuel et sans doute une source de réflexion fondamentale pour de multiples recherches plus pointues dans le riche domaine de la religion grecque.

Claire DE RUYT

Jacques VAN LENNEP, *Les bustes de l'Académie royale de Belgique. Histoire et catalogue raisonné précédés d'un essai sur le portrait sculpté depuis la Renaissance*. Académie royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, 1993 (Mémoire de la Classe des Beaux-Arts, 3<sup>e</sup> série, tome VI). 1 vol. broché 24 × 16 cm, 492 p., 38 ill. et 111 pl. n./bl.

L'auteur présente l'histoire de la collection depuis ses origines en 1845. Elle comporte une centaine de bustes d'académiciens exécutés au fil des décennies par des sculpteurs belges.

L'approche est à la fois esthétique, typologique et morphologique. Ces bustes étant destinés à l'origine à immortaliser dans le marbre des académiciens disparus depuis au moins dix ans, l'artiste devait travailler d'après des gravures et plus tard des photographies. Le problème de la ressemblance au modèle est posé. Si la présentation de face semble conforme à la réalité, il n'en va pas de

même pour les profils. Aucune obligation n'étant préalable à la présentation du portrait de l'académicien immortalisé, cette galerie de bustes reflète plaisamment le débat qui anima considérablement le XIX<sup>e</sup> siècle entre la nudité néo-classique et la réhabilitation du vêtement contemporain par la sculpture romantique et réaliste. Le genre du portrait représentatif est condamné par la rupture avec le réel qui marque la révolution esthétique du XX<sup>e</sup> siècle. On notera cependant les belles réalisations récentes — désormais en bronze — des sculpteurs Jules Lagae et Nat Neujean.

Mais l'ouvrage est bien plus qu'un catalogue raisonné de la collection des bustes de l'Académie et de son histoire. Il comporte en première partie (135 p.) un essai sur l'histoire du portrait sculpté depuis la Renaissance (bustes en ronde bosse). Avec le XIX<sup>e</sup> siècle, le buste cesse d'être le privilège d'une caste et devient accessible à une nouvelle et vaste clientèle : la bourgeoisie. Il connaît alors un succès foudroyant par les commandes tant privées que publiques. La sculpture ne s'adapta au réalisme qu'avec lenteur, restant tributaire d'une tradition essentiellement classique. Les titres des chapitres résument éloquemment ce très riche essai : « Néo-classicisme : Effigie des Olympiens / Romantisme : du surhomme au bonhomme / Réalisme : défis de l'homme quotidien / Modernisme : vers un art sans visage... ».

S'attaquant dans cet ouvrage à « l'expression la plus négligée d'un art déjà frappé par l'oubli », l'auteur poursuit brillamment la réhabilitation de la sculpture au XIX<sup>e</sup> siècle entreprise dans ses précédentes publications, notamment le *Catalogue de la sculpture. Artistes nés entre 1750 et 1882*. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (Bruxelles 1992).

Cécile DULIÈRE

Karel VAN MANDER, *Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, from the first edition of the Schilder-boeck (1603-1604)*, editie Hessel MIEDEMA, Deel 1. *The Text*, editie Hessel MIEDEMA, Davaco Publishers, Doornspijk, 1994.

In dit eerste deel van de geplande zesdelige editie door Hessel Miedema verzorgd, vindt de lezer een facsimile van *Het Schilder-Boeck* uit 1603-1604 (p. 41-464). Aan deze tekst gaat Van Manders' biografie vooraf (p. 6-35). Deze verscheen oorspronkelijk in 1618 als appendix bij de tweede uitgave van het *Schilder-Boeck*. Het voorliggend deel betreft echter niet een gewone facsimile die het origineel ongemoeid reproduceert. Men zou eerder van een beredeneerde of een gecombineerde editie moeten spreken. Hiermee wordt bedoeld dat tussen de facsimile-tekstbladzijden, afgedrukt op de recto en verso-zijde, telkens één blad gevoegd is met een Engelse vertaling. Hierdoor wordt het originele uitzicht van de facsimile-bladzijden, geconfronteerd met een recente tekstvertaling, uiteraard gezet in een moderne letter. Evenwel worden ook onderaan de facsimile-bladzijden tekstvarianten of -omissies vermeld. Voor de biografie gebruikt Miedema de Haarlemse editie uit 1621 en voor de Levens de Amsterdamse uit 1617.

Aan de uitgave van de biografische schets van Van Mander en van de Levens gaat telkens een inleiding vooraf (resp. p. 3-4 en 39-42) waarin de uitgever de vroegere edities kritisch evalueert en zijn keuze van de uitgave en het gebruikte exemplaar verantwoordt. Een wetenschappelijk onontbeerlijke *Index of proper names* (p. 467-510) sluit het eerste volume af.

In zijn algemene inleiding, *brief and to the point*, zoals dat van Miedema verwacht wordt, wijst hij op het unieke van de onderneming en ook op de functie van de Engelse vertaling (verzorgd door Michael Hoyle, Jacqueline Pennial-Boer en Charles Ford). Miedema zegt dat ze noch min noch meer een hulpmiddel is bij het lezen van het origineel. Uiteraard wordt hier gemikt op de Engelstalige wetenschapslui, want, zo zegt Miedema *for the non-specialist, of course, the translation can take the place of the original*. De Engelstalige specialist doet er dus goed aan de originele en de vertaalde teksten parallel te lezen. Want de originele tekst is geparafraseerd, zij het *as closely as possible*. Maar de parafraze, zo voegt Miedema er meteen aan toe, bevat *an as accurate as possible approximation to what Carel van Mander might have meant*. Hiermee duidt de uitgever klaar en onomwonden de grenzen aan waarbinnen de Engelse vertaling dient te functioneren. Maar het opzet is véél meer dan een tekst-editie en -vertaling. Er zijn ook nog commentaren. Deze hebben tot doel de lezer in staat

te stellen om de tekst te benaderen vanuit de huidige stand van het onderzoek. Zij vormen een kritische basis voor de lectuur van de *Levens*. Hiermee duidt Miedema op de bipolariteit van het onderzoek van de tekst: enerzijds wat Van Mander mogelijk bedoelde en anderzijds wat onderzoekers erover te weten kwamen. Of: de eeuwige dialoog van het heden met het verleden. Een mooiere wetenschappelijke doelstelling kan men niet bedenken.

Het dient nog benadrukt dat de uitgave met de grootste zorg gebeurde, zowel wat het papier, de druk, de bladspiegel en de (stevige) band betreft. Met spanning wordt uitgekeken naar de komende vijf volumes.

H. CARDON

Anton von EUW und Peter SCHREINER (Herausgeber), *Kunst im Zeitalter der Kaiserin Theophanu*. Akten des Internationalen Colloquiums veranstaltet vom Schnütgen-Museum, Köln, 13.-15. Juni 1991. Cologne, Verlag Locher, 1993, in-8°, 264 pages, avec 123 figures.

En 1991, on célébrait le millénaire de la mort de l'impératrice Théophano, princesse byzantine qui avait épousé le roi germanique Otton II en 972. À la mort de celui-ci en 983, son fils Otton III étant mineur, elle avait assumé la régence jusqu'à son décès à Nimègue en 991. Son corps fut transféré à Cologne et inhumé dans la cathédrale Saint-Pantaléon. Le règne de Théophano est marqué par l'influence de Byzance sur les arts d'Occident, bien longtemps avant la période des Croisades. La commémoration de sa mort a donné lieu à plusieurs manifestations et publications, auxquelles avait contribué notre regrettée consœur Jacqueline Lafontaine-Dosogne, qui en avait parlé à une des séances de notre Académie et dans cette revue (voir *R.B.H.A.A.* LXI, 1992, pp. 229-230 et 258-259; LXII, 1993, pp. 161-163). Par la disparition inopinée de notre collègue, plus compétente que nous en la matière, il nous échoit de rendre compte ici des actes du colloque de Cologne auquel elle avait participé. Il s'agit d'une excellente synthèse du thème choisi, chaque auteur ayant concentré son étude sur un des aspects du sujet. Ihor Ševčenko, de Cambridge Mass., expose la situation à Byzance et en Occident dans la seconde moitié du x<sup>e</sup> siècle. Jean-Pierre Caillet, de Nanterre, présente l'état des recherches sur les ivoires d'Otton et Théophano en partant de la pièce du musée de Cluny à Paris. Joseph Philippe, notre spécialiste bien connu, se penche sur la question byzantine en matière de verrerie et de cristal de roche. Jacqueline Lafontaine-Dosogne, de son côté, étudie l'émail et l'orfèvrerie à Byzance au x<sup>e</sup>-xi<sup>e</sup> siècle et leur relation avec la Germanie. Leonie von Wilckens, de Munich, s'attache aux textiles byzantins, mais elle étend son aperçu au-delà de l'époque de Théophano: elle remonte à la fin du viii<sup>e</sup> siècle et descend jusqu'au xii<sup>e</sup> siècle. Victor H. Elbern, de Berlin, se limite lui à l'entourage de l'impératrice pour examiner quelques bijoux à caractère liturgique tels que les reliquaires. Hartmut Hoffmann, de Göttingen, énumère tous les manuscrits issus du scriptorium d'Essen qui datent de la période ottonienne. Gerd Bauer, de Bonn, analyse les influences byzantines décelables chez les miniaturistes occidentaux. Anton von Euw, du musée Schnütgen de Cologne, un des principaux promoteurs du colloque, offre un tableau de ce que l'Orient a apporté à l'Occident dans l'art du livre aux ix<sup>e</sup>, x<sup>e</sup> et xi<sup>e</sup> siècles. Enfin, Angela Franco Mata, de Madrid, dans un long article en espagnol, dresse une liste des 34 manuscrits actuellement accessibles — après leur désastreuse dispersion — qui sont connus sous le titre de *Beatos*, appellation due au nom d'un moine de la seconde moitié du viii<sup>e</sup> siècle ayant vécu dans les Asturies: « Beato de Liébana », compilateur des versions anciennes des commentaires illustrés de l'Apocalypse.

Pour permettre au lecteur de repérer les œuvres et documents cités dans ce recueil, deux index ont été établis, dont l'un se réfère aux manuscrits, l'autre aux pièces de musées et de collections. Signalons que la figure 11 (p. 78) est reproduite à l'envers.

Arpag MEKHITARIAN



ACADÉMIE ROYALE  
D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE

KONINKLIJKE ACADEMIE  
VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIË

EXTRAIT DES PROCÈS-VERBAUX  
UITTREKSELS UIT DE VERSLAGEN

SÉANCE ORDINAIRE DU 19 MARS 1994

*Présents* : M. Eeckhout, président, M<sup>me</sup> Dumortier, secrétaire générale. M<sup>mes</sup> Coppens, De Ruyt, Dosogne, Leclercq, Mariën, Van den Bergen, Soenen, Van de Winckel, Van Nerom ; MM. Cardon, De Smet, De Valkeneer, Moerman, Raepsaet, Waelkens.

*Excusés* : M<sup>mes</sup> Bonenfant, Dacos, Folie, Jottrand, Hadermann, Lemaire, Périer, Smolar, Ulix, Van Gansbeke, Veronée ; MM. Bastin, Colaert, Delmarcel, De Schryver, Duphénieux, Duvosquel, Jadot, Mekhitarian, Naster, Smolderen, Trizna, Van Laere.

Le président ouvre la séance à 10h.15. Le procès-verbal de la séance du 19 février 1994 est lu et approuvé.

Monsieur Marc Waelkens fait une communication sur *Sagalassos. Centrum van het Taurusgebergte (Zuid-Turkije) in de Hellenistisch-Romeinse Tijd.*

La séance est levée à 11h.30. Elle est suivie d'une réception.

*La Secrétaire générale,*  
C. DUMORTIER.

*Le Président,*  
P. EECKHOUT.

SÉANCE ORDINAIRE DU 16 AVRIL 1994

*Présents* : MM. Eeckhout, président, M. Colaert, vice-président, M. Van Laere, trésorier général. M<sup>mes</sup> Clercx, Coppens, De Keyser, Leclercq, Lemaire, Van den Bergen, Van Nerom, Walch ; MM. De Valkeneer, Jadot, Martiny, Moerman, Smolderen.

*Excusés* : M<sup>mes</sup> Bonenfant, De Bae, Dosogne, Dumortier, Jottrand, Logie, Masschelein, Ninane ; MM. Duvosquel, Duphénieux, Mekhitarian.

Le Président ouvre la séance à 10h.15.

Le procès-verbal de la séance du 19 mars est lu et approuvé.

La parole est ensuite donnée à Madame Marguerite Coppens pour sa communication sur *Les années 80 - L'essor d'une mode belge.*

Après vingt ans de fermeture, l'aile textile des Musées royaux d'Art et d'Histoire est à nouveau accessible au public. Trois siècles de mode y ont été retracés: le visiteur peut y admirer les atours des précieuses du XVIII<sup>e</sup> siècle jusqu'aux aspirations cosmiques des années Courrèges. Une grande mezzanine a été exclusivement réservée à la création de mode contemporaine belge.

Le démarrage spectaculaire de la créativité vestimentaire de notre pays depuis une dizaine d'années est un fait indéniable qui deviendra, dans l'histoire du vêtement, un fait historique incontournable. Jamais une situation si favorable au point de vue de la création vestimentaire n'a été vécue par nos régions: la cote internationale des créateurs d'octobre 1993 signale deux Belges parmi les dix premiers dont Ann Demeulemeester détient l'enviable seconde place. Cinq Belges se retrouvent au top cinquante. Cette situation a paru assez exceptionnelle pour qu'elle puisse s'intégrer aux Musées. Le côté «éphémère» du vêtement demande une collecte rapide. Une exposition était le meilleur moyen de constituer une collection d'œuvres marquantes, pouvant être facilement situées sur le fil de l'histoire: les pièces d'une collection ayant remporté la palme à un prix national ou international comme la Canette d'Or ou le Festival international du Lin ont été particulièrement recherchées. Le catalogue retrace les faits qui ont permis cette percée et met en valeur le rôle joué par l'I.T.C.B. dans le cadre du plan quinquenal textile établi par le gouvernement en 1981.

Les réactions à la communication furent des plus intéressantes. Des membres firent de très pertinentes comparaisons entre cette créativité vestimentaire et les autres manifestations artistiques de nos régions.

Le président remercie la conférencière pour son exposé aussi original qu'intéressant et fort bien documenté.

La séance est levée à 11h.45.

La Secrétaire générale,  
C. DUMORTIER.

Le Président,  
P. EECKHOUT

#### SÉANCE ORDINAIRE DU 28 MAI 1994

*Présents*: M. Eeckhout, président, M. Colaert, vice-président, M<sup>me</sup> Dumortier, secrétaire générale, M. Van Laere, trésorier général; M<sup>mes</sup> De Ruyt, Dosogne, Logie, Mariën, Masschelein, Smolar, Soenen, Ulix, van de Winkel, Van Gansbeke, Van Nerom, Veronée, Walch; MM. Bastin, Cockshaw, De Schryver, Lorette, Martiny, Smolderen, Trizna.

*Excusés*: M<sup>mes</sup> Coppens, Dacos, Folie, Jottrand, Leclercq, Lemaire, Périer; MM. Delmarcel, De Ren, De Valke-  
neer, Daphénieux, Duvosquel, Joosen, Mekhitarian, Moerman, Naster.

Le Président ouvre la séance à 10h.10. Le procès-verbal de la séance du 16 avril 1994 est lu et approuvé.

La parole est ensuite donnée à Monsieur Luc Smolderen qui fait un exposé d'ensemble sur *Jacques Jonghelinck, sculpteur et médailleur du roi d'Espagne (1530-1606)*.

Cet artiste mal connu est né dans une famille de monnayeurs: son grand-père maternel, son père et son frère aîné ont été maîtres de la Monnaie d'Anvers. On ignore tout de sa première formation que les historiens de l'art placent sous l'égide du sculpteur Corneille Floris alors que les numismates penchent pour le fondeur de laiton Hans Symoens, sans qu'aucun document d'archives ne vienne confirmer ces présomptions. Ce qui, par contre, est certain c'est qu'en mai 1552 il était à Milan le collaborateur du célèbre Leone Leoni qui, en 1549, avait obtenu de Charles Quint et de Granvelle la commande de nombreuses sculptures (aujourd'hui pour la plupart au Prado).

Dès son retour d'Italie, le jeune Jonghelinck s'installe à Bruxelles et se voit confier l'exécution de plusieurs sceaux et médailles (notamment celles commémorant la victoire de Saint-Quentin, 1557) ainsi que du tombeau de Charles le Téméraire à Bruges (réalisé de 1559 à 1562). C'est le parti général de l'œuvre tel que décrit par les lettres patentes de Philippe II (il s'agissait de faire un pendant au tombeau de Marie de Bourgogne) qui a déterminé le choix de l'artiste, déjà considéré comme l'un des plus grands bronziers de l'époque. Une étude approfondie des problèmes posés par ce monument a paru dans la *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, t. XLIX-L, 1980-1981, p. 21-53.

L'artiste exécuta peu après, pour décorer la demeure anversoise de son frère Nicolas, ami de Pierre Bruegel l'Ancien et de Frans Floris, une série de bronzes représentant les Sept Planètes ainsi qu'une fontaine avec un Bacchus à califourchon sur son tonneau (1564-1572). Ces œuvres redécouvertes par l'orateur en 1967, grâce aux gravures de Philippe Galle, se trouvent actuellement au Palais royal de Madrid et dans les jardins d'Aranjuez. Elles avaient décoré la Grand-Place d'Anvers lors de l'entrée triomphale d'Alexandre Farnèse en 1585 (au sujet de ces sculptures, voir *Revue des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain*, t. X, 1977, p. 102-143).

En 1565, Jonghelinck fut chargé de réaliser une fontaine avec un Cupidon et un petit Neptune pour le jardin de la Feuillée dans le parc de la Cour à Bruxelles. Cette œuvre fut sans doute détruite sous le régime orangiste. L'artiste en exécuta une réplique pour l'Archiduc Albert en 1598.

La confection de l'insigne des Gueux (1567), avec la fameuse devise « En tout fidèles au Roy jusques à porter la besace », ne causa pas préjudice à cet homme très engagé dans le camp espagnol et catholique. Le duc d'Albe lui confia l'exécution de la statue qu'il se fit ériger dans la citadelle d'Anvers pour célébrer sa victoire contre Louis de Nassau et qui fut détruite peu après le rappel du terrible gouverneur. Mais il en reste un buste admirable très semblable à celui de la statue, aujourd'hui conservé dans la collection Frick à New York (voir à ce sujet : L. SMOLDEREN, *La Statue du duc d'Albe à Anvers par Jacques Jonghelinck (1571)*, Ac. roy. de Belgique, mémoire in-8°, 2<sup>ème</sup> série, t. XIV, fasc. 1, 1972).

L'époque où s'élabore cette œuvre controversée est aussi celle de la grande émigration des artistes flamands, privés de mécénat dans leur propre pays, souffrant des conséquences de la guerre civile et dans l'impossibilité d'exporter leurs œuvres. Mais Jonghelinck, lui, n'eut pas à s'expatrier pour vivre. En décembre 1572, l'occasion se présenta d'entamer une nouvelle carrière : grâce à l'appui du duc d'Albe, il fut nommé waradin (garde) de la Monnaie d'Anvers, fonction à laquelle ses antécédents familiaux l'avaient préparé. C'en est fait désormais de la sculpture, à part la fontaine de la Feuillée dans les jardins de la Cour ou la commande d'un Christ en bronze pour le Pont de Meir à Anvers que la mort, en 1606, ne lui donna pas le temps d'achever. Sa longue carrière administrative, hérissée de difficultés de toutes sortes, lui laissa tout au plus le loisir de buriner des médailles (son catalogue compte plus de 120 pièces) et de graver des sceaux (une trentaine ont pu être répertoriés mais ils sont pour la plupart inédits). Il touchait d'ailleurs une pension comme graveur des sceaux du Roi, charge qu'il transmit à son neveu Sigebert Waterloos, l'aîné d'une glorieuse lignée de médailleurs du XVII<sup>e</sup> siècle.

Une étude d'ensemble sur l'artiste et son œuvre a été présentée récemment par M. Luc Smolderen à Louvain-la-Neuve comme thèse de doctorat. Ce travail sera prochainement publié.

La séance est levée à 11h.45.

*La Secrétaire générale,*  
C. DUMORTIER.

*Le Président*  
P. EECKHOUT

## SÉANCE ORDINAIRE DU 15 OCTOBRE 1994

*Présents* : MM. Eeckhout, président, Colaert, vice-président, M<sup>me</sup> Dumortier, secrétaire générale, M. Van Laere, trésorier général. M<sup>mes</sup> Corbiau, De Ruyt, Dickstein, Dulière, Lemoine, Logie, Masschelein, Périer, Piéard, Roberts-Jones, Smolar, Soenen, Vanden Bemden, Van den Bergen, Van Nerom, Véronée, Walch ; MM. Bastin, Cardon, Culot, De Smet, De Valkeneer, Jadot, Martiny, Moerman, Roberts-Jones, Smolderen.

*Excusés* : M<sup>mes</sup> De Keyser, Dosogne, Folie, Hadermann, Leclercq, Mariën, Ulix, van de Winkel ; MM. Blankoff, Cockshaw, Delmarcel, Duphénieux, Duvosquel, Hackens, Naster.

Le président ouvre la séance à 10h.10. Il accueille les membres dans la salle de Hirsch de la Bibliothèque Royale, mise très aimablement à notre disposition par M. Cockshaw, conservateur en chef et membre de notre Académie. Le procès-verbal de la séance du 28 mai 1994 est lu et approuvé.

Le président fait part du décès récent de deux de nos membres regrettés, Monsieur Lorette et Mademoiselle Jottrand. M. De Valkeneer fait l'éloge funèbre de Monsieur Lorette. Madame Mariën étant absente pour raisons de santé, le président évoque brièvement la mémoire de Mireille Jottrand. Madame Mariën rappellera les principales étapes de la carrière de Mireille Jottrand lors de la prochaine séance. Une minute de silence est observée.

Suite à la lettre envoyée par le président à tous nos membres, plusieurs d'entre eux ont émis le souhait de changer de statut. MM. Janssens de Bisthoven, Joosen, Mekhitarian, Monballieu, Pauwels, membres titulaires, ainsi que M<sup>me</sup> Dhaenens et M. Mercier, membres correspondants, ont marqué leur accord pour être dorénavant inscrits comme membres honoraires. MM. Balis et Derolez ont donné leur démission comme membre correspondant. Ces changements seront soumis au prochain Conseil d'Administration.

Le président passe la parole à Madame Catheline Périer-d'Ieteren qui fait une communication sur *Le retable de la Multiplication des pains de Melbourne, œuvre de collaboration des peintres bruxellois de la fin du XV<sup>e</sup> s.* Son résumé est publié à la page 86 du présent volume.

La séance est levée à 12 h.

*Le Secrétaire générale,*  
C. DUMORTIER.

*Le Président,*  
P. EECKHOUT.

### SÉANCE ORDINAIRE DU 19 NOVEMBRE 1994

*Présents* : MM. Eeckhout, président, M<sup>me</sup> Dumortier, secrétaire générale, M. Van Laere, trésorier général. M<sup>mes</sup> Bonenfant, Coppens, Corbiau, De Keyser, De Ruyt, Dickstein, Dosogne, Dulière, Lemaire, Mariën, Masschelein, Périer, Ulix, Van den Bergen, van de Winckel, Van Gansbeke, Vanden Bemden, Van Nerom, Walch ; MM. Bastin, Cockshaw, De Dijn, Jadot, Martiny, Schittekat, Smolderen.

*Excusés* : M<sup>mes</sup> Dacos, Folie, Leclercq, Logie, Véronée ; MM. Blankoff, Cauchies, Colaert, Duphénieux, Duvosquel, Moerman, Naster, Trizna.

Le président ouvre la séance à 10h.10. Le procès-verbal de la séance du 15 octobre 1994 est lu et approuvé.

Madame Claire De Ruyt fait une communication qui s'intitule : *Fouilles récentes dans la ville romaine d'Ostie (Italie)*.

Cet exposé présente le bilan de recherches archéologiques effectuées depuis trois ans dans le site d'Ostie en Italie, avec l'appui financier des Facultés Saint-Louis et de la Région Wallonne et la participation d'étudiants de nos universités belges. Un aperçu de l'histoire du site et de son évolution monumentale permettent de situer les problèmes posés par les nouvelles découvertes dans le secteur confié à l'investigation. Il s'agit d'un vaste terrain dans la Région III, dont furent analysés jusqu'à présent trois niveaux d'occupation. Le plus récent est constitué par des amoncellements de colonnes, de bases et de chapiteaux en marbre thasien, déposés à cet endroit dans la deuxième moitié du IV<sup>e</sup> s. par un membre de la famille sénatoriale des Volusiani, et destinés à une construction qui ne fut jamais réalisée. Quelques uns de ces éléments architecturaux furent empruntés au premier quart du V<sup>e</sup> s. pour bâtir la colonnade d'un oratoire chrétien voisin. L'édifice que Volusianus avait arasé pour son nouveau projet était un temple collégial précédé d'une cour à fontaine centrale, bordée de portiques décorés d'une mosaïque. Une inscription permet de l'identifier comme le temple des Fabri Navales ou constructeurs de navires d'Ostie. À l'arrière du podium du temple, fut découvert un édifice appartenant à une époque antérieure au temple et détruit pour l'édification de celui-ci ; il s'agit d'une grande *fullonica* ou foulerie comprenant quatre grands bassins et 47 cuves de foulons, aménagements que l'on peut situer vers la fin du I<sup>er</sup> siècle avec des remaniements au deuxième quart du II<sup>e</sup> s.

La séance est levée à 11h.45.

*La Secrétaire générale,*  
C. DUMORTIER.

*Le Président,*  
P. EECKHOUT.

### SÉANCE ORDINAIRE DU 17 DÉCEMBRE 1994

*Présents* : MM. Eeckhout, président, Colaert, vice-président, M<sup>me</sup> Dumortier, secrétaire générale, M. Van Laere, trésorier général. M<sup>mes</sup> Bonenfant, Coppens, Dosogne, Lemaire, Mariën, Smolar, Vanden Bemden, Van den

Bergen, van de Winckel, Van Gansbeke, Van Nerom, Véronée; MM. Cardon, Cockshaw, De Dijn, Delmarcel, Moerman, Monballieu, Naster, Smolderen.

*Excusés*: M<sup>mes</sup> Corbiau, Dacos, De Keyser, De Ruyt, Folie, Roberts-Jones, Soenen, Ulix; MM. Bastin, De Schryver, De Valkeneer, Duphénieux, Duvosquel, Martiny, Roberts-Jones, Waelkens.

Le président ouvre la séance à 10h.10. Le procès-verbal de la séance du 19 novembre 1994 est lu et approuvé.

Madame Mariën s'attache à rappeler la carrière scientifique de Mireille Jottrand, récemment décédée, son dévouement, le rôle important qu'elle a joué au sein de l'Académie et les services qu'elle lui a rendus.

Monsieur Hubert Cardon fait une communication qui s'intitule *Miniatuurkunst in Brugge in het midden van de vijftiende eeuw*. Son résumé est publié à la page 85 du présent volume.

La séance est levée à 12h.

*La Secrétaire générale,*  
C. DUMORTIER.

*Le Président,*  
P. EECKHOUT

## SÉANCE ORDINAIRE DU 21 JANVIER 1995

*Présents*: MM. Eeckhout, président, Colaert, vice-président, M<sup>me</sup> Dumortier, secrétaire générale, M. Van Laere, trésorier général. M<sup>mes</sup> Coppens, Corbiau, De Ruyt, Dosogne, Hadermann, Folie, Leclercq, Lemaire, Mariën, Masschelein, Perier, Smolar, Soenen, Vanden Bemden, van de Winckel, Van den Bergen, Van Nerom, Walch; MM. De Valkeneer, Jadot, Martiny, Moerman, Naster, Smolderen.

*Excusés*: M<sup>mes</sup> Dacos, Roberts-Jones, Ulix, Van Gansbeke; MM. Bastin, Cardon, Cauchies, Cockshaw, Culot, De Schryver, Duvosquel, Hackens, Roberts-Jones.

Le président ouvre la séance à 10h.10. Il présente aux membres titulaires les candidatures suivantes: comme membres titulaires: M<sup>mes</sup> Masschelein, Van den Bergen, Vanden Bemden et M. Moerman; comme membres correspondants: M<sup>me</sup> Dominique Allard, M. François de Callatay, De Heer Dirk de Vos, M. Didier Martens, M. Nicolas Meeus, M. Eric De Waele.

A 10h.30, M<sup>me</sup> Yvette Vanden Bemden présente une communication sur *Cartons du XVII<sup>e</sup> siècle pour les vitraux de la cathédrale Saint-Michel à Bruxelles*.

Quatre vitraux furent créés entre 1654 et 1663 pour la chapelle nouvellement construite de Notre-Dame, à la cathédrale Saint-Michel de Bruxelles. Ces vitraux représentent Léopold-Guillaume et la Visitation (1654), l'empereur Ferdinand III et la Présentation au temple (1656), l'empereur Léopold I et le Mariage de Marie et Joseph (1658) et les archiducs Albert et Isabelle avec l'Annonciation (1663).

On a la chance rare de conserver les cartons qui ont servi à réaliser ces verrières. Ils furent découverts en 1771. Après un passage au Musée des Beaux-Arts, ils furent déposés aux Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles; ils sont malheureusement en mauvais état de conservation. Il s'agit des 20 lancettes des quatre vitraux, mesurant environ 11 à 15 m de haut sur 75 cm de large.

Ces cartons, signés, permirent d'identifier les artistes: Jean de Labarre, auteur du plus ancien carton et réalisateur des quatre verrières et Théodore van Thulden, auteur des trois autres cartons.

Les papiers utilisés pour ces cartons ont été collés en hauteur et en largeur de trois façons différentes; le dernier carton a manifestement été réalisé avec tous les « restes ». Ces papiers comportent des filigranes; quatre types principaux ont été décelés, dont l'origine d'un seul (Strasbourg) a pu être déterminé.

Les cartons furent transmis par parties successives par le dessinateur, Van Thulden, qui habitait Bois-le-Duc, à Jean de Labarre, également originaire de Bois-le-Duc, mais qui s'était établi à Anvers.

Jean de Labarre, dont le vitrail de Léopold Guillaume est la seule œuvre subsistante, apparaît comme un artiste conservateur, superficiellement touché par le baroque de Rubens, jouant sur une armature d'horizontales

et de verticales en surface, avec quelques jeux d'ombre et de lumière. Les repentirs dans le dessin sont extrêmement nombreux et la technique du vitrail, par le découpage des formes et l'utilisation de verres teintés dans la masse est encore traditionnelle.

Les cartons de Van Thulden montrent une évolution vers un style dynamique plus affirmé, un sens de l'espace plus baroque, de nombreux rapports avec l'œuvre de Rubens, un dessin de plus en plus dépouillé et une tendance accrue à la simplification des découpes et à la peinture aux émaux. La technique générale du dessin est proche de celle de De Labarre et les repentirs sont également nombreux.

Les cartons bruxellois portent quelques indications pour les couleurs et, contrairement à la plupart des autres patrons conservés, le tracé des plombs.

Ces cartons sont donc d'un grand intérêt car ils permettent de mieux comprendre le processus de création des vitraux, d'éclairer la façon de travailler d'artistes concepteurs et maîtres-verriers proches du milieu anversois et inspirés par Rubens. Il reste à espérer que les vitraux, actuellement en caisses, puissent être rapidement replacés dans la cathédrale bruxelloise (1).

M<sup>me</sup> Claire Van Nerom fait ensuite une communication intitulée *Réapparition d'un œuvre attribuée au Maître de 1499, connue seulement par une ancienne photo* :

Il s'agit du volet droit d'un diptyque cintré représentant une vierge d'Annonciation (39 × 24) étroitement apparentée à celle du tout petit diptyque de Berlin, attribué dès 1916 par Winkler à un peintre anonyme, désigné par la suite sous le nom de Maître de 1499.

Passée en vente à Bruxelles en 1923, la peinture, connue uniquement par la photo du catalogue, était restée jusqu'ici en possession des descendants de son acquéreur. Quelques indications fournies par M<sup>me</sup> Comblen-Sonkes et par le professeur Van Schoute ont permis de la retrouver et cette fois, de l'étudier en détail grâce à la très aimable collaboration de l'IRPA.

Le panneau présente dans son état actuel des « variantes » par rapport à la photo de 1923. Après quelques hésitations, l'absence de craquelures et leur affleurement à certains endroits donnaient à penser qu'il s'agissait bien de la même œuvre, mais altérée par d'abondants repeints.

Les examens de laboratoire ont largement confirmé cette interprétation. Malheureusement, comme il fallait le craindre, la radiographie et la reflectographie infrarouge ont révélé des lacunes, notamment dans le manteau et dans la robe de la Vierge. Mais à côté de cet aspect négatif, il est apparu également qu'une grande partie des repeints cachait des zones intactes. Malgré les altérations, la peinture a encore du charme et de l'élégance ; on retrouve dans cette œuvre les caractéristiques du Maître de 1499.

Une étude détaillée lui sera consacrée prochainement.

La séance est levée à 12h.

*La Secrétaire générale,*  
C. DUMORTIER.

*Le Président,*  
P. EECKHOUT.

## ASSEMBLÉE GÉNÉRALE STATUTAIRE DES MEMBRES TITULAIRES DU 25 FÉVRIER 1995

*Présents* : MM. Eeckhout, président, Colaert, vice-président, M<sup>me</sup> Dumortier, secrétaire générale, M. Van Laere, trésorier général. M<sup>mes</sup> De Keyser, De Ruyt, Dosogne, Dulière, Leclercq, Lemaire, Mariën, Smolar, van de Winkel, Walch ; MM. Bastin, Cockshaw, Colman, De Valkeneer, Hackens, Jadot, Martiny, Naster, Schittekat, Smolderen, Trizna.

(1) Communication suite à la publication du dernier volume du Corpus Vitrearum : Yvette VANDEN BEMDEN, Chantal FONTAINE-HODIAMONT, Arnout BALIS, *Cartons de vitraux du XVII<sup>e</sup> siècle. La cathédrale Saint-Michel, Bruxelles* (Corpus Vitrearum. Belgique. Série « Études », 1), Bruxelles, Union Académique Internationale, 1994.

*Excusés* : M<sup>mes</sup> Dacos, Folie, Soenen, Ulrix, Veronée ; MM. Culot, Delmarcel, Duvosquel, Gaier, Raepsaet, Roberts-Jones.

Le président ouvre la séance à 10h.10. Le procès-verbal de la séance du 19 février 1994 est lu et approuvé.

Le trésorier général fait rapport des comptes de l'exercice 1994 et présente le budget 1995. Il souligne que l'année a été marquée par le déménagement de l'Académie du Musée Bellevue à la Bibliothèque Royale Albert I<sup>er</sup>. La parution des tables de la Revue belge a amené la vente en 1994 de séries complètes, ce qui contribua à un bilan positif fin 1994. MM. Bastin et De Valkeneer, commissaires aux comptes, suivis par l'assemblée, approuvent les comptes de l'année écoulée et félicitent le trésorier pour sa gestion. MM. Bastin et De Valkeneer acceptent d'assumer la tâche de commissaires aux comptes pour l'année 1995.

La secrétaire générale rappelle les activités de l'Académie au cours de l'année écoulée. Neuf communications de membres ont été entendues lors de huit séances.

L'assemblée élit à l'unanimité quatre nouveaux membres titulaires : M<sup>mes</sup> Masschelein, Van den Bergen, Vanden Bemden, et De Heer Moerman. Sont ensuite élus membres du conseil d'administration : président, M. Maurice Colaert, ondervoorzitter, Mevrouw Claudine Lemaire, adjunct secretaris, de heer André A. Moerman, beheerder, de Heer Paul Eeckhout. Six nouveaux membres correspondants sont élus : M<sup>lle</sup> Dominique Allart, MM. François de Callataÿ, Nicolas MeeÛs, Didier Martens, de Heer Dirk de Vos, M. Eric De Waele.

La séance est levée à 10h.55.

*La Secrétaire générale,*  
C. DUMORTIER.

*Le Président,*  
P. EECKHOUT.

## SÉANCE ORDINAIRE DU 25 FÉVRIER 1995

*Présents* : MM. Eeckhout, président, Colaert, vice-président, M<sup>me</sup> Dumortier, secrétaire générale, M. Van Laere, trésorier général. M<sup>mes</sup> Coppens, De Keyser, Dickstein, Dosogne, Dulière, Leclercq, Lemaire, Mariën, Périer, Smolar, Van den Bergen, van de Winckel, Van Gansbeke, Van Nerom, Walch ; MM. Bastin, Blankoff, Colman, Jadot, Martiny, Moerman, Naster, Schittekat, Trizna.

*Excusés* : M<sup>mes</sup> Corbiau, Dacos, De Ruyt, Folie, Roberts-Jones, Soenen, Ulrix, Vanden Bemden, Veronée ; MM. Cockshaw, Culot, Delmarcel, De Valkeneer, Duvosquel, Gaier, Raepsaet, Roberts-Jones.

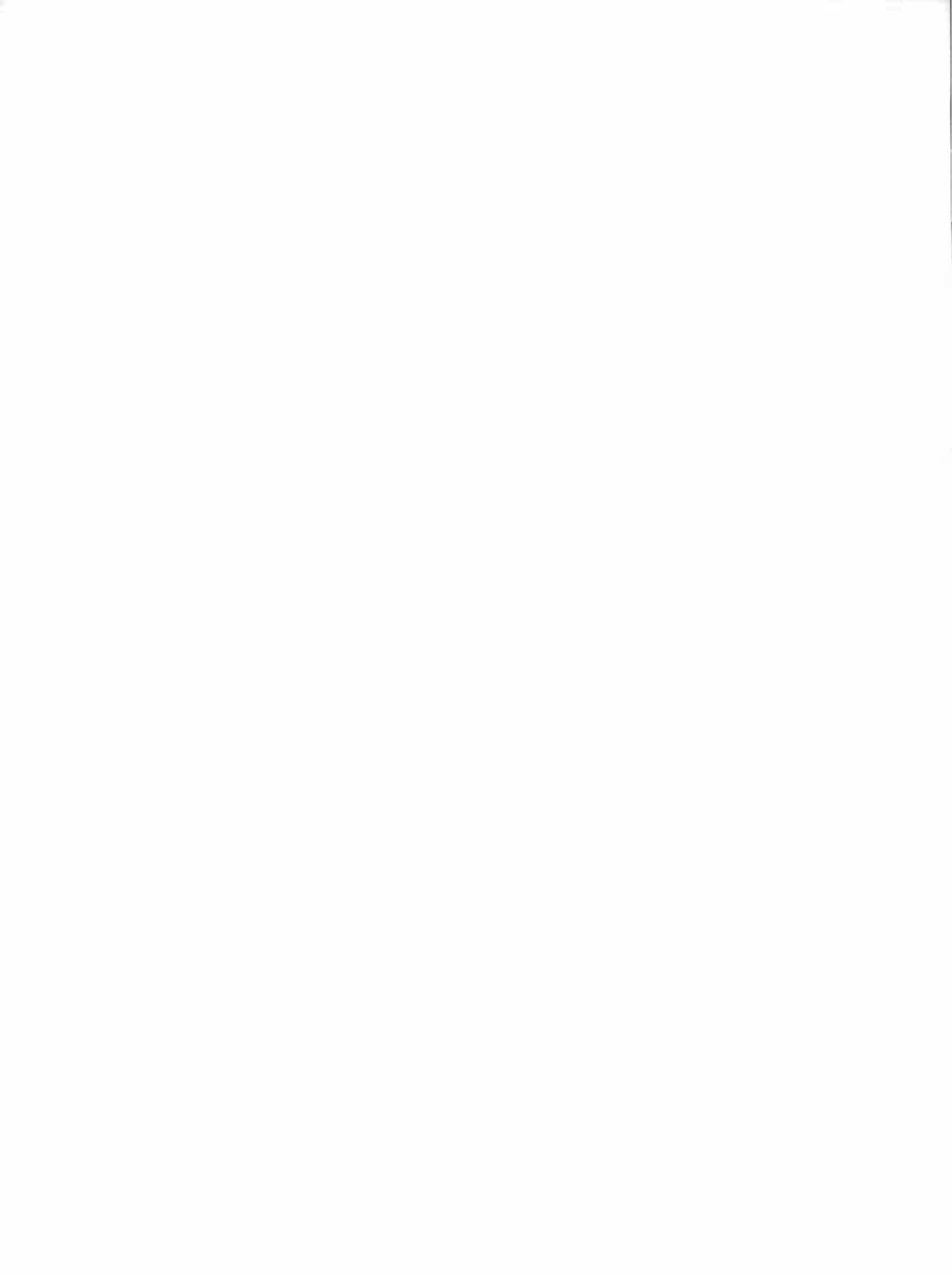
Le Président ouvre la séance à 11h.05. Le procès-verbal de la séance ordinaire du 21 janvier 1995 est lu et approuvé.

Madame Madeleine van de Winckel fait une communication intitulée : *Le peintre Louis David sera-t-il enterré une seconde fois à Bruxelles ?* Ce sujet fait l'objet de l'article publié à la page 63 du présent volume.

La séance est levée à 12h.

*La Secrétaire générale,*  
C. DUMORTIER

*Le Président,*  
P. EECKHOUT



## LISTE DES MEMBRES - LEDENLIJST (\*)

**Protecteur**  
S. M. LE ROI

**Beschermheer**  
Z. M. DE KONING

### **Bureau — Bestuur** (1995-1996)

Président - Voorzitter : M. Maurice COLAERT ; Ondervoorzitster - Vice-présidente : Mvr. Claudine LEMAIRE-DE VAERE ; Secrétaire Générale - Algemeen Secretaris : Mlle Claire DUMORTIER ; Algemeen Penningmeester - Trésorier Général : Dhr. Raf VAN LAERE ; Adjunct-secretaris - Secrétaire adjoint Dhr. André MOERMAN.

### **Conseil d'Administration — Raad van Beheer**

Mmes Bonenfant, De Ruyt, Dosogne-Lafontaine (†), Dulière, Dumortier, Folie, Lemaire, Smolar ; MM. H.H. Bastin, Colaert, De Schrijver, De Valkeneer, Eeckhout, Jadot, Martiny, Moerman, Smolderen, Van Laere.

### **Membres titulaires — Titelvoerende leden <sup>(1)</sup>**

NINANE, Lucie, conservateur déléguée hon. aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, chaussée de Waterloo 1147, 1180 Bruxelles.	(1932)	1947
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

(\*) La liste prend en consideration les modifications de canton postal qui entrent en vigueur le 1<sup>er</sup> mars 1996. — De lijst houdt rekening met de wijzigingen van de postnummers die ingaat op 1 maart 1996.

(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 geeft de datum van aanstelling als correspondent lid ; het tweede, de benoeming als titelvoerend 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 VALKENEER, Adelin, dr en Archéologie et Histoire de l'Art, rue du Châtelain 6B, bte 11, 1000 Bruxelles.	(1966)	1967
SCHITTEKAT, Prosper, ere-conservator van het Wetenschappelijk en Cultureel Centrum Duinenabdij, bd. 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 Tervueren 250, 1150 Bruxelles.	(1955)	1969
DE SCHRYVER, Antoine, em. hoogleraar van de Universiteit Gent, Meidoordreef 28, 9050 Gent.	(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 Albert I, Georges Lecointelaan 62, 1180 Brussel.	(1967)	1969
LEMOINE-ISABEAU, Claire, collaborateur scientifique au Musée royal de l'Armée et d'Histoire militaire, av. Den Doorn 3, bte 12, 1180 Bruxelles.	(1969)	1970
MARTINY, Victor, professeur émé. à l'Université libre de Bruxelles, rue Meyerbeer 1, 1190 Bruxelles.	(1967)	1972
MARIËN-DUGARDIN, Anne-Marie, chef de section hon. aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, rue des Confédérés 21, 1000 Bruxelles.	(1967)	1973
VAN DE WINCKEL, Madeleine, dr en Histoire de l'Art et Archéologie, professeur à l'Institut supérieur d'Architecture de l'État, rue Marcq 21, 1000 Bruxelles.	(1971)	1974
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 1 <sup>er</sup> , 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, 1030 Bruxelles.	(1978)	1981
VAN DE VELDE, Carl, hoogleraar aan de Vrije Universiteit Brussel, Walenstraat 14-16, 2060 Antwerpen.	(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 1 <sup>er</sup> , rue des Champs-Élysées 33, bte 22, 1050 Bruxelles.	(1976)	1981
DULIÈRE, Cécile, chargé de cours à l'Université libre de Bruxelles, rue Geleystsbeek 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, 1082 Bruxelles.	(1980)	1985
DELMARCEL, Guy, hoogleraar K.U.Leuven, S' Beggastraat 3, 2800 Mechelen.	(1981)	1985
LEMAIRE-DE VAERE, Claudine, ere-wetenschappelijk attaché Koninklijke Bibliotheek Albert 1, 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, 1081 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
EECKHOÛT, Paul, ere-cons. bij het Museum voor Schone Kunsten te Gent, Molsenstraat 130, 9820 Merelbeke	(1978)	1987
SCHEERS, Simone, bevoegd verklaard navorsers bij het Nat. Fonds voor Wet. Onderzoek, Vlamingenstraat 40, 3000 Leuven.	(1982)	1987
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 Universitaires Notre-Dame de la Paix à Namur, av. Ch. Verhaegen 39, 1950 Kraainem.	(1986)	1990

BASTIN, Norbert, conservateur des Musées de Groesbeeck 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, conservateur en chef de la Bibliothèque royale Albert I <sup>er</sup> , 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. J. Laudy, 5, 1200 Bruxelles.	(1989)	1992
LOGIE, Christiane, inspecteur-generaal bij de Nationale Bank van België, Ruysbroekstraat 86, 1000 Brussel.	(1989)	1992
VAN LAERE, Raf, diensthoofd, Rozenstraat 22, 3500 Hasselt	(1991)	1993
VANDEN BEMDEN, Yvette, professeur aux Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix à Namur, rue du Mont-Blanc 53, 1060 Bruxelles.	(1981)	1995
VAN DEN BERGEN-PANTENS, Christiane, collaborateur scientifique au Centre de Codicologie de la Bibliothèque royale Albert I <sup>er</sup> , Champ du Vert Chasseur 84, 1000 Bruxelles.	(1985)	1995
MASSCHELEIN-KLEINER, Liliane, directeur de l'Institut royal du Patrimoine artistique, av. des Tourterelles 32, 1150 Bruxelles.	(1987)	1995
MOERMAN, André, attaché bij de Kon. Musea voor Schone Kunsten van België, Antoine Dansaertstraat 85, bus 7, 1000 Brussel.	(1993)	1995

#### **Membres honoraires — Honoraire leden <sup>(1)</sup>**

HAIRS, Marie-Louise, a. maître de conférences à l'Université de Liège, Le Sart'âge, rue de l'Abbaye 99, 4040 Herstal.	(1955)	1967	1983
Baronne GREINDL, Édith, maître en Histoire de l'Art et Archéologie, rue de la Vallée, 30, 1050 Bruxelles.	(1947)	1950	1987
STIENNON, Jacques, professeur hon. à l'Université de Liège, rue des Acacias 34, 4000 Liège.	(1966)	1972	1987
DUPHÉNEUX, Gabriel, conservateur hon. au Musée d'Histoire et d'Archéologie de Tournai, rue J. Hoyois 20, 7500 Tournai.	(1967)	1969	1991
MARTENS, Mina, archiviste hon. de la Ville de Bruxelles, rue Félix Delhasse 25, 1060 Bruxelles.	(1965)	1965	1994

(1) Le millésime entre parenthèses indique la date de nomination de membre correspondant; le deuxième celle de l'élection de membre titulaire; le troisième celle de l'admission à l'honorariat. — Het jaartal tussen haakjes geeft de datum van aanstelling als correspondent lid; het tweede, de benoeming als titelvoerend lid, het derde als honorair lid.

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	1995
JANSSENS DE BISTHOVEN, Aquilin, ere-conservator van de Stedelijke Musea te Brugge, Sint-Jorisstraat 12, 8000 Brugge.	(1958)	1964	1995
PAUWELS, Henri, ere-hoofdconservator bij de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Groenpark 17, 9840 De Pinte.	(1965)	1969	1995
MONBALLIEU, Adolf, ad.-cons. bij het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen, Landbouwstraat 139, 2800 Mechelen.	(1970)	1973	1995
MEKHITARIAN, Arpag, secrétaire général de la Fondation égyptologique Reine Élisabeth, av. E. Cambier 27/37, bte 5, 1030 Bruxelles.	(1984)	1988	1995

### Membres correspondants — Correspondenten leden

FETTWEIS, Henri, chef de section hon. aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, rue Louis Hap, 192, 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, 1050 Brussel.			1973
DOGAER, Georges, gewezen werkleider bij de Koninklijke Bibliotheek Albert I, Putsesteenweg 305, 2820 Bonheiden.			1973
ROBERTS-JONES-POPELIER, Françoise, assistant aux Musées royaux des Beaux-Arts, rue Roberts-Jones 66, 1180 Bruxelles.			1973
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
MARCHETTI, Patrick, professeur ordinaire aux Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix à Namur, rue Félix Wodon 29, 5000 Namur.			1981
CLERCX-LÉONARD-ÉTIENNE, Françoise, conservateur adjoint aux Musées de la Ville de Liège (Cabinet des Estampes), quai de la Boverie 3, 4020 Liège.			1982
HUYS, Bernard, hoofd van de Afdeling Muziek van de Koninklijke Bibliotheek Albert I, Kasteelstraat 5, 1703 Schepdaal.			1982
CAUCHIES, Jean-Marie, professeur aux Facultés Universitaires St-Louis à Bruxelles et chargé de cours invité à l'Université catholique de Louvain, rue de la Station 173, 7390 Quaregnon.			1983
GOB, André, maître de conférences à l'Université de Liège, rue Grosses Pierres 32, 4870 Trooz.			1985
HUVENNE, Paul, adjunct-conservator bij de Kunsthistorische Musea van de stad Antwerpen, Teirlinckstraat 20, 2600 Berchem.			1986
HADERMANN-MISGUICH, Lydie, chargé de cours à l'Université libre de Bruxelles, drève des Châtaigniers 2, Domaine de la Motte, 1470 Bousval.			1987

- DE BAE, Marguerite, assistant à la Bibliothèque royale Albert I<sup>er</sup>, rue des Balkans 8, bte 9, 1180 Bruxelles. 1987
- FRÉDÉRICQ-LILAR, Marie, assistant à l'Université libre de Bruxelles, Beucarnestraat 9, 9700 Oudenaarde. 1988
- GÉNICOT, Luc-Francis, 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, ere-lerares, Biarritzquare 6, bus 5, 1050 Brussel. 1990
- 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, conservateur du Musée d'Art religieux et d'Art mosan à Liège, rue Saint Adalbert 5, 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, 1083 Bruxelles. 1990
- DE REN, Leo, conservator aan het Provinciaal Museum Sterckshof-Zilvercentrum te Antwerpen, Tiensestraat 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
- VAN LENNEP, Jacques, conservateur aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, rue Duquesnoy 3, 1000 Bruxelles. 1992
- CARDON, Hubert, docent aan de Katholieke Universiteit te Leuven, Baron E. Descampsiaan 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
- WAELEKENS, Marc hoogleraar aan de Katholieke Universiteit te Leuven, Blijde Inkomststraat 21, 3000 Leuven. 1993
- ALLART, Dominique, suppléante de cours à l'Université de Liège, Quai Van Beneden 12, 4020 Liège. 1995
- DE CALLATAÏ, François, premier assistant au Cabinet des Médailles de la Bibliothèque Royale Albert I<sup>er</sup>, rue de l'Hôtel des Monnaies 157, 1060 Bruxelles. 1995
- DE VOS, Dirk, conservator Groeningemuseum van Brugge, Gouden Handstraat 3, 8000 Brugge. 1995
- MARTENS, Didier, chargé de cours à l'Université Libre de Bruxelles, avenue Plasky 8, 1030 Bruxelles. 1995
- MEEUS, Nicolas, chef de section du Département des Instruments de Musique des Musées royaux d'Art et d'Histoire, rue de l'Escrime 31, 1190 Bruxelles. 1995

DE WAELE, Eric, chargé de cours à l'Université Catholique de Louvain, archéologue au Ministère de la Région wallonne, rue du Chêne 57, 1360 Thorembais-les-Beguines 1995

**Correspondants honoraires — Honoraire correspondenten (1)**

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) 1986

DHANENS, Elisabeth, inspectrice van het Kunstpatrimonium van Oost-Vlaanderen, Boelare 89, 9900 Eeklo. (1958) 1995

MERCIER, Philippe, professeur à l'Université catholique de Louvain, rue du Blanc Ry 157/5, 1342 Limelette. (1978) 1995

**Associés étrangers — Buitenlandse geassocieerden**

LARSEN, Erik, professeur émér. 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

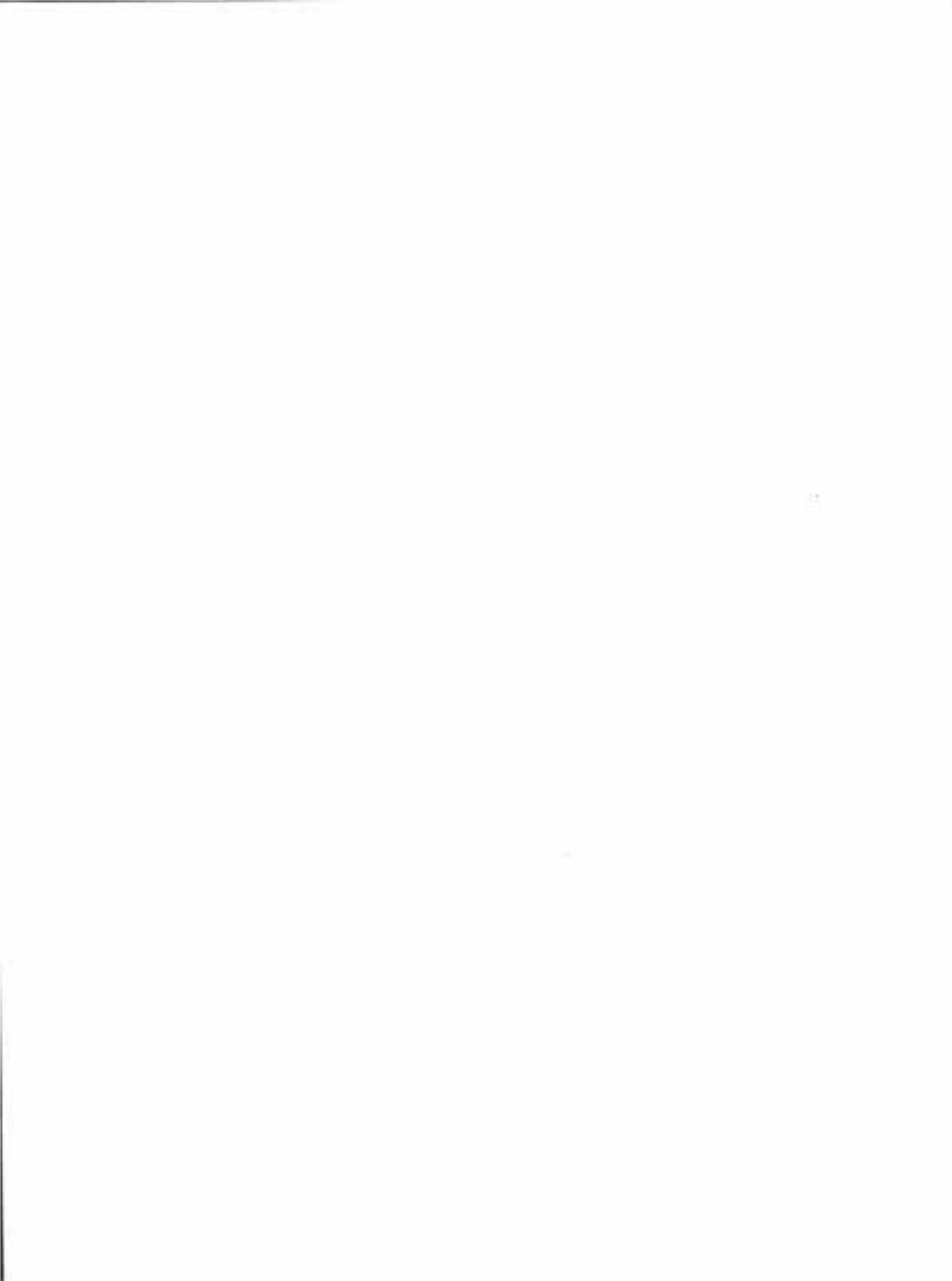
VACKOVA, Jarmilla, Institut d'Histoire de l'art de l'Académie des Sciences, za Polorelcem 11, CS-16900 Prague 6. 1992

CHÂTELET, Albert, professeur émér. 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

HELD, Julius, professor emeritus of art history, Columbia University, Monument Avenue 81, Old Bennington 05210 Vermont. 1994

(1) Le millésime entre parenthèses indique la date de nomination de membre correspondant; le deuxième celle de l'admission à l'honorariat. — Het jaartal tussen haakjes geeft de datum van aanstelling als correspondent lid; het tweede, de benoeming als honorair lid.



## **PRIX SIMONE BERGMANS**

**Règlement mis à jour par le Conseil d'administration  
de l'Académie le 20 septembre 1995**

1. Le prix est destiné à une étude inédite sur l'histoire des beaux-arts ou des arts appliqués dans les anciens Pays-Bas méridionaux et la Principauté de Liège et, pour la période contemporaine, le territoire de la Belgique.

Le prix ne peut couronner qu'un travail original et scientifique rédigé dans une des langues nationales ou en anglais. L'Académie royale d'Archéologie de Belgique se réserve le droit de publication dans sa revue en concertation avec l'auteur.

2. Les manuscrits en triple exemplaire devront parvenir au secrétariat du prix S. Bergmans avant la date fixée. Un exemplaire des travaux présentés reste déposé dans les archives de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique comme étant sa propriété. Un délai d'un mois à compter de la remise du prix est accordé aux auteurs des travaux envoyés pour demander la restitution des deux autres exemplaires. Ce délai passé, l'Académie n'est plus responsable des manuscrits.

3. Le prix est trisannuel et ne peut être décerné qu'à une personne non membre titulaire de l'Académie. Celle-ci 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 ledit règlement est de la compétence exclusive du Conseil d'administration de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique lequel détermine le montant attribué aux prix ainsi que la date limite du dépôt des manuscrits.

En 1998, le prix s'élèvera à 50.000 FB, le lauréat recevra en outre une médaille. Les manuscrits doivent être déposés avant le 30 mars 1998.

Secrétariat du prix : M<sup>lle</sup> Claire De Ruyt, avenue Ch. Verhaegen 39, B-1950 Kraainem.  
Tél. (02) 720.78.86.

## **PRIJS SIMONE BERGMANS**

**Reglement aangepast door de Raad van Beheer van de Academie op  
20 september 1995**

1. De prijs is bestemd voor een onuitgegeven studie over de geschiedenis van de schone kunsten of de toegepaste kunsten in de voormalige Zuidelijke Nederlanden en het prinsbisdom Luik en, voor wat de moderne tijd betreft, het grondgebied van België.

De prijs wordt slechts toegekend aan een oorspronkelijk en wetenschappelijk werk, geschreven in één van de landstalen of in het Engels. De Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België behoudt zich het recht voor om de bekroonde studie, in overleg met de auteur, te publiceren in haar tijdschrift.

2. Drie exemplaren van elk manuscript moeten vóór de vastgestelde datum bezorgd worden aan het secretariaat van de prijs S. Bergmans. Eén exemplaar van elke inzending blijft eigendom van de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België en wordt in haar archief opgenomen. De auteurs kunnen binnen de maand na de toekenning van de prijs beide overige exemplaren terugvragen. Na deze termijn wijst de Academie alle verantwoordelijkheid voor de manuscripten af.

3. De prijs is driejaarlijks en kan slechts toegekend worden aan een persoon die geen titelvoerend lid van de Academie is. De Academie zal de prijs aan het publiek aankondigen.

4. De prijs wordt toegekend door een jury bestaande uit zeven leden, benoemd door de Raad van Beheer van de Academie. De beslissing wordt aan de kandidaten medegedeeld.

5. In geval van betwisting of interpretatie van dit reglement is alleen de Raad van Beheer van de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België bevoegd. Deze bepaalt tevens het bedrag van de prijs en de einddatum voor de inzending van de manuscripten.

In 1998 bedraagt de Prijs 50.000 BF. De laureaat zal tevens een medaille ontvangen. De manuscripten dienen vóór 30 maart 1998 ingezonden te worden.

Secretariaat van de Prijs S. Bergmans: Mej. Claire De Ruyt, K. Verhaegenlaan 39, B-1950 Kraainem. Tel. (02) 720.78.86).

## TABLE DES MATIÈRES - INHOUDSTAFEL

Jacqueline DOSOGNE-LAFONTAINE (1928-1995) . . . . .	3
---	---

### ARTICLES - BIJDRAGEN

Albert CHÂTELET, <i>Petrus Christus: À propos de l'exposition de New-York de 1994</i> . . . . .	11
Didier MARTENS, <i>La Madone à l'arcade' de Petrus Christus et ses doubles</i> . . . . .	25
Luc SMOLDEREN, <i>Tableaux de Jérôme Bosch, de Pierre Bruegel l'Ancien et de Frans Floris dispersés en vente publique à la Monnaie d'Anvers en 1572</i> . . . . .	33
Claire DUMORTIER et Alain JACOBS, <i>La représentation d'Héraclite et de Démocrite en faïence de Bruxelles. Contribution à l'étude du thème iconographique</i> . . . . .	43
Madeleine VAN DE WINCKEL, <i>La maison du peintre Jacques-Louis David (1748-1825) à Bruxelles en péril</i> . . . . .	63
Marguerite COPPENS, <i>Les commandes dentellières de l'union patriotique des femmes belges et du Comité de la dentelle à Fernand Khnoff</i> . . . . .	71

### MISCELLANEA

Hubert CARDON, <i>Miniatuurkunst in Brugge tijdens het derde kwart van de 15de eeuw. Een topend onderzoek naar het ambacht en de organisatie van de boekproductie</i> . . . . .	85
Catheline PÉRIER-D'ETEREN, <i>Le retable de la Multiplication des pains, œuvre de collaboration des peintres bruxellois de la fin du XV<sup>e</sup> siècle</i> . . . . .	86
Guy DELMARCEL, <i>Studies over wandtapijtkunst, 1987-1995. Een bibliografisch overzicht</i> . . . . .	87
V.-G. MARTINY, <i>Architectes, archéologues et historiens de l'art face à un édifice ancien délabré à restaurer, rénover ou réaffecter</i> . . . . .	91

### BIBLIOGRAPHIE DE L'ART NATIONAL BIBLIOGRAFIE VAN DE NATIONALE KUNSTGESCHIEDENIS

#### SOMMAIRE - INHOUD

I. Préhistoire et antiquité - Prehistorie en Oudheid. . . . .	95
II. Moyen âge et temps modernes - Middeleeuwen en moderne tijden . . . . .	95
III. Époque contemporaine - Hedendaagse tijden . . . . .	124

COMPTES RENDUS - RECENSIES

M. W. AINSWORTH (contribution by M. P. J. MARTENS), <i>Petrus Christus, Renaissance Master of Bruges</i> (J. FOLIE)	135
A. ANTINORI, <i>Scipione Borghese e l'architettura</i> (V.-G. MARTINY)	137
<i>Catalogue de la collection des gemmes antiques du Musée d'État des Beaux-Arts Pouchkine</i> , (J. BLANKOFF)	137
M. CEUTERICK, <i>Augsburgs zilber in België. L'orfèvrerie d'Augsbourg en Belgique. Augsburger Goldschmiedekunst in Belgien</i> (L. DE REN)	138
Th. COCKE, (contribution of D. R. BUTTRESS) <i>900 Years: The Restorations of Westminster Abbey</i> (V.-G. MARTINY)	138
<i>Conservatie en Restauratie</i> (Cl. LEMAIRE)	139
M. CURTI et P. ZAMPA, <i>Introduzione alli cinque ordini dell'architettura. Trattato anonimo della fine del seicento</i> (V.-G. MARTINY)	139
A. DAVIDS (Ed.), <i>The Empress Theophano: Byzantium and the West at the turn of the first millenium</i> . Colloque (A. MEKHITARIAN)	140
B. DE PATOUL et R. VAN SCHOUTTE (Dir.), <i>Les Primitifs flamands et leur temps. De Vlaamse Primitieven</i> (J. FOLIE)	140
D. DE VOS e.a., <i>Hans Memling. Catalogue</i> (D. MARTENS)	143
B. D'HAINAUT-ZVENY (Dir.), <i>La place des Martyrs</i> (M. VAN DE WINCKEL)	145
G. DI IORIO et J.-G. WATELET, <i>Villa Ortiz-Basualdo Mar del Plata</i> (M. VAN DE WINCKEL)	146
<i>Les Étrusques et la Méditerranée. Langue, archéologie, art</i> . Colloque (J. BLANKOFF)	146
<i>Experience and Adventure of a Collector</i> (G. DELMARCEL)	147
J. GUILLAUME (Dir.), <i>Architecture et vie sociale à la Renaissance</i> (M. VAN DE WINCKEL)	147
T. B. HUSBAND e.a., <i>The Luminous Image. Painted Glass Roundels in the Lowlands, 1480-1560</i> (Y. VANDEN BEMDEN)	149
F. LECHIEU-DURANT, <i>Musée David et Alice van Buuren. Maison de mémoire</i> (A. MOERMAN)	150
Cl. LEMAIRE, <i>La comtesse Anne-Philippine-Thérèse d'Yve figure de proue de la Révolution brabançonne et grande bibliophile (1728-1814)</i> (M. COLAERT)	152
<i>Le Musée d'État des Beaux-Arts Pouchkine. Guide du Musée</i> (J. BLANKOFF)	153
J. NATTERER, Th. HERZOG et M. VOLZ, <i>Construire en bois</i> (M. VAN DE WINCKEL)	153
G. PERROT et M. COLLIGNON, <i>Études d'archéologie grecque</i> , et P. BRUNEAU, <i>L'archéologie grecque en Sorbonne de 1876 à 1914</i> (Cl. DE RUYT)	154
S. PFLEGER, <i>Eine Legende und ihre Erzählformen. Studien zur Rezeption der Kreuzlegenden in der italienischen Monumentalmalerei des Tre- und Quattrocento</i> (B. BAERT)	154
W. RAECK <i>Modernisierte Mythen. Zum Umgang der Spätantike mit klassischen Bildthemen</i> (D. MARTENS)	156
<i>Rivista di Archeologia</i> , XV, 1991 (Cl. DE RUYT)	157
<i>Rivista di Archeologia</i> , XVI, 1992, et XVII, 1993 (Cl. DE RUYT)	158
J. RUDHART, <i>Notions fondamentales de la pensée religieuse et actes constitutifs du culte dans la Grèce classique</i> (Cl. DE RUYT)	158
J. VAN LENNEP, <i>Les bustes de l'Académie royale de Belgique. Histoire et catalogue raisonné précédés d'un essai sur le portrait sculpté depuis la Renaissance</i> (C. DULIERE)	159

K. VAN MANDER, <i>Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, from the first edition of the Schilder-boeck (1603-1604)</i> (H. CARDON) . . . . .	160
A. VON EUW und P. SCHREINER (Ed.), <i>Kunst in Zeitalter der Kaiserin Theophanu</i> . Colloque (A. MEKHITARIAN) . . . . .	161

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

<b>Procès-verbaux - Verslagen</b> . . . . .	163
RÉSUMÉS DE COMMUNICATIONS - MEDEDELINGEN: M. COPPENS, <i>Les années 80 - L'essor d'une mode belge</i> ; L. SMOLDEREN, <i>Jacques Jonghelinck, sculpteur et médailleur du roi d'Espagne (1530-1606)</i> ; Cl. DE RUYT, <i>Fouilles récentes dans la ville romaine d'Ostie (Italie)</i> ; Y. VANDEN BEMDEN, <i>Carlons du XVI<sup>e</sup> siècle pour les vitraux de la cathédrale Saint-Michel à Bruxelles</i> ; M. Cl. VAN NEROM, <i>Réapparition d'une œuvre attribuée au Maître de 1499, connue seulement par une ancienne photo</i> .	
<b>Liste des membres - Ledenlijst</b> . . . . .	171
<b>Prix — Prijs Simone Bergmans</b> . . . . .	179
<b>Table des Matières — Inhoudstafel</b> . . . . .	181



## PUBLICATIONS DE L'ACADÉMIE — UITGAVEN DER ACADEMIE

De 1843 à 1930, l'Académie royale d'Archéologie de Belgique a publié des *Annales* et un *Bulletin*. Des tables figurent dans les volumes des *Annales* de 1863, 1877, 1886, 1898 et 1904. Ces publications sont épuisées.

La *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art* - *Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis* a succédé aux *Annales* en 1931. Des *Tables* (tome LXI, 1992, supplément, ISBN 90-9006130-4) couvrent les volumes 1931-1990.

Pour tous renseignements au sujet des volumes antérieurs et des tables, s'adresser au Trésorier Général.

Celui-ci peut aussi fournir toutes informations sur la disponibilité de l'ouvrage édité par l'Académie :

Alphonse DE WITTE : *Histoire monétaire des comtes de Louvain, ducs de Brabant et marquis du Saint Empire romain*. Bruxelles, 1894-1900, 977 p. et 85 pl. en trois tomes, 29,5 × 22,5 cm.

Van 1843 tot 1930 publiceerde de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België de *Annales* en een *Bulletin*. Indices verschenen in de *Annales* van 1863, 1877, 1886, 1898 en 1904. Geen van deze publicaties is nog beschikbaar.

In 1931 werden beide publicaties vervangen door het *Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis* - *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*. Indices over de jaargangen 1931-1990 verschenen als afzonderlijke bijlage bij volume LXI, jaargang 1992 (ISBN 90-9006130-4).

Voor informatie over oude volumes en de *Indices* kan men zich wenden tot de Algemeen Penningmeester.

Deze kan tevens inlichtingen verstrekken over een andere publicatie uitgegeven door de Academie :

Alphonse DE WITTE, *Histoire monétaire des comtes de Louvain, ducs de Brabant et marquis du Saint Empire romain*. Brussel, 1894-1900, 977 blz. en 85 pln in drie volumes, 29,5 × 22,5 cm.

ISSN 0035-077X