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

BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

LXVI - 1997

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 1997-1998 / Dienstjaar 1997-1998

Président/Voorzitter: Mme Arlette SMOLAR-MEYNART; *Directeur des publications/Directeur der uitgaven*: Mme Claire DUMORTIER ; *Secrétaire/Secretaris*: Dhr. Raf VAN LAERE; *Membres/Leden*: M. Maurice COLAERT, Mme Jacqueline FOLIE, Mw Claudine LEMAIRE, Dhr. André MOERMAN.

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 :

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 :

Académie royale d'Archéologie de Belgique
Musées royaux d'Art et d'Histoire
Parc du Cinquantenaire 10,
B 1000 Bruxelles

Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België
Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis
Jubelpark 10, B 1000 Brussel

Les paiements se font au C.C.P. 000-0100419-24 de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique, ou au compte 310-0381725-19 de l'Académie, Banque Bruxelles-Lambert, Bruxelles. **Chèques ou virements nets et sans frais pour la bénéficiaire.**

De betalingen dienen te gebeuren op P.C.R. 000-0100419-24 van de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België of op de rekening 310-0381725-19 van de Academie, Bank Brussel-Lambert, Brussel. **Checks of overschrijvingen netto en zonder kosten voor de bestemmeling.**

Les auteurs de *mémoires* insérés dans la *Revue* reçoivent gratuitement 25 exemplaires tirés à part hors-commerce. Ils ont la faculté d'en faire tirer un plus grand nombre, à leurs frais, en avertissant, lors de la **remise de la première épreuve,** la direction, qui transmettra leur demande à l'imprimeur. Ces exemplaires sont également hors-commerce. Tous porteront obligatoirement une couverture semblable à celle de la *Revue* avec, comme mentions supplémentaires, le nom de l'auteur et le titre du mémoire.

De auteurs van *artikels* ontvangen gratis 25 overdrukken die niet in de handel mogen gebracht worden. Indien ze er meer wensen, 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.

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

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

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

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

ISSN 0035-077X

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)

LXVI — 1997

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

LES VERNIS BRUNS DE LA CHÂSSE DE SAINT ANNON: IDENTIFICATION DE DEUX MEMBRA DISJECTA

Albert LEMEUNIER

a. La châsse de saint Annon (fig. 1)

Historique

La châsse de saint Annon est conservée à l'abbaye de Michaelsberg à Siegburg depuis ses origines ([1]). Elle abrite les reliques de saint Annon, archevêque de Cologne de 1056 à 1075. Fondateur de cette abbaye bénédictine, il avait été canonisé le 29 avril 1183 ([2]). La châsse actuelle fut exécutée vers cette époque, ses donateurs étant vraisemblablement l'abbé Gerhardus, et le coste Henricus représentés dans son iconographie. Elle fut, entre 1803 et 1812, dépouillée de ses reliefs, des figures d'argent repoussé qui rehaussaient ses flancs, ses pignons et les versants de sa toiture. Elle fut restaurée au début du XIXème siècle, puis en 1901-1902 par B. Beumers, et en 1948 enfin par E. Treskow. Des transcriptions anciennes des inscriptions de la châsse et, surtout, deux peintures de 1761 (fig. 2) et un dessin de la même époque, permettent en dépit des lacunes, d'en reconstituer le programme iconographique ([3]).

(1) Sur la châsse de saint Annon, nous renvoyons à une excellente bibliographie sélective de BANSCH, Br., *Kölner Goldschmiedekunst um 1200. Muster und Modelle*, Inaugural-Disseration (...) der Westfälischen Wilhems-Universtät zu Münster (Westf.), s.l., 1984, pp. 165-166. On y ajoutera depuis: Cat. de l'exposition « *Ornamenta Ecclesiae* », Cologne, 1985, 2, n° F90, pp. 357-458; KROOS, R., *Der Schrein des Heiligen Servatius in Maastricht*, Munich, 1985, pp. 109, 117 sv., 133, 135 sv., 210, 222, 229, 307; BAUMGARTEN, J.-H., *Kölner Reliquienschreine*, (Cologne, 1985), pp. 58 à 67. Les dimensions du reliquaire sont: H. 78 cm; L. 157 cm; l. 46 cm. Sur la technique des « vernis bruns » dont il sera ici question, nous renvoyons une fois pour toutes à notre thèse de doctorat (Université de Liège, Faculté de Philosophie et Lettres, 1992-1993: « *Le vernis brun dans l'orfèvrerie de l'Occident médiéval, spécialement dans l'ancien archevêché de Cologne* », 5 vol., 826 figures. Sur la châsse, vol. I, p. 130; vol. II, pp. 79 et 80; vol. IV, 196 à 199; vol. V, p. 117).

(2) Sur saint Annon, voir particulièrement: Cat. de l'exposition « *Monumenta Annonis* », Cologne, 1975, pp. 21 sv., 56 sv., 65 sv.

(3) La bibliographie citée sous (1) doit à ce sujet être complétée de: GEVAERT, S., *A propos de la châsse de saint Annon*, in: Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, X, 1940, 1. Les deux peintures (aujourd'hui à l'église Saint-Pancrace de Belecke, Westphalie, RFA, autrefois à l'ancienne abbaye bénédictine de Meschede) sont, au point de vue qui nous retient ici, d'un plus grand intérêt que les dessins (Paris, B.N., lat. 9275), moins précis. Sur les peintures, voir spécialement: Cat. de l'exposition « *Monumenta Annonis* », op. cit., pp. 185 à 193. Nous remercions le Dr. Stiegemann, conservateur du Musée Diocésain de Munster de nous avoir procuré les reproductions photographiques des tableaux.

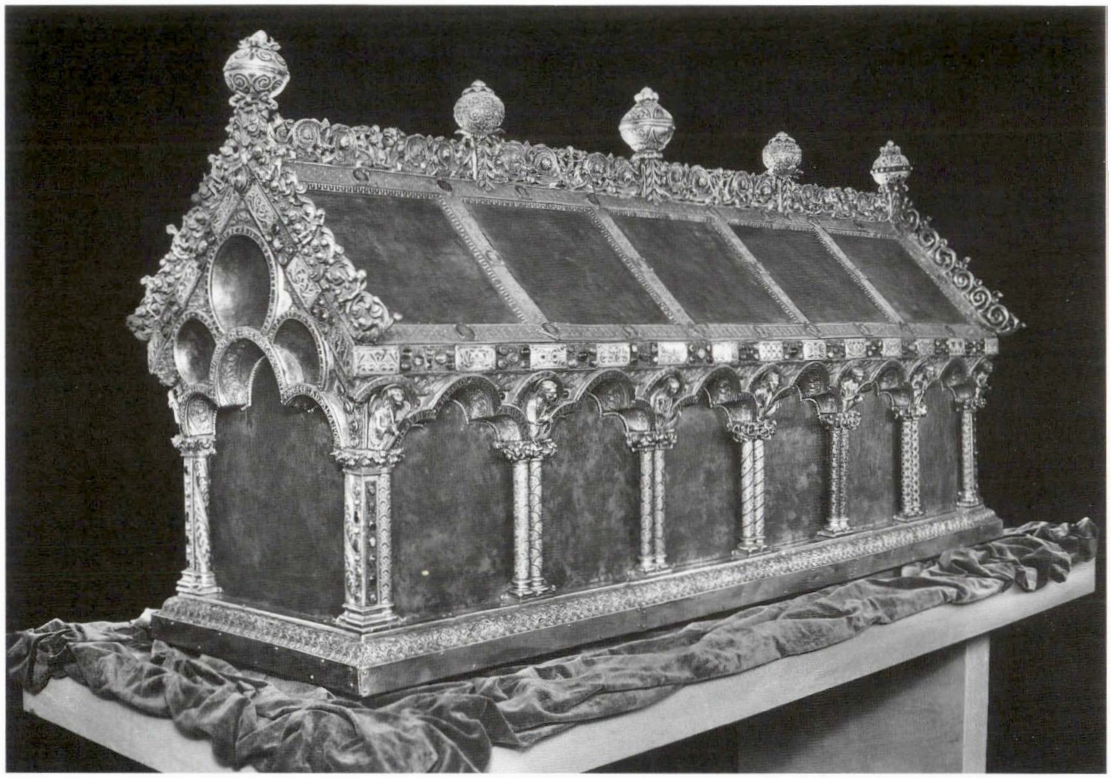


Fig. 1. Châsse de saint Annon (abbaye bénédictine de Michaelsberg à Siegburg) (Copyright Keller et Burkardt, Munich).

Description

Le long coffre à toiture en bâtière est scandé latéralement par six niches trilobées retombant sur des colonnettes géminées; leur fût est rehaussé d'émaux champlevés d'inspiration géométrique, végétale, anthropo- ou zoomorphe. Ces arcs portent une inscription, également émaillée, identifiant les personnages qu'ils abritaient naguère: six archevêques de Cologne, du côté A (Materne, Séverin, Evergisle, Cunibert, Agilophe, Héribert) et six saints « chevaliers » et soldats de la légion thébaine pour la plupart, dont des reliques étaient vénérées à l'abbaye de Michaelsberg, du côté B (Démétrius, Vital, Victor, Bénigne, Innocent, Maurice). Une plaque de cuivre sans décor garnit depuis 1901-1902 le fond des niches vides ([1]).

(1) A comparer avec l'escorte de saints chevaliers de la châsse de saint Mengold à N.D. de Huy (vers 1172-1173): les saints Candide, Alban, Sébastian, Mercure, Maurice, Innocent, Cassius, Exupert et sans doute autrefois Victor (aujourd'hui sur la châsse de saint Domitien) entourent saint Mengold représenté au pignon. Des reliques de ces saints étaient vénérées à la collégiale de Huy. La châsse de saint Annon est avec celle de saint Bénigne, l'une des rares du XIIème siècle à n'offrir dans l'iconographie des pignons, ni la représentation du Christ, ni celle de la Vierge. Un principe de symétrie régit la répartition des personnages sur les flancs et les pignons de la châsse: au saint Michel, saint guerrier par excellence d'un des pignons,

Fig. 2. Châsse et reliques de saint Annon. Peinture sur panneau (1764) de l'église Saint-Pancrace de Belecke (RFA). Flanc B
(Copyright West. Amt für Denkmalpflege, Munster).

Dans les écoinçons des arcs se détachent, à mi-corps, les demi-figures en bronze coulé des douze apôtres, sous une arcature dont le fond est rehaussé de rinceaux émaillés de bleu. Les symboles anthropomorphes des quatre évangélistes occupent, dans le même alignement, les angles de la châsse. A l'un des pignons prenait place autrefois un saint Michel en majesté avec, à ses pieds, la figure du coste Henricus, l'un des donateurs; il était entouré des archanges Gabriel et Raphaël et surmonté, dans trois conques, des figures de la Vierge et des saintes martyres Séraphine et Sabine. Au pignon opposé se trouvait saint Annon entouré de deux anges et surmonté, dans les conques, d'un Christ pantocrator accompagné également de deux anges. De longues lames métalliques, où alternent émaux champlevés et filigranes sertis de cabochons, soulignent les rives des pignons et le sommet des longs côtés.

Les gables, sommés de pommes émaillées ou filigranées, sont soulignés d'un crêtage de bronze doré où alternent rinceaux, animaux fabuleux et figures humaines.

Chaque versant de la toiture est creusé de cinq caissons en dépression; ils sont bordés de plates-bandes dorées et gravées de motifs végétaux stylisés. A ces bordures d'encadrement sont fixées, à distances régulières, 54 plaquettes carrées ou losangiformes sur lesquelles se détache, en réserve sur fond émaillé de bleu, une tête humaine à l'antique. L'intérieur des caissons était occupé autrefois par des reliefs formant une suite iconographique et évoquant les scènes principales de la vie et de la gloire posthume de saint Annon: du côté A, l'Education de Henri IV, l'Investiture d'Annon, les Fondations de Mariengraden et de Saint-Georges à Cologne, la Fondation de l'abbaye de Siegburg et le Miracle du feu; du côté B, le Sauvetage de deux pendus, la Guérison d'un aveugle, la Donation de la châsse par l'abbé Gerhardus et le coste Henricus, la Mort du saint et ses Funérailles. Ici encore, des plaques de cuivre ont pris la place, depuis 1901-1902, des reliefs disparus.

Autour de chacun d'eux, et servant de chanfreins à leur bordure d'encadrement, sont fixées quatre étroites lames de cuivre décorées d'une frise de petits motifs d'inspiration coufique; elles sont traitées au vernis brun. Sur le versant correspondant au côté A, les motifs sont exécutés en contraste dit positif, c'est-à-dire qu'ils se détachent, en or, sur les fonds « vernis » d'huile de lin (fig. 3). Chacun est fait de deux courtes hastes parallèles, reliées entre elles par une traverse et développant symétriquement vers l'intérieur une ou deux feuilles triangulaires. La traverse est marquée en son milieu par une boucle semi-circulaire, surmontée d'un fleuron. Trois types de motifs se côtoient; ils se distinguent entre eux par le nombre des feuilles latérales et la longueur de la traverse. On observe un type long, à une feuille, un type court, à deux feuilles et un type mixte. Ces types sont utilisés conjointement sur la plupart des caissons. Un filet continu court à quelque distance des bords.

Sur le versant correspondant au côté B, les motifs, également d'inspiration coufique, sont exécutés cette fois en contraste dit négatif (fig. 4). En outre, les deux feuilles flanquant les

répondent les saints chevaliers d'un des flancs; au saint archevêque Annon du pignon opposé, la théorie des archevêques colonais du flanc opposé. Cette « symétrie » se retrouve entre les reliefs de la toiture et les figures des pignons de la châsse de saint Ode, en la collégiale Saint-Georges d'Amay vers 1240. Comme la châsse de saint Annon, son dispositif est régi par sa double dédicace au saint patron du lieu, et au saint fondateur de la communauté dont les reliques sont abritées dans la châsse.

hastes sont tournées vers l'extérieur, la traverse inférieure n'est pas bouclée et les formes sont particulièrement épaisses.

Les extrémités des lames se raccordent en onglet, d'une manière indifférente par rapport aux motifs. Les clous de fixation sont implantés au milieu de ceux-ci.

La châsse a été attribuée à l'atelier de Nicolas de Verdun, en fonction des comparaisons établies avec le style et certains éléments décoratifs de la châsse des Bois Mages. Dans sa typologie, dans ses décors coulés et ciselés (les apôtres du côté A et les crêtages), les références à l'œuvre de l'orfèvre sont patentes. Mais un autre courant s'y manifeste également; il apparente les apôtres du flanc B au style du Maître de la Vierge sur la châsse de saint Héribert, et ses références semblent plus mosanes et plus traditionnelles.

Les chanfreins de la toiture constituent les seuls vernis bruns de la châsse de saint Annon dans sa présentation actuelle. Vraisemblablement étaient-ils plus nombreux autrefois, appliqués aux lésènes des colonnettes, aux phylactères déployés par les personnages des flancs et à leurs accessoires; nous reviendrons sur ce point.

La place, aujourd'hui matériellement réduite, des vernis bruns dans le programme décoratif initial de la châsse, leur conférait donc un rôle esthétique non négligeable. Leur présence sur un reliquaire aussi prestigieux est significative de leur rang. Leur effet par rapport aux décors environnants (gravés, ciselés, émaillés) est encore appréciable, bien qu'aient disparu les reliefs qu'ils étaient destinés, en quelque sorte, à « auréoler ».

Le choix de motifs inspirés de l'écriture coufique n'y est pas indifférent. L'étude de K. Erdmann (5) a démontré que, même s'il n'est pas assuré que leurs origines orientales étaient encore perçues à l'époque de leur mise en œuvre en Occident, ces signes graphiques, devenus ornements, y étaient considérés au XIIème siècle comme des « curiosa » (6).

Ils ressortissent ici à deux catégories typologiques dont le même auteur a défini les caractéristiques et établi le classement. Les motifs du côté A relèvent du type IVb, ceux du côté B du type Ia, mais avec la particularité tout à fait exceptionnelle de voir les feuillages des hastes tournés vers l'extérieur et non l'inverse, comme dans tous les autres cas (7). S'ils sont relativement nombreux dans l'orfèvrerie rhéno-mosane des XIIème et XIIIème siècles, les motifs coufiques ne sont guère fréquents dans les vernis bruns (8). Leur usage ici est conforme à celui qu'on rencontre à la même époque dans la miniature, la peinture murale ou le vitrail: ils sont, par excellence, des motifs de frises, de bordures ou d'encadrements.

L'examen de ce décor appelle encore trois remarques. La première concerne l'asymétrie entre les éléments décoratifs des deux versants. Elle s'y manifeste non seulement dans la disparité des motifs des plates-bandes gravées, mais également dans celle des vernis bruns. Cette dissemblance est aussi opposition, dans le contraste entre le principe « positif » adopté dans les

(5) Erdmann, K., *Arabische Schriftzeichen als Ornamente in der abendländischen Kunst des Mittelalters*, in: Akademie der Wissenschaften und der Litteratur, Geistes- und Sozial, Wissenschaftliche Klasse, 1953, 9, p. 474, fig. 182, b, c.

(6) *Ibidem*, pp. 503, 504, 508; Lemeunier, A., *Echanges artistiques et religieux dans le sillage des premières croisades*, in: Cat. de l'exposition « *Le temps des Croisades* », Huy, 1996, p. 86.

(7) *Ibidem*, p. 503.

(8) Par exemple, sur le pignon-reliquaire maastrichtois de saint Candide, aux Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles, et la plaque de l'ancienne collection Carrand, au Musée du Bargello à Florence.

Fig. 3. Châsse de saint Annon. Détail de la toiture, côté A, avec chanfreins au vernis brun (Photo de l'auteur).

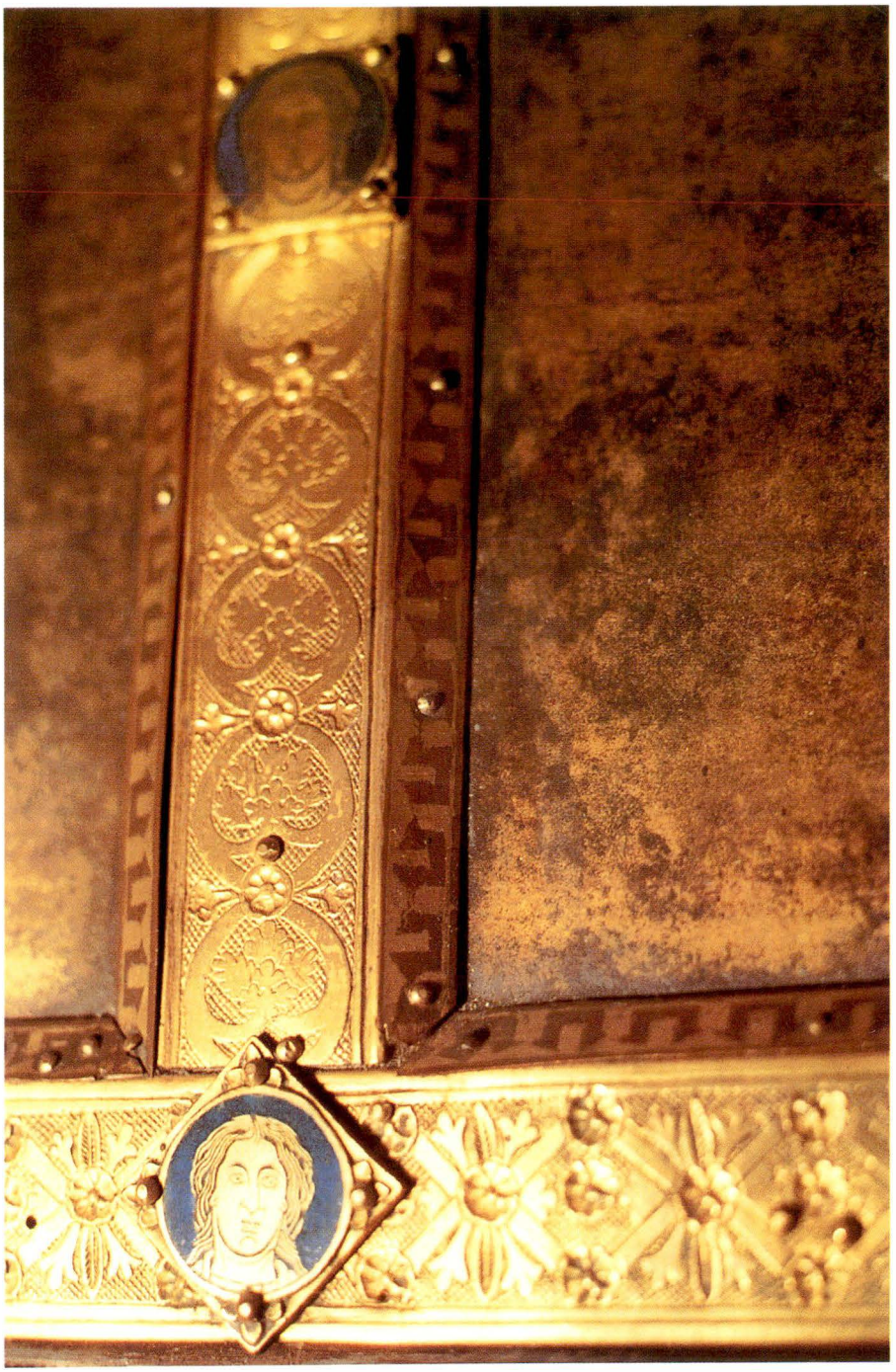


Fig. 1. Châsse de saint Annon. Détail de la toiture, côté B, avec chanfreins au vernis brun (Photo de l'auteur).

vernis bruns du versant A et le principe « négatif » du versant B. Une telle asymétrie régit également les motifs décoratifs des versants des châsses de saint Aetherius et de saint Servais. La seconde remarque concerne les motifs du versant A: de conception générale identique, ils ressortissent cependant, on l'a vu, à trois types différents. Ceci révèle sans doute l'intervention de plusieurs mains dans leur réalisation. La troisième remarque enfin porte sur l'exécution elle-même: on ne peut manquer, en effet, d'être surpris par la qualité assez moyenne de celle-ci, dans une technique relativement simple à mettre en œuvre. Et ce, par rapport à la virtuosité et au raffinement des émaux, filigranes et autres éléments ciselés ou gravés de cette châsse qui est, à ce point de vue, l'une des plus brillantes qui soient dans l'orfèvrerie rhénane.

* *
*

Aux vernis bruns dont se pare aujourd'hui encore la châsse de saint Annon, nous sommes en mesure d'ajouter deux accessoires conservés au petit musée de l'abbaye de Michaelsberg et identifiables à coup sûr comme ayant appartenu à sa décoration originelle ([9]).

b. Le bouclier (fig. 5)

Historique

Cet élément fut découvert, avec un petit casque de même nature (cfr ci-dessous), dans les excavations entreprises en 1956 pour la construction de la nouvelle bibliothèque de l'abbaye Saint-Michel de Siegburg, sous l'aile est des bâtiments. Il provient d'une cave, comblée notamment à l'aide de matériaux du milieu du XVIIIème siècle ([10]).

Comme le petit casque qui lui est assorti, il fut restauré par Frédéric Scharz, au Schnütgen-Museum de Cologne, vers 1975 ([11]).

Description

De forme convexe, il a été obtenu hors d'une mince lame de cuivre, découpée en amande. Il mesure 13,7 x 6,5 cm. Il ne possède de décors que sur la face externe. Il s'agit d'une élégante composition entièrement exécutée au vernis brun, de contraste mixte: « négatif » pour le motif armorié, « positif » en ce qui concerne l'encadrement.

Le motif central est constitué d'une aigle héraldique stylisée. La tête de l'animal est tournée vers sa droite, le bec « cracheur » montré de profil. Le corps est symétrique, les rémiges finement tracées. Des rehauts gravés suggèrent le plumage du corps, de la queue en

(9) Nous sommes redevables au P. Mauritius MITTLER, O.S.B., de nous avoir permis l'accès et l'étude de ces objets dans les meilleures conditions. Qu'il en soit, au nom de toute sa communauté de Michaelsberg, vivement remercié.

(10) MITTLER, M., *Museum der Abtei Siegburg*, in: Siegburger Studien, XIV, 1983, p. 72.

(11) Communication verbale du P. M. MITTLER.

Fig. 5. Bouclier. Siegburg. Musée de l'Abbaye (Photo de l'auteur).

éventail, et soulignent le dessin des pattes aux serres griffues. Le champ doré autour de l'oiseau est parsemé de petites rosettes. L'orle est parcourue, entre deux filets dorés, d'une alternance de lentilles et d'un double point. Sur le pourtour de l'objet sont percés six séries de petits trous disposés par paires. Dans l'un d'eux (angle supérieur droit) se trouve encore un fragment d'un petit fil de cuivre torsadé. Des lacunes dans le métal défigurent partiellement le rapace et affectent particulièrement le bord supérieur de l'objet.

Analyse

Au point de vue typologique, cet objet en réduction est tout à fait isolé dans la production des vernis bruns. Il n'offre de points de comparaison qu'avec de rares boucliers originaux, avec ceux qui sont reproduits dans l'iconographie ou décrits dans les textes ([12]). Au sein de l'Empire, les premiers boucliers conservés ne sont pas antérieurs au début du XIIIème siècle ([13]). Parmi leurs représentations, ceux qui s'en rapprochent le plus se trouvent notamment dans les miniatures du Speculum Virginum (Hannovre, Kestner Museum, fin XIIème s.) ([14]) et du Recueil mosan de Berlin (vers 1160-1170) ([15]). Dans la scène où Abraham poursuit les rois ennemis, on observe le même décor de rosettes parsemant le champ de l'écu. Quant à la frise de lentilles et de doubles points alternés constituant l'orle, elle fait partie du répertoire décoratif le plus classique de l'espace rhéno-mosan au cours des années 1160 à 1200. C'est d'ailleurs aussi à cette tranche chronologique que correspond la forme du bouclier lui-même qui succéda au type dit normand en forme d'amande ([16]).

C'est par ses représentations sur les boucliers que s'est accomplie, au XIIème siècle, l'héraldisation de l'aigle ([17]). Dès le règne de l'empereur Frédéric I Barberousse (1155-1190), l'oi-

(12) Voir notamment : VAN OETEREN, V., *Armes et Armures au Moyen Age*, Étude à travers les œuvres d'art, in Mémoires du Cercle Historique et Folklorique de Braine-le-Château, de Tubize et des régions voisines, t. VII, 1986, p. 39. Pour l'examen de l'armement, nous avons bénéficié des informations de notre collègue Cl. GAIER, Directeur du Musée d'Armes de Liège. Qu'il en reçoive ici l'expression de notre gratitude. d'HAUCOURT, G. et DURIVAUT, G., *Le blason*, Paris, 1970, p. 13, cite à ce sujet le témoignage de la princesse byzantine Anne COMNENE, décrivant dès 1096, les boucliers des chevaliers chrétiens: « impénétrables: ils ne sont pas ronds, mais oblongs, larges au sommet et terminés en pointe; leur surface n'est pas plate, mais convexe, de manière à entourer le corps du porteur, et la surface extérieure est de métal (...) ». Cfr tout récemment : GAIER, Cl., *L'évolution de l'armement individuel en Occident aux XIIème et XIIIème siècles*, in : Catalogue de l'exposition « *Les Croisades. L'Orient et l'Occident d'Urbain II à saint Louis - 1096-1270* », Toulouse, 1997, pp. 209-210 (avec références bibliographiques sur le sujet).

(13) Catalogue de l'exposition « *Die Zeit der Staufer* », Stuttgart, 1977, T. I, n° 315-316; T. II, fig. 154-155.

(14) Catalogue de l'exposition « *Die Zeit...* », *op. cit.*, T. II, fig. 189.

(15) KLEMM, E., *Ein romanischer Miniaturenzyklus aus dem Maasgebiet*, Vienne, 1973, fig. 2, 3, 9, 10, 15.

(16) NICKEL, H., *Der mittelalterliche Reiterschild des Abendlandes*, Inaugural Dissertation (...) Philosophischen Fakultät der Freien-Universität Berlin, 1958, pp. 16-17; GAIER, Cl., *L'Evolution et l'usage de l'armement personnel défensif au pays de Liège du XIIème au XIVème siècle*, in : Zeitschrift für Historische Waffen- und Kostumkunde, 2, 1962, pp. 67-68. L'auteur illustre son article d'un autre exemple, extrait du Livre des *Dialogues de saint Grégoire*, région mosane, vers 1170, Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert Ire, 9916-9917, f. 86.

(17) LEONHARD, W., *Das grosse Buch der Wappenkunst*, Munich, 1976, p. 185. Nous laisserons le soin aux héraldistes d'étudier de manière plus approfondie ces armoiries et d'en expliquer, le cas échéant, l'usage qui en est fait ici.

seau fut un signe de souveraineté impériale, mais en même temps, beaucoup de seigneurs et de hauts fonctionnaires de l'Empire l'adoptèrent également. Il est alors d'or ou de sable. Il apparaît sur un bouclier dans une miniature de l'époque de Henri IV (1195) ([18]). La translucidité du « vernis » devait ici lui donner une coloration pourpre très lumineuse ([19]).

Il eût été malaisé de déterminer, en l'absence de tout contexte, quelle put être la destination de ce petit objet. Ses dimensions incitaient à voir en lui l'accessoire d'une effigie guerrière; il avait jusqu'ici été considéré comme l'attribut d'une statuette, sans doute du XIIIème siècle, d'un saint Michel ou d'un saint Victor, tous deux vénérés à Siegburg ([20]).

Nous avons toutefois tout lieu de considérer qu'il s'agit d'un « membrum disjectum » de la châsse de saint Annon, au même titre que le casque qui fut découvert avec lui. Parmi les personnages guerriers qui rehaussaient les flancs de ce reliquaire, et que nous montrent les peintures représentant la châsse en 1764, l'on remarque en effet que deux de ses personnages du flanc B, le saint Démétrius et le saint Victor, étaient dotés d'un bouclier de forme très approchante. Ils y étaient fixés par de petits fils de cuivre, comme il était de coutume sur la plupart des châsses. La précision de la peinture est même telle qu'elle permet d'identifier clairement l'aigle sur le bouclier tenu de la main droite par le premier ([21]); il est entouré d'une orle semblable à celle du bouclier miniature, et dans les mêmes contrastes de couleurs. De plus, la lacune constatée dans le bord supérieur de l'objet semble bien correspondre, d'après le tableau, à l'emplacement de la main droite du personnage, maintenant le bouclier debout à ses côtés. Il s'agit donc du bouclier de saint Démétrius, l'un des attributs de sa qualité de guerrier ou de « chevalier ». Ce saint oriental, après avoir repoussé les barbares à Thessalonique, aurait été martyrisé en 306 sous l'empereur Maximien. Son iconographie, riche à Byzance et dans l'art grec, est en dehors des Pouilles peu répandue en Occident ([22]). Son culte et la présence de ses reliques sont toutefois attestés à Siegburg ([23]).

c. Le casque (fig. 6 et 7)

Description

L'objet se présente comme une calotte hémisphérique en cuivre de 3,2 cm de hauteur et 4,1 cm de diamètre. Sa surface externe est en grande partie décorée de motifs au vernis brun, de contraste dit positif. Il s'agit d'un tapis de croisettes en quatre-feuilles, disposées en quinconce et anglées d'un point dans chaque canton. Au bord inférieur de la calotte est fixé, par

(18) *Ibidem.*

(19) Cette translucidité du « vernis », est une des caractéristiques des vernis bruns rhéno-mosans du XIIème siècle; elle permet au cuivre sous-jacent de faire transparaître son éclat.

(20) MITTLER, M., 1983, op. cit., p. 72.

(21) L'observation en avait déjà été faite par KL. ENDEMANN, dans la notice du cat. de l'exposition « *Monumenta Annonis* », *op. cit.*, p. 191. L'autre attribut, dans la main gauche, est une lance. Le saint Victor est accompagné d'un bouclier timbré d'un lion, dans le même contraste positif que celui du saint Démétrius. Les autres saints guerriers de ce flanc possèdent comme attributs, une palme et une épée.

(22) MILELLA, M., in catalogue de l'exposition « *Les Croisades...* », Toulouse, 1997, pp. 215-216. L'auteur renvoie à plusieurs articles touchant à l'iconographie de ce saint.

(23) MITTLER, M., *Untersuchungen zur Siegburger Liturgie I*, in: Siegburger Studien, XIII, 1981, p. 50.

Fig. 6. Casque. Siegburg, Musée de l'abbaye (Photo de l'auteur).

Fig. 7. Casque. Partie supérieure du timbre. Siegburg. Musée de l'abbaye (Photo de l'auteur).

rivets, un bandeau de cuivre doré; bordé de part et d'autre d'un perlé, il est parcouru d'un rang d'arceaux filigranés, ponctués de grosses perles et liés entre eux par un anneau. Des trous de fixation sont visibles à chaque point cardinal du périmètre.

Analyse

Cet objet constitue un « unicum » dans l'orfèvrerie rhéno-mosane, au même titre que le petit bouclier auquel il doit être assorti, en raison de leurs proportions identiques, de l'emploi commun de la technique du vernis brun et du lieu de leur découverte. Le décor au vernis brun dont il est revêtu n'est cependant guère aussi soigné dans son exécution que celui du bouclier: l'ordonnance des motifs est irrégulière, leurs contours imprécis ([24]). Ils dessinent une sorte de résille en laquelle, à première vue, on pourrait hésiter à reconnaître le décor des casques de la seconde moitié du XIIème siècle, époque présumée de celui-ci ([25]). S'ils sont alors généralement de forme conique ([26]), les spécialistes de l'armement ont noté, concurremment, l'apparition du casque en bombe à timbre hémisphérique, du type de celui-ci ([27]). On en connaît plusieurs exemples dans l'iconographie ([28]).

Des couvre-chefs semblables coiffent cinq des saints chevaliers (saint Démétrius, saint Vital, saint Victor, saint Innocent et saint Maurice) alignés sur le flanc B de la même châsse. Leur ornementation fort proche de celle du petit casque, apparaît fidèlement reproduite sur l'une des peintures de 1764 montrant l'état ancien du reliquaire. Ici encore, la précision est telle qu'il est permis d'identifier notre petit casque à celui de saint Démétrius ([29]). On n'en veut du reste pour preuve supplémentaire que la morphologie, l'esthétique et la technique d'exécution des filigranes sont identiques à certains de ceux qui rehaussent les plate-bandes longitudinales de la châsse ([30]).

Conclusion

Le bouclier et le casque en miniature découverts à Siegburg constituent donc deux « membra disjecta » de la châsse de saint Annon. Leur datation doit se situer peu après 1183. Le décor au vernis brun dont ils sont revêtus s'accorde avec leur rôle d'accessoires, dont cette technique constitue un des champs d'application privilégiés sur la plupart des châsses

(24) Le tapis de croisettes constitue un décor classique pour un revêtement de surface, dans la technique du vernis brun au XIIIème siècle. Il est affecté à l'ornementation de la sole de plusieurs autels portatifs (de Mönchengladbach, de Siegburg: ceux dits de Saint-Maurice et de Saint-André) et de lésènes (retable de la Pentecôte au Musée de Cluny).

(25) Nous renvoyons à ce propos aux travaux et articles cités en notes 12 et 16 ci-dessus.

(26) Notamment, vers 1160, dans le fragment de psautier mosan de Berlin (KLEMM, E., op. cit., fig. 2, 3, 9, 10, 15).

(27) Cfr note 25.

(28) Entre autres sur le vitrail aux trois guerriers de l'église Saint-Patrocle de Soest (vers 1160-1166).

(29) Le décor du casque de saint Vital est fait d'un réticule diagonal; celui de saint Victor semble guindé d'un arceau médian; ceux de saint Maurice et de saint Innocent, sont tapissés de pointillés.

(30) Ils ne sont cependant pas de facture homogène: voir notamment de part et d'autre de l'émail surmontant l'écoinçon au saint Barthélemy du flanc B (cfr cat. de l'exposition « *Monumenta Annonis* », *op. cit.*, pl. 20).

rhéno-mosanes du XIIème siècle (31). Leur répertoire ornemental ne semble, en tout état de cause, guère novateur, pas davantage du reste que celui des chanfreins aux motifs coufiques de la toiture. Il s'oppose en cela à l'esthétique novatrice des figures d'apôtres à mi-corps du flanc A, dont l'attribution à Nicolas de Verdun a été évoquée ci-dessus. Des disparités ont été observées dans la qualité de la mise en œuvre entre ces deux éléments, ainsi que par rapport aux autres décors de la châsse. Elles tendent à accréditer l'idée non seulement de l'intervention de plusieurs mains dans l'exécution de ce chef-d'œuvre, mais aussi d'une spécialisation, voire d'une hiérarchisation des tâches au sein de l'atelier dont il est issu, et où s'exercèrent conjointement différents courants esthétiques. Les vernis bruns dont il fut question ici sembleraient en tout état de cause, relever d'un certain conservatisme, lié peut-être à la tradition mosane. Ils ne présentent aucune des caractéristiques de ceux affectés par Nicolas de Verdun à la décoration de la châsse des Rois Mages.

D'autres « membra disjecta » de la châsse de saint Annon seraient ils encore enfouis dans le sol de l'abbaye de Michaelsberg? On serait au moins en droit de se poser la question (32).

ABSTRACT: **The « vernis bruns » (brown varnish) of St Annon shrine: identification of the two « membra disjecta ».**

The St Annon of Cologne shrine (about 1183) attributed to Nicolas de Verdun, is one of the masterpieces of the Cologne goldsmithworks. Its reliefs were taken off during the Secularization period, but it still shows among its original decorations strips ornated with friezes of Kufic motives painted in « vernis brun ». A small helmet and a miniature shield with decorations of such technique were discovered in the abbey's basement in 1963. We have been able to establish that they belong to the St Demetrius figurine which decorated the same shrine. A comparison of more two pieces with a 1764 painting (Belecke Church - FRG) showing the shrine before despoiling made such identification possible.

(31) Lésènes, phylactères, garnitures de sièges, nimbes, plate-bandes rehants de vêtements.

(32) Un cas de découverte semblable eut lieu, il y a quelques années dans les fouilles de l'ancienne abbatiale de Stavelot où fut mis au jour une plaque filigranée provenant de la châsse de saint Remacle (DEWANCKEL, G., DE NISCO, G., PAQUET, P. et VAN DEN BOSSCHE, B., *Une plaquette filigranée du XIIIème siècle découverte à Stavelot*. Identification et conservation, in: Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique, t. XXIII, 1990-1991, pp. 180-186).

LE DOUBLE PORTRAIT ARNOLFINI DE JAN VAN EYCK (*)

Jacques PAVIOT

Encore un article sur le fameux double portrait peint par Jan van Eyck conservé à la *National Gallery* de Londres (fig. 1)? N'a-t-on déjà versé trop d'encre? Le problème principal du débat concernant ce tableau vient de ce que les *auctoritates* n'ont pas vraiment été remises en cause, ce qui était indispensable dans ce cas. D'abord deux auteurs qui n'ont jamais vu le tableau en question, Marcus van Vaernewyck, qui proposait l'interprétation d'un mariage par *Fides* dans son ouvrage publié en 1568, et Carel van Mander, dans un livre publié pour la première fois en 1604, où il reprend l'interprétation de Vaernewyck ([1]). Et plus récemment, Erwin Panofsky ([2]), dont les épigones n'ont fait qu'amplifier certains points de vue du maître, notamment celle du *disguised symbolism* (remarquons que le mot symbolisme est employé à tort par la plupart des auteurs; il s'agit en fait d'allégories) ([3]). Depuis l'étude de Panofsky, l'intérêt des auteurs a tourné autour de la question de ce qui se passait entre les deux personnages, la dernière étude en date proposant des fiançailles ([4]), et on a oublié qu'il s'agissait d'un tableau. Ici, nous voulons regarder, de manière historique, tout ce qui est représenté dans ce tableau, tout en considérant que l'ensemble a un sens qui était clair pour celui qui a commandé le tableau et ses contemporains qui l'ont vu. D'autre part, nous sommes conscient que Jan van Eyck n'a pas obligatoirement représenté une scène qui a réellement eu lieu, un intérieur et un mobilier qui ont réellement existé; mais tout devait être vraisemblable pour les spectateurs.

On ne peut douter que ce tableau est celui décrit dans les inventaires de l'archiduchesse Marguerite d'Autriche (1480-1530). Il est ainsi décrit en 1516: « ung grant tableau qu'on appelle Hernoul le Sin (*variante:* Hernoul le Fin) avec sa femme dedens une chambre », et en 1523/4, « ung aultre tableau fort exquis (...) où il y a painctz ung homme et une femme estantz deboutz, touchans la main l'ung de l'aultre (...), nommé le personnaige Arnoult Fin » ([5]).

(*) Nous remercions beaucoup M. Lorne Campbell, qui a écrit une nouvelle notice du tableau dans son catalogue *The Fifteenth Century Netherlandish Schools* (que va publier la *National Gallery* en septembre 1998), pour les échanges fructueux d'informations.

(1) Cf. *infra*.

(2) Cf. son étude « Jan van Eyck's *Arnolfini* Portrait », dans *The Burlington Magazine*, vol. LXIV, n° CCCLXXV, janvier-juin 1934, pp. 117-127.

(3) Pour une critique incomplète, cf. Jan Baptist BEDAUX, « The reality of symbols: the question of disguised symbolism in Jan van Eyck's *Arnolfini portrait* », dans *Simiolus*, vol. 16, 1986, pp. 5-28.

(4) Edwin HALL, *The Arnolfini Betrothal. Medieval Marriage and the Enigma of Van Eyck's Double Portrait*, Berkeley, Los Angeles, Londres, 1994, xxi-180 p.

(5) *Les Primitifs flamands. I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle. 3. The National Gallery, London*, par Martin DAVIES, vol. II, Anvers, 1954, n° 47, doc. 1 et 2, p. 125.

Fig. 1. Jan van Eyck, Le double portrait Arnolfini, Londres, *The National Gallery*, inv. 186 (Copyright IRPA - KIK, Bruxelles).

Ce qui semble curieux, c'est la transcription du nom de l'homme, que l'on reconnaît comme Arnolfini. Au XVe siècle, par exemple dans les comptes des ducs de Bourgogne, son nom était généralement transcrit « Arno(u)lphin ». Au début du XVIe siècle, on ne se souvenait plus de la graphie exacte de son nom, ni de l'homme lui-même: on devait utiliser le prénom « Arnould (Hernoul, Arnoult) » et le surnom « (le) Fin » pour le transcrire. D'où est venue cette erreur? D'une tradition orale, ou d'une mauvaise compréhension par son propriétaire précédent, Don Diego de Guevara? Mors, une chose est sûre: le nom n'était pas inscrit sur le cadre du tableau, ainsi qu'il était habituel avec Jan van Eyck, sans doute parce que le cadre n'était plus l'original (6).

La famille lucquoise des Arnolfini a eu plusieurs membre actifs comme marchands à Bruges au XVe siècle. Mais lequel a-t-il été peint par Jan van Eyck (7)? On a généralement cru qu'il s'agissait du plus célèbre d'entre eux, Giovanni di Arrigo (8), et que la femme était son épouse, Jeanne Cenami. Or, jusqu'à présent, chacun a cru que la date de leur mariage était celle inscrite dans le tableau, 1434. Mais Giovanni di Arrigo Arnolfini s'est marié seulement en 1447. À cette occasion, le duc de Bourgogne Philippe le Bon lui fit don de deux pots d'argent, pris chez l'orfèvre brugeois Guillaume Vleuten, ainsi qu'il apparaît dans la mention suivante du registre de la recette générale de toutes les finances du 1er avril au 11 novembre 1447:

« A lui [Guillaume Vleuten, orfevre demourant en la ville de Bruges], pour deux autres potz d'argent pesans dix mars que mondit seigneur [le duc de Bourgogne] a fait presenter en don de-par luy a Jehan Arnoulphin, marchant resident en ladicte ville de Bruges, au jour de ses noepces, au pris de dix salus le marc, valent *lxxj salus xvj s* » (9).

(6) Dans les inventaires cités, le cadre est ainsi décrit: en 1516, « ...don Diego, les armes duquel sont en la converte dudit tableau (*en marge:* il a necessité d'y mettre une serrure pour le fermer: ce que Madame a ordonné faire) »; en 1523/4, « tableau (...) qui se clot a deux fullets (...) les armes et divise de feu don Dieghe esdits deux feulletz ». Plus tard, en 1556/8, « *con dos puertas con que se cierra* (...) *y en las puertas las armas de don Diego de Guevara* »; et en 1700, « *con las puertas que se cierran, con su marco de madera dorada de oro male; escriptos unos versos de Ovidio en el marco* (...) *y las puertas son de madera pintadas de jaspeado* » (*ibidem*, doc. 3 and 6, pp. 126-127). Ainsi, en 1700, les armes de Don Diego de Guevara étaient déjà effacées, mais Lorne Campbell a découvert que les vers d'Ovide étaient déjà inscrits en 1599 (cf. sa notice à paraître).

(7) Il y a une assez longue tradition qui veut voir dans le couple peint le couple Van Eyck (en dernier lieu, Jean LEJEUNE, *Jean et Marguerite van Eyck et le roman des Arnolfini* (Commission communale de l'histoire de l'ancien pays de Liège, *Documents et mémoires*, fasc. XI), Liège, 1972; dans un ouvrage récent, *Le Portrait de Van Eyck*, Paris, 1997, Pierre-Michel BERTRAND, qui a lu notre texte, reprend cette identification). Nous ne voyons aucune raison historique pour mettre en doute l'identification Arnolfini.

(8) À son propos, cf. L. MUNOT et E. LAZZARESCHI, « Un mercante di Lucca in Fiandria Giovanni Arnolfini », dans *Bollettino Storico Lucchese*, vol. XXIII, 1940, pp. 3-27, et la notice d'O. Capitani dans le *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. IV, Rome, 1962, pp. 263-264.

(9) Lille, Archives départementales du Nord, B 1994, f° 195; le mandement (ordre de paiement) est daté du 19 novembre 1447, mais, puisque ce compte de la recette générale de toutes les finances coure du 1er avril au 11 novembre 1447, le don a eu lieu entre ces deux dates. Nous n'avons pas trouvé d'autre don pour le mariage d'un Arnolfini. Vu sa carrière ultérieure, nous proposons de voir ici Giovanni di Arrigo Arnolfini, qui est celui qui apparaît le plus souvent dans les registres de compte des ducs de Bourgogne. L'année précédente 1446, Giovanni Arnolfini fut remboursé de 1200 saluts d'or, somme équivalant à plusieurs prêts qu'il avait faits au duc Philippe le Bon (cf. Georges BIGWOOD, *Le Régime juridique et économique du commerce de l'argent dans la Belgique du Moyen Âge*, Bruxelles, 1921, p. 89).

Giovanni di Arrigo Arnolfini épousa alors Jeanne Cenami, la femme qu'il laissa veuve en 1472 ([10]).

Ainsi, la femme n'est pas Jeanne Cenami ([11]). L'homme peut-il toujours être Giovanni di Arrigo Arnolfini? Nous ne savons pas s'il était veuf en 1447, et une mention d'une première femme reste à trouver. Vers 1434, on pouvait rencontrer à Bruges deux Giovanni Arnolfini, Giovanni di Nicolao et Giovanni di Arrigo ([12]). Dans les registres de la recette générale de toutes les finances du duc de Bourgogne, on trouve des mentions en 1432 de Giovanni di Nicolao, en 1436 de Giovanni le Jeune (di Arrigo), et en 1439 de Battista Arnolfini ([13]). Que l'on ne puisse trouver de don de mariage de la part du duc en 1434 peut s'expliquer par le fait qu'aucun Arnolfini n'était alors un familier de Philippe le Bon, et aussi que le duc fut absent de Flandres après le mois de juillet ([14]). Dans l'état des connaissances sur la famille Arnolfini, il n'est donc pas possible d'être sûr duquel il s'agissait, et encore moins de quelle femme il s'agissait.

D'après l'examen scientifique de la peinture et le dessin sous-jacent ([15]), nous savons que Jan van Eyck n'a pas peint le mobilier tel qu'il était initialement prévu. Ainsi, le miroir était différent (plus large et le cadre divisé en huit segments); la partie inférieure du coffre était plus ornée; le banc possédait un dos plus élevé; la brosse était accrochée plus haut contre le mur; la haute chaise, le chandelier, et le chien, ont été ajoutés par la suite, car on ne trouve pas de dessin sous-jacent (Jan van Eyck a même oublié de peindre le chien dans le miroir); la fenêtre et les volets étaient légèrement différents. Peut-on avancer que, si Jan van Eyck a apporté tant de modifications à son tableau, cela signifie qu'il était libre de le faire, soit parce que le contrat le lui permettait, soit parce que la personne qui a commandé le tableau le lui a permis (était-ce un proche?), mais aussi parce qu'il avait des motifs artistiques, moraux, et personnels d'agir ainsi?

Nous sommes à Bruges, par un beau jour ensoleillé, sans doute du mois de juin, puisque nous pouvons apercevoir par la fenêtre un cerisier dont les fruits sont mûrs. Ce premier détail indique que nous nous trouvons dans une riche maison, car le cerisier ne pouvait se trouver que dans un verger ou un jardin. Les murs de la demeure sont faits de briques et les croisées des fenêtres sont de pierre ([16]). La scène se passe au premier étage ([17]), ainsi que nous pouvons

(10) Cf. les références la concernant dans le catalogue à paraître de Lorne Campbell (n. *).

(11) Lorne Campbell, par d'autres voies, arrive à la même conclusion que nous (que Jeanne Cenami était beaucoup trop jeune en 1434). Il n'est donc pas la peine de s'attarder sur tous les écrits la reliant à ce tableau, qui n'étaient guère fondés et qui se trouvent maintenant sans raison.

(12) Cf. les références dans le catalogue à paraître de Lorne Campbell (n. *).

(13) Lille, ADN, B 1945, f° 186 (1432: « Jehan Arnoulphin, marchans demourans a Bruges »); B 1957, f° 357v°-358 (1436; « Jehan Arnoulphin le jeune »); B 1966, f° 270 (1439: « Jehan Arnolphin, marchant de drap d'or et de soye demourant a Bruges »), et f° 275 (« Baptiste Arnolphin, marchant demourant a Bruges »).

(14) Sur ce dernier point, cf. *Itinéraires de Philippe le Bon, duc de Bourgogne (1419-1467) et de Charles, comte de Charolais (1433-1467)*, par Herman Vander Linden, Bruxelles, 1940, pp. 115-132.

(15) Cf. en dernier lieu Rachel Billinge et Lorne Campbell, « The Infra-red Reflectograms of Jan van Eyck's Portrait of Giovanni (?) Arnolfini ans his Wife Giovanna Cenami (?) », dans *National Gallery Technical Bulletin*, vol. 16, 1995, pp. 47-60.

(16) De semblables fenêtres peuvent se voir dans le « palais » Gruuthuse (cf. L. Devliegher, *Les Maisons à Bruges. Inventaire descriptif*, Liège-Tielt, 1975, pp. 59-67).

(17) Et non au rez-de-chaussée, ainsi qu'on peut parfois le lire.

le déduire de la hauteur du cerisier, de la balustrade, qui semble être de métal, fixée dans la fenêtre, et du parquet (et non des dalles ou des carreaux) de la pièce.

Cette pièce est représentée comme une chambre, dans laquelle on pénètre par une seule entrée, en descendant deux degrés, ainsi qu'on peut le voir dans le miroir. Il y a deux ouvertures sur l'extérieur, la fenêtre du fond étant représentée en grande partie dans le tableau, les volets de l'autre fenêtre ne pouvant être vus que dans le miroir. Elles sont semblables, avec une croisée de pierre, la partie supérieure étant occupée par des verres à motifs circulaires et colorés. Elles peuvent être fermées de l'intérieur au moyen de volets de bois, divisés en trois parties (une pour la partie supérieure, deux pour la partie inférieure). Le plancher est composé de planches de bois rendues avec un grand détail par le peintre. D'autre part, nous pouvons noter l'absence de cheminée.

Le mobilier est riche. Sur la gauche ([18]), il y a le lit, couvert d'un ciel, le tout tendu de drap rouge. À la droite du lit, se trouve une haute chaise de bois dont nous ne voyons que le dossier. Les supports sont surmontés de statuettes, dont seule celle de droite, sainte Marguerite terrassant le dragon, est visible. Les accoudoirs se terminent par une statuette de lion à face humaine. Un coussin rouge repose sur le siège. Juste à côté du dossier de cette chaise, une brosse est accrochée contre le mur. Devant la chaise, à côté du lit, un tapis est étendu sur le parquet. À droite de la chaise, se trouve un banc recouvert de drap et de carreaux rouges. Ce banc peut aussi être utilisé comme prie-Dieu ([19]). Devant ce meuble, la femme a laissé ses pantoufles de cuir rouge. Au-dessus du banc, est accroché au mur un miroir rond et convexe. Son cadre est décoré de dix médaillons, illustrés de scènes de la Passion du Christ ([20]). À sa droite, pend aussi au mur un chapelet, composé de grains d'ambre ([21]). Sous la fenêtre du fond, est placé un coffre de bois, sur lequel sont posées trois oranges. Une autre orange se trouve sur le rebord de la fenêtre. Un chandelier de laiton, à six bras, très orné, est suspendu au plafond. On n'y trouve qu'une seule chandelle qui est en train de se consumer. Au coin inférieur droit de la peinture, sont représentées les patins de bois de l'homme, utilisés pour l'extérieur.

À quoi pouvait correspondre cette pièce, telle que l'a peinte Jan van Eyck? Nous possédons quelques renseignements sur les demeures nobles, et nous pouvons nous permettre de faire des comparaisons. Cette chambre était-elle une chambre de parement, où l'on recevait ses proches, ou une chambre à coucher? Dans les demeures princières, au premier étage, il y avait une chambre de parement, où se trouvait un lit de parement et où le prince pouvait

(18) Au cours de notre étude, nous utilisons gauche et droite dans un sens héraldique (senestre et dextre): la gauche du tableau est la droite pour le spectateur, et la droite du tableau est la gauche pour le spectateur.

(19) Ainsi qu'on peut le voir dans une *Annonciation* de l'école de Rogier van der Weyden: peinture au musée des Beaux-Arts d'Anvers (inv. 396); dessin de Martin Schongauer (cf. *The Age of Dürer and Holbein. German Drawings 1400-1550*, catalogue par John Rowlands, avec Giulia Bartrum, Londres, British Library, 1988, n° 23*recto*, p. 45).

(20) À partir du bas, et dans le sens des aiguilles d'une montre, l'Agonie au jardin des Oliviers, l'Arrestation du Christ, le Christ devant Pilate, la Flagellation, le Portement de Croix, la Crucifixion, la Descente de Croix, la Mise au tombeau, la Descente aux Limbes, et la Résurrection.

(21) Vingt-sept petits et un plus gros à chaque extrémité, le cordon vert se terminant en houppe à chaque extrémité.

recevoir ses visiteurs, et, à côté, une chambre où il couchait (la chambrette de retrait) ([22]). Un bourgeois ne disposait pas de tant d'espace qu'un prince, et des descriptions que nous connaissons, seuls le lit et surtout la haute chaise font partie de la chambre de parement ([23]). Mais le sol n'est pas entièrement couvert de tapis, au mur ne sont pas accrochées de tapisseries, seulement un miroir, une brosse et un chapelet. Il manque aussi un meuble indispensable, le dressoir sur lequel on pouvait étaler sa vaisselle la plus riche.

À partir de cette description, pouvons-nous déduire à qui, à l'homme ou à la femme, cette chambre fait le plus référence? Plusieurs objets désigneraient la femme. D'abord la brosse, faite de fines brindilles. Elle a été diversement identifiée comme une brosse servant à nettoyer la poussière, un goupillon, une brosse à vêtements, un petit balai ([24]). Cependant, ces interprétations ne permettent pas de répondre à certaines questions. Par exemple, comment peut-on être sûr qu'il s'agisse d'une brosse à poussière ou d'un petit balai? Comment expliquer alors qu'elle soit accrochée si haut contre le mur, à côté d'une chaise ornementale? Ce n'est sûrement pas la place normale d'un tel objet, que l'on trouverait plus facilement dans un coin, sur le sol. Même s'il s'agissait d'une brosse à poussière, pouvons-nous croire un seul instant qu'une femme ainsi représentée, sans doute issue de la haute bourgeoisie, pût jamais l'utiliser?

Il y a une œuvre contemporaine à laquelle nous pouvons comparer celle de Jan van Eyck: l'*Annonciation* du maître de Flémalle, aux Musées Royaux des Beaux-Arts à Bruxelles. Derrière la Vierge, une semblable brosse, mais plus plate et plus large, est accrochée contre le mur, entre la fenêtre et l'âtre. Dans chaque tableau, la brosse est reliée à une jeune femme. Dans l'*Annonciation* de Bruxelles, la brosse est derrière, mais aussi au-dessus de la chevelure ondoyante de la Vierge. Dans la peinture des Arnolfini, elle est à côté d'un miroir. Jan van Eyck nous a fourni toute l'information nécessaire. Que peut faire une jeune femme avec une brosse en face d'un miroir? Des explications plus directes peuvent être trouvées plus tardive-

(22) Cf. Krista De Jonge, « Le palais de Charles Quint à Bruxelles. Ses dispositions intérieures aux XVe et XVIe siècles et le cérémonial de Bourgogne », dans *Architecture et vie sociale. L'organisation intérieure des grandes demeures à la fin du moyen âge et à la Renaissance. Actes du colloque, Tours, 6-10 juin 1988*, éd. Jean Guillaume, Paris, 1994, pp. 107-125. Le volume *La maison de ville à la Renaissance. Recherches sur l'habitat urbain en Europe aux XVe et XVIe siècles. Actes du colloque, Tours, 10-14 mai 1977*, dir. André Chastel et Jean Guillaume, Paris, 1983, ne contient rien concernant la Flandre.

(23) Cf. Éléonore de Poitiers, *Les États de France (les Honneurs de la cour)*, nouvelle édition par Jacques Paviot, dans *Annuaire-Bulletin de la Société de l'histoire de France*, 1996; cet auteur ne donne pas de description de chambre nuptiale. Le livre de Myriam Greisalmmer, *L'Envers du tableau. Mariage et Maternité en Flandre médiévale*, Paris, 1990, même avec sa discussion du tableau Arnolfini, n'offre guère d'intérêt pour notre sujet.

(24) W.H.J. Weale, *Hubert and John van Eyck. Their Life and Work*, Londres - New York, 1908, p. 72 (brosse à poussière); Ludwig Baldass, *Jan van Eyck*, Londres, 1952, p. 75 (goupillon); Père De Baets, « Het dubbelportret der Arnolfini's in de branding der kunstkritiek », dans *Schets* , vol. 9, 1956, p. 326, n° 20 (brosse à vêtements); Elisabeth Dhanens, *Hubert et Jan van Eyck*, Anvers, 1980, p. 203 (petit balai, qui peut être un symbole de la propreté de la maison; avec le chapelet, il rappelle le *ora et labora* de chaque Chrétien); cf. aussi Jan Baptist Bedaux, *loc. cit.*, (aux pp. 15 et 19-21; cet auteur a aussi rassemblé la tradition iconographique de cet objet, fig. 12-15, pp. 18-20, à laquelle on peut ajouter la miniature publiée par Harbison, fig. 14, p. 277), et Craig Harbison, « Sexuality and Social Standing in Jan van Eyck's Arnolfini Double Portrait », dans *Renaissance Quarterly*, vol. XLIII, 1990, pp. 249-291 (à la p. 285), pour des interprétations symboliques.

ment. Des accessoires de coiffure sont représentés dans une gravure de Hans Paur, datée d'environ 1475 : un miroir, une brosse, un peigne, des ciseaux ([25]). Un autre exemple est donné par un dessin de Dürer, où une femme nue se sert d'une telle brosse pour se coiffer, tandis qu'elle tient un semblable miroir de l'autre main. Derrière elle, la Mort tient un sablier ([26]). Nous pouvons encore noter qu'une telle brosse était aussi utilisée, selon des gravures de traités de santé de la fin du XVe siècle, pour l'épouillement ([27]).

Dans le double portrait des Arnolfini, c'est la première fois que nous voyons peintes des oranges en Flandre. Elles ont commencé à être importées de Castille et de Portugal, dans le dernier quart du XIVe siècle. Elles ont été d'abord des fruits rares ([28]), alors qu'elles semblent avoir été plus communes à Paris au même moment ([29]). Cependant leur consommation devint plus courante. Plusieurs exemples d'achat pour le duc de Bourgogne Philippe le Bon indiquent que ces fruits étaient utilisés pour des usages médicinaux ([30]). Mais ces faits ne sont pas une explication de la présence d'oranges dans le tableau. Nous pouvons répondre facilement à une première question. Si la scène a eu lieu au mois de juin (à cause des cerises), et étant donné que les oranges ne murissent qu'à partir de la fin du mois d'octobre (et sont alors bonnes pour les transports à longue distance), au mois de décembre (où on peut encore leur faire supporter un voyage), et au printemps (mais on ne peut que les manger sur place), était-il possible de conserver les fruits dans une certaine fraîcheur? Les exemples donnés montrent qu'on en était alors capable ([31]). Mais pourquoi Jan van Eyck a-t-il peint des oranges posées

(25) Gravure de fiançailles, reproduite en dernier lieu dans HALL, *op. cit.*, fig. 27, p. 63.

(26) British Museum, Sloane bequest, 1753, reproduit dans *The Age of Dürer and of Holbein* (cf. n. 16) n° 63b, p. 91. Une telle brosse est associée avec un tel miroir, dans une scène de femme à sa toilette, dans un dessin de Peter Vischer le Jeune de 1514 (Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, Hz 5551), reproduit dans *Gothic and Renaissance Art in Nuremberg, 1300-1550* (catalogue d'exposition, New York - Nuremberg 1986), Munich, 1986, n° 192, p. 393, où la brosse est erronément identifiée avec une brosse de bain, sans doute à cause de sa présence dans le dessin de Dürer *Femmes au bain* (autrefois à Brème), alors que l'on trouve dans ce même catalogue la reproduction de la gravure de Hans Paur (fig. 106, p. 96).

(27) Danièle ALEXANDRE BIDON et Françoise PIPONNIER, « Gestes et objets de la toilette aux XIVème et XVème siècles », dans *Les soins de beauté, moyen âge, début des temps modernes. Actes du IIIe colloque international, Grasse (26-28 avril 1985)*, éd. Denis Menjot, Nice, 1987, p. 217, et fig. III.b, p. 233.

(28) Cf. L. BRIL and E. LEJOUR, « Les oranges dans nos provinces au XIVe et au XVe siècles », dans *Archives, Bibliothèques et Musées de Belgique*, vol. XXVI, 1955, pp. 56-57.

(29) En 1393, pour un banquet de noces de vingt écuelles (quarante personnes?), on demandait cinquante oranges pour la sauce du rôti (cf. *Le Mesnagier de Paris*, éd. Georgina R. Brereton et Janet M. Ferrier, trad. Karin Ueltschi, Paris, 1994, pp. 572 et 576).

(30) Au mois de mai 1421, on ordonna l'achat de deux cents ou trois cents oranges et quarante ou cinquante grenades à Bruges ou à L'Écluse, pour aider le duc à supporter la chaleur à Paris. On acheta cinq « quarterons » (à cent vingt-cinq le quarteron) d'oranges et trente grenades, qui coûtèrent 14 lb. 10 s. *parisis*, y compris le transport à Arras (Bril et Lejour, cf. n. 26, pp. 58-59). Dans l'été 1444, on acheta deux fois des oranges pour le duc ; la seconde fois, « un cent et demy » (cent cinquante) coûtèrent 9 lb. de 40 *gros*, c'est-à-dire 18 lb. *parisis*, y compris le transport à Lille (*Portugal et Bourgogne au XVe siècle (1384-1482). Recueil de documents extraits des archives bourguignonnes*, éd. Jacques Paviot, Lisbonne-Paris, 1995, n° 273, p. 361).

(31) Nous pouvons ajouter un autre témoignage, celui du Castillan Pero Tafur, qui se trouva à Bruges durant le mois d'août 1438 et qui y vit de belles oranges (*Andanças e viajes de un hidalgo español Pero Tafur (1436-1439)*, éd. Marcos Jiménez de la Espada, Barcelone, 1982 [réimpr. de l'éd. de Madrid, 1874], p. 254 : « *allí vi las naranjas é las limas de Castilla, que pareçe que enlónçes las cogen del árbol* »).

près de la fenêtre, et sur le rebord même de la fenêtre? Était-il habituel de les poser en un tel endroit? Nous connaissons deux autres exemples de sa main. Dans la *Madonne de Lucques*, maintenant à Francfort ([32]), deux oranges sont placées sur le rebord de la fenêtre, et l'Enfant en tient une troisième dans sa main. Dans la *Femme nue à sa toilette*, tableau disparu, mais connu par deux copies ([33]), la servante tient une orange dans sa main gauche, tandis qu'une autre orange est posée sur le rebord de la fenêtre. Cela ne nous éclaire pas plus sur la raison de la présence de ces oranges.

Un autre signe que la chambre est plus liée à la femme est la présence du chien. C'est un bichon, un chien commun chez les femmes de la haute société ([34]). Une vingtaine d'années plus tôt, il était représenté dans la chambre de la reine de France Isabeau de Bavière, aussi bien que dans celle de son mari, le roi Charles VI ([35]).

Le dernier signe est constitué par les chaussures d'intérieur. Avant que l'homme entrât dans la pièce (et laissât ses patins sur sa gauche), la femme était présente, agenouillée au banc prie-Dieu. Quand il est entré, elle s'est redressée et est allée vers lui, nu-pieds.

Deux personnes richement habillées se trouvent dans la pièce. L'homme porte un habit de velours noir et dessus une huque de velours pourpre, doublée de fourrure. Les manches de son habit se terminent par des poignées d'argent. Sur sa tête, il y a un grand chapeau noir. Il porte un anneau d'or au majeur de sa main droite. La femme est vêtue d'une robe bleue, dont les manches se terminent par des poignées d'or. Dessus, elle porte une grande houppelande verte doublée de fourrure. Une ceinture est attachée dessous les seins. Pour pouvoir marcher, elle tient le devant de sa robe sur l'estomac. Elle est coiffée d'une coiffure à cornes, recouverte de tissu blanc. Une chaîne d'or entoure deux fois son cou, et elle porte des bagues à l'annulaire et à l'auriculaire de sa main gauche.

À ce stade d'étude du tableau, nous pouvons en proposer une interprétation héraldique et morale. Nous pouvons diviser la peinture en deux parties verticales (écu parti). Sur la droite (dextre), se trouve l'homme. Ses patins et sa position devant les fenêtres le relient au monde extérieur; le coffre aux biens de ce monde. Sur la gauche (senestre), se trouve la femme, vers l'intérieur de la pièce (et de la maison). Le lit et la statuette de sainte Marguerite indiqueraient que le but de la femme sur terre est de donner des enfants à son mari.

D'autre part, quand nous regardons le tableau, nous devinons un cercle se dessinant dans sa moitié supérieure. Ce cercle est tracé en grande partie par le visage et les bras de l'homme et de la femme. Sa partie supérieure est occupée par le chandelier et son centre est en gros au milieu de l'inscription « *Johannes de Eyck fuit hic* ». Il comprend le haut de la haute chaise, la brosse, le miroir et le chapelet. Pouvons-nous penser que tout ce qui est compris dans ce cercle possède une importance particulière?

(32) Städelsche Kunstinstitut, inv. 944.

(33) Dans la *Constcamer de Cornelis van der Geest*, de Willem van Haecht (Anvers, maison de Rubens), et au Fogg Art Museum, Université de Harvard, Cambridge, Mass.

(34) Raimond VAN MARLE, *Iconographie de l'art profane au Moyen-Age et à la Renaissance et la décoration des demeures*, vol. I: *La vie quotidienne*, La Haye, 1931, p. 32.

(35) Avec Isabeau de Bavière: Londres, British Library, Harley MS. 4431, f° 3 (cf. Sandra HINDMAN, « The iconography of Queen Isabeau de Bavière (1410-1415): An essay in method », dans *Gazette des Beaux-Arts*, vol. CII, 1983, pp. 102-110); avec Charles VI: Genève, Bibliothèque Publique et Universitaire, ms. fr. 165 (Maître de Boucicaut, v. 1411), f° 4 (le chien joue avec un singe devant le lit).

Dans l'iconographie, le miroir est un des attributs de la vertu de Prudence et de Sagesse, car « une des premières recommandations de la Prudence à l'homme, c'est de se connaître soi-même » ([36]). Ceci se trouve confirmé, pour les anciens Pays-Bas bourguignons, par une note dans un manuscrit rédigé vers 1465: « À un miroir, écrit: connais-toi toi-même » ([37]). Plus tard, mais cela semble aussi acceptable pour le tableau de Van Eyck, se regarder dans un miroir est une allégorie de l'orgueil (*superbia*), ainsi que le tableau de Hieronymus Bosch des *Sept péchés capitaux* au Prado nous le rappelle ([38]). Serait-ce pour lutter contre cette tentation et rappeler le « connais-toi toi-même » que le miroir est entouré de dix médaillons, chacun représentant une scène de la Passion du Christ? Cette interprétation est renforcée si l'on prête un rôle médian au miroir. Il est placé entre le chapelet, faisant référence à la prière, à la piété, en vue de la vie éternelle, et la brosse, faisant référence à la beauté terrestre, à la vie mondaine.

Comment expliquer la chandelle solitaire et allumée? C'est un des attributs de la Foi, mais aussi de l'Humilité ([39]). Remarquons encore que, du côté gauche, sur le devant, il y a des traces de chandelle consumée dans un des supports. En revenant à la division bipartite du tableau, on note que le côté spirituel est celui de l'homme, tandis que le côté mondain est celui de la femme.

À propos des oranges, nous nous permettons d'avancer une explication qui peut sembler exagérée. Arnolfini, et peut-être aussi la femme, était Italien. Van Eyck lui-même a pu aller en Italie. Là, en Toscane, il était de coutume pour une jeune femme de déclarer son amour en jetant des oranges de sa fenêtre ou de son balcon ([40]). Nous aurions alors une nouvelle correspondance entre la droite et la gauche du tableau, entre les oranges et le lit, entre l'amour naissant et l'amour consommé. Sinon, toujours dans une veine italienne, les oranges peuvent être peintes pour montrer la richesse du nouveau couple ([41]).

Plus bas dans le tableau, Jan van Eyck a peint le chien tourné de l'homme vers la femme, comme s'il voulait montrer qui était le nouveau maître.

L'interprétation par les couleurs semble confirmer ce que nous venons de proposer, si nous suivons le traité de Jean Courtois, héraut Sicile, rédigé vers 1435. L'habit de l'homme

(36) Cf. Didron, « Iconographie des quatre Vertus cardinales », dans *Annales archéologiques*, t. XX, 1860, p. 53.

(37) Cf. *Het Geraardsbergse handschrift. Hs. Brussel, Koninklijke Bibliotheek Albert I, 837-845*, Hilversum, 1994, § 35, p. 61 : « *An eenen spieghel scriijft. kenl v selven* ».

(38) Inv. 2822. Une femme se regarde dans un miroir qui est soutenu par un être diabolique à tête de loup; dans la pièce attenante un homme se regarde aussi dans un miroir.

(39) Cf. Didron, « Iconographie des trois Vertus théologales », dans *Annales archéologiques*, t. XX, 1860, pp. 206 et 207.

(40) Cf. le sonnet de Mai du poète siennois Folgore da San Gemignano (première moitié du XIVe siècle): « *E rompere e fiaccar bigordi e lance, / e piover da finestre e da balconi / en giu ghirlande e in su melerance; / e putzellete giovene e garzoni / baciarsi ne la bocca e ne le guance, / d'amor e di goder vi si rasoni* » (*Le Rime di Folgore da San Gemignano e di Cene da la Chitera d'Arezzo*, éd. Giulio Navone (*Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo XIII al XVII*, vol. CLXXII), Bologna, 1880, p. 13); cf. le Réformé Johannes Matthesius qui condamna cette pratique de la « fille moderne allemande » en 1554 (cf. S. Tolkowsky, *Hesperides. A History of the Culture and Use of Citrus Fruits*, [Londres, 1938] pp. 163 et 283).

(41) Cf. Tolkowsky, *op. cit.*, p. 185.

est sable, dont la vertu est la simplicité, tandis que sa huque est pourpre, dont la vertu est l'abondance des biens. La robe de la femme est azur, dont la vertu est la loyauté, tandis que sa houppelande est sinope, dont la vertu est la joie et la jeunesse. Sa coiffure est argent, dont la vertu est la pureté, l'innocence. Cependant, cette interprétation n'est pas valable pour les gueules du lit et du banc prie-Dieu, dont la vertu est la hardiesse ([12]). Une interprétation alchimique a aussi été proposée, mais il est difficile de la suivre ([13]).

Ceci peut conforter l'opinion selon laquelle Jan van Eyck a peint de façon réaliste le couple Arnolfini dans un intérieur, tout en proposant une image morale du couple chrétien.

Quand l'homme a rejoint la femme, il a pris sa main droite dans sa propre main gauche, et il a levé sa propre main droite. Il a une expression solennelle, tandis que la femme le regarde respectueusement, les yeux baissés ([14]). L'homme et la femme sont en outre tournés vers deux hommes qui sont en train d'entrer dans la pièce, ainsi les voyons-nous dans le miroir. L'un de ces deux hommes est Jan van Eyck lui-même, puisqu'il nous l'indique par l'inscription peinte sur le mur, au-dessus du miroir: « *Johannes de Eyck fuit hic. 1434.* » (« Jan van Eyck fut ici. 1434. ») ([15]). Peut-être d'autres personnes attendent-elles d'entrer aussi dans la chambre.

Que signifient donc cette rencontre de personnes, ces gestes? On ne le savait plus au début du XVIe siècle, ainsi que les mentions d'inventaires citées plus haut le montrent (1516 « Hernoul le Sin avec sa femme dedens une chambre »; 1523/4 « ung homme et une femme estantz desboutz, touchant la main l'ung de l'autre »). Par la suite, des vers d'Ovide, inscrits sur le cadre (?), indiqueront comment la femme et l'homme se leurrent l'un l'autre ([16]). Le plus remarquable, c'est que l'interprétation qui a prévalu a été donnée par Marcus van Vaernewijck, qui n'a jamais vu le tableau, dans son ouvrage *Den Spieghel der Nederlandscher Audheyt*, publié pour la première fois en 1568: le mariage d'un homme et d'une femme, qui sont mariés par *Fides* (la Foi) ([17]). Cette interprétation a été vulgarisée par Carel van Mander, dans *Het Schilder-Boeck*, publié en 1604 ([18]).

En notre siècle, bien que conscient des insuffisances de ces deux auteurs, Erwin Panofsky a défendu avec force l'interprétation d'une représentation de scène de mariage, voyant

(12) Sichlle, Hérault d'Alphonse V d'Aragon, *Le Blason des couleurs en armes, livrées et devises*, éd. Hippolyte Cocheris, Paris, 1860, pp. 21-48; cf. John Cage, *Colour and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Londres, 1993, p. 143, qui utilise deux traités (et deux différentes interprétations) publiés dans le même ouvrage (selon l'acrostiche du poème final du second traité, le nom de l'auteur est Carroset).

(13) Cf. Cage, *op. cit.*, pp. 142-143 (où l'on trouve de grossières erreurs: par exemple, la femme ne porte pas un collier de perles, mais une double chaîne d'or).

(14) Ainsi que doit faire une bonne princesse, selon Christine de Pizan (*Le Livre des Trois Vertus*, éd. Charity Cannon Willard et Eric Hicks, Paris, 1989, p. 29).

(15) On ne peut admettre la fausse interprétation du latin, « Jan van Eyck fut celui-ci », sur laquelle se fondent les partisans d'une identification de l'homme et de la femme avec Jan et Marguerite van Eyck.

(16) Inventaire de 1700, publié par Davies, *op. cit.*, pp. 126-127: « *y los versos declaran cómo se engañan el uno al otro* ».

(17) Cf. Davies, *op. cit.*, p. 126: « *dat geschildert was een trauwinghe van eenen man ende vrouwe, die van Fides ghetrouwl worden* ».

(18) *Ibidem*: « *een Man en een Vrouwe, die malcander de rechter handt gaven, als in Houwlijck vergaderende, en worden ghetrouwl van Fides, diese t'samen gaf* ».

dans le tableau lui-même un certificat de mariage en peinture ([49]), à cause de la signature de Jan van Eyck, d'une écriture notariale ([50]). Cette interprétation a été généralement suivie. Elle a été légèrement modifiée par Peter H. Schabaker, qui a proposé un mariage morganatique ([51]). Jan Baptiste Bedaux, qui a récemment critiqué Panofsky, n'a même pas remis en cause l'idée d'un mariage ([52]). Pourtant le Père De Baets l'avait fait, mais n'a pas été suivi, sans doute parce qu'il n'a pas été lu ([53]). Récemment, Edwin Hall, reprenant l'intuition de Max J. Friedländer ([54]), a proposé qu'il s'agisse de fiançailles en faisant référence à des textes juridiques florentins et à des exemples iconographiques datant de 1414-1419 et de 1430-1440, où l'homme tient, dans sa main gauche, la main droite de la femme pour y mettre sa propre main droite. Edwin Hall en conclut qu'il s'agit d'une scène de fiançailles, plus particulièrement du moment du serment solennel de l'homme, qui n'était de toute façon pas obligatoire dans cette circonstance. Une telle explication ne permet toujours pas de répondre à deux questions. Les fiançailles ont lieu un jour précis: pourquoi Van Eyck n'a inscrit que le millésime, et non le jour exact? Des personnages sont en train de pénétrer dans la chambre: est-ce le bon moment de prêter un serment solennel? D'autre part, dans ces exemples figurés, ce ne sont pas des scènes de mariage, ni de fiançailles qui sont figurées, mais d'acceptation gestuelle d'engagement (le fait de toper). Est-ce le geste que va faire Arnolfini? Cela est peut-être dû aux besoins de la représentation peinte elle-même, mais sa main est beaucoup trop haut levée. Un geste semblable de la main droite, peinte exactement pareille, mais plus tournée vers le spectateur, est fait par la Vierge de l'*Annonciation* attribuée à Rogier van der Weyden, au Louvre. Pour un contemporain, cela ne signifiait donc pas un serment.

Lorne Campbell a suggéré qu'« Arnolfini ne lève peut-être la main droite que pour accueillir les deux personnages, dont on distingue le reflet dans le miroir convexe, et qui entrent dans la pièce » ([55]) et a trouvé une représentation du début du XVe siècle, où le même geste d'accueil et de présentation est fait ([56]). Le tableau de Jan van Eyck peut ainsi recevoir une explication générale: Arnolfini présente sa fiancée, ou son épouse, à ses amis, deux qui entrent, d'autres attendent peut-être derrière, à Bruges. La mention du millésime seul pourrait indiquer que cette présentation, les fiançailles et le mariage (et aussi la réalisation du tableau) ont eu lieu dans cette même année 1434.

Mais, avant tout, Jan van Eyck était un peintre. Il a dû, ou voulu, représenter une scène à l'intérieur d'une pièce. S'il avait peint le couple avec une assistance, il aurait dû élargir

(49) *Loc. cit.*, p. 124: « *a "pictorial marriage certificate"* ».

(50) Cette idée n'est pas sérieuse: il n'y a aucune indication des personnages, de l'action engagée, de lieu, de date précise, et des témoins (à part le peintre).

(51) « *De matrimonio ad morganaticam contracto*: Jan van Eyck's "*Arnolfini*" portrait reconsidered », dans *The Art Quaterly*, vol. 35, 1972, pp. 375-398.

(52) *Loc. cit.*

(53) *Loc. cit.*

(54) *Early Netherlandish Painting*, vol. 1: *The van Eycks - Petrus Christus*, Leyde-Bruxelles, 1967 (1ère éd. allemande, 1934), pp. 40-41.

(55) *Portraits de la Renaissance. La peinture des portraits en Europe aux XIVe, XVe et XVIe siècles*, Paris, 1991 (1ère éd. anglaise, 1990), p. 134.

(56) Cf. le catalogue cité.

beaucoup plus le plan frontal. Déjà les deux personnes sont beaucoup trop grandes pour l'espace de la pièce. La solution du peintre est tout à fait originale.

Dans l'histoire de l'art, en dehors des scènes de la naissance de la Vierge et de saint Jean-Baptiste, les chambres n'étaient pas représentées. Les seuls exemples connus, du début du XVe siècle, sont des scènes de présentation de livre, ainsi de Pierre Salmon au roi Charles VI, ou de Christine de Pizan à la reine Isabeau de Bavière (57). Dans les deux miniatures, le lit est sur la gauche; sur sa droite se trouve une chaise. Dans le mur du fond une fenêtre est ouverte. La scène de présentation de Christine de Pizan a un point de fuite central, tandis que celle de Pierre Salmon a un point de fuite latéral. Dans la peinture de Van Eyck, le point de fuite est aussi central (bien que double). Peut-être à cause de la pièce réelle, Van Eyck a introduit un changement dont il a pu penser qu'il serait peu compris. Au lieu de la fenêtre du fond, il a peint un miroir qui lui a permis de créer la profondeur de la pièce. Cela lui a aussi permis de supprimer les assistants du plan frontal: nous les voyons dans le miroir, celui en bleu, sans doute Jan van Eyck lui-même, en train de franchir le seuil, un autre en rouge se tenant derrière lui (cet agencement a aussi permis de cacher les autres personnes qui pouvaient être présentes). Comme s'il voulait souligner, plutôt « surligner » cet effet et aider le spectateur à le comprendre, le peintre a écrit au-dessus du miroir « *Johannes de Eyck fuit hic* » (Jan van Eyck fut ici). En fait, le miroir est l'une des premières choses que le spectateur voit quand il s'approche du tableau. C'est aussi le seul objet, avec le chandelier, à se trouver sur la ligne médiane, ainsi que les mains jointes. Avec cette disposition, Jan van Eyck demandait plus du spectateur que ce à quoi il était habitué. Ce dernier devait reconstruire la scène à laquelle il était appelé à participer, bien qu'il ne dût jamais voir son reflet dans le miroir: il se trouvait en effet entre le couple Arnolfini et les personnes qui entraient dans la pièce (58).

Pourquoi Jan van Eyck a-t-il coupé le plan de représentation de la chambre tel qu'on peut le voir dans la peinture? Principalement pour des raisons esthétiques, mais au prix de trop agrandir les deux personnes en relation avec le volume de la pièce. Aurait-il plus montré de la chambre, il aurait dû montrer les mécanismes (cordes et poulies) du chandelier et du système d'accrochage du ciel du lit. On peut comparer le résultat avec l'*Annonciation* du Louvre attribuée à Rogier van der Weyden et à la *Sainte Famille dans un intérieur* de Petrus Christus à Kansas City.

L'absence de fenêtre dans le mur du fond, généralement la seule que l'on peut voir dans les peintures contemporaines, a permis à Jan van Eyck de résoudre le problème de la lumière. De nouveau, comme pour montrer son génie, il a peint une seule fenêtre, et non pas celle par laquelle entre la lumière qui illumine les deux Arnolfini. Celle-ci n'est même pas peinte dans le miroir: le spectateur doit l'imaginer d'après la direction de la lumière. Le tableau de Jan van Eyck est le premier dans l'histoire de la peinture flamande à montrer un éclairage réaliste d'un intérieur. Par exemple, Robert Campin resta fidèle à la fenêtre du mur du fond comme source de lumière (ce qui n'est pas réaliste), comme Rogier van der Weyden, Memling et les

(57) Cf. les références *supra*, n. 35.

(58) Pour une mise en perspective de cette idée (à laquelle nous sommes arrivé indépendamment) dans l'histoire de l'art, cf. James H. Marrow, « Symbol and meaning in northern European art of the late middle ages and the early Renaissance », dans *Simiolus*, t. 16, 1986, p. 161.

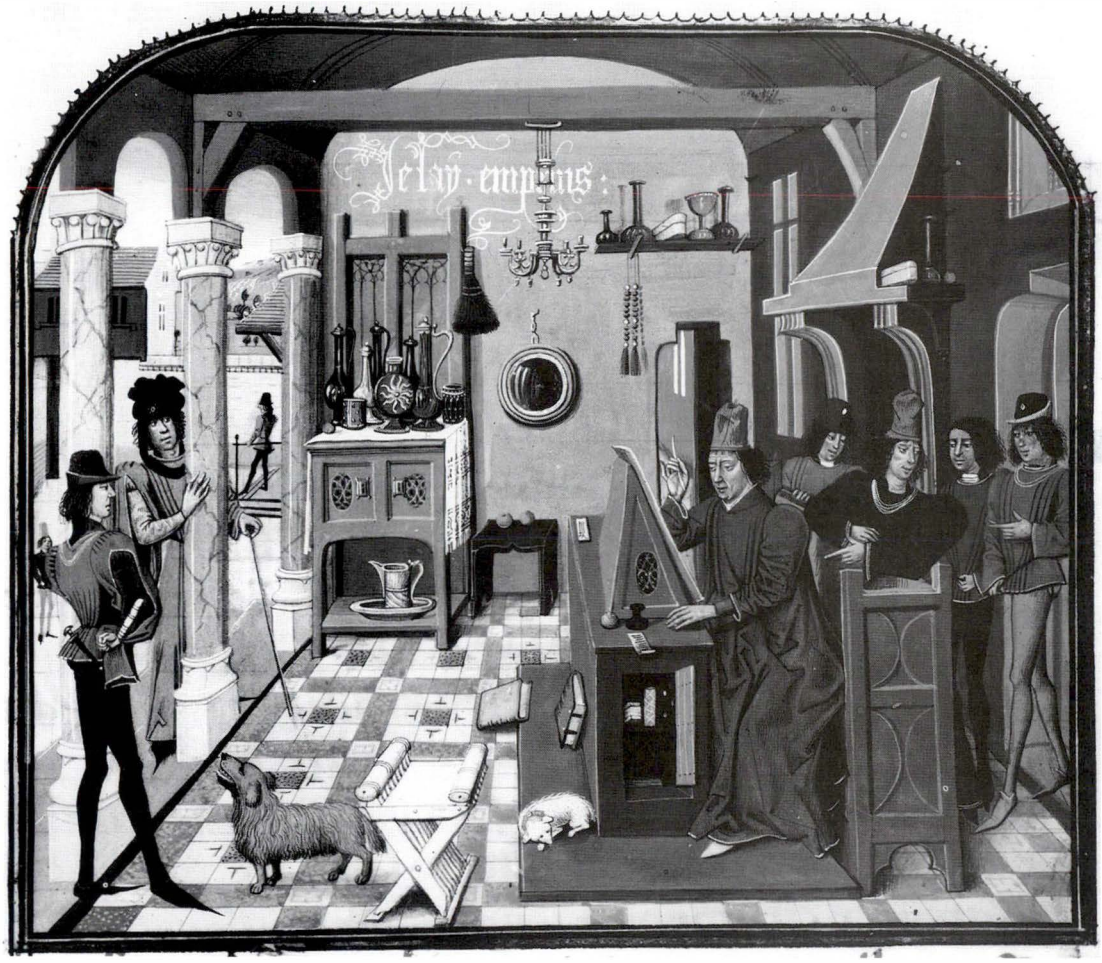


Fig. 2. Loyset Liedet, *Charles le Téméraire et son copiste, Histoire de Charles Martel*, 1468, vol. III, Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert Ier, ms. 8, f° 7
(Copyright Bibliothèque Royale Albert Ier, Bruxelles).

autres. Même pour Van Eyck c'était une nouveauté: dans l'*Annonciation* du polyptique de Gand, qui lui est généralement attribuée, il y a deux sources différentes de lumière.

Il a souvent été dit et écrit que les figures de Jan van Eyck étaient statiques. Ainsi que nous l'avons déjà écrit, le tableau est plein de mouvement. L'homme est entré dans la chambre, et a laissé ses patins sur sa gauche. Pendant ce temps, la femme qui était au banc prie-Dieu — cela est prouvé par ses pantoufles —, s'est levée et est allée le rejoindre. Un autre mouvement est celui des assistants qui sont en train de pénétrer dans la pièce. Les Arnolfini sont aussi encore en mouvement: l'homme vient juste de prendre la main droite de la femme dans sa main gauche, et lève son avant-bras droit.

Tout semble indiquer que la peinture de Jan van Eyck, qui était une commande privée,

fut bien connue à travers tout le XVe siècle. Nous pouvons déjà mentionner la copie proche, de la fin du siècle, du *Meister der Aachener Schranktüren*, aujourd'hui à Bad Godesberg (*Aloisiuskolleg*) ([59]). Puis, nous ne pouvons pas nous empêcher de penser à l'*Annonciation* du Louvre attribuée à Rogier van der Weyden. Dans la peinture flamande, c'est la première, après le tableau Arnolfini, qui montre une chambre avec un lit aux tentures rouges, un chandelier avec une chandelle (qui ne brûle pas ici), une orange et une grenade, une fenêtre latérale, mais *a contrario* une fenêtre dans le mur du fond et un point de fuite latéral. Ensuite, les panneaux Werl, par Robert Campin, datés de 1438, aujourd'hui au Prado. Les deux ailes ont un point de fuite latéral. Si le panneau de gauche possède toujours la fenêtre du mur du fond, le panneau de droite a deux fenêtres latérales (ce qui crée un manque d'équilibre) et un miroir reflétant la scène. Quand Loyset Liédet a peint sa miniature pour le troisième volume de l'*Histoire de Charles Martel* en 1468 (fig. 2), il avait certainement vu la peinture de Jan van Eyck, ou un recueil de motifs eyckiens, parce qu'il a fait les emprunts suivants: les oranges, le miroir, la brosse, le chapelet, jusqu'à la signature sur le mur (dans ce cas, le mot de Charles le Téméraire: « *Je l'ay emprins* »).

Le miroir, surtout, a une belle postérité. On le retrouve dans le *Saint Gilles* peint en 1449 par Petrus Christus et aujourd'hui à New York, dans le diptyque de Maarten van Nieuwenhove peint en 1487 par Hans Memling, à Bruges, dans le *Changeur et sa femme* peint en 1514 par Quentin Metsys, dont une version se trouve au Louvre et l'autre à Bruxelles (on y retrouve aussi une orange et le chapelet). Enfin, seul Vélasquez a pu répondre à l'invention de Jan van Eyck, avec sa toile des *Ménines*.

La leçon de la lumière a été comprise plus longtemps. Un des meilleurs exemples est la gravure *Saint Jérôme dans son étude*, réalisée en 1514 par Albrecht Dürer, où l'on trouve d'autres souvenirs eyckiens comme les pantoufles, la brosse, le chapelet, mais où Dürer est resté fidèle au point de fuite latéral. Seul Vermeer retrouvera la solution apportée par Van Eyck, la lumière pénétrant dans la pièce par une ou deux fenêtres latérales, dans ses tableaux d'intérieur comme *la Dame buvant avec un gentilhomme* à Berlin, *la Dame avec deux gentilshommes* à Brunswick, *le Collier de perles* à Berlin, ou *la Leçon de musique* à Londres, *la Jeune Femme écrivant une lettre et sa servante* à Wicklow en Irlande, ou encore *l'Astronome* à Paris.

Le double portrait Arnolfini de Jan van Eyck se présente comme un cas unique dans la peinture de la fin du Moyen Âge. Il s'agit d'un tableau laïc, à usage privé, pourtant il a été largement connu par les peintres et miniaturistes des Pays-Bas bourguignons. Avec ce tableau, tout un voile est levé sur la sensibilité et le goût d'un couple de la grande bourgeoisie marchande brugeoise dans la première moitié du XVe siècle ([60]). Jan van Eyck a peint là son chef-d'œuvre. Techniquement, ce tableau est plein d'inventions, et son sujet est toujours ouvert aux interprétations. Le spectateur est toujours enchanté par l'art de la description, aussi bien que par l'art de la composition qu'y déploie Jan van Eyck.

(59) Reproduit dans Bernhard Ridderbos, « In de suizende stilte van de binnenkamer. Interpretaties van het Arnolfini-portret », dans *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, vol. 44, 1993, p. 61.

(60) Dans ce domaine, nous préparons une étude sur les peintures de nus de Jan van Eyck.

ABSTRACT: **The double Arnolfini portrait by Jan van Eyck.**

The author proposes a complete revision of the famous double portrait. The discovery of a document from the Burgundian archives allows to exclude the identification of the woman as Jeanne Cenami but does not exclude that of the man as a member of Arnolfini family. Besides the examination of the composition and of every detail of the painting infirms the interpretation of the scene as a marriage (Panofsky, Schabaker) or as a betrothal (Hall). There is no disguised symbolism, but the image of a couple. A scene of presentation, advanced by Campbell, is the most plausible. In this painting, Jan van Eyck invites the spectator to participate in the scene and has painted the most original of his works.

LES DEUX TRIPTYQUES JUMEAUX DU MAÎTRE DE LA LÉGENDE DE SAINTE CATHERINE: ANALYSE DES SOURCES ET CHRONOLOGIE RELATIVE (*)

Didier MARTENS

I.

L'émergence dans les Flandres, à la fin du Moyen Âge, d'une pratique artistique fondée sur l'étude du modèle naturel est bien connue des historiens d'art, et même du grand public. L'importance historique de ce courant 'réaliste', dont les représentations de *Saint Luc faisant le portrait de la Vierge*, par Rogier de la Pasture, Dirk Bouts ou Hugo van der Goes (1), sont autant de manifestes peints, ne doit pourtant pas faire oublier que l'observation du réel ne constitue nullement la seule et unique source de l'image chez les 'Primitifs flamands'. La production des contemporains ou de devanciers renommés leur servit aussi, à l'occasion, de guide. L'image devient, dans ce cas, source d'autres images, le peintre se bornant à traduire dans son style propre l'emprunt fait à l'œuvre d'autrui. Ce recours à un 'modèle iconique' est attesté dans l'art des 'Primitifs flamands' dès l'époque de Petrus Christus, dont la *Madone à l'arcade*, conservée à Budapest, combine deux sources eyckiennes (2). Il connaîtra, à partir du dernier tiers du XVème siècle, un succès croissant, notamment auprès des 'Petits Maîtres' anonymes.

Certaines compositions réalisées par ces derniers peuvent véritablement prétendre au titre de 'collages'. Le peintre ne s'est pas inspiré d'un seul modèle iconique, ni même d'un seul artiste, mais a amalgamé en une composition unique des figures et des motifs provenant de plusieurs œuvres, dues à différents artistes. Cette manière de faire s'observe notamment dans un triptyque conservé en deux exemplaires. Dès 1926, ils ont été attribués l'un et l'autre par

(*) C'est un agréable devoir de remercier ici celles et ceux qui m'ont aidé à mener à bien la présente étude: Maryan W. Ainsworth (New York), Pierre Bailly (Bourges), Edwin Buijsen (La Haye), Dirk de Vos (Bruges), Peter Eikemeier (Munich), Piotr Michałowski (Poznań), Marek Pilch (Wisła), Phaedra Siebert (Atlanta), Véronique Sintobin (New York), Catherine M. Wilson (Norwich), Jacqueline Folie et Catheline Périer-D'Ieteren (Bruxelles), mes amis Bruno Bernaerts, Georges Hupin et Thierry Lenain, ainsi que mon frère François-René, ont relu mon manuscrit et ont bien voulu me faire part de leurs observations.

Convention:

FRIEDLÄNDER = Max J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting*, I-XIV, Leyde/Bruxelles, 1967-1976.

(1) FRIEDLÄNDER, II, n° 106; III, n° 84; IV, Add. 140. Voir, à ce sujet, Gisela KRAUT, *Lukas malt die Madonna. Zeugnisse zum künstlerischen Selbstverständnis in der Malerei*, Worms, 1986.

(2) FRIEDLÄNDER, I, pl. 83; Marian W. AINSWORTH, dans: *Petrus Christus. Renaissance Master of Bruges* (cat. d'exp.), New York, Metropolitan Museum of Art, 1994, n° 11.

Max J.Friedländer à un anonyme bruxellois de la fin du XVème siècle, le Maître de la Légende de sainte Catherine ([3]). Le premier se trouvait jusqu'au début des années 80 en dépôt au Mauritshuis de La Haye, avant d'être mis en vente ([4]) (fig.1). Le second, mentionné dans un inventaire des biens de la reine Isabelle de Castille ([5]), fait partie des collections de la Capilla Real de Grenade, où il a dû aboutir dès 1520 ([6]) (fig.2). Ils sont de dimensions très semblables (panneau central de La Haye: 85 x 71 cm; panneau central de Grenade 77,7 x 60,4cm).

Les triptyques de la Haye et de Grenade ont été étudiés de manière approfondie par Roger van Schoute, en 1963, puis, tout récemment, en 1996, par Catheline Périer-D'Ieteren ([7]). Ces auteurs se sont principalement intéressés aux liens existant entre les deux œuvres, et à ceux qui les unissent au reste de la production du Maître de la Légende de sainte Catherine. Par contre, ils n'ont guère envisagé les relations liant les deux triptyques à l'ensemble de la tradition artistique des anciens Pays-Bas. En tant que reflets de l'éclectisme flamand de la fin du XVème siècle, ceux-ci demeurent donc, à l'heure actuelle, largement méconnus.

Le panneau central du triptyque représente la Vierge en *Domina de humilitate*, assise sur deux coussins posés à même le sol ([8]). A ses pieds se trouve l'Enfant Jésus. Il agrippe de la main droite le livre ouvert que lui présente sa Mère. Le groupe marial est installé dans une loggia, dont le plan évoque un chevet d'église gothique de plan polygonal. Deux saintes sont représentées de part et d'autre de la Vierge. Il s'agit de sainte Barbe, à gauche, accompagnée de sa tour, et de sainte Catherine, à droite, associée à une épée. Ces attributs sont traditionnels et connurent une diffusion internationale dès le XIVème siècle. Pourtant, l'auteur de l'inventaire mentionné plus haut, qui décrit le triptyque grenadin par le menu, ne fut pas en mesure d'identifier les deux saintes. Faut-il en conclure que le langage symbolique de l'iconographie des saints était moins familier au public cultivé de la fin du Moyen Âge que les historiens d'art ne l'admettent en général?

Sur le volet gauche, on aperçoit une *Messe de saint Grégoire*. Sur le volet droit du triptyque de La Haye se trouve un donateur en prière. Ce devait être un Espagnol, car son saint patron est l'archevêque de Tolède Ildefonse, un saint 'national' qui ne fit l'objet d'une dévotion populaire que dans les territoires dépendant de la Couronne de Castille. Comme le veut la tradition, saint Ildefonse est représenté recevant une chasuble des mains de la Vierge dans un intérieur d'église censé évoquer la cathédrale de Tolède, au VIIème siècle ([9]). Le triptyque de

(3) Max J.Friedländer, *Die altniederländische Malerei, IV: Hugo van der Goes*, Berlin, 1926, p. 138, n°s 54, 54a.

(4) *Important Old Master Pictures* (cat.de vente), Londres, Christie's, 11 déc. 1984, n° 126.

(5) Francisco Javier Sánchez Cantón, *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid, 1950, pp. 170-171.

(6) Voir, sur les collections de tableaux de la Capilla Real de Grenade, Elisa Bermejo Martínez, *Las tablas flamencas* et Antonio Calvo Castellón, *Pinturas italianas y españolas*, dans: *El libro de la Capilla Real*, Grenade, 1994, pp. 177-213; 215-229.

(7) Roger Van Schoute, *La Chapelle Royale de Grenade* (= *Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au XVème siècle*, 6), Bruxelles, 1963, n° 102; Catheline Périer-D'Ieteren, *Les deux versions d'un même triptyque attribué au Maître de la Légende de sainte Catherine. Une étude comparative*, dans: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, 10, 1996, pp. 5-21.

(8) On corrigera sur ce point la description de Roger Van Schoute (*op. cit.*, p. 111), qui affirme que la Vierge est « *assise sur une banquette basse* ».

(9) Voir, sur ce miracle, Joannes Bollandus, *Acta Sanctorum (...). Januarii tomus tertius*, Paris, 1863, p. 150 (« *De descensione B.Mariae Virginis cum veste ad Ildephonsum* »).

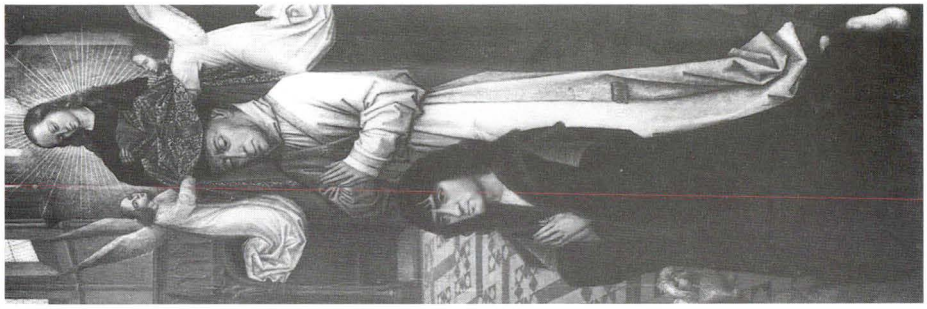


Fig. 1. Maître de la Légende de sainte Catherine: triptyque; *Messe de saint Grégoire, Vierge à l'Enfant avec sainte Barbe et sainte Catherine, Saint Ildefonse avec donateur*. La Haye, Mauritshuis (anciennement). (Photo ACL, Bruxelles)

Fig. 2. Maître de la Légende de sainte Catherine: triptyque; panneau central, *Vierge à l'Enfant avec sainte Barbe et sainte Catherine*. Grenade, Capilla real. (Photo ACL, Bruxelles)

Fig. 3. Vrancke van der Stockt (?): *Vierge de l'Annonciation*. Haarlem, collection F. Koenigs (anciennement).

Grenade ne possède pas de volet droit. Nous savons, par l'inventaire mentionné plus haut, que c'était déjà le cas dans les premières années du XVIème siècle.

II.

Tous les historiens d'art qui se sont intéressés au Maître de la Légende de sainte Catherine ont souligné sa dépendance par rapport à l'art de Rogier de la Pasture. Friedländer proposa même de reconnaître dans l'anonyme le propre fils du peintre tournaisien, Pieter van der Weyden, qui reprit l'atelier paternel à la mort de ce dernier ([10]). On comprend, dans ces conditions, que la majorité des emprunts reconnaissables dans les deux triptyques jumeaux puisse être rattachée au binôme 'Maître de Flémalle-Rogier de la Pasture'.

C'est notamment le cas de la Vierge assise du panneau central. La même figure se rencontre sur un dessin à la mine d'argent qui faisait partie, en 1945, de la collection F.Koenigs à Haarlem ([11]) (fig.3). Ce dessin, qui représente la Vierge de l'Annonciation, a été attribué par

(10) Max J.Friedländer, *Der Meister der Katharinen-Legende und Rogier van der Weyden*, dans: *Oud Holland*, 64, 1949, p. 160.

(11) Friedrich Winkler, *Ein unbeachtetes Frühwerk Rogiers van der Weyden*, dans: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 63, 1942, p. 109; *Nederlandsche kunst van de XVde en XVIde eeuw* (cat. d'exp.). La Haye, Mauritshuis, 1945, n° 128; Micheline Comblen-Sonkes, *Les dessins du Maître de la Rédemption du Prado, le présumé Vrancke van der Stockt*, dans: *Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain*, 6, 1973, pp. 115-116, 125.

Fig. 1. Atelier de Rogier de la Pasture: *Déposition* (détail). La Haye, Mauritshuis.

Friedländer à Vrancke van der Stockt, l'un des meilleurs héritiers bruxellois de la tradition weydienne. Il ne semble pas de la main du Maître de la Légende de sainte Catherine. Selon Friedrich Winkler, il pourrait nous avoir conservé le souvenir d'une œuvre perdue de Rogier ([12]). On notera en tout cas qu'une Vierge assez semblable se retrouve dans l'*Annonciation* du Louvre, œuvre que Catheline Périer-D'Ieteren a proposé d'attribuer, sur la base d'un examen conjoint du style et de la technique, à un disciple de Rogier qui se serait inspiré d'une composition originale du maître ([13]). Pour peindre Marie, l'anonyme de la Légende de sainte Catherine semble donc s'être servi d'une représentation de la Vierge de l'Annonciation, détournant les yeux de son livre d'heures lorsque Gabriel fit irruption dans sa chambre. Il a modifié la position du livre et l'a incliné vers le bas, de façon à ce qu'il puisse être vu par l'Enfant,

(12) Winkler, *op. cit.*, p. 109.

(13) Friedländer, II, n° 9; Catheline Périer-D'Ieteren, *L'Annonciation du Louvre et la Vierge de Houston sont-elles des œuvres autographes de Rogier van der Weyden?*, dans: *Université Libre de Bruxelles. Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, 4, 1982, pp. 10-19. Voir aussi Johann R.J Van Asperen de Boer *et alii*, *Underdrawing in the Paintings of the Rogier van der Weyden and the Master of Flémalle Groups* (=*Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 41, 1990), Zwolle, 1992, pp. 298-302. L'attribution à Rogier lui-même est maintenue par Albert Châtelet (*Robert Campin, le Maître de Flémalle. La fascination du quotidien*, Anvers, 1996, p. 325).

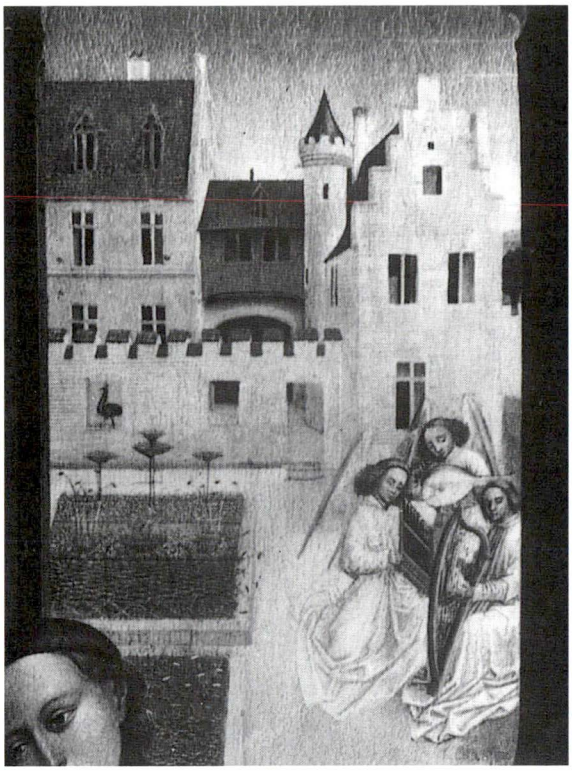


Fig. 5. Maître de la Légende de sainte Catherine: triptyque, panneau central: *Vierge à l'Enfant avec sainte Barbe et sainte Catherine* (détail). La Haye, Mauritshuis (anciennement).

assis aux pieds de sa Mère. La Vierge de l'Annonciation est ainsi devenue une Vierge enseignant des prières à l'Enfant. Ce thème est fréquemment attesté dans la peinture des anciens Pays-Bas, dès l'époque de Jan van Eyck et de Rogier de la Pasture — on se rappellera ici les *Madones* d'Ince Hall et Durán ([14]). En règle générale, la tradition iconographique commande que l'Enfant initié à la prière soit représenté assis sur les genoux de sa Mère, et non pas à ses pieds. La Vierge des deux triptyques jumeaux, avec seulement le livre ouvert sur les genoux, conserve ainsi le souvenir du modèle utilisé par l'artiste. Sa conversion en une '*Virgo docens*', par l'adjonction de l'Enfant et la modification de la position du livre, n'a pas effacé toutes les traces de son identité première.

Dans le dessin de la collection Koenigs, la main gauche de Marie est dissimulée par son livre ouvert. En revanche, sur le panneau central des deux triptyques jumeaux, le Maître de la Légende de sainte Catherine a représenté cette main. Il semble avoir eu recours, pour ce faire, à une autre figure rogiérienne, qui rappelle par bien des traits le dessin Koenigs: la sainte Femme figurant en bas à gauche dans la *Déposition* de La Haye ([15]) (fig. 1). En effet,

(14) Friedländer, I, pl. 19; II, Supp. 132. Voir aussi, pour une liste de représentations du même sujet dans la peinture des anciens Pays-Bas, Ursula Hoff/Martin Davies, *The National Gallery of Victoria Melbourne* (=*Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au XVème siècle*, 12). Bruxelles, 1971, p. 32.

(15) Friedländer, II, n° 46.

Fig. 6. Anonyme des anciens Pays-Bas: triptyque, panneau central: *Vierge à l'Enfant avec anges musiciens*. Aix-la-Chapelle, Suermondt-Ludwig-Museum.

c'est la même main ouverte qui, sur ce panneau, présente au spectateur un bras du Christ mort et qui, dans les deux triptyques jumeaux, agrippe l'épaule droite de l'Enfant.

Le Maître de la Légende de sainte Catherine connaissait certainement la sainte Femme du panneau de La Haye, car il l'a reprise à peu près telle quelle dans le panneau central du *Triptyque des Miracles* de Melbourne ([16]). La Madone assise des deux triptyques jumeaux pourrait être le résultat d'une synthèse originale opérée par l'anonyme bruxellois à partir de deux modèles rogiériens apparentés, deux figures de femmes assises à même le sol: la Vierge de l'Annonciation du dessin Koenigs et la sainte Femme de la *Déposition* de La Haye.

Le second plan du panneau central des triptyques de La Haye et de Grenade, avec son jardin bordé par une majestueuse demeure à pignons, n'est pas identique sur les deux œuvres. Dans l'exemplaire jadis en dépôt au Mauritshuis, on aperçoit, au milieu de ce jardin, trois anges musiciens -un joueur d'orgue portatif, un luthiste et un harpiste —, tandis que dans le fond, du côté droit, quatre petits personnages contemplent un cours d'eau. En revanche, dans le triptyque de Grenade, le jardin est occupé, comme le dit la description de l'inventaire des biens d'Isabelle la Catholique, par « *deux petites images (=figures); l'une est de dos, l'autre est*

(16) Friedländer, IV, n° 49. Voir, sur cet emprunt, Friedländer, *op. cit.*, 1949, p. 160; Catheline Périer-D'Ieteren, *Apports à l'étude du Triptyque de Melbourne, II (...)*, dans: *Université Libre de Bruxelles. Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, 16, 1994, pp. 47-51.

Fig. 7. Anonyme bruxellois: *Madone au portique*. Czerniejewo, collection comte Skórzewski (anciennement).

assise, et il y a deux autres petites figures au-dessous d'un arbre ».

Le groupe des trois anges musiciens du triptyque de La Haye (fig.5) ne paraît pas non plus appartenir en propre au Maître de la Légende de sainte Catherine. On rencontre le même groupe, en combinaison avec l'effigie de la *Domina de Humilitate*, dans le panneau central d'un triptyque conservé au Suermondt-Ludwig-Museum d'Aix-la-Chapelle ([17]) (fig.6). La Vierge, assise sur un coussin, a pris place dans une salle ouverte vers l'extérieur et surmontée d'un berceau en bois. À gauche, sous un baldaquin porté par quatre colonnettes, se trouve le groupe des trois anges musiciens; dans le fond, trois autres anges sont représentés devant un lutrin. Sur les volets figurent sainte Catherine, à gauche, et sainte Barbe, à droite. L'œuvre est attribuée à l'école bruxelloise de la fin du xvème siècle. Tout récemment, elle a été cataloguée sous l'appellation « *entourage du Maître de la Légende de sainte Catherine* » ([18]). Les rapports avec ce maître me semblent toutefois des plus ténus.

L'ange harpiste du triptyque de La Haye se rencontre aussi, isolé, dans une œuvre dont le style porte clairement la marque de l'art de Rogier de la Pasture, même si elle ne peut être attribuée au maître lui-même, ni à son atelier. Il s'agit d'une version ancienne, jadis dans la

(17) Ernst Günther Grimme, *Das Suermondt-Museum. Eine Auswahl* (=*Aachener Kunstblätter*, 28), Aix-la-Chapelle, 1963, n° 103; Sylvia Böhmer, dans: *Von der Erde zum Himmel. Heiligendarstellungen des Spätmittelalters* (cat.d'exp.), Aix-la-Chapelle, Rathaus, 1993, n° 8.

(18) Böhmer, *op. cit.* , p. 34.

Fig. 8. Marcellus Coffermans: *Vierge à l'Enfant avec anges musiciens*. Anvers, Museum Mayer van den Bergh. (Photo ACL, Bruxelles).

collection du comte Skórzewski à Czerniejewo (Gniezno), de la fameuse *Madone au portique*, composition dont on s'accorde à attribuer la paternité au peintre hennuyer ([19]) (fig.7). Le Maître de la Légende de sainte Catherine, comme l'auteur du triptyque d'Aix-la-Chapelle, a dû loger le harpiste céleste dans un espace réduit, compris entre l'ange à l'orgue portatif et un support architectural. L'auteur du panneau Skórzewski, sans doute un artiste bruxellois de la fin du XVème siècle, n'était pas soumis à ce type de contraintes. Il a pu, de ce fait, développer la figure en largeur.

L'ange à l'orgue portatif du triptyque de La Haye peut aussi être reconnu dans une *Vierge à l'Enfant* du Musée Mayer van den Bergh d'Anvers ([20]) (fig.8). Comme sur le triptyque d'Aix-la-Chapelle, les proportions de la figure sont ici plus étroites, puisqu'elle doit s'insérer entre le bord du tableau et la Vierge trônant. L'œuvre est attribuée à Marcellus Coffermans,

(19) Marjan Gumowski, *Muzeum wielkopolskie w Poznaniu (...)*, Cracovie, 1924, n° 48 (le tableau fut en dépôt au Musée National de Poznań de 1920 à 1930; communication de Piotr Michałowski, conservateur de ce musée, à l'auteur, 22 janvier 1997); Dirk De Vos, *De Madonna-en-Kindtypologie bij Rogier van der Weyden en enkele minder gekende flemalleske voorlopers*, dans: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 13, 1971, p. 146, n° 3.

(20) Voir, sur cette œuvre, A.P. de Mirimonde, *La musique chez les peintres de la fin de l'ancienne école de Bruges*, dans: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1976, p. 71; Jozef De Coo, *Museum Mayer van den Bergh. Catalogus I: schilderijen, verluchte handschriften, tekeningen*, Anvers, 1978 (1ère éd., 1960), pp. 53-54; Hélène Verougstraete-Marcq/Roger Van Schoute, *Cadres et supports dans la peinture flamande aux XVème et XVIème siècles*, Heure-le-Romain, 1989, p. 124.

Fig. 9. Anonyme bruxellois: *Vierge à l'Enfant* (détail). Berlin, vente Von Gemmingen, 23 nov. 1927.

un maître anversois de la deuxième moitié du XVIème siècle qui se spécialisa dans la production de copies d'œuvres de 'Primitifs', destinées au marché espagnol ([21]). Il a notamment imité les maîtres allemands Martin Schongauer et Albrecht Dürer, ainsi que Rogier de la Pasture et Hans Memling. La *Madone* du Musée Mayer van den Bergh reproduit vraisemblablement une œuvre flamande du XVème siècle, aujourd'hui disparue. La présence d'un fond doré recouvert de petits points suggère un modèle brabançon, ce que semble confirmer la physionomie des anges. Ils évoquent l'art de Rogier de la Pasture et de ses imitateurs bruxellois ([22]).

Le motif du paon vu de profil avec une patte levée, que l'on aperçoit dans les deux triptyques jumeaux, du côté droit, ne constitue pas non plus une invention personnelle du Maître de la Légende de sainte Catherine. Il faisait partie du répertoire des peintres bruxellois

(21) Voir, sur ce peintre, Elisa BERMEJO MARTÍNEZ, *Influencia de una obra flamenca en Francisco Pacheco*, dans: *Archivo español de Arte*, 55, 1982, n° 217, pp. 3-8; Bert CARDON, *Aantekeningen bij de Annunciatie in het voormalige Cellebroedersklooster te Diest, thans in het Stedelijke Museum aldaar (inv.nr.S 38)*, dans: *Arca lovaniensis*, 15-16, 1987, p. 47-49 (avec bibl.) 67, fig. 18.

(22) L'ange visible du côté droit se retrouve, sous une forme quelque peu modifiée, sur la Madone de Washington de Memling et sur celle de Modène du Maître de la Légende de sainte Lucie (FRIEDLÄNDER, VIa, n° 60; VIb, Add. 279). Les parentés existant entre ces deux œuvres ont été signalées par Ann Michelle ROBERTS, *The Master of the Legend of Saint Lucy: A Catalogue and Critical Essay* (thèse), University of Pennsylvania, 1982, p. 136.

Fig. 10. Anonyme bruxellois (?): *Vierge à l'Enfant avec ange musicien et chartreux présenté par saint Jacques*. Poznań, Muzeum Narodowe.

de la fin du Moyen Âge. On rencontre le même paon, inversé, dans une *Vierge à l'Enfant* bruxelloise de la fin du XVème siècle, due peut-être au Maître aux Feuillages en broderie ([23]) (fig.9). Comme l'a reconnu Dirk de Vos, l'Enfant, sur ce tableau méconnu, vendu à Berlin en 1927, procède d'un modèle rogiérien: la *Madone de Chesterfield* ([24]).

La loggia visible sur le panneau central des deux triptyques jumeaux est également un motif de répertoire. Elle se retrouve dans deux autres œuvres contemporaines. La première est conservée aujourd'hui au Musée National de Poznań. Il s'agit d'une *Vierge à l'Enfant avec sainte Anne* d'attribution difficile qui, à en croire Friedländer et Hoogewerff, proviendrait des Pays-Bas septentrionaux ([25]) (fig.10). Le tableau a été commandé par un chartreux, qui s'est fait représenter agenouillé en prière, à droite, aux côtés de son saint patron, l'apôtre Jacques. À gauche, on aperçoit un ange luthiste. Ces différents personnages ont pris place dans une loggia, dont ils occupent toute la largeur, à la manière d'un bas-relief. Cette loggia est sem-

(23) *Gemälde und Kunstgegenstände aus den Sammlungen Freiherr Von Gemmingen, Professor Voss und anderem Privatbesitz (...)* (cat. de vente), Berlin, 23 nov.1927, n° 12; De Vos, *op. cit.*, p. 100, n° 3.

(24) De Vos, *op. cit.*, pp. 97-98.

(25) Voir, sur cette œuvre, Friedländer, V, n° 38; Goffredo J.Hoogewerff, *De Noord-Nederlandsche schilderkunst, II*, La Haye, 1937, p. 239; Jan Białostocki, *Malarstwo niderlandzkie w zbiorach polskich 1450-1550* (cat. exp.), Varsovie, Muzeum Narodowe, 1960, n° 78; Piotr Michałowski, *Muzeum Narodowe w Poznaniu. Malarstwo niderlandzkie XV i XVI wieku. Katalog zbiorów*, Poznań, 1984 (inédit), n° 22; Anna Dobrzycka, *Muzeum Narodowe w Poznaniu. Galeria Malarstwa obcego. Przewodnik*, Poznań, 1985 (1ère éd., 1969), pp. 11-12; Didier Martens, *La 'Sainte Anne trinitaire au chartreux' de Poznań: primitif hollandais ou primitif flamand?*, dans: *Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, 62, 1997 (à paraître).

blable à celle des triptyques de La Haye et de Grenade. Le fait a été mentionné, dès 1984, par Piotr Michałowski, dans le catalogue resté inédit des collections de peintures des anciens Pays-Bas (XVème-XVIème siècles) du Musée National de Poznań ([26]).

La même loggia apparaît aussi sur le fameux pentaptyque des saints Crépin et Crépinien (fig.11). L'histoire de cet ensemble a pu être reconstituée dans ses grandes lignes par Anne-Marie Bonenfant-Feytmans. Dans un récent article ([27]), elle a démontré que le retable fut commandé en 1490 par la Confrérie bruxelloise des saints Crépin et Crépinien à un peintre nommé Aert van den Bossche et qu'il fut placé vers 1500 en l'église Saint-Nicolas de Bruxelles. Le pentaptyque fut par la suite démembré. À l'heure actuelle, le panneau central est conservé au Musée National de Varsovie, tandis que les avers des deux volets droits se trouvent au Musée de la Ville de Bruxelles ([28]). En 1977, Dirk de Vos a identifié, au Musée Pouchkine de Moscou, les revers de ces deux volets ([29]).

En dépit de ces apports nouveaux, bien des questions subsistent encore à propos du retable des saints Crépin et Crépinien. D'une part, les deux volets qui complétaient du côté gauche le panneau central n'ont toujours pas été retrouvés. D'autre part, l'historien d'art s'interroge: qui est 'Aert van den Bossche'? Catheline Périer-D'Ieteren a attribué, de manière convaincante, le retable des saints Crépin et Crépinien au Maître de la Légende de sainte Barbe ([30]). Elle remarque toutefois que certaines figures pourraient être dues à un collaborateur de cet anonyme bruxellois — la fameuse 'main B' du retable éponyme partagé entre Bruxelles et Bruges ([31]). En outre, elle rapproche le fond de paysage des volets de Moscou de ceux peints par le Maître aux Feuillages en broderie ([32]).

On aperçoit, sur les volets de Moscou, deux jurés de la Confrérie des saints Crépin et Crépinien de Bruxelles, agenouillés en prière. Le saint auquel ils rendent hommage est sans doute saint Crépinien, qui a pris place dans une loggia dont nous n'apercevons qu'une moitié. Sur les côtés extérieurs des volets manquants devaient se trouver, à main gauche, les portraits de deux autres jurés et, à main droite, la partie manquante de l'édicule, avec la figure de saint Crépin, le frère aîné de saint Crépinien.

Bien que réduite actuellement à l'état de fragment, la loggia des volets moscovites peut être rapprochée de celle figurant sur le panneau central des triptyques de La Haye et de

(26) Michałowski, *op. cit.*, n° 22.

(27) Anne-Marie Bonenfant-Feytmans, *Aert van den Bossche, peintre du polyptyque des saints Crépin et Crépinien*, dans: *Université Libre de Bruxelles. Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, 13, 1991, pp. 43-58.

(28) Friedländer, IV, Add. 163; Arlette Smolar-Meynart/Anne Deknop/Martine Vreros, *Le Musée de la Ville de Bruxelles. La Maison du Roi*, Bruxelles, 1992, pp. 47-49.

(29) Dirk De Vos, *À propos du retable des saints Crépin et Crépinien. Les deux volets méconnus du Musée des Beaux-Arts de Moscou*, dans: *Université Libre de Bruxelles. Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, 13, 1991, pp. 33-42.

(30) Catheline Périer-D'Ieteren, *Le retable du Martyre des saints Crépin et Crépinien et le Maître de la Légende de sainte Barbe*, dans: *Miscellanea Henri Pauwels* (=*Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 38-40, 1989-1991, n° s 1-3), Bruxelles, 1992, pp. 157-173.

(31) Périer-D'Ieteren, *op. cit.*, 1994, p. 166.

(32) Périer-D'Ieteren, *op. cit.*, 1994, p. 172. Nicolas Nicouline (*Fifteenth and Sixteenth Century Netherlandish Paintings in Soviet Museums*, Oxford/Saint-Pétersbourg, 1987, comm. figg. 43-45) attribue l'ensemble de la composition des revers de volets de Moscou au Maître aux Feuillages en broderie.

Fig. 11. 'Aert van den Bossche': pentaptyque, volets droits, revers: *Saint Crépinien (?)*. Moscou, Musée Pouchkine.

Fig. 12. Maître aux Feuillages en broderie : *Vierge à l'Enfant*. Burgos, Catedral. (Photo ACL, Bruxelles)

Grenade. Incontestablement, il s'agit bien du même édifice. Le modèle de cette loggia devait circuler dans les ateliers bruxellois de la fin du XVème siècle, puisqu'on la rencontre aussi bien chez l'anonyme de la Légende de sainte Catherine que chez 'Aert van den Bossche'. L'auteur du panneau de Poznań la connaissait aussi. Était-il également bruxellois?

La question mérite d'être posée. L'attribution traditionnelle du panneau à un maître des Pays-Bas septentrionaux ne repose sur aucun indice substantiel. Ce panneau n'a pu être rapproché d'aucune œuvre dont on soit sûr qu'elle a été réalisée en Hollande ou à Utrecht. En revanche, le peintre possédait visiblement une culture 'bruxelloise'. Outre la loggia, attestée dans deux ateliers de cette ville, il faut aussi mentionner le fond de paysage que l'on aperçoit derrière la figure de sainte Anne. Certains éléments de ce fond se retrouvent à l'identique dans une œuvre certainement bruxelloise, la *Madone* de Burgos, due au Maître aux Feuillages en broderie ([33]) (fig.12), et sur le panneau central du triptyque de saint Hippolyte de Boston, que

(33) Friedländer, IV, Add. 162; Elisa Bermejo Martínez, dans: *Las pinturas sobre tabla de los siglos XV y XVI de la Catedral de Burgos*, Burgos, 1994, p. 21.

Fig. 13. Atelier de Rogier de la Pasture: triptyque, panneau central: *Nativité*. Kinnaird Castle.

Julius Held a rapproché de cet anonyme ([34]). On aperçoit, dans les trois peintures, derrière un talus, la même chaumière précédée d'une barrière ouverte. Derrière la chaumière s'élève la même habitation seigneuriale à deux pignons, bordée par un lac. À en juger par les sources utilisées par son auteur, le tableau de Poznań pourrait donc fort bien être l'œuvre d'un maître bruxellois.

Le succès rencontré par le modèle de la loggia aux trois fenêtres auprès de trois 'Petits Maîtres' de la fin du XVème siècle ne constitue nullement un cas exceptionnel. On connaît d'autres intérieurs en perspective, conçus notamment par le Maître de Flémalle, Jan van Eyck ou Petrus Christus, qui furent réutilisés par des artistes plus tardifs — et moins habiles — pour servir de toile de fond à des figures de leur invention ([35]). Il est tentant de supposer que le dessin original de la loggia aux trois fenêtres a pu aussi être réalisé par l'un de ces 'Grands Maîtres', dont la capacité à rendre en peinture la troisième dimension dépassait largement celle des contemporains ou successeurs. S'agissait-il de Rogier de la Pasture? La présence de la loggia aux trois ouvertures dans des œuvres qui, toutes, peuvent être rattachées, de façon directe ou indirecte, à l'école bruxelloise plaide en faveur de ce nom. Il existe, en outre, un

(34) FRIEDLÄNDER, IV, Add. 145; Julius S. HELD, *Observations on the Boston Triptych of Saint Hippolytus*, dans: *Liber amicorum J.G. van Gelder*, La Haye, 1973, pp. 178-179. Catheline PÉRIER-D'IETEREN (*op. cit.*, 1989-1991, p. 161, note 10) se prononce aussi en faveur d'une attribution du triptyque à l'école bruxelloise.

(35) Voir, à ce propos, Didier MARTENS, *Le Maître des Portraits Baroncelli: un élève de Petrus Christus?*, dans: *Gentse Bijdragen tot de kunstgeschiedenis en de oudheidkunde*, 30, 1995, p. 89.

triptyque de style weydenien, attribué à Vrancke van der Stockt, qui comporte une représentation de la *Nativité* ([36]) (fig.13) dans une loggia polygonale qui ressemble fort à celle du triptyque de La Haye. De telles constructions n'étaient donc pas inconnues dans l'entourage du peintre bruxellois.

En ayant recours au modèle de la loggia aux trois fenêtres, 'Aert van den Bossche', le Maître de la Légende de sainte Catherine et l'auteur du panneau de Poznań introduisaient dans leurs compositions une construction perspective 'prête à l'emploi', que seul le premier cité eût, peut-être, été à même de dessiner correctement, sans ce modèle. Il suffit de confronter les œuvres pour s'en rendre compte: les capacités réelles de leur auteur dans le rendu de la troisième dimension apparaissent en toute clarté. Le plus doué en la matière était bien 'Aert van den Bossche'. En tant qu'architecture peinte, la loggia des volets de Moscou est convaincante pour le regard. L'auteur du tableau de Poznań était, en revanche, très faible dans le domaine du dessin perspectif. On constate qu'il a considérablement simplifié son modèle, puisqu'il a représenté les trois supports visibles de la loggia de la même façon, en prenant pour exemple le premier à droite. Enfin, si le Maître de la Légende de sainte Catherine a bien dessiné chaque support de manière différente, en fonction de sa position dans l'espace et de son éloignement par rapport à un point donné, il rabat de façon exagérée, surtout dans le haut, les surfaces horizontales. Celles-ci paraissent comme inclinées.

Est-il possible de reconstituer dans le détail le modèle auquel eurent recours les deux anonymes bruxellois et l'auteur du panneau de Poznań? L'existence de quatre versions dues à trois artistes différents permet, à ce propos, quelques observations. Tout d'abord, on peut identifier certaines interpolations qui semblent appartenir en propre à 'Aert van den Bossche'. L'auteur des revers de volets de Moscou a visiblement éprouvé le besoin de renforcer les qualités ornementales de son modèle. Il y a ajouté des détails qui n'apparaissent ni chez le Maître de la Légende de sainte Catherine, ni dans le panneau de Poznań. On remarquera, en particulier, le décor végétal des chapiteaux d'imposte et les lobes qui cantonnent les arêtes du plafond, ainsi que le tapis orné de fleurs stylisées sur lequel a pris place le saint.

En outre, le témoignage concordant des volets de Moscou et du panneau de Poznań, qui ont conservé leurs dimensions originales, invite à considérer que la loggia, sous sa forme première, ne présentait que trois côtés. C'est donc de sa propre initiative que le Maître de la Légende de sainte Catherine en a augmenté la profondeur, pour en faire un édicule à cinq côtés. Sur le triptyque de Grenade, les deux parois ajoutées ont en partie disparu, lorsqu'au XVIIème siècle, le panneau central fut raccourci pour être inséré dans un reliquaire ([37]). En revanche, sur le triptyque de La Haye, on aperçoit fort bien, au premier plan, à gauche comme à droite, un encadrement de porte. Je reviendrai plus loin sur les raisons qui ont pu conduire l'anonyme bruxellois à ajouter deux parois à la loggia.

Il existe un autre motif commun aux deux triptyques jumeaux du Maître de la Légende de sainte Catherine et aux volets du Musée Pouchkine: la demeure à pignons visible à l'ar-

(36) Jeltje DIJKSTRA, *Origineel en kopie. Een onderzoek naar de navolging van de Meester van Flémalle en Rogier van der Weyden* (thèse), Universiteit van Amsterdam, 1990, pp. 56-57, 244, note 400.

(37) Voir la photographie du reliquaire ouvert, tel qu'il se présentait avant 1945, avec les deux panneaux du triptyque de Grenade insérés dans la valve droite, du côté intérieur, dans VAN SCHOUTE, *op. cit.*, pl. I.

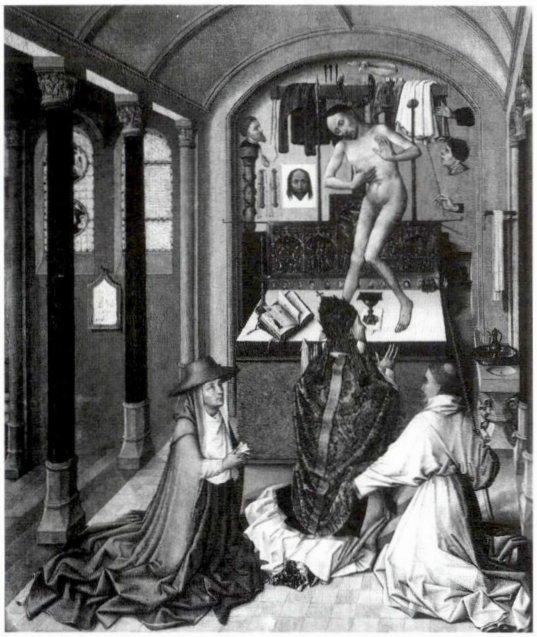


Fig. 14. Maître de Flémalle (copie d'après): *Messe de saint Grégoire*. Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts. (Photo ACL, Bruxelles)

Fig. 15. Maître de Flémalle (copie d'après): *Messe de saint Grégoire* (détail). (Photo ACL, Bruxelles)

rière-plan. C'est bien la même construction, même si, dans les volets d'Aert van den Bossche', elle apparaît en sens inverse et dépourvue de l'une de ses ailes. Celle-ci se trouvait certainement représentée sur l'un des volets manquants. Dans les trois œuvres, le peintre a différencié de la même manière les parties en pierre, en brique et en bois de l'édifice. Celui-ci constituait visiblement un motif de répertoire dans la peinture bruxelloise du XVème siècle.

Le volet de la *Messe de saint Grégoire* des deux triptyques jumeaux ne relève pas moins d'une culture de l'emprunt que le panneau central. Il ne semble pas que l'on ait remarqué jusqu'ici les analogies existant entre la figure du Christ et celle de la *Messe de saint Grégoire* du Maître de Flémalle, dont une copie ancienne appartient aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles ([38]) (figg.14, 15). C'est surtout avec le panneau de La Haye que les points de contact sont nombreux: la pose du Christ debout sur l'autel (fig.16) dérive clairement du modèle flémallien. Le Christ du volet de Grenade (fig.17), en revanche, s'inspire moins nettement de ce modèle; le dessin du torse et de l'avant-bras droit diffère; le torse est tourné vers

(38) FRIEDLÄNDER, II, Add. 150; Cyriel STROO/Pascale SYFER-D'OLNE, *Catalogue of Early Netherlandish Painting in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium, I: The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden Groups*. Bruxelles, 1996, n° 3.

Fig. 16. Maître de la Légende de sainte Catherine: triptyque, volet gauche; *Messe de saint Grégoire* (détail). La Haye, Mauritshuis (anciennement).

Fig. 17. Maître de la Légende de sainte Catherine: triptyque, volet gauche; *Messe de saint Grégoire* (détail). Grenade, Capilla real.

la droite et l'avant-bras droit se présente en oblique. En revanche, dans la composition du Maître de Flémalle et sur le volet de La Haye, le torse du Christ est tourné vers la gauche et son avant-bras droit est parallèle à la table de l'autel.

Le rendu des mains du Christ, dans les deux triptyques jumeaux, est quelque peu différent. Sur ce point, le volet de La Haye occupe une position intermédiaire entre le modèle flémallien et le volet de Grenade. Dans le modèle flémallien (fig.15), le Christ tend l'index et le majeur de la main droite, tandis que sa paume gauche se présente à peu près de face. Sur le volet de La Haye (fig.16), l'index et le majeur de la main droite sont légèrement recourbés; la main gauche apparaît un peu plus nettement de biais. Enfin, sur le volet de Grenade (fig.17), la main droite est clairement recourbée; elle forme un pont au-dessus de la plaie. Le geste par lequel le Christ en étire les lèvres pour faire jaillir le sang qui remplira le calice posé sur l'autel a gagné ainsi en lisibilité. Quant à la main gauche, elle se présente cette fois complètement de biais.

On remarquera que, dans les deux triptyques jumeaux, le Maître de la Légende de sainte Catherine a représenté en raccourci le bras gauche du Christ, alors que le Maître de Flémalle

l'avait situé parallèlement au plan de l'image, comme étalé en surface, fidèle en cela à sa manière de concevoir la représentation picturale comme s'il s'agissait d'un bas-relief ([39]).

L'anonyme bruxellois ne s'est pas borné à réutiliser la figure du Christ de la *Messe de saint Grégoire* du Maître de Flémalle. Une analyse approfondie montre que, dans le volet gauche de ses deux triptyques jumeaux, il a emprunté d'autres éléments encore à cette composition. On mentionnera notamment le fait que l'autel du miracle se trouve devant une niche de faible profondeur terminée par un arc. La disposition, à gauche, sur la *mensa*, du missel ouvert, vu de biais, et du chandelier, est semblable. La *Messe de saint Grégoire* de La Haye se signale en outre par certaines particularités empruntées à ce modèle, qui ne se rencontrent pas sur la version de Grenade: la forme du retable, en T inversé, l'agencement des *arma Christi*, avec la Sainte Face et la lance placées du côté gauche.

Un peintre de l'entourage immédiat du Maître de la Légende de sainte Catherine a réalisé une *Messe de saint Grégoire*, conservée aujourd'hui à New York ([40]) (fig.18). Elle fut rapprochée dès 1908 du volet gauche de Grenade, par Manuel Gómez-Moreno Martinez ([41]). La figure du Christ, avec la main tendue vers la droite, s'écarte plus encore du modèle flémallien que celle du triptyque fragmentaire.

Aussi nombreuses que soient, dans les deux triptyques jumeaux, les références au binôme 'Maître de Flémalle-Rogier de la Pasture' et au répertoire des peintres bruxellois du dernier quart du XVème siècle, il serait faux de croire que la culture figurative du Maître de la Légende de sainte Catherine se soit limitée à ce double héritage. De manière directe ou indirecte, l'anonyme a aussi eu connaissance d'une œuvre du Gantois Hugo van der Goes: sa fameuse *Virgo inter virgines* ([42]).

À la suite de Max Friedländer et de Friedrich Winkler, les spécialistes de la peinture des anciens Pays-Bas s'accordent pour considérer que Hugo van der Goes peignit une *Virgo inter virgines*, aujourd'hui perdue, dont on peut reconstituer l'aspect grâce à plusieurs copies et variantes, principalement brugeoises. Les échos les plus anciens, dus notamment au Maître de la

(39) Voir, à ce sujet, Paul PHILIPPOT, *La peinture dans les anciens Pays-Bas. XVème-XVIème siècles*, Paris, 1994, pp. 27-31.

(40) Harry B.WEHLE/Margaretta SALINGER, *A Catalogue of Early Flemish, Dutch and German Paintings*, New York, 1947, pp. 72-73; Erwin PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Cambridge (Mass.), 1953, p. 346; VAN SCHOUTE, *op. cit.*, p. 118.

(41) Manuel GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, *Un trésor de peintures inédites du XVème siècle à Grenade*, dans: *Gazette des Beaux-Arts*, 1908, p. 308.

(42) Voir, sur cette composition, Eberhard VON BODENHAUSEN, *Gerard David und seine Schule*, Munich, 1905, pp. 154-156 (cet auteur attribue le prototype de la composition à Gerard David); Max J.FRIEDLÄNDER, *Eine Zeichnung von Hugo van der Goes*, dans: *Pantheon*, 15, 1935, p. 100; Friedrich WINKLER, *Das Werk des Hugo van der Goes*, Berlin, 1964, pp. 155-180; Edwin James MUNDY III, *Gerard David Studies* (thèse), Princeton University, 1980, pp. 84-87 (cet auteur attribue le prototype de la composition à Memling); Lorne CAMPBELL, *The Early Flemish Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge (...), 1985, n° 32; Elisabeth DHANENS, *Het 'Memoriaalke' van Wauter Gaulhier door Hugo van der Goes*, dans: *Miscellanea Henri Pauwels* (=*Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 38-40, 1989-1991, n°s 1-3), Bruxelles, 1992, pp. 125-135; Didier MARTENS, *À propos d'un triptyque du Maître de la Légende de sainte Godelieve à Abbeville: grands et petits maîtres dans la peinture flamande du XVème siècle*, dans: *Revue du Louvre*, 42, 1992, n° 3, pp. 34-38.

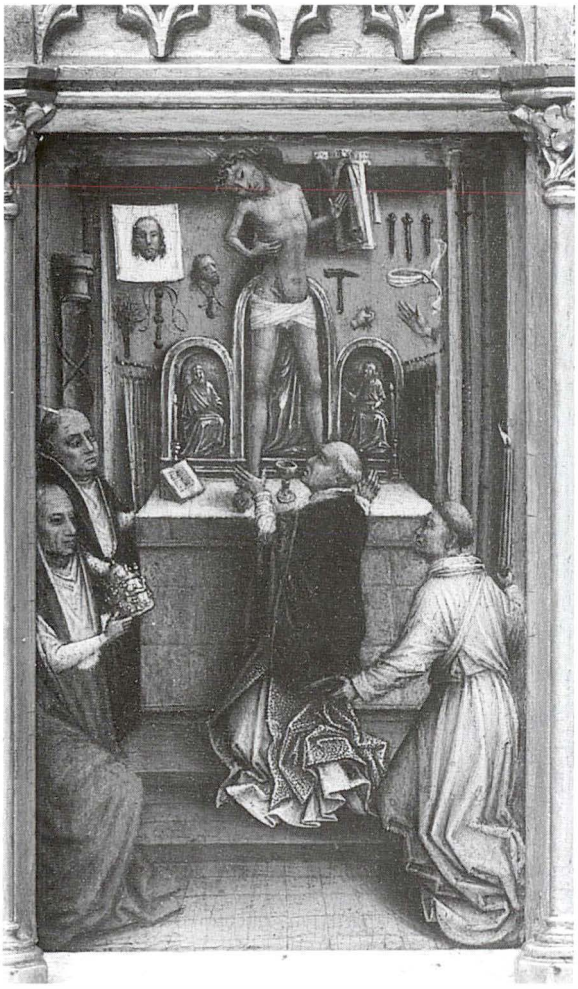


Fig. 18. Entourage du Maître de la Légende de sainte Catherine: triptyque, panneau central: *Messe de saint Grégoire*. New York, Metropolitan Museum of Art.

Légende de sainte Lucie, remontent aux années 1480; les échos les plus tardifs se situent à l'aube du XVIIème siècle. Vers 1500, Gerard David a dû réaliser une copie relativement fidèle de la *Virgo inter virgines*, copie dont procèderait notamment le panneau de Munich attribué à Adriaen Isenbrant ([13]) (fig.19). La paternité goesienne du modèle est prouvée par un dessin dans le style du maître gantois. Conservé au Courtauld Institute de Londres, il a parfois été considéré comme une œuvre autographe. Malgré quelques différences, on peut aisément reconnaître, sur ce dessin, la sainte lisant qui figurait dans l'angle inférieur gauche de la *Virgo inter virgines* perdue.

(13) FRIEDLÄNDER, XI, n° 181; Peter EIKEMEIER, dans: *Alte Pinakothek Munich. Explanatory Notes on the Works Exhibited*, Munich, 1986, p. 266.

Fig. 19. Adriaen Isenbrant (?): *Virgo inter virgines*. Munich, Alte Pinakothek.

La sainte Catherine des deux triptyques jumeaux (figg.1, 2, 25) dérive de l'une des figures de la *Virgo inter virgines* goesienne, une sainte Barbe, si l'on en juge par le témoignage concordant de la majorité des versions conservées. Les analogies existant avec la sainte Barbe de l'exemplaire de Munich, et de ceux qui lui sont apparentés, sont particulièrement frappantes. Comme la sainte Catherine des deux triptyques jumeaux, elle est située à droite de

la Vierge; elle porte un surcot de velours de couleur brun-rouge très sombre et une ceinture à la taille; son corps est légèrement penché vers l'avant, les genoux sont pliés. Entre ses mains, on aperçoit un diadème de couleur rouge, destiné à l'Enfant Jésus ([14]). D'autres caractéristiques communes aux trois figures (la sainte Barbe de Munich, les sainte Catherine de Grenade et de La Haye) peuvent encore être mentionnées: les bras dessinent un V, les doigts de la main gauche sont séparés en deux groupes, le visage est vu de trois-quarts.

Dans ce cas aussi, le triptyque de La Haye se signale par une plus grande fidélité au modèle que celui de Grenade. En effet, dans le triptyque de La Haye, l'habillement de sainte Catherine — un surcot uni à manches surmontant une cotte — ne diffère de celui de la sainte Barbe de Munich que par un seul détail: les manches du surcot, évasées, ne sont pas retroussées. En revanche, sur le panneau central du triptyque de Grenade, sainte Catherine porte un surcot sans manches, orné de bordures d'hermine et largement ouvert à la hauteur des bras. Sous ce surcot, on aperçoit une cotte en brocart de couleur bleue, de laquelle émergent des manches bouffantes vertes. Celles-ci, légèrement retroussées, permettent en outre d'apercevoir un vêtement de dessous de couleur rouge. Enfin, il faut signaler que la ceinture de la sainte Catherine de Grenade enserre non pas le surcot, mais la cotte. Par contre, la sainte Catherine de Grenade et la sainte Barbe de Munich portent la ceinture directement sur leur surcot.

III.

L'étude systématique des sources des deux triptyques jumeaux du Maître de la Légende de sainte Catherine permet-elle de clarifier les relations qui les unissent? La question de leur datation relative n'a que peu retenu, jusqu'ici, l'attention des historiens d'art. Roger van Schoute ne s'est pas prononcé à ce sujet. Pour Friedländer, semble-t-il, le triptyque de Grenade précède celui de La Haye. En 1926, il voyait en effet, dans le second, « *une réplique précise* » du premier, « *de qualité à peu près équivalente* » ([15]). Il n'a jamais tenté de justifier cette affirmation, qui a toutefois été reprise dans plusieurs publications ([16]).

En 1996, Catheline Périer-D'Ieteren a défendu la même séquence que Friedländer. Son argumentation repose notamment sur des arguments d'ordre esthétique et sur les datations dendrochronologiques des deux triptyques. Pour l'exemplaire de La Haye, la date d'abattage la plus haute qui a été avancée, en postulant un aubier de 15 cernes, est 1482. Pour celui de Grenade, la date d'abattage proposée, toujours en postulant un aubier de 15 cernes, est 1471. Les planches composant le triptyque de Grenade seraient donc antérieures d'une dizaine d'années à celles du triptyque de La Haye ([17]). C'est pourquoi l'auteur conclut que le Maître de la Légende de sainte Catherine, « *amené une nouvelle fois (...) à traiter les mêmes sujets (que sur le*

(14) C'est à tort qu'Elisa Bermejo Martínez interprète cet objet comme la roue de sainte Catherine (*op. cit.*, p. 187; voir aussi eadem, *La pintura de los Primitivos flamencos en España, I*, Madrid, 1980, p. 158).

(15) Friedländer, *op. cit.*, 1926, p. 138.

(16) *Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis. Schilderijen en beeldhouwwerken 15e en 16e eeuw. Catalogus I*, La Haye, 1968, p. 33; Bermejo Martínez, *op. cit.*, 1980, p. 158.

(17) Périer-D'Ieteren, *op. cit.*, 1996, p. 9.

triptyque de Grenade), n'aura pas hésité à citer son propre modèle (=le triptyque de Grenade), mais en le reproduisant avec plus de personnalité, de recherche et d'habileté dans l'équilibre des compositions ». Elle suppose que le commanditaire espagnol du triptyque de La Haye aurait pu voir, à l'occasion d'un passage à Bruxelles, les panneaux du triptyque de Grenade qui se trouvaient encore dans l'atelier du Maître de la Légende de sainte Catherine et qu'il en aurait commandé une seconde version, ornée de son portrait ([18]).

On notera qu'en 1993, dans un contexte différent — le triptyque de La Haye n'avait pas encore été soumis à des examens de laboratoire —, le même auteur avait exprimé une autre opinion ([19]). Se fondant sur l'étude du dessin sous-jacent du seul triptyque de Grenade et sur des arguments d'ordre esthétique, Catheline Périer-D'Ieteren proposait de voir dans l'exemplaire de La Haye une œuvre autographe du Maître de la Légende de sainte Catherine. Les panneaux de Grenade ne constituaient, à ses yeux, qu'une simple réplique d'atelier.

Le triptyque de La Haye dérive-t-il de celui de Grenade? Ou, à l'inverse, l'exemplaire de Grenade dériverait-il de celui de La Haye? Ou bien encore faut-il considérer que l'un et l'autre dérivent d'un troisième exemplaire, aujourd'hui perdu? Ces questions méritent un réexamen à la lumière des informations fournies par l'étude des sources figurées.

Dans la mesure où il est improbable que des œuvres de commande — comme le furent certainement les deux triptyques jumeaux, à en juger par leur programme iconographique inhabituel — soient demeurées longtemps dans l'atelier du maître et qu'elles aient pu servir elles-mêmes de modèles à d'autres productions de sa main, les éventuelles dérivations qu'elles ont suscitées trouvent, selon toute vraisemblance, leur origine dans des dessins. Aussi, quand j'écris que 'la peinture X dérive de la peinture Y', ou que 'la peinture X a pour modèle la peinture Y', il faut entendre par là qu'un dessin en rapport avec l'œuvre Y a servi de matrice à l'œuvre X, et non pas que l'auteur de l'œuvre X eut sous les yeux l'œuvre Y elle-même, lorsqu'il se mit au travail. Je préciserai plus loin la nature probable de ce dessin.

L'analyse systématique des sources utilisées par le peintre apporte effectivement un éclairage nouveau au problème des relations entre les deux œuvres. Elle permet d'exclure au moins l'un des trois cas de figure envisagés: celui d'une dépendance du triptyque de La Haye par rapport à celui de Grenade.

Une telle dépendance est certes suggérée par les résultats des examens de laboratoire. L'écart de 10 ans entre les datations dendrochronologiques des deux triptyques ne saurait pourtant constituer un argument décisif en faveur de l'antériorité de l'exemplaire de Grenade. Non seulement il est arrivé à maintes reprises, dans les anciens Pays-Bas, que les peintres réutilisent du bois ancien ([50]) mais, en outre, au XVème siècle, le 'temps de séchage' des planches de chêne, une fois l'arbre abattu, peut aller, suivant les estimations actuelles, de

(18) Périer-D'Ieteren, *op. cit.*, 1996, p. 19.

(19) Catheline Périer-D'Ieteren, *Genèse de l'œuvre et dessin sous-jacent dans les peintures du Maître de la Légende de sainte Catherine*, dans: *Le dessin sous-jacent dans le processus de création* (=*Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque*, 10, 1993), Louvain-la-Neuve, 1995, p. 112.

(50) Voir, pour un cas récent, Jochen Sander, *Leonardo in Antwerpen. Joos van Cleves « Christus und Johanneskabe, einander umarmend »*, dans: *Städel-Jahrbuch, Neue Folge*, 15, 1995, pp. 179-180.

quelques années à 10 ou 15 ans ([51]). Comme le note Jeltje Dijkstra, dans une récente synthèse sur l'apport des méthodes de laboratoire à l'étude des 'Primitifs flamands': « *il apparaît clairement aujourd'hui que la dendrochronologie est trop imprécise pour établir une chronologie exacte des œuvres à l'intérieur de la production d'un peintre* » ([52]). Les dates dendrochronologiques d'œuvres de Memling récemment publiées par Peter Klein confirment pleinement cette vision des faits: elles ne correspondent pas à l'évolution du peintre, telle que les historiens d'art ont pu la reconstituer sur la base des œuvres datées, relativement nombreuses chez ce maître ([53]). Le faible écart dendrochronologique entre les deux triptyques jumeaux peut donc fort bien être sans relation aucune avec le moment de leur exécution.

Cette conclusion s'impose, dès que l'on prend en considération les informations fournies par la critique de sources. Elles rendent improbable le fait qu'un calque réalisé sur le triptyque de Grenade ou une esquisse préparatoire à cette œuvre ait pu servir de modèle au triptyque de La Haye. On se rappellera que, dans ce dernier triptyque, le Christ du volet gauche est plus proche du Christ de la *Messe de saint Grégoire* du Maître de Flémalle que dans l'exemplaire de Grenade. De même, la sainte Catherine du panneau central du triptyque de La Haye reproduit plus fidèlement la sainte Barbe de la *Virgo inter virgines* goesienne que son *alter ego* de Grenade. Cette plus grande proximité de l'exemplaire de La Haye par rapport à ces deux sources constitue, selon moi, un indice significatif. Dans la mesure où on imagine difficilement un peintre qui, en corrigeant le modèle qu'il a sous les yeux, retrouverait en partie — et avec une remarquable précision — les sources mêmes de ce modèle, parcourant ainsi le temps en sens inverse, force est de reconnaître qu'il n'est guère vraisemblable que le triptyque de Grenade ait été la matrice de celui de La Haye. Si tel avait été le cas, le Christ de la *Messe de saint Grégoire* et la sainte Catherine du panneau central auraient dû être aussi éloignés de leurs prototypes respectifs qu'ils le sont dans le triptyque de Grenade, si pas plus éloignés encore...

Des considérations d'ordre iconographique rendent également peu crédible l'idée d'une dépendance du triptyque de La Haye par rapport à celui de Grenade. Elles invitent, au contraire, à voir, dans le triptyque de Grenade, une version 'revue et corrigée' de celui de La Haye. La sainte à l'épée du triptyque de La Haye constitue une sainte Catherine pour le moins atypique. Le modèle présumé de cette figure, une sainte Barbe, n'est que trop apparent, le peintre ne s'étant guère donné la peine d'en effacer les traces. La conversion de sainte Barbe en une sainte Catherine est demeurée incomplète.

Il serait difficile de trouver, dans la peinture du XVème siècle, une autre sainte Catherine revêtue d'un surcot monochrome de couleur brun-rouge sombre et tendant à l'Enfant non pas

(51) Peter Klein, *Dendrochronological Analyses of Panels from the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, dans: *Van Eyck to Bruegel. Dutch and Flemish Painting in the Collection of the Museum Boymans-Van Beuningen* (cat.d'exp.). Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen, 1994, p. 20.

(52) Jeltje Dijkstra, *Het materieel-technisch onderzoek*, dans: Bernhard Ridderbos/Henk Van Veen (éds.), *'Om iels te weten van de oude meesters'. De Vlaamse Primitieven - herontdekking, waardering en onderzoek*, Nimègue, 1995, p. 298. Voir aussi, dans le même sens, Till-Holger Borchert, *Forschungsberichte: Hans Memling (...)*, dans: *Kunstchronik*, 1996, p. 22.

(53) Peter Klein, *Dendrochronological Analysis of Panels of Hans Memling*, dans: Dirk De Vos (éd.), *Hans Memling. Essays*, Bruges, 1994, pp. 101-103.

le traditionnel anneau nuptial, mais bien un diadème rouge. Seule l'épée disposée à ses pieds indique clairement que nous sommes en présence de la vierge d'Alexandrie. Dans le triptyque de Grenade, on constate par contre que sainte Catherine présente un aspect plus conforme à la tradition iconographique. En effet, elle a troqué sa robe brun-rouge contre un surcot sans manches, largement ouvert à la hauteur des bras et comportant des éléments de fourrure. Ce type de surcot fait partie intégrante de l'iconographie de la sainte. On le retrouve, notamment, dans l'effigie en pied réalisée par Jan van Eyck (54). Chaque fois que Hans Memling a représenté sainte Catherine, il lui a donné ce vêtement (55), et le Maître de la Légende de sainte Catherine a procédé de même dans le grand panneau narratif auquel il doit son nom (56). Dans le volet d'Atlanta représentant *Sainte Catherine* en pied (57) (fig.20), l'anonyme bruxellois a revêtu la sainte de manière un peu différente: elle porte cette fois une veste en hermine, dépourvue de manches.

On notera aussi que l'emplacement de sainte Catherine sur le panneau central des deux triptyques jumeaux n'est guère conforme à l'usage. Sur ce point, l'exemplaire de Grenade est aussi atypique que celui de La Haye. En règle générale, les peintres de la fin du Moyen Âge représentent sainte Catherine à la droite du Christ: elle occupe donc le côté gauche de l'image, tandis que sainte Barbe se trouve placée du côté droit. À en juger par le témoignage des meilleures répliques, Hugo van der Goes avait respecté cette disposition canonique dans sa *Virgo inter virgines* perdue. On la rencontre aussi sur le panneau central du Retable des deux saint Jean et sur le diptyque Du Cellier de Memling (58), ou sur la *Sacra Conversazione* de Washington, inspirée par le Maître de Flémalle (59). En revanche, dans les deux triptyques jumeaux, sainte Barbe se trouve du côté gauche et sainte Catherine à droite. Il y a là une anomalie, qui me paraît être la conséquence directe de l'usage, pour ce second personnage, d'une figure qui, dans son environnement originel, se trouvait, elle aussi, à droite de la Vierge.

Dans le triptyque de La Haye et, dans une moindre mesure, dans celui de Grenade, le Maître de la Légende de sainte Catherine a adapté de manière superficielle la figure qu'il empruntait — une sainte Barbe — à sa nouvelle fonction: celle de représenter sainte Catherine. Le modèle utilisé, imparfaitement 'transformé', explique les nombreuses anomalies iconographiques constatées. Une telle manière de faire, qui pourra sembler pour le moins désinvolte au spectateur moderne, ne saurait surprendre outre mesure chez le Maître de la Légende de sainte Catherine. On a vu précédemment combien peu il avait modifié une Vierge de l'Annonciation pour en faire une *Virgo docens* qui ne correspond pas entièrement à la norme iconographique. Il manifeste la même dépendance vis-à-vis d'un modèle qu'il n'a que partiellement adapté à sa nouvelle fonction dans les deux volets du triptyque de Bourges (60), une œuvre d'attribution certaine.

(54) Friedländer, I, pl. 54.
(55) Friedländer, VIa, n°s 11: 15, 65.
(56) Friedländer, V, n° 47.
(57) Friedländer, V, n° 53; John Howett, *Rare Paintings on View in Kress Room*, dans: *High Museum of Art (...). Calendar of Events*, août-septembre 1978.
(58) Voir note 55.
(59) Friedländer, II, Add. 152.
(60) Friedländer, IV, n° 55.

Fig. 20. Maître de la Légende de sainte Catherine : triptyque, volet droit : *Sainte Catherine*. Atlanta, High Museum of Art. (Photo ACL, Bruxelles)

Fig. 21. Maître de la Légende de sainte Catherine: triptyque:
Vierge à l'Enfant entre sainte Catherine et sainte Agnès.
Bourges. Collections des Musées de la Ville.
(Photo ACL, Bruxelles)

Ces volets, qui comportent les effigies des saintes Catherine et Agnès (fig.21), ont été inspirés par la *Présentation au Temple* du triptyque de Sainte-Colomba de Rogier de la Pasture ([61]) (fig.22). Les deux saintes dérivent des deux servantes accompagnant la Vierge et occupent, dans le triptyque, les mêmes emplacements: la sainte Catherine du volet gauche reproduit assez fidèlement la servante au panier à colombes située du côté gauche dans la composition rogiérienne; quant à la sainte Agnès du volet droit, elle a le visage vu de face de la seconde servante, que Rogier de la Pasture a placée à l'extrême droite du panneau. Même la légère différence de hauteur entre les deux saintes est un trait emprunté aux deux servantes du volet droit du triptyque de Sainte-Colomba.

Pas plus que sur le triptyque de La Haye, la sainte Catherine de Bourges n'arbore un surcot sans manches, largement ouvert à la hauteur des bras et comportant des éléments de

(61) Friedländer, II, n° 49.

Fig. 22. Rogier de la Pasture; triptyque, volet droit: *Présentation au Temple*. Munich, Alte Pinakothek.

fourrure; elle porte une robe verte à manches courtes, dont émergent des manches brun-violacé. Cette combinaison chromatique, qui ne correspond guère aux couleurs que la tradition iconographique prête en règle générale à la vierge d'Alexandrie, provient également du modèle utilisé. La servante au panier à colombes de Rogier est, en effet, habillée dans les mêmes tons.

Si l'antériorité du triptyque de La Haye par rapport à celui de Grenade paraît bien démontrée, tant par l'analyse des sources que par celle de l'iconographie, faut-il en conclure pour autant que le premier fut le modèle du second? Ou convient-il de postuler l'existence d'une version perdue du fameux triptyque, comme l'envisagea Catheline Périer-D'Ieteren ([62])?

(62) Périer-D'Ieteren, *op. cit.*, 1996, p. 19.

Cette 'version perdue' aurait pu servir de trait d'union entre les deux exemplaires connus. Le triptyque de La Haye n'aurait pas été, dans ce cas, le modèle direct de celui de Grenade mais, tout au plus, un modèle indirect. Cette seconde solution paraît, de prime abord, la plus prudente, vu l'ampleur des pertes dans le domaine de l'art du XVème siècle. Quand une œuvre de cette époque nous est parvenue en deux exemplaires, l'historien prudent hésitera à envisager que l'un puisse avoir été le modèle de l'autre. Pourtant, dans le cas qui nous occupe, il existe des indices permettant de soutenir que le triptyque de La Haye fut bien le modèle d'inspiration de celui de Grenade.

Jusqu'à présent, les historiens d'art n'ont guère prêté attention à la construction visible à travers l'ouverture de droite de la loggia, sur le panneau central du triptyque de La Haye. De manière significative, cette construction n'apparaît pas dans le triptyque de Grenade. Il s'agit, en fait, de l'extérieur de l'édifice servant de cadre à la remise de la chasuble par Marie à saint Ildefonse. On peut reconnaître un chevet gothique, rythmé par des contreforts, correspondant à l'abside représentée sur le volet droit du triptyque.

Il est fréquent, au XVème siècle, que les peintres combinent en une seule image l'extérieur et l'intérieur d'un bâtiment. On se rappellera ici les fameuses maisonnettes sans façade, dont le principe fut introduit au nord des Alpes par les miniaturistes parisiens de la première moitié du XIVème siècle (63). Un siècle plus tard, les 'Petits Maîtres' brabançons — et notamment le Maître de la Légende de sainte Catherine, dans son tableau éponyme — en font encore un usage intensif. Il est exceptionnel, en revanche, que la représentation conjointe de l'intérieur et de l'extérieur du même bâtiment soit partagée entre les deux panneaux contigus d'un triptyque, l'un des panneaux accueillant la vue extérieure, l'autre la vue intérieure. Un tel partage rend difficile la perception, par le spectateur, de l'appartenance de ces deux vues à un seul et même édifice. La reconnaissance comme tel de l'édifice prend, de ce fait, le caractère d'une résolution d'énigme.

Une fois de plus, c'est dans l'œuvre de Rogier de la Pasture, la principale source d'inspiration du Maître de la Légende de sainte Catherine, que l'on peut retrouver le modèle probable de l'église doublement représentée sur le triptyque de La Haye. Dans le triptyque de Sainte-Colomba (fig.23), l'édifice qui sert de cadre à la *Présentation au Temple* se prolonge dans la scène de l'*Adoration des Mages*. Si le volet droit du retable nous en montre l'intérieur, dans le panneau central, on en voit l'extérieur. L'appartenance de ces deux vues à un seul et même édifice n'a pas échappé aux commentateurs (64), en dépit du fait que le maître tournaisien n'a certes pas simplifié la tâche du spectateur, en donnant à l'intérieur du Temple un aspect roman et, à l'extérieur, un aspect gothique. Mais la grande maîtrise de l'art de la pers-

(63) PANOFSKY, *op. cit.*, p. 30.

(64) Voir notamment Martin DAVIES, *Rogier van der Weyden. An Essay, with a Critical Catalogue of Paintings Assigned to Him and to Robert Campin*, Londres, 1972, pp. 28, 227; Christiane KRUSE, dans: Hans BELTING/Christiane KRUSE, *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, Munich, 1994, p. 191; Antje Maria NEUNER, *Das Triptychon in der frühen altniederländischen Malerei. Bildsprache und Aussagekraft einer Kompositionsform* (=*Publications universitaires européennes, série 28: Histoire de l'Art*, 242), Francfort-sur-le-Main (...), 1995, p. 135.

Fig. 23. Rogier de la Pasture: triptyque; *Annonciation, Adoration des Mages, Présentation au Temple.* Munich, Alte Pinakothek.

pective que possédait Rogier de la Pasture fait que le regard recompose sans trop de peine l'édifice dans sa totalité.

En matière de dessin perspectif, le Maître de la Légende de sainte Catherine était loin d'égaler son illustre devancier. Sa représentation pour le moins actualisée de la cathédrale wisigothique de Tolède se signale par une certaine maladresse. Celle-ci explique sans doute les hésitations des commentateurs.

On notera que le Maître de la Légende de sainte Madeleine a également donné, dans un triptyque conservé au château de Norwich ([65]) (fig.24), une image du Temple de la Présentation s'étendant sur deux panneaux. L'extérieur apparaît sur le volet gauche; l'intérieur, qui lui est contigu, sur le panneau central. Le résultat est plus convaincant, en termes optiques, que celui obtenu par le Maître de la Légende de sainte Catherine.

La présence, sur le panneau central du triptyque de La Haye, du chevet de la cathédrale dans laquelle saint Ildefonse reçoit la chasuble, et l'absence de ce détail sur le triptyque de Grenade, constituent un indice révélateur. Friedländer et, à sa suite, Elisa Bermejo ont voulu reconstituer le volet droit manquant de ce second triptyque en considérant qu'il reproduisait le volet droit de La Haye ([66]). Leur raisonnement ne peut plus être accepté. Dans l'état actuel des connaissances, il est impossible de déterminer quel était le sujet du volet droit de Grenade, ni même, d'ailleurs, si ce volet a jamais existé. Catheline Périer-D'Ieteren note: « *On peut légitimement se demander si le Retable de Grenade a jamais été terminé, puisque seul le volet*

(65) Friedländer, XII, n° 9; Andrew W. Moore, *Dutch and Flemish Painting in Norfolk. A History of Taste and Influence, Fashion and Collecting* (cat. d'exp.), Norwich, Castle Museum, 1988, n° 1.
(66) Friedländer, *op. cit.*, 1926, p. 104; Bermejo Martínez, *op. cit.*, 1980, p. 158.

Fig. 24. Maître de la Légende de sainte Madeleine: triptyque: *Les sept Douleurs de la Vierge.* Norwich, Castle Museum. (Photo ACL, Bruxelles)

de la Messe et le panneau central sont cités en 1503-1505 dans les inventaires des biens d'Isabelle de Castille ». Il est clair, en tout cas, que si le triptyque de Grenade a eu un volet droit, il ne représentait certainement pas un donateur accompagné de saint Ildefonse. On comprendrait mal, dans le cas contraire, l'omission délibérée du chevet de la cathédrale de Tolède. Cet édifice faisait partie intégrante de l'iconographie de l'archevêque espagnol, comme le montrent notamment le *Saint Ildefonse* du triptyque Pacully ([67]), dû à un disciple de Memling, ou des représentations du même sujet par Adriaen Isenbrant ([68]), le Maître des Demi-Figures féminines ([69]) et Simon Bening ([70]).

Un détail trahit de manière manifeste le fait que le Maître de la Légende de sainte Catherine avait sous les yeux l'image dessinée du triptyque de La Haye, lorsqu'il réalisa celui de Grenade. Les documents radiographiques publiés par Roger van Schoute et Catheline Périer-D'Ieteren permettent de se faire une idée relativement précise de la genèse des deux tripty-

(67) Friedländer, VIb, n° 105.
(68) Friedländer, XI, n° 206.
(69) Friedländer, XII, n° 54.
(70) André Louf, *Un triptyque de Simon Bening commandité par Pierre van Onderberghen, abbé des Dunes (1515-1519)*, dans: *Cîteaux*, 43, 1992, pp. 221-237 (l'identification du donateur proposée dans cet article est douteuse; l'œuvre, à en juger par son programme iconographique, a dû être commandée par un Espagnol).

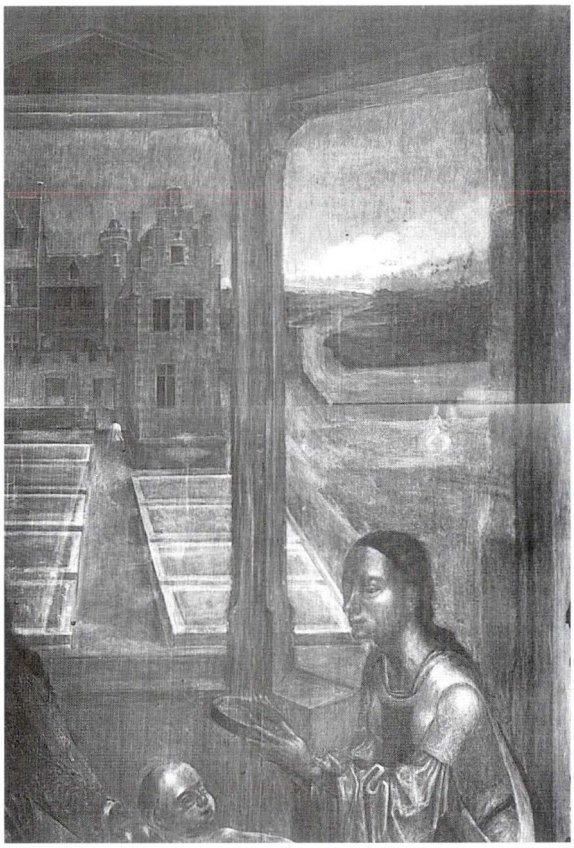


Fig. 25. Maître de la Légende de sainte Catherine: triptyque, panneau central: *Vierge à l'Enfant entre sainte Barbe et sainte Catherine* (détail en radiographie, d'après C. Périer, note 7). Grenade, Capilla real.

ques jumeaux. Ce second auteur a signalé l'existence, à droite, sur la radiographie du panneau central de Grenade, d'une zone foncée, un bandeau vertical de quelque deux centimètres de largeur ([71]) (fig.25). Ce bandeau, que l'on peut apercevoir à l'oeil nu ([72]), semble doubler le montant de la loggia situé le plus à droite. Il n'apparaît pas dans l'œuvre définitive, le peintre ayant finalement jugé bon de le dissimuler sous le paysage. Comment expliquer ce changement?

Un examen attentif de la radiographie permet de reconnaître, dans ce bandeau, les contours de l'un des contreforts du chevet de l'église dans laquelle le saint Ildefonse du volet droit de La Haye reçoit la chasuble. Il s'agit du premier contrefort à partir de la droite. On aperçoit fort bien les deux décrochements successifs; l'un se situe à la hauteur du sommet de la tête de sainte Catherine, l'autre un peu au-dessus de l'horizon. Ces éléments ont été simplement ébauchés. Les détails manquent encore à ce stade de l'exécution.

(71) Périer-D'Ieteren, *op. cit.*, 1996, p. 17.

(72) Voir notamment la photographie en couleurs publiée dans: Emilio Orozco Diaz, *La Cappella Reale di Granada* (=*Forma e colore*, 54), Florence, 1965, pl. 22.

Le contrefort a été représenté un peu plus haut que sur le triptyque de La Haye. A-t-on cherché, par cette légère modification, à améliorer le dessin perspectif du chevet? Dans le triptyque de La Haye, les fuyantes du chevet montent en effet trop 'lentement' par rapport à celles du pavement de l'intérieur.

On peut supposer que le peintre s'est rapidement arrêté dans son travail: il n'a pas représenté le reste du chevet de la cathédrale et le seul contrefort déjà ébauché a finalement été recouvert. Les raisons de ces changements paraissent évidentes: l'absence de saint Ildefonse sur le volet droit rendait inutile le motif du chevet d'église visible sur le panneau central du triptyque de La Haye. Le triptyque de Grenade, conçu pour un autre client, ne pouvait pas simplement reproduire le triptyque de La Haye, qui lui servait de modèle; certaines adaptations s'imposaient, y compris dans le panneau central. À en juger par le détail du contrefort ébauché, puis recouvert, il y eut quelques hésitations, dans l'atelier du Maître de la Légende de sainte Catherine, quant à l'ampleur exacte des changements à effectuer...

On se rappellera que, de tous les peintres qui ont reproduit la loggia aux trois ouvertures, le Maître de la Légende de sainte Catherine est le seul à avoir doté cette construction de deux parois percées de portes ouvertes. Il s'agit là d'une modification apportée par l'anonyme au schéma reçu. Ni les volets de Moscou, ni le panneau de Poznań ne comportent en effet cette travée supplémentaire. La modification pourrait être liée à la présence de saint Ildefonse sur le volet droit du triptyque de La Haye.

Depuis le XVème siècle, l'image canonique de l'archevêque de Tolède est associée à l'évocation du miracle de la chasuble dans la cathédrale de Tolède. Devant représenter un donateur agenouillé protégé par saint Ildefonse, le Maître de la Légende de sainte Catherine se devait, pour satisfaire à la norme iconographique, de l'enfermer dans une église, aux côtés de son saint patron, et donc de le couper de l'extérieur. Or, dans l'art des anciens Pays-Bas, au XVème siècle, il n'est pas d'usage de séparer le donateur de l'objet de sa vénération. Même lorsque le donateur et la ou les personnes qu'il vénère en image sont représentés dans des lieux différents, le peintre a soin de ménager une communication entre ces deux espaces. Elle peut se présenter sous l'aspect d'une porte ouverte, comme dans les triptyques de Mérode et de Heinrich Werl par le Maître de Flémalle, sous celui d'une loggia, comme dans le triptyque la Fondation Abegg, dû à un disciple de Rogier de la Pasture, ou encore sous celui d'une fenêtre, comme dans le diptyque du Maître de la Légende de sainte Ursule partagé aujourd'hui entre Cambridge (Mass.) et Philadelphie ([73]). Dans chacun des exemples cités, le donateur aperçoit, au moins en partie, les destinataires de sa prière, bien qu'il se trouve dans un autre espace. La seule exception à ce principe de visibilité de la personne vénérée pour son adorateur terrestre est constituée par les parois de niches à statues en trompe-l'oeil. Ces parois, comme 'transparentes', peuvent effectivement séparer le donateur de l'objet de sa vénération.

Les murs de la cathédrale de Tolède ne pouvaient en aucun cas prétendre à cette 'transparence' implicite. De façon à rendre la Vierge et l'Enfant du panneau central ne fût-ce que partiellement visibles pour le dévot agenouillé devant saint Ildefonse, le Maître de la Légende

(73) FRIEDLÄNDER, II, n°s 67, 54, Supp. 131; VIa, n°s 122-134.

de sainte Catherine n'avait donc d'autre solution que d'aménager une ouverture dans les murs de l'église, à la hauteur du donateur. Cette ouverture, il a cherché à l'intégrer à l'architecture de la loggia. Il fallut, pour ce faire, modifier le schéma reçu et ajouter une travée, assurant la liaison entre la loggia et l'église. Cette travée aura permis d'intégrer dans la scène du panneau central un donateur accompagné d'un saint patron à l'iconographie pour le moins encombrante, puisque comportant un intérieur.

Le dispositif architectural mis en place sur le panneau central du triptyque de La Haye se retrouve dans l'exemplaire de Grenade. En dépit des altérations subies au XVIIème siècle, on y reconnaît aisément les parois de la travée ajoutée par le Maître de la Légende de sainte Catherine. Cette travée, rendue nécessaire par la présence d'un donateur accompagné de saint Ildefonse sur le volet droit du triptyque, semble donc avoir été reprise telle quelle dans le triptyque de Grenade, en dépit du fait qu'aucun saint Ildefonse n'était prévu sur le volet droit. Une différence peut toutefois être observée entre les deux loggias; dans le triptyque de Grenade, le muret de soutènement s'interrompt derrière la figure de sainte Catherine. Un simple seuil, dont on aperçoit la partie gauche, sépare l'édifice du jardin. En revanche, dans le triptyque de La Haye, le muret de soutènement se prolonge derrière la sainte.

Cette dernière solution résulte d'un changement de composition. À l'origine, comme l'indiquent clairement les documents radiographiques publiés par Catheline Périer-D'Ieteren, le Maître de la Légende de sainte Catherine avait également représenté dans le triptyque de La Haye une loggia accessible à partir du jardin. À gauche de sainte Catherine, on distingue fort bien l'interruption du muret (fig.26). L'anonyme bruxellois a renoncé ensuite à cette solution. Sans doute a-t-il considéré qu'il était absurde de maintenir un accès à la loggia débouchant directement sur le chevet clos d'une église...

Le fait que l'on peut reconnaître, dans l'image radiographique du triptyque de La Haye, un détail qui n'apparaît pas dans l'œuvre achevée, mais que l'on retrouve dans le triptyque de Grenade, semble de prime abord difficilement conciliable avec l'hypothèse selon laquelle le premier aurait servi de modèle au second. Pris isolément, ce fait plaiderait plutôt en faveur de la solution inverse, c'est-à-dire en faveur d'une antériorité du triptyque de Grenade — où la loggia comporte un accès par le jardin — sur celui de La Haye — où la loggia comportait aussi, à l'origine, un tel accès, qui fut ensuite supprimé —. Une telle conclusion est toutefois trompeuse. Il est arrivé plus d'une fois, dans la peinture des anciens Pays-Bas, qu'un peintre, s'inspirant de l'œuvre d'un prédécesseur, en ait reproduit non pas le stade définitif, correspondant au tableau achevé, mais un stade antérieur, attesté par le dessin sous-jacent. Ce phénomène a été observé notamment dans l'entourage de Rogier de la Pasture ([74]). Jeltje Dijkstra signale que les imitations suscitées par certaines œuvres du maître peuvent comporter des détails visibles uniquement dans le dessin sous-jacent du modèle choisi. Elle suppose que, dans ce cas, l'imitateur s'est servi non pas d'un « *dessin de reproduction* » (*reproductietekening*) réalisé d'après l'œuvre achevée, mais bien d'un « *dessin de composition* » (*compositietekening*).

(74) Voir, à ce sujet, DIJKSTRA, *op. cit.*, 1990, pp. 55-65; Lorne CAMPBELL, *Rogier van der Weyden and His Workshop*, dans: *1993 Lectures and Memoirs* (=*Proceedings of the British Academy*, 84), Londres, 1994, pp. 5-6.

Fig. 26. Maître de la Légende de sainte Catherine: triptyque, panneau central: *Vierge à l'Enfant entre sainte Barbe et sainte Catherine* (radiographie, d'après C. Périer, note 7). La Haye, Mauritshuis (anciennement).

Aucun des dessins de composition de Rogier de la Pasture ne nous est parvenu, mais leur existence est aujourd'hui admise par la majorité des chercheurs. Le dessin de composition, réalisé à l'échelle de l'œuvre définitive, était reproduit sur la préparation de craie et de colle du panneau, soit à main levée, soit à l'aide d'un calque perforé. Il constituait donc le modèle du dessin sous-jacent, qui lui-même servait de guide à l'exécution picturale. Le maître, dans son travail, avait la possibilité de suivre fidèlement le dessin sous-jacent ou, au contraire, de s'en écarter, selon son humeur et l'inspiration du moment. Le tableau achevé quittait normalement l'atelier; en revanche, le dessin de composition, après usage, y demeurait. Tout en conservant le souvenir d'un état parfois dépassé de la pensée artistique d'un maître, il pouvait donc servir de modèle à d'autres œuvres.

Dans le cas des deux triptyques jumeaux du Maître de la Légende de sainte Catherine, il me paraît clair que l'anonyme bruxellois, lorsqu'il réalisa l'exemplaire de Grenade, s'est appuyé sur le dessin de composition du triptyque de La Haye. Celui-ci comportait le motif de l'entrée latérale de la loggia, un motif que le maître avait jugé bon d'éliminer en cours d'exécution, pour éviter un conflit entre ce passage et le chevet de l'église. Dans le triptyque de Grenade, un tel conflit ne pouvait exister, vu l'absence de l'église. Il n'y avait donc aucune raison de supprimer l'entrée latérale de la loggia.

IV.

On le voit : l'étude des sources des deux triptyques jumeaux du Maître de la Légende de sainte Catherine présente un intérêt double. D'une part, elle permet de préciser les relations unissant ces deux œuvres. L'exemplaire de La Haye reproduit de manière plus fidèle les modèles dont il s'inspire que celui de Grenade. Le premier cité ne saurait, de ce fait, dériver du second. Selon toute vraisemblance, il convient de postuler le contraire : c'est le dessin de la composition du triptyque de La Haye qui aura servi de modèle au triptyque incomplet de Grenade.

D'autre part, l'étude des sources communes aux deux œuvres jette un éclairage inattendu sur le fameux 'réalisme flamand'. Face au panneau central, le spectateur contemporain devait avoir l'impression d'une scène saisie sur le vif (*naer het leven*). Les figures habillées à la dernière mode et représentées dans des attitudes naturelles, les architectures de style 'moderne' et de nombreux détails apparemment gratuits, produisant un fort 'effet de réalité' ([75]), ne l'invitaient-ils pas à voir dans l'image un miroir de la vie réelle? Pourtant, il apparaît que cette image ne repose nullement sur l'observation. Elle est, avant tout, le résultat d'une sélection et d'une combinaison de modèles picturaux, relevant d'un répertoire essentiellement bruxellois. L'artiste a agencé ses emprunts en fonction de sa connaissance du monde, produisant ainsi, en atelier, un simulacre de réalité observée sur le vif.

(75) Voir, pour l'application de cette notion barthienne à l'histoire de l'art, Keith Moxey, *Reading the 'Reality Effect'*, dans : *Pictura quasi fictura. Die Rolle des Bildes in der Erforschung von Alltag und Sachkultur des Mittelalters und der frühen Neuzeit* (=*Forschungen des Instituts für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Diskussionen und Materialien*, 1), Vienne, 1996, pp. 15-21.

Ce simulacre de réalité sert à visualiser une scène religieuse, laquelle, pour être correctement comprise par le spectateur de la fin du Moyen Âge, se devait d'obéir à un certain nombre de conventions iconographiques. Sur ce point, l'on constate que le peintre a oeuvré de manière pour le moins désinvolte. Les figures qu'il a empruntées portent souvent la trace de leur fonction figurative originelle. Certaines 'anomalies' dans l'iconographie des triptyques de Grenade et de La Haye s'expliquent ainsi par une adaptation incomplète de ces figures à leur nouvelle fonction. Le Maître de la Légende de sainte Catherine était visiblement pressé par le temps, ce qui se comprend fort bien dans le contexte traditionnel de la commande. À la fin du Moyen Âge, dans les anciens Pays-Bas, les contrats imposaient en effet aux artisans des délais de livraison plutôt brefs; si ceux-ci n'étaient pas respectés, une amende pouvait être exigée ([76]).

Le peintre, auquel on demandait d'illustrer dans un triptyque tel ou tel programme iconographique, ne pouvait donc se permettre d'investir beaucoup de temps dans la conception de l'image. Sa réalisation concrète, selon les règles de la technique de la peinture à l'huile, requérait, suivant le format, des semaines, sinon des mois de travail intensif, et il convenait de se mettre au travail au plus tôt. Le bel effet d'émail ou de vitrail, qui résulte de la superposition de plusieurs couches de glacis translucides dans chacune des plages de couleurs composant le tableau, ne s'obtient pas en un jour! Le recours à un répertoire préexistant de figures et de motifs apparaît dans ce contexte comme une nécessité, en tout cas pour des artistes ne disposant ni d'une grande culture, ni d'une forte imagination, et qui devaient être à même, pour subsister, de répondre rapidement aux désirs de leur clientèle.

On s'aperçoit ainsi que, dans les anciens Pays-Bas, à la fin du XVème siècle, les conditions mêmes de la genèse de l'image pouvaient influer sur son apparence et déterminer l'attitude de certaines figures, comme certains choix chromatiques. On ne saurait postuler, de ce fait, devant une œuvre du Maître de la Légende de sainte Catherine, l'existence d'une intention signifiante gouvernant la totalité de la figuration, comme le fait trop souvent un certain discours iconologique, obsédé par la recherche d'un hypothétique 'symbolisme caché'. Il n'entrait certes pas dans les intentions du peintre d'évoquer, au travers d'une seule et même figure, par un effet de surimpression, sainte Catherine et sainte Barbe, ni de faire voir, comme par transparence, la Vierge de l'Annonciation derrière la figure de Marie instruisant l'Enfant. Une part de la 'substance figurée' des deux triptyques jumeaux ne relève pas de la sphère de la signification. Il s'agit de simples 'traces', qui renvoient à la genèse de l'image.

ABSTRACT: **The Two 'Related' Triptychs by the Master of the Legend of St. Catherine: Sources and Chronology.**

A triptych by the Brussels Master of the Legend of St Catherine (end of the 15th century) has come to us in two quite similar versions. The one was formerly on loan at the Mauritshuis in The Hague; the other, which was owned by Queen Isabella of Castile, has

(76) Voir, à ce propos, Lynn F. JACOBS, *The Commissioning of Early Netherlandish Carved Altarpieces: Some Documentary Evidence*, dans: *A Tribute to Robert A. Koch. Studies in the Northern Renaissance*, Princeton, 1994, pp. 87-90.

belonged to the Capilla Real of Granada since the 16th century. On the centre of the triptych, the Virgin Mary and Her Child are represented in a loggia, surrounded by St. Barbara (to the left) and St. Catherine (to the right). There is a Mass of St Gregory on the left panel. The Granada triptych does not possess a right panel; on the right panel of the version formerly in the Hague, a donor with his saint patron, St. Ildefonso, can be seen.

A systematical study of the figural sources of both triptychs makes it possible to clear up the relationship between each work. It suggests that the triptych of The Hague is the elder one, whereas the Granada version can be considered a partly improved version of it. The figures the very eclectic Brussels anonymous borrowed from his predecessors are reproduced more faithfully on the triptych of The Hague than on that of Granada. The former is also less personal than the latter. On the left wing of the triptych of the Hague, the living Redeemer standing on the altar is closer to the same figure on the 'Mass of St Gregory' by the Master of Flémalle than he is on the Granada triptych (compare fig. 16 and fig. 17 with fig. 15). In the same way, St Catherine is more similar to the St Barbara of the (now lost) 'Virgo inter virgines' by Hugo van der Goes than she is on the Granada triptych (compare fig. 1 and 2 with fig. 19). Moreover, in the second work, the model used for St Catherine — a St Barbara — was better adapted to its new iconographical function. The St Catherine of the Triptych of The Hague wears a brownish plain garment, like the Van der Goes St Barbara. The St Catherine on the Granada triptych conforms more to the tradition: she has an open 'surcot' without sleeves and a green 'cotte'.

UNE ŒUVRE DISPARUE DE LA RENAISSANCE FLAMANDE DANS UN ALBUM DE DU CERCEAU: LE PORTAIL D'ENTRÉE DE L'HÔTEL DE MAXIMILIEN TRANSSYLVANUS À BRUXELLES (*)

Krista De Jonge

On connaît l'importance de l'œuvre gravée et dessinée de Jacques Androuet du Cerceau l'Aîné (°1521?-†peu avant février 1586) pour l'étude de l'architecture française de la Renaissance: les deux tomes du recueil *Les plus excellents bastiments de France* (1576 et 1579), en particulier, constituent une source documentaire de premier ordre, où l'on trouve le relevé de nombreuses demeures seigneuriales et royales, disparues ou transformées maintenant. Comme l'a souligné David Thomson, l'étude de la production de son atelier, établi d'abord à Orléans, puis à Paris et à Montargis, n'est guère facile à cause de son étendue et de sa diversité, réunissant les livres d'architecture (*Livre d'architecture*, Paris, 1559, *Second livre d'architecture*, Paris, 1561, *Livre d'architecture*, Paris, 1582) et de perspective (*Leçons de perspective positive*, Paris, 1576) aux recueils de modèles de mobilier, de fantaisies à l'antique et de décoration ([1]). L'œuvre de ce « vulgarisateur » par excellence contient plusieurs références aux

(*) Cet article est dédié à Jean Guillaume, qui a attiré mon attention sur le dessin de Jacques Androuet du Cerceau dont il est question dans cet article. Je tiens également à remercier chaleureusement Myra Nan Rosenfeld ainsi que le personnel du CCA, grâce à qui j'ai pu examiner le dessin (mai 1987). Tous mes remerciements à David Thomson, qui depuis quelques années ne cesse de me poser des questions difficiles sur les sources flamandes de Du Cerceau... Finalement, sans l'aide de Helena Bussers, de Kris Nuyts et de Pierre Smars, il aurait été impossible de « restituer » la façade.

ADN: Archives Départementales du Nord, Lille
AGR: Archives Générales du Royaume, Bruxelles
AVB: Archives de la Ville de Bruxelles
BR: Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert Ier
CCA: Montréal, Centre Canadien d'Architecture
ENSBA: Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris

(1) D. Thomson, *Les plus excellents Bastiments de France par J.-A. du Cerceau*, Paris, 1988, pp. 5-25, pp. 310-315, avec bibliographie. Cet auteur prépare depuis longtemps une étude des dessins de Du Cerceau. L'ouvrage de H. de Geymüller, *Les du Cerceau. Leur vie et leur œuvre, d'après de nouvelles recherches*, Paris, 1887, reste toujours fondamental, mais devrait être revu sur plusieurs points. Pour les livres d'architecture, voir F. Boudon, *Les livres d'architecture de Jacques Androuet Du Cerceau*, dans J. Guillaume, éd., *Les traités d'architecture de la Renaissance. Actes du colloque tenu à Tours du 1er au 11 juillet 1981* (De Architectura), Paris, 1988, pp. 367-398.

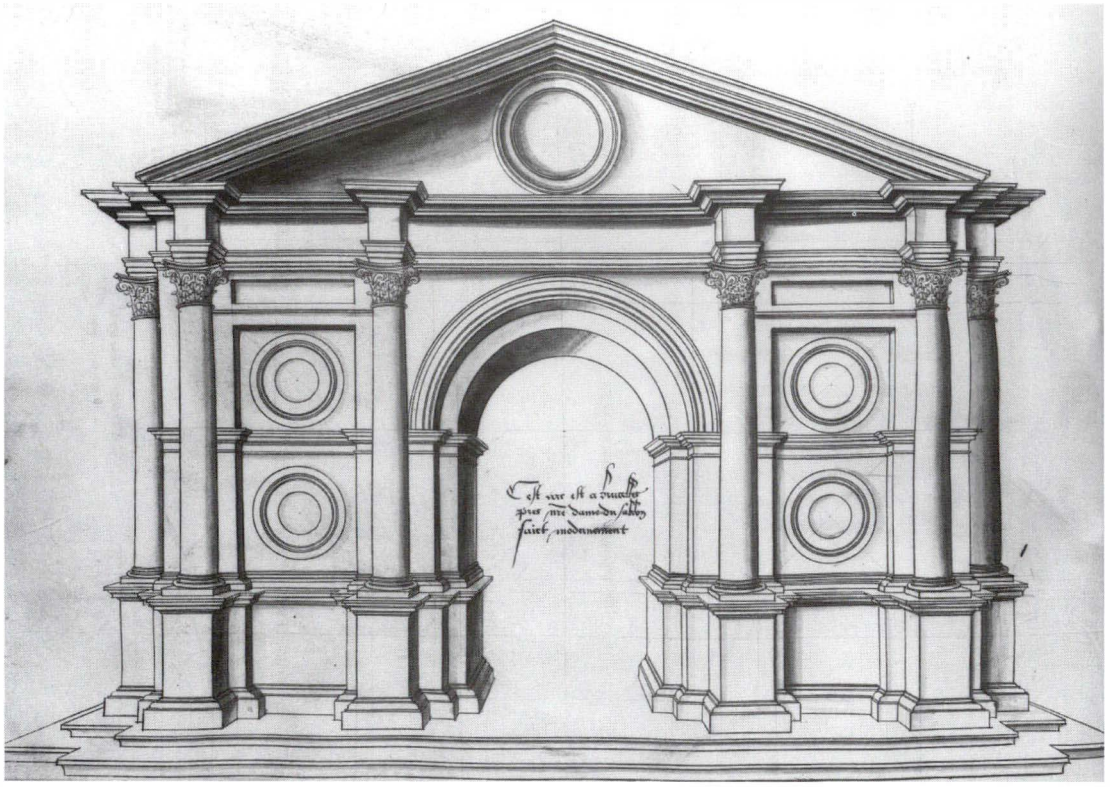


Fig. 1. Jacques Ier Androuet du Cerceau (atelier de), *Portique près de Notre-Dame du Sablon*, Bruxelles (Collection Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture, Montréal).

anciens Pays-Bas. L'une d'elles a déjà pu être identifiée avec précision. Dans l'Album d'esquisses provenant de la collection Le Soufaché, maintenant à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts à Paris, apparaît au fol. 9 *la sepulture que fist faire le Cardinal de Liège, laquelle est de cuivre doré dedans la grande église*. Il s'agit, en effet, d'une représentation pas tout à fait fidèle du splendide tombeau d'Erard de la Marck, jadis dans le chœur de Saint-Lambert à Liège: une œuvre en laiton doré, datée de 1527-1528 et attribuée à un maître italien (2). Un deuxième exemple, inédit jusqu'à ce moment, se trouve dans un *Album* sur vélin comprenant 81 dessins d'architecture, conservé au Centre Canadien d'Architecture à Montréal, qui constitue, d'après Myra Nan Rosenfeld, un bel exemple de la production de luxe de l'ate-

(2) ENSBA, inv. n° 1760, recueil 41, fol. 9: « vol. J » d'après H. DE GEYMÜLLER, *op.cit.*, n. 1, pp. 121sq. E. BRUGEROLLES, [Cat.] *Le Dessin en France au XVIe siècle. Dessins et miniatures des collections de l'École des Beaux-Arts*, Paris, 1995, pp. 170-173. A propos du tombeau, voir J. BRASSINNE, *Le Tombeau d'Erard de la Marck, évêque et prince de Liège*, dans *Bulletin de la Société des Bibliophiles liégeois*, XVII, 1946, pp. 85-118; ID., *Id.*, *Analectes Mosans*, Liège, 1947, pp. 82-90.

lier de Du Cerceau (3). Parmi les modèles de fontaines, de temples, de façades de palais, d'églises et de détails des ordres architecturaux apparaît, au fol. 27, un arc de triomphe, intitulé *Cest arc est a bruxelles pres nostre dame du sablon faict modernement* (fig. 1). Or aucune trace d'une telle construction ne subsiste aujourd'hui dans les environs de Notre-Dame du Sablon à Bruxelles: faudrait-il donc croire à une légende fantastique, comme tant d'autres dans l'œuvre de Du Cerceau (4)?

En supposant que le dessin se fonde sur la réalité, il faut souligner que le motif de l'arc de triomphe se fait plutôt rare dans l'architecture des anciens Pays-Bas: hormis les portes de la nouvelle enceinte bastionnée d'Anvers, commencée en 1542 d'après le projet de Donato de' Boni Pellizuoli de Bergame (5), seul le portail d'entrée du château de Boussu, commencé en 1539 par Jacques du Broucq, reprend ce modèle extrêmement italien à grande échelle (6).

(3) CCA DR 1986:0108:027. Plume et encre noire, lavis gris sur esquisse à mine de plomb et au stylo sur vélin. Vers 1575-1586, 21,8 x 31,2 cm. M.N. Rosenfeld, *From Drawn to Printed Model Book: Jacques Androuet Du Cerceau and the Transmission of Ideas from Designer to Patron, Master Mason and Architect in the Renaissance*, dans *Racar*, XVI, 1989, 2, pp. 134-135 n. 22. Je remercie Mme Rosenfeld pour les renseignements supplémentaires qu'elle a bien voulu me donner à propos de la provenance de l'*Album* et de ses dessinateurs. L'*Album* est très proche du recueil « H » de Geymüller, maintenant au Musée Condé, Chantilly (inv. n° XIV G.16). Celui-ci contient, d'après Mme Rosenfeld, plusieurs dessins qui ressemblent à l'arc de triomphe dont il est question ici, mais ils ne sont pas si proches que l'on pourrait les considérer comme des variantes. Nous attendons son article sur le sujet.

(4) Voir, en particulier, les architectures à l'antique. D. Thomson, *Les dessins d'architecture non topographiques de Du Cerceau*, séminaire de recherche tenu à l'Université de Paris IV-La Sorbonne, le 25 novembre 1994; M.N. Rosenfeld, *op.cit.*, n. 3, p. 140.

(5) A. Wauwermans, *La fortification d'Anvers au XVIe siècle*, dans *Annales de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique*, 4e sér., VIII, 1896, pp. 14-16; H. Soly, *Urbanisme en kapitalisme te Antwerpen in de 16de eeuw. De stedebouwkundige en industriële onderneminingen van Gilbert van Schoonbeke* (Pro Civitate, série in-8°, 47), Bruxelles, 1974, pp. 198sq.; C. van den Heuvel, *De verspreiding van de Italiaanse vestingbouwkunde in de Nederlanden in de tweede helft van de zestiende eeuw*, dans *Vesting. Vier eeuwen vestingbouw in Nederland*, La Haye, 1982, pp. 9-18; id., *'Papiere Bolwercken'. De introductie van de Italiaanse stede- en vestingbouw in de Nederlanden (1540-1609) en het gebruik van tekeningen*, Alpen aan den Rijn, 1991, *passim*. Sources iconographiques dans [Cat.] *Op en rond de Antwerpse vesten*, Anvers, 1981, n°s 15-85, pp. 33-48.

(6) Sur du Broucq, voir B. Hedicke, *Jacques Dubroucq de Mons*, Bruxelles, 1911, 2e éd. (trad. E. Dony), Strasbourg, 1904[1], pp. 252sq.; E. Devreux, *Les châteaux de Binche*, dans *Annales du Cercle archéologique de Mons*, LIV, 1935-1936, pp. 3-21; B. Wellens, *Le domaine de Mariemont au XVIe siècle (1546-1598)*, dans *Annales du Cercle archéologique de Mons*, LXIV, 1958-1961, pp. 79-184; id., *Le domaine de Mariemont au XVIe siècle (1546-1598)*, dans *Annales de la Société royale d'archéologie de Bruxelles*, L, 1956-1961, pp. 241-248; id., *Jacques Du Broucq, sculpteur et architecte de la Renaissance, 1505-1584*, Bruxelles, 1962, pp. 93sq.; M. Binamé, *Trois châteaux construits par Jacques Dubroucq: Boussu, Binche, Mariemont*, Université Catholique de Louvain, mém. lic., 1968; C. Loriaux, *Jacques du Broucq (1505-1584)*, Gembloux, 1971, pp. 17sq.; M. Capouillez, *Le château de Boussu à travers les siècles*, Boussu, 1979; id., *Historique et description des châteaux de Boussu, Binche et Mariemont*, dans *Jacques Du Broucq, sculpteur et architecte de la Renaissance* (Europalia 85 España), Bruxelles, 1985, pp. 177-190; id., *Un monument méconnu de notre pays. Le château de Boussu*, dans *Bulletin du Crédit Communal*, XLVI, 1992, 179, pp. 53-68. Une étude approfondie du château de Boussu par C. Ansieau, M. Capouillez, K. De Jonge, I. Lecocq, T. Patricio et F. Tourneur paraîtra fin 1997.

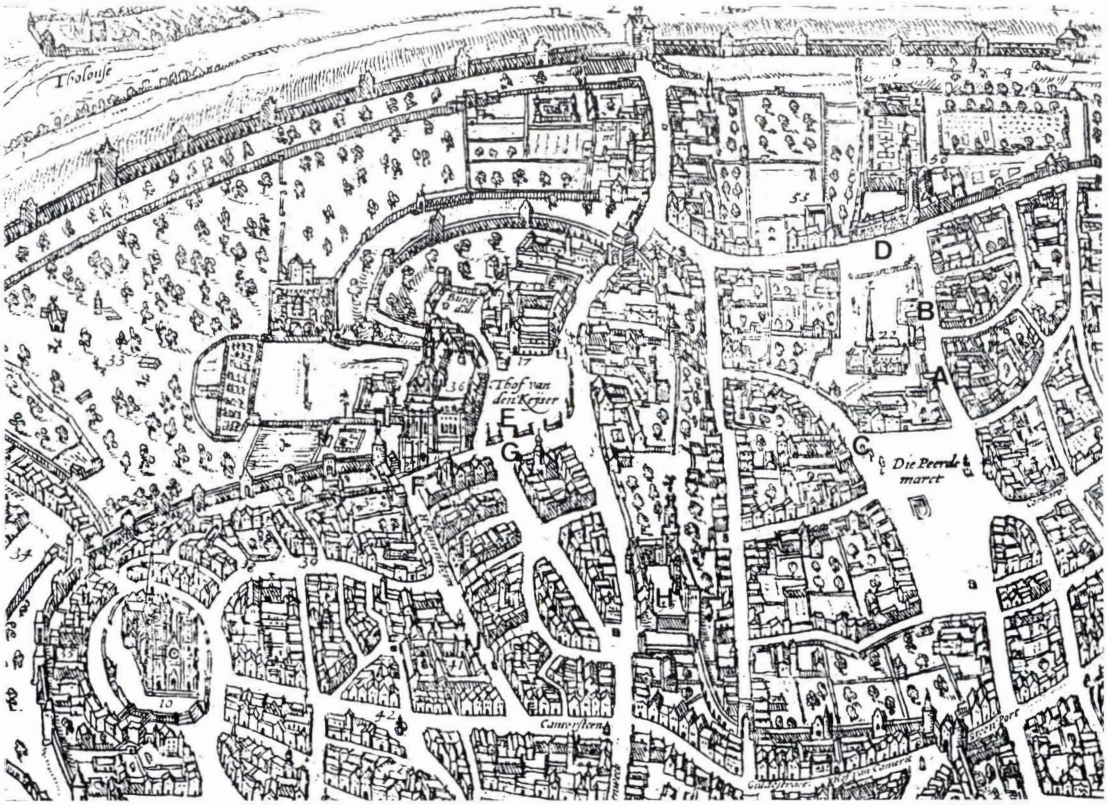


Fig. 2. F. Hogenberg, *Plan de Bruxelles* (1572), tiré du *Civitates orbis Terrarum*. **A** *palatium Solreanum* **B** hôtel de Tour et Taxis **C** hôtel de l'ambassadeur portugais (1531) **D** hôtel d'Egmont **E** palais impérial sur le Coudenberg **F** hôtel de Hoogstraten **G** hôtel de Croÿ **H** hôtel de Nassau **J** hôtel de Micault, puis d'Atrecht (Photo Katholieke Universiteit Leuven, d'après fac-similé).

Dans l'architecture à petite échelle des tombeaux et retables (7) et dans l'architecture représentée (8), les exemples conservés sont à peine plus abondants et apparaissent toujours dans

(7) Voir, par exemple, le tombeau de Guillaume de Croÿ, évêque de Tolède, jadis dans le prieuré des Célestins à Heverlee et maintenant à Enghien, œuvre attribuée à Jean Mone datée après 1529 (D. Roggen, M.J. Onghena, P.K. van Daalen, *Nieuwe gegevens aangaande XVI^de^ eeuwse beeldhouwers in Brabant en Vlaanderen*, dans *Mededelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Schone Kunsten*, XIV, 1953, 2, p. 25; P. Valkekens, *Nieuwe gegevens over het Celestijnenklooster te Heverlee, gevolgd door een nader onderzoek van de sculptuur van Jan Mone voor de Celestijnenkerk*, dans *Jaarboek van de Geschied- en Oudheidkundige Kring voor Leuven en omgeving*, XXIII, 1983, pp. 3-69), ou encore le tombeau de Jean de Hennin-Liétard, comte de Boussu et d'Anne de Bourgogne dans la chapelle seigneuriale de Saint-Géry à Boussu, œuvre que l'on peut attribuer à Jacques du Broeucq, datable après 1551 (pour la bibliographie, voir R. Didier, *Les œuvres du sculpteur Jacques Du Broeucq*, dans *Jacques Du Broeucq, sculpteur et architecte de la Renaissance* (Europalia 85 España), Mons, 1985, addenda à la p. 99).

(8) Voir, par exemple, les vitraux dans le transept de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, Bruxelles (*Charles*

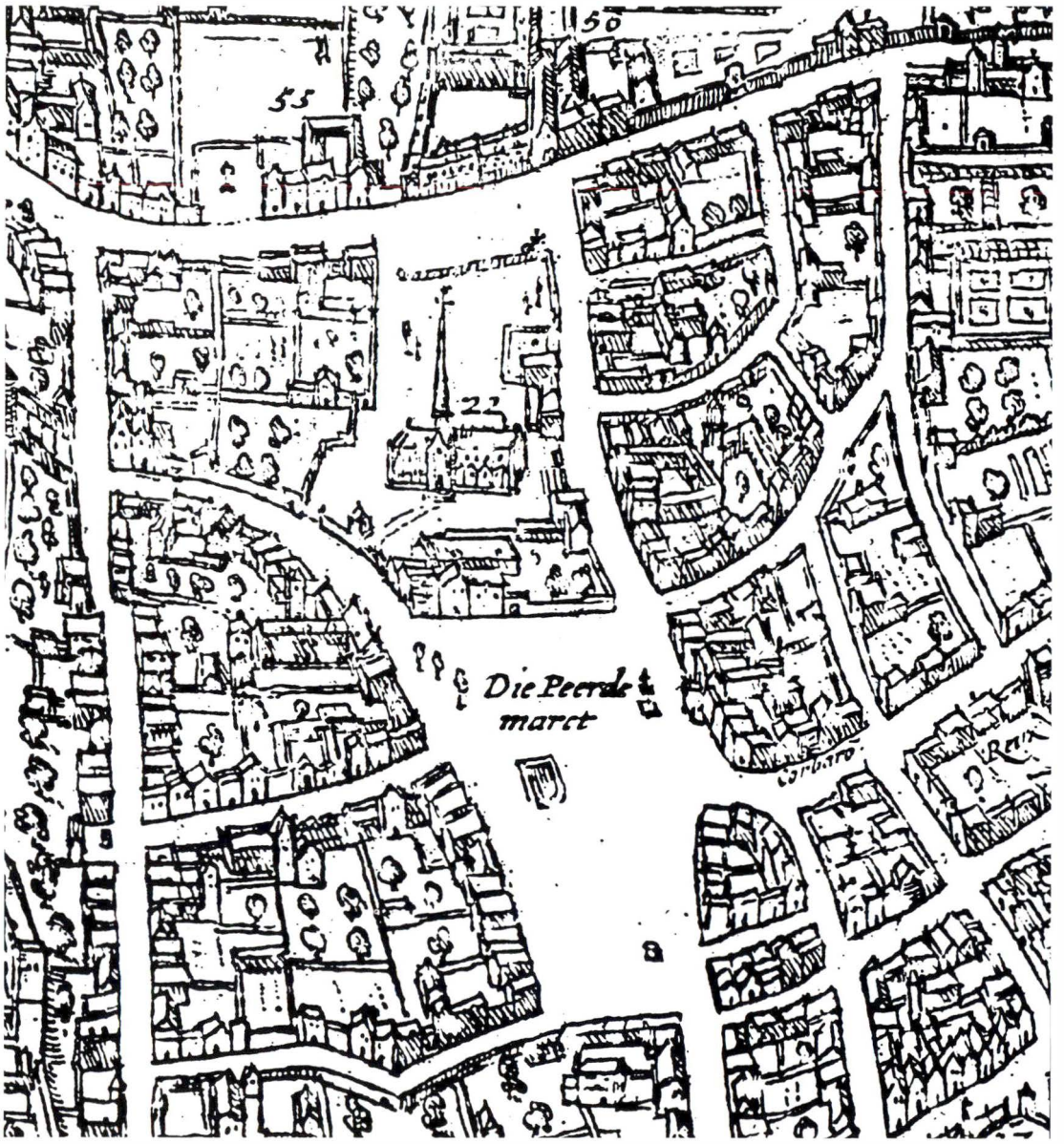


Fig. 3. F. Hogenberg, *Plan de Bruxelles* (1572). Détail avec le *palatium Solreanum*, puis hôtel de Westerloo (Photo Katholieke Universiteit Leuven, d'après fac-similé).

Quint et Isabelle de Portugal avec saints protecteurs, bras nord et *Louis II et Marie de Hongrie*, bras sud), dessinés par Barend van Orley en 1537 et en 1538 (J. Helbig, Y. Vanden Bemden, *Les vitraux de la première moitié du XVIe siècle conservés en Belgique. Brabant et Limbourg* (Corpus Vitrearum Medii Aevi, Belgique, III), Gand, 1974, *passim*). Voir également H.F. Boucherv, *Des arcs triomphaux aux frontispices de livres*, dans *Les Fêtes de la Renaissance* I, Paris, 1956, pp. 431-442.

un contexte princier, voire impérial ([9]). L'hypothèse d'une architecture de fête éphémère ne peut, par contre, être écartée d'emblée: l'arc de triomphe est notamment le motif antiquisant préféré pour le décor des Joyeuses Entrées ([10]). Le Sablon ne faisait toutefois pas partie du parcours usuel — à en juger, par exemple, par les descriptions de la Joyeuse Entrée de Philippe II à Bruxelles en 1549 ([11]) — et les cortèges de l'*Ommeganck*, une procession en honneur de la Vierge qui partait du Sablon, ne semblent pas avoir eu lieu dans ce type de décor, l'effort décoratif se concentrant en premier lieu sur les chars ([12]). Un seul exemple, dont les témoignages littéraires nous ont conservé le souvenir, mérite d'être mentionné: les arcs de triomphe érigés par l'ambassadeur portugais devant sa maison près du portail septentrional de Notre-Dame du Sablon en 1531 pour fêter la naissance de l'héritier du trône portugais ([13]). En effet, ceux-ci doivent compter parmi les premières œuvres à l'antique apparues à Bruxelles au XVIe siècle: ils précèdent même l'escalier d'apparat, orné d'un arc de triomphe, construit par Lodewijk van Boghem en 1538-1539 à l'entrée du corps de logis du palais impérial sur le Coudenberg, dont il sera question plus loin (fig. 20).

Palatium Solreanum

L'identification de l'arc de triomphe en serait resté là sans le tableau d'Antoine Sallaert, actuellement au château de Gaasbeek, et sa copie aux Musées royaux des Beaux-Arts de Bel-

(9) B.C. van den Boogert, *Habsburgs imperialisme en de verspreiding van Renaissance-vormen in de Nederlanden: de vensters van Michiel Coxcie in de Sint-Goedele te Brussel*, dans *Oud Holland*, CVI, 1992, 2, pp. 57-79; id., *De triomfen van de keizer. De verheerlijking van Karel V en de toepassing van antieke motieven in de Nederlandse kunst*, dans id., J. Kerkhoff, [Cat.] *Maria van Hongarije 1505-1558. Koningin tussen keizers en kunstenaars*, Zwolle, 1993, pp. 220sq.

(10) I. von Roeder-Raumbach, *Versieringen bij Blijde Inkomsten gebruikt in de Zuidelijke Nederlanden gedurende de 16de en 17de eeuw*, Anvers, 1943; L. Van Puyvelde, *Les Joyeuses Entrées et la peinture flamande*, dans J. Jacquot, éd., *Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, Paris, 1960, pp. 287-296; M. Lageirse, *La Joyeuse Entrée du prince Philippe à Gand en 1549*, *ibid.*, pp. 303sq.; P. Vandenbroeck, *Rondom plechtige intredes en feestelijke stadsversieringen. Antwerpen 1594-1599-1635*, Anvers, 1981.

(11) Voir les descriptions de Juan Cristoval Calvete de Estrella, *El felicísimo viaje del (...) principe Don Phelippe, Hijo d'el Emperador Don Carlos Quinto Maximo, desde España à sus tierras de la baxa Alemaña*, Anvers, 1552, rééd. J. Petit (Société des Bibliophiles de Belgique, 7), Bruxelles, 1873, pp. 158sq. (tournoi au Sablon, 1549) et pp. 167sq. (cortège de la Joyeuse Entrée); Vicente Alvarez, *Relación del camino y buen viaje que hizo el Principe de España D. Phelipe*, rééd. M.-T. Dovillée, Bruxelles, 1964, pp. 74sq.; *Die Nieuwe Chronijcke van Brabandt... bheginnende An. 1516 en eyndende An. 1565 incluz*, Anvers, Jan Mollijns, 1565, in-f°, pp. 149sq. (exemplaire consulté aux AVB).

(12) A. Henne, A. Wauters, *Histoire de la ville de Bruxelles*, Bruxelles, 1855-1857, rééd. 1975, I, pp. 104-106. Pour l'*Ommegang* de 1549, voir *ibidem*, I, pp. 305-306; J. Jacquot, *Panorama des fêtes et cérémonies du règne. Evolution des thèmes et des styles*, dans J. Jacquot, éd., *Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, Paris, 1960, pp. 445-447; J.-M. Depluvrez, *Feesten, stoeten en vermakelijkheden in de Zuidelijke Nederlanden. Hofceremonieel en stedelijke tradities*, dans [Cat.] *Luister van Spanje en de Belgische steden 1500-1700* (Europalia 85 España), Bruxelles, 1985, pp. 188-190; et les sources indiquées dans la note précédente.

(13) K. De Jonge, *Rencontres portugaises. L'art de la fête au Portugal et aux Pays-Bas méridionaux au XVIe et au début du XVIIe siècle*, dans *Portugal et Flandre. Visions de l'Europe (1550-1680)* (Europalia 91 Portugal), Bruxelles, 1991, pp. 85-88. Voir également n. 29.

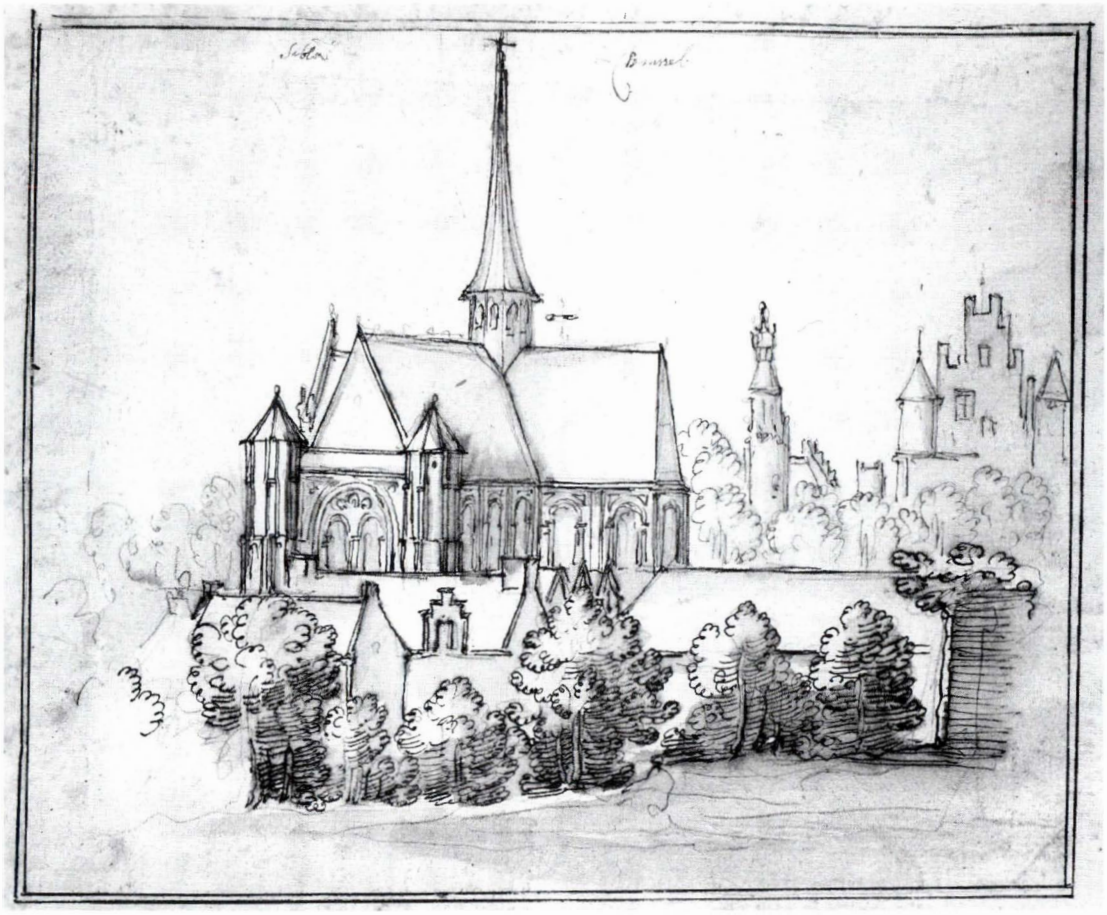


Fig. 4. Remigio Cantagallina (1612), N.D. du Sablon, avec les toits des maisons « en face de » l'église (Copyright ACL, Bruxelles).

gique à Bruxelles, qui représentent le Sablon et les hôtels princiers qui l'entouraient en 1615, à l'occasion d'une visite des archiducs Albert et Isabelle lors de la fête du Grand Serment des Arbalétriers et de l'*Ommeganck* (14) (fig. 8). En face de la façade occidentale de Notre-Dame

(14) *L'archiduchesse tire le papegai lors de la fête du Grand Serment des Arbalétriers au Grand Sablon.* Tableau attribué à Antoine Sallaert ou à son atelier, Gaasbeek, Musée, inv. 570. *Idem*, copie d'après Sallaert, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, inv. 172. *Les archiducs Albert et Isabelle assistant à la procession des pucelles au Sablon.* Copie d'après Sallaert, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, inv. 173 (moins exacte quant à la représentation de la façade). M. Casteels, *Aartshertogin Isabella schiet de gaai af bij het feest van het groot boogschuttersgild voor O.L. Vrouw-ten-Zavel (Brussel)*, dans *Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen*, IX, 1971, 2; G. Benson, M. Casteels, *Het kasteel-museum van Gaasbeek*, Lennik, 1979, pp. 56-57; M. Van Der Vennet, *Le peintre bruxellois Antoine Sallaert*, dans *Bulletin des*

du Sablon, apparaît un hôtel avec une façade en brique-et-pierre à trois pignons, ornée au centre d'un portail en pierre bleue, lequel est très proche de l'arc dans l'*Album* de du Cerceau. Nous y retrouvons, en effet, les proportions assez trapues, le grand fronton décoré d'un médaillon (orné d'un buste et soutenu par des *putti* dans les tableaux), l'arc central et les quatre colonnes corinthiennes surmontées d'un ressaut de l'entablement (fig. 9, 10).

Le plan de Bruxelles dans l'atlas de Georg Braun et Frans Hogenberg, *Civitates orbis terrarum* (vers 1575), permet de reconnaître la disposition générale de l'hôtel: quatre ailes disposées autour d'une cour, avec une grande tour-escalier à côté de l'aile postérieure ([15]) (fig. 3). Cette aile semble avoir disparu en partie, laissant la tour isolée, dans le grand plan de Bruxelles dit de Martin de Tailly (1640) ([16]) (fig. 5). La légende de ce plan l'identifie comme « Palatium Solreanum » (n° 66): à l'époque il appartenait donc aux comtes de Solre. Comme on sait, Philippe Ier de Croÿ, premier comte de Solre et baron de Molembais (mort en 1612) et son fils Jean (mort en 1638 ou 1640) jouaient un rôle important à la cour des archiducs ([17]). La façade de l'hôtel de Solre apparaît également dans les gravures nos 2 et 4 des *Fêtes à Bruxelles à l'occasion de la prise de Bude par Léopold Ier empereur en 1686*, par de Hooghe, mais le pignon central est raccourci et le portail simplifié (n° 4) ou même omis (n° 2) ([18]).

L'histoire de cet hôtel a déjà été retracée en partie par A. Henne et A. Wauters, archiviste de la ville de Bruxelles au XIXe siècle, sans pourtant le mettre en rapport avec les sources iconographiques étudiées ici ([19]). Les propriétaires successifs, du début du XVIIe siècle à 1828, date de sa démolition lors du percement de la rue Coppens, étaient les comtes de Solre, les marquis de Westerloo ([20]), les Taye, marquis de Wemmel, et le baron d'Hooghvorst.

Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1974-1980, 1-3, pp. 171-198. Voir également V. Baesten, s.j., *L'Ommeganck de Bruxelles en 1615, d'après les tableaux de Denis van Alsloot*, dans *Précis historiques. Mélanges religieux, littéraires et scientifiques*, XXXVIII, 1889, pp. 5-19, pp. 49-70, pp. 193-218, pp. 337-361, pp. 437-465, pp. 533-553, XXXIX, 1890, pp. 153-176 et M. De Maeyer, *Albrecht en Isabella en de schilderkunst. Bijdrage tot de geschiedenis van de XVIIe-eeuwse schilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden* (Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten, 9), Bruxelles, 1955, p. 165.

(15) G. Braun, F. Hogenberg, *Bruxella*, dans *Civitates orbis terrarum*, Cologne, 1575 (?), I, 14. Le sommet de la tour d'escalier, ainsi que les trois pignons de la façade, apparaissent également dans un tableau de Pierre Snayers, *L'archiduc Léopold-Guillaume assiste à la fête de Notre-Dame du Sablon à Bruxelles* (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 2996) (fig. 9).

(16) Martin de Tailly, Abraham Santvoort et Nicolas Van der Horst, *Bruxella Nobilissima Brabantiae Civitas Anno 1640*. BR, Cabinet des Estampes SV 95949. L. Lebeer, *Recherches relatives au plan de Bruxelles de 1640 et de 1748 dit plan de Tailly*, dans *Annales de la Société royale d'archéologie de Bruxelles*, XLVIII, 1956, pp. 157-200.

(17) *Biographie Nationale*, XXIII, Bruxelles, 1921-1924, cc. 121-129.

(18) AVB *Fonds Iconographique*, Album XXVII-1.

(19) A. Henne, A. Wauters, *op.cit.*, n. 12, IV, p. 17. Leur source principale semble avoir été Eugène-Henri Frickx (voir n. 21).

(20) Branche des comtes de Merode-Westerloo. *Biographie Nationale*, XIV, Bruxelles, 1897, cc. 539sq. En 1778, ils entrèrent en possession de l'ancien hôtel de Bournonville situé Pré aux Laines, occupé depuis 1731 par l'autre branche de la famille de Merode (A. Henne, A. Wauters, *op.cit.*, n. 12, IV, p. 14; C. De Maegd, *Een 17de-eeuws huis met tuinen op de Wollendries te Brussel*, dans *Monumenten en Landschappen*, XVI, 1997, 1, pp. 8-18). A en juger d'après Frickx (voir n. 21), l'hôtel de Solre-Westerloo passa aux marquis de Wemmel déjà avant 1743. Voir également n. 47.

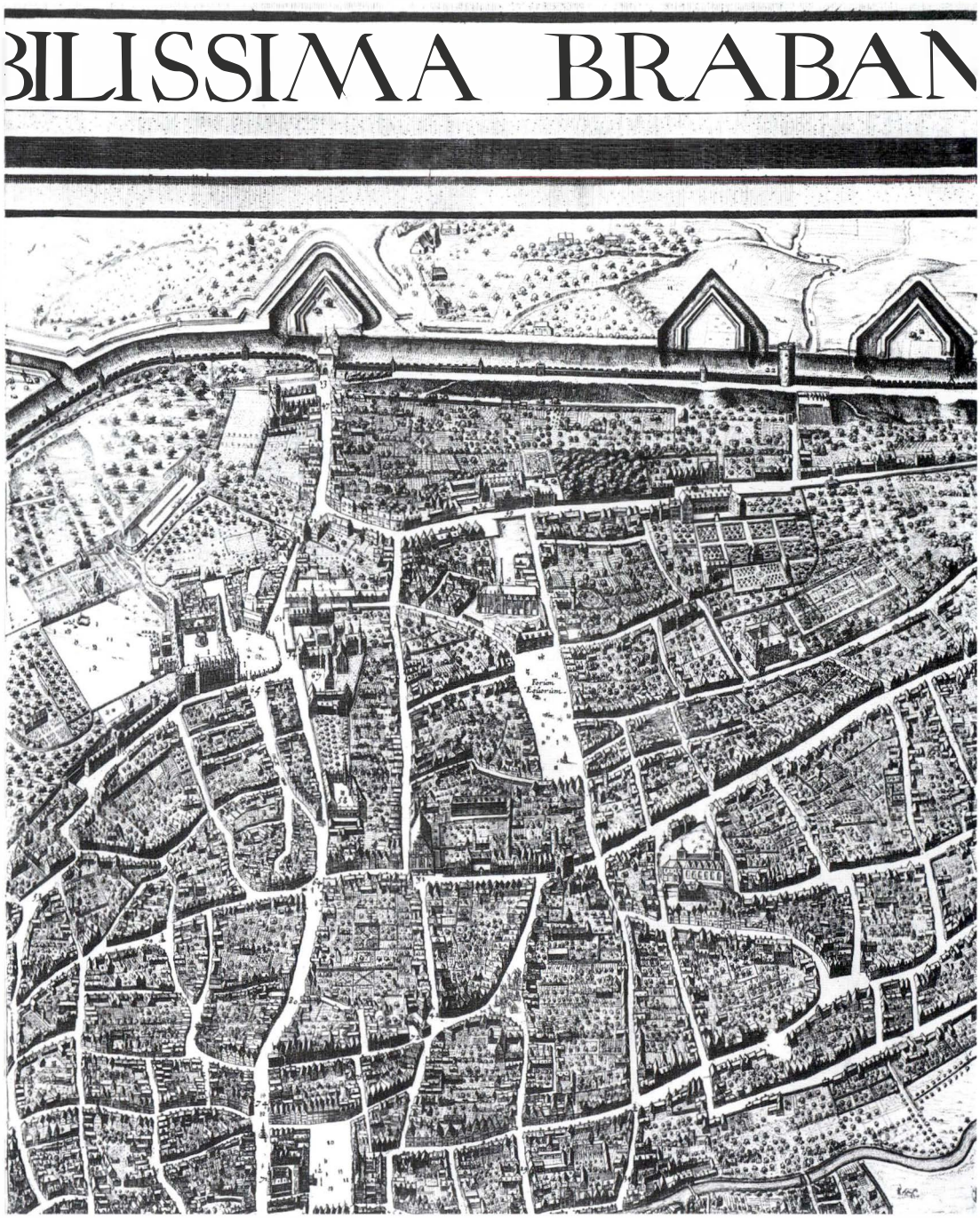


Fig. 5. M. de Tailly, *Plan de Bruxelles* (1640). Détail: les environs du Sablon (Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert Ier).

Fig. 6. Anonyme, *Plan de Bruxelles* (vers 1755). Détail: les environs du Sablon. **A** *palatium Solreanum* **B** hôtel de Tour et Taxis **C** hôtel de l'ambassadeur portugais (1531) **D** hôtel d'Egmont **E** palais impérial sur le Coudenberg **F** hôtel de Hoogstraten **H** hôtel de Nassau **K** hôtel de Mansfelt, puis de Bournonville (Archives de la Ville de Bruxelles).

Vers 1743, Eugène-Henri Fricx décrivait le bâtiment de la façon suivante ([21]): « On voit dans la même ruë [des Sablons] presque vis-à-vis du portail de cette Eglise, l'Hôtel de Westerloo, appartenant présentement au Marquis de Wemmel qui l'habite. Il consiste en quatre corps de logis, bâtis sur une cour quarrée, ou une espece de colonnade de pierre bleue forme des allées voûtées, sans saillir hors d'œuvre. » La cour était donc entourée de portiques à arcade. Fricx continue: « Celui qui face sur la ruë, est fort beau, malgré le goût ancien, dans lequel il est construit. Le portail orné d'un frontispice exact à quatre colonnes, assorties de leurs pieds d'estaux, chapiteaux, corniches & de plusieurs statues, est placé exactement dans le milieu & accompagné de deux frontons, qui terminant la massonnerie dans les encogneures, tiennent lieu de deux pavillons. Les appartemens y sont très-bien distribués pour la commodité des

(21) E.H. Fricx, *Description de la ville de Bruxelles*, Bruxelles, 1743, Georges Fricx, pp. 105-106 (exemplaire consulté aux AVB).

Seigneurs qui l'habitent. Il a l'agrément d'un Jardin bien entretenu ([22]), rempli de fleurs, de fruits & comparti d'agréables allées. On peut avancer sans risque, que son ancienneté ne doit pas le priver du rang, qu'il peut tenir parmi les beaux Hôtels modernes. » Sa situation dans l'îlot délimité par la rue des Sablons, la rue de l'Arbre (au sud) et la rue de l'Etoile (au nord), et sa disposition générale avec cour, basse-cour et jardin peuvent être vérifiées grâce à plusieurs plans du XVIIIe et du début du XIXe siècle: le *Plan de Bruxelles vers 1755* ([23]) (fig. 6), le *Plan de Bruxelles* de François-Jacques Desaubleaux (vers 1780) ([24]) et, en particulier, le plan parcellaire dessiné en 1826 par le géomètre juré J.J. Van Keerberghen pour le marquis de Wemmel, propriétaire à l'époque ([25]), publié ici pour la première fois (fig. 7). La cour principale, entourée de quatre ailes, se trouvait au nord: deux maisons moins importantes — qui apparaissent déjà dans le plan de Tailly - la séparaient de l'angle de la rue de l'Etoile. Au sud, plusieurs bâtiments plus modestes, qui servaient de dépendances (écuries, cuisine....), étaient disposés autour d'une basse-cour de plan irrégulier. Le jardin s'étendait derrière ces deux corps.

Maximilien Transsylvanus

Henne et Wauters ont identifié l'hôtel de Solre - gardant toujours un peu le doute — à l'hôtel de Maximilien Transsylvanus, « où logea l'archevêque de Cologne Truchsès lors de sa visite à l'empereur en 1549 ». Un passage dans *Die Nieuwe Chronycke van Brabandt*, source principale de cette hypothèse, indique que cette maison se trouvait « en face de l'église du Sablon » ([26]), ce qui laisse évidemment plusieurs alternatives ouvertes. Dans les registres cen-

(22) Percé en 1828 par la rue Coppens, laquelle s'étend de la rue de l'Arbre à la rue de l'Etoile. A ce moment, l'hôtel de Solre fut détruit et remplacé par une série de maisons néo-classiques. François Coppens l'avait acheté l'année précédente. AVB, *Travaux Publics* 26139 (1828) et *Plans en Portefeuille* 1943 (1884). A. Henne, A. Wauters, *op.cit.*, n. 12, IV, p. 17. *Bouwen door de eeuwen heen in Brussel. Inventaris van het cultuurbezit in België. Architectuur. Deel Brussel 1A. Stad Brussel. Binnenstad A-G*, Liège, 1989, pp. 233-234. Voir également M. Dessaer-De Maesschalck, B. Geeraerts, *A propos des restaurations successives de l'église Notre-Dame du Sablon à Bruxelles*, dans *Bulletin de la Commission royale des monuments et des sites*, n.s., V, 1975-1976, pp. 17-80. Pour les documents concernant le dernier propriétaire et la vente publique en 1827, conservés aux AGR, voir A. Vanrie, [Cat.] *De Brusselse Hofwijk: archiefbewaarplaatsen in een uniek kader* (Algemeen Rijksarchief en Rijksarchief in de provinciën, Educatieve Dienst, Dossiers, tweede reeks, 12), Bruxelles, 1996, p. 38.

(23) AVB, *gr. plan 3*.

(24) AGR, *Cartes et plans, inventaire manuscrit* 34, publié par L. Danckaert, *Brussel. Vijf eeuwen cartografie*, Tielt, 1989, p. 90.

(25) AVB, *Plans en Portefeuille* 2168: « Grond-Kaert van het voordezen Hôtel van den Heer Mark-Graef van Wemmel » (100 x 63 cm), signé par J.J. Van Keerberghen, daté du 1er décembre 1826. La légende précise la fonction des dépendances.

(26) *Die Nieuwe Chronycke van Brabandt*, *op.cit.*, n. 11, p. 167: « Opden achthienden dach Meye quam die bisschop van Coelen te Bruesel te hove by der K.M. met eene[n] schoonen staet van volcke ende hij logeerde int huys va[n] wijlen Maximiliae[n] Transilvaen tegen over de Zavelkercke ».

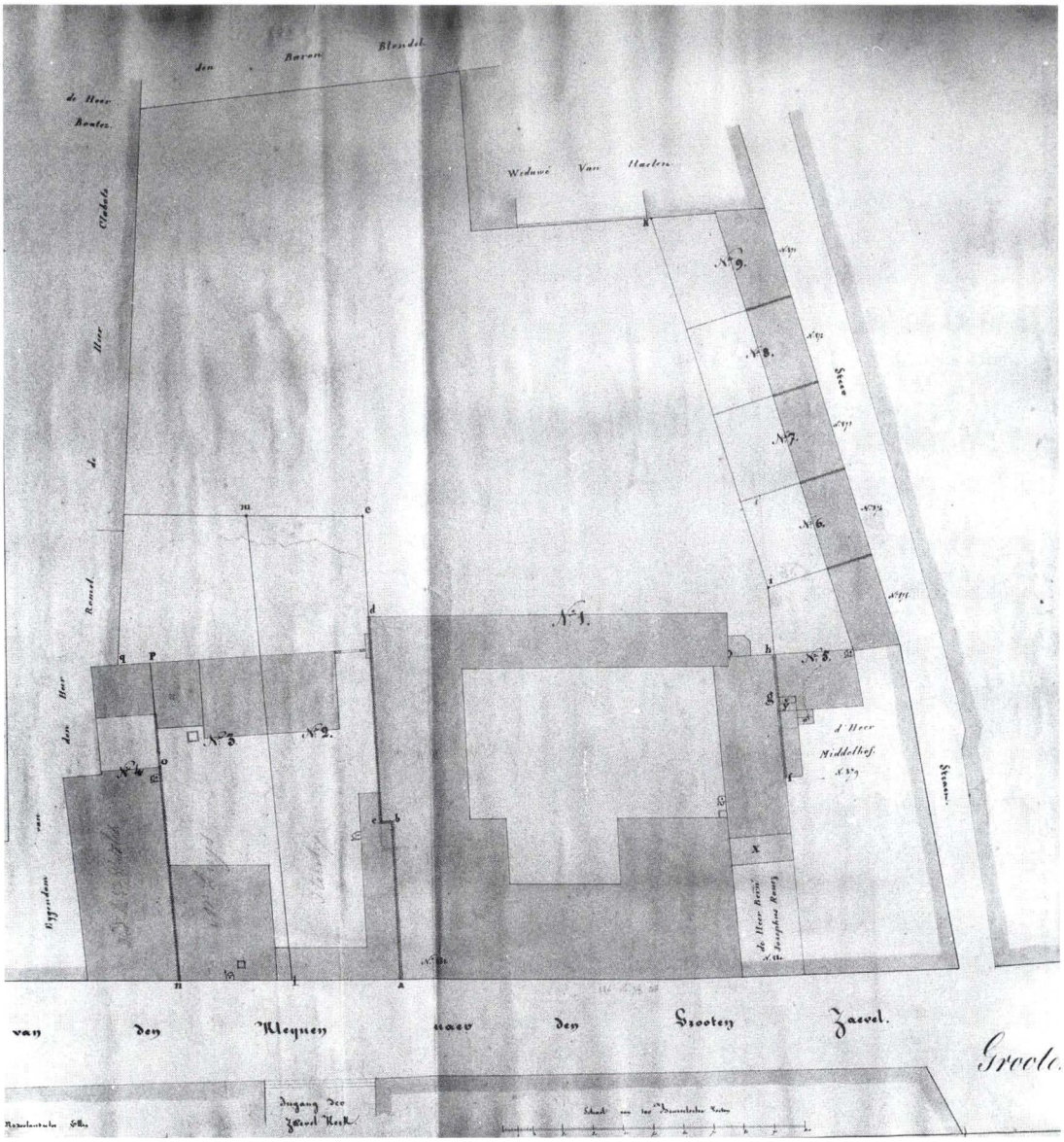


Fig. 7. J.J. Van Keerberghen, *Plan parcellaire de l'hôtel de Westerloo* (1827). (Archives de la Ville de Bruxelles). Légende: *N° 1 Het grooste Deel van het gezeyd Hôtel met grooten Hof afgescheyden van N° 2 met den halven muur (...); N° 2 Een gedeelte van het gezeyd Hôtel bestaende in eenen afhang en een deel der Koetsplaets, en hof, ter breede van Thien Ellen ter straete (...) a-l* [en crayon: Sterchy]; *N° 3 Een gedeelte van het gezeyd Hotel bestaende in een Kokene, een deel der Koetsplaets, stalling en Hof, eensgelyckx ter breede van Thien Ellen ter straete (...) l-n* [en crayon: M. huys]; *N° 4 Een gedeelte van het gezeyd Hôtel, bestaende in den grooten Stal, en Koetsplaets, ter breede van Acht en half Ellen ter straete, met opene plaets, en een deel voor den Kleynen stal tot tegen den Hof van N° 3 (...)* [Mad^e la Ve Wateket]; *N° 5 Een Huys gemerkt Wijk N° 875, met het waschhuys en den afhang fg. deel gemaks hebbende van het gezeyd Hôtel en komende gedeeltelijk over de Erve van het huys N° 879 toebehorende Sieur Middelhof.* Les maisons numérotées 874-871 dans la Sterrestraat font apparemment partie de la même propriété.

saux de Bruxelles ([27]), toutefois, les seules maisons qui soient toujours indiquées, de façon systématique, comme étant « en face de » Notre-Dame du Sablon, sont la maison de Maximilien Transsylvanus et la maison de Baptiste de Taxis, maître des Postes de l'empereur (fig. 2, 4). L'hôtel de Taxis se trouvait également dans la rue des Sablons, un peu plus haut que l'hôtel de Solre (à l'angle de la rue de l'Arbre) et séparée de celui-ci par la *Schytstraetken*, une petite ruelle annexée par les comtes de Solre à leur propriété en 1613 ([28]). Comme le montre le plan de Braun et Hogenberg, l'église était, en effet, entourée de jardins et d'arrière-cours vers l'est et vers le nord, le cimetière de l'hôpital Saint-Jean la flanquant au sud; seul vers l'ouest — donc en face des hôtels de Taxis et de Solre — elle donnait directement sur la rue (des Sablons) ([29]).

Le biographe de Maximilien Transsylvanus, Alphonse Roersch, reprend pour l'essentiel les données de Henne et Wauters ([30]) et n'y ajoute qu'un seul élément important. Henne et Wauters avaient mentionné, sans indication de source, que la façade du *palatium Solreanum* était couronnée d'un bas-relief représentant la naissance de Minerve ([31]): Roersch précise que le célèbre poète Jean Second (Johannes Secundus) évoque ce thème dans une épigramme dédiée au palais construit par Transsylvanus à Bruxelles ([32]). Or ceci nous permet de confirmer que le *palatium Solreanum* n'est autre que la maison de Maximilien Transsylvanus. Facilement reconnaissable grâce au redressement opéré par ordinateur, le pignon central de l'hôtel de Solre, tel qu'il fut peint par Sallaert, montre en effet, selon les mots de Jean Second: *Aspice Muceribum, quem dissecuisse cerebrum/ Allifremi gravidum Iovis, obstetrice securi./ Finxerunt veterum mellita poemata Vatum* (3-5) ([33]), c'est-à-dire Minerve en armure sortant de la tête

(27) Registres censaux de Bruxelles et des localités environnantes, commencés en 1499 (avec annotations des XVIe et XVIIe siècles), en 1563 et en 1599. AGR, *Chambre des comptes* 14832, fol. 13r°sq., 14833, fol. 17r°sq., 33834, fol. 7r°sq.

(28) E.H. Fricx, *op.cit.*, n. 21, pp. 106 sq. A. Henne, A. Wauters, *op.cit.*, n. 12, IV, pp. 16-17. M. Dallmeier, *Die Thurn und Taxis in den Spanisch-Österreichischen Niederlanden (Belgien)*, dans [Cat.] *La poste des Tour et Tassis 1489-1794*, Bruxelles, 1992, pp. 57sq. En 1535, Baptiste de Taxis obtint la permission d'installer une latrine dans la *Schytstraetken* et de percer une nouvelle porte donnant dans cette ruelle. AGR *Chambre des comptes* 14832, fol. 18r°, 14833, fol. 23r°, 14834, fol. 10v°. Le plan de C.J. Exeraert de 1790 (AGR *Cartes et plans manuscrits* 2817A) nous confirme que l'hôtel de Tour et Tassis était contigu à celui de Solre (« de Wennel » à l'époque). *La poste des Tour et Tassis*, *op.cit.*, 1992, p. 36 n° 68.

(29) L'hôtel occupé par l'ambassadeur portugais en 1531 (voir le début de l'article) se trouvait, d'après Marin Sanudo (*I Diarii di Marino Sanuto (MCCCCXCV-MDXXXIII) dall'autografo marciano Ital. CL.VII.-CODD.CDXIX-CDLXXVII*, Venise, 1879-1902, rééd. Bologne, 1969-1970, LV, cc. 415-420) *davanti a la porta Traver(s)a* de N.D. du Sablon, donc au nord de l'église: dans les tableaux de Sallaert (voir n. 14), l'archiduchesse y apparaît sur le balcon du premier étage. K. De Jonge, *op.cit.*, n. 13.

(30) A. Roersch, *Nouvelles indications concernant Maximilien Transsylvanus*, dans *Revue belge de philologie et d'histoire*, VII, 1928, 2, pp. 876-877. Apparemment, Roersch obtint tous les renseignements nécessaires de G. Des Marez. Il est évident que ce dernier suivit fidèlement Henne et Wauters; les esquisses qu'il ajouta à sa lettre et qui furent reproduites par Roersch sont basées sur le plan de Martin de Tailly (voir n. 16) et le plan du XVIIIe siècle, connu maintenant comme AVB *gr.plan 3*.

(31) Soulignons que Fricx (voir n. 21) n'en fait pas mention.

(32) A. Roersch, *op.cit.*, n. 30, pp. 877-878; *id.*, *L'humanisme belge à l'époque de la Renaissance. Études et portraits* (Humanistica Lovaniensia 3), Louvain, 1933, pp. 48-49.

(33) *In magnificas aedeis, quas Bruxellae struxit Maximilianus Transsylvanus. Epigram. lib.* I, XLV. Joannis Secundi, *Hagiensis Opera. Nunc primum in lucem edita. Quorum catalogum proxima facies enumerabit,*

de Jupiter, assistée par Vulcain. Les autres divinités antiques évoquées dans le poème sont plus difficiles à reconnaître, mais il semble certain que la figure au sommet du pignon représentait la divine philosophie, « montrant la route qui conduit aux astres » (*Suspice divinam Sophiam, quae arcana polorum/ Rimatur, monstratque viam quà sidera tangas* (16-17)) (fig. 9, 11). Mercure, dont le poète parle tout de suite après avoir décrit la naissance de Minerve (6-8), pourrait être identifié à une des figures dans les niches latérales au premier étage du frontispice. D'autre part, le personnage assis dans la niche centrale pourrait bien être Orphée, poète couronné de laurier et tenant une lyre (qui, dans la version du XVIe siècle, ressemble plutôt à une viole) dans la main, flanqué par Eurydice d'une part - dans le cas où Mercure doit être situé ailleurs - et par Proserpine de l'autre: *Cerne et vocaleis tentantem pollice nervos/ Threjicium Vatem, qui carmine saxa potenti,/ Ursosque, tigreisque trahit, rabidosque leones,/ Dum gemit Euridices fatum miserabile raptae,/ Persephonenque potest rigidam mollire canendo* (9-13). Ce programme antiquisant et érudit, reflétant l'intérêt que portait le commanditaire aux Arts et Lettres de l'Antiquité, n'a pas son égal dans l'architecture monumentale de l'époque.

L'auteur probable, Maximilien Transsylvanus est un personnage intéressant, mais peu étudié récemment, de la cour de Charles Quint. Originaire de Transsylvanie ou Siebenbürgen en Saxonie, comme l'indique son nom, sa date de naissance est inconnue; il mourut avant 1563 ([34]). Les informations recueillies par Roersch montrent que dès 1507 probablement et de toute façon, dès 1511, il fit carrière dans la chancellerie impériale, où il s'occupait, en particulier, des affaires allemandes; dès cette époque, on le qualifie de *Bruxellensis*, séjournant à Bruxelles ([35]). Son nom apparaît plusieurs fois dans les premiers imprimés concernant le Nouveau Monde: il est l'auteur d'une lettre en latin décrivant les découvertes de Magellan, adressée à l'archevêque de Salzbourg, laquelle fut publiée plusieurs fois à partir de janvier 1523 ([36]). En effet, Transsylvanus séjournait à la cour impériale de Valladolid en septembre

Traiecti Batavorum, Hermannus Borculous exc., anno XLI [1541] (j'ai consulté le fac-similé de l'exemplaire conservé à la Bibliothèque de l'Université d'Utrecht, *Litt.Ital.* 107, Utrecht, 1969).

(34) D'après la *Nieuwe Chronycke van Brabandt* (voir n. 11), Transsylvanus est mort avant 1565; les livres censaux de Bruxelles (voir n. 27) indiquent une date de décès avant 1563.

(35) A. Roersch, *op.cit.*, n. 30; *id.*, *op.cit.*, n. 32; *id.*, *Maximilien Transsylvanus, humaniste et secrétaire de Charles-Quint*, dans *Bulletin de l'Académie royale de Belgique. Classe des Lettres*, 5e sér., XIV, 1928, pp. 94-112.

(36) En septembre 1522, Elcano avait ramené les survivants de l'expédition de Magellan en Espagne; la lettre de Transsylvanus est datée du 24 octobre. DE MOLUCCIS IN/*sulis, itemq; alijs pluribus mirâdis, quae / novissima Castellanorum navigation Se-/reniss. Imperatoris Caroli .V. auspicis / suscepta, nuper invenit: Maximiliani / Transylvani ad Reverendiss. Cardina-/lem Saltzburgensem epistola lectu per-/quam iucunda. Datum Vallisoleti die XXIIII Octobris M.D.XXII. Coloniae in aedibus Eucharii Cervicorni. Anno virginei partus .M.D.XXIII. mense / Ianuario* (*ed. princ.*) Harisse mentionne deux rééditions romaines (datées de novembre 1523 et de février 1524); la lettre fut également incluse dans d'autres publications concernant le Nouveau Monde. H. Harisse, *Bibliotheca Americana Vetustissima. Descriptions of works relating to America published between the years 1492 and 1551*, New York, 1866, pp. 224sq., n°s 122-123; pp. 357-258, n° 223. R. Hirsch, *Printed Reports on the Early Discoveries and Their Reception*, dans F. Chiappelli *et al.*, *First Images of America; the impact of the New World on the Old*, Los Angeles/Londres, 1976, II, pp. 537-560; J.P. Duviols, *L'Amérique espagnole vue et rêvée: les livres de voyages de Christophe Colomb à Bougainville*, Paris, 1985, p. 351, p. 354. Je n'ai pas pu consulter les premières éditions mentionnées, qui sont extrême-

Fig. 8. A. Sallaert (d'après), *L'archiduchesse tire le papegai lors de la fête du Grand Serment des Arbalétriers au Grand Sablon* (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique). (Copyright ACL, Bruxelles).

et en octobre 1522, ce qui lui avait permis d'interroger les survivants de l'expédition. Il était conseiller de l'empereur lorsqu'il acquit, début 1537, la seigneurie de Bouchaut de Robert de la Marck d'Arenberg ([37]). Selon toute probabilité, il occupait cette fonction déjà vers 1530, l'époque à laquelle il faut dater la magnifique façade de sa maison à Bruxelles ([38]).

Les registres censaux, déjà cités, mentionnent en effet qu'en janvier 1529, Transsylvanus

ment rares.

(37) Voir les publications d'A. Roersch (nn. 30, 32, 35). Les actes concernant l'acquisition du château de Bouchaut, y compris son mobilier, armes, artillerie, etc., se trouvent aux AGR *Cour féodale du Brabant* 134, fol. 64 (lettres patentes investissant Transsylvanus de la seigneurie), 288, fol. 32 et 354, fol. 225bis (acte de vente). Voir également A. Henne, A. Wauters, *Histoire des environs de Bruxelles*, Bruxelles, 1855[1], rééd. 1972, t. 5, pp. 212-213.

(38) D'après Henne et Wauters (voir n. 19), Transsylvanus aurait été le maître d'hôtel de Marie de Hongrie; or ceci doit être une erreur. Les comptes de Wolff Haller de Hallerstein et de Jean de Glyn, conservés à Lille, que nous avons vérifiés pour la période d'octobre 1531 à décembre 1538 (ADN B 3337-3338, 3355-3360), expliquent que cette position était occupée par d'autres, comme Philippe de Sonastre, baron d'Ancy, et Henri de Hamencourt, seigneur de Neufville. Il y a probablement confusion avec le grand maître d'hôtel de Marie de Hongrie, Philippe de Lannoy, *monseigneur de Molembais* et seigneur de Solre-le-Château au Hainaut (voir les propriétaires du *palatium Solreanum* au début du XVIIe s., n. 20). D'après un état de la maison de Charles Quint, que l'on date autour de 1530, *m[r] Maximilian Transilvano* appartenait au *Grant Conseil* à cette époque (AGR *Papiers de l'Audience* 23/4, fol. 64r°). Ailleurs, Henne et Wauters (voir *op.cit.*, n. 37, p. 213) l'ont appelé « secrétaire du conseil privé », ce qui d'après A. Roersch (*op.cit.*, n. 35, pp. 111-112) est tout aussi faux: jusqu'en 1532 au moins, il figure dans les documents comme secrétaire de la chancellerie impériale.

obtint la permission de « pouvoir disposer vers la rue sa maison étant au Sablon en face de Notre-Dame » ([39]). (En 1563, sa veuve, Cathérine de Mol payait encore pour le privilège « d'avoir pignon sur rue » ([40]).) Ces documents semblent suggérer que la somptueuse façade masquait une maison plus ancienne, ou peut-être même plusieurs maisons dont les façades n'étaient pas alignées à l'origine, comme c'était le cas, par exemple, de l'hôtel du trésorier-général Jean Micault dans la rue des Sols ([41])(fig. 2). Le plan de 1755, mentionné plus haut (fig. 6), et la description de Fricx, déjà citée, évoquent par contre une disposition de palais italien, comprenant quatre ailes identiques entourant une cour, à portiques ouverts au rez-de-chaussée: la symétrie et l'axialité de la façade se réfléteraient donc dans le plan. En réalité, le tableau de Sallaert (fig. 9), le plan de Martin de Tailly (fig. 5) et le plan de Van Keerberghen (fig. 7) s'accordent sur le point suivant: l'œuvre nouvelle, entamée en 1529, comprenait une aile longeant la rue des Sablons, ornée au centre d'un grand pignon décoré et, de plus, à chaque bout, une aile en retour d'équerre ayant pignon sur rue, s'étendant jusqu'à la moitié du côté de la cour. C'est, selon toute probabilité, au revers de la façade sur rue seulement qu'il faut situer l'arcade dont parle Fricx, et qui réapparaît dans la description établie lors de la vente publique en 1827 ([42]). Il ne s'agit donc évidemment pas d'un plan à l'italienne accompli. Les autres bâtiments délimitant la cour n'avaient ni le même alignement, ni la même profondeur ou hauteur de faîte et pourraient même dater d'une autre époque: la position de la tour-escalier à l'angle de l'aile postérieure sur cour suggère qu'au moins cette partie appartenait à un logis plus ancien, dont seule la partie sur rue aurait été renouvelée. Dans l'ensemble, la disposition plus ou moins régulière, ou si l'on veut, « organique », de volumes hétérogènes autour d'une cour n'a rien d'exceptionnel. Elle se retrouve dans un grand nombre

(39) AGR *Chambre des comptes* 44832, fol. 17v°: « M[ceste]ren maximiliaen transilvam voer tconsent hem ghedaen by appoinctemente vand[en] daten den ... dach in januario anno xv^{C}xxviij [1529 n.st.] van te moegen uuytsetten ter straten weerts inne zijn huys staende opten zavel tegen over onser vrouwen kercke (...) ». L'acte n'a apparemment pas été enregistré dans le volume de transcriptions correspondant à cette époque (AGR *Chambre des comptes* 294), quoique le nom de Transsylvanus ait été reporté dans la liste des renvois au début du volume (fin xviiie s.); nous n'avons rien trouvé non plus parmi les « arrentements, incorporations, et autres permissions vinculés de la clause de quelque reconnaissance à payer au domaine » qui ont été conservés pour l'époque de 1529-1534 dans AGR *Chambre des comptes, Actes et appointements*, I, *Brabant, Limbourg et Luxembourg* 1.

(40) AGR *Chambre des comptes* 44833, fol. 22v°.

(41) L'hôtel Micault, habité plus tard par l'*évêque d'Arras*, Antoine Perrenot de Granvelle, consistait à l'origine de trois propriétés différentes, deux donnant sur rue et la troisième sur une ruelle traversant l'îlot. La façade dans la rue des Sols (qui comprenait la façade de l'hôtel de Goux) fut « rectifiée » en 1514, sans qu'on changeât la disposition intérieure des deux maisons sur rue: dans le plan de Braun et Hogenberg (voir n. 14), le toit de l'aile sur rue est percé par le pignon de l'ancien mur mitoyen. AGR *Chambre des comptes* 44831 (livre censal commencé en 1491), fol. xiiijr°; 44832 (livre censal commencé en 1499), fol. xxxi^{r}°-v°; 44833 (livre censal commencé en 1563, fol. xxxvijv° (répétition du passage précédent). L'acte du 7 mars 1519 donne des renseignements supplémentaires: AGR *Chambre des comptes* 293, fol. 206v°-207r°. K. De Jonge, *Le palais Granvelle à Bruxelles: le premier exemple de la Renaissance romaine dans les anciens Pays-Bas?*, dans G. Janssens, K. De Jonge, éd., *De familie Granvelle en de Nederlanden. Les Granvelle et les anciens Pays-Bas. Actes du colloque tenu à Leuven du 12 au 15 octobre 1994* (en préparation).

(42) AGR *Notarial-général du Brabant* 17.065, Pierre Joseph Caroly, notaire à Bruxelles, acte n° 2, daté du 2 janvier 1827. Cité par A. Vanbie, *op.cit.*, n. 22, p. 38, n. 27.

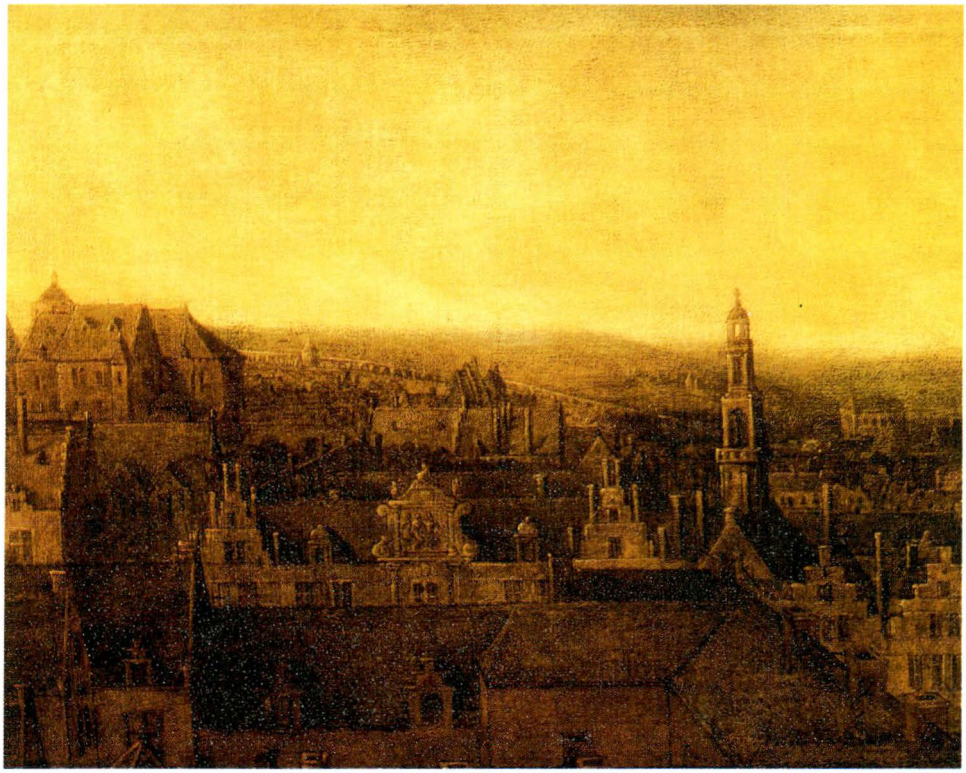


Fig. 9. Pierre Snayers, *L'archiduc Léopold-Guillaume assiste à la fête de Notre-Dame du Sablon à Bruxelles*, détail montrant la partie supérieure de la façade (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique). (Photo Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique).

d'hôtels nobles de la fin du XVe et du début du XVIe siècle à Bruxelles, comme par exemple l'hôtel de Nassau ou celui d'Egmont ([43]) (fig. 2). Dans le logis construit par Transsylvanus s'annoncent toutefois les nouvelles tendances des années 1530. Quoique incomplet, l'exemple est donc important : il compte, avec le projet pour la nouvelle résidence des Nassau à Diest (daté autour de 1530, mais jamais exécuté) ([44]) et le projet dit de Tommaso Vincidor pour le

(43) Voir le plan de Braun et Hogenberg (n. 15). G. Des Marez, *Le quartier Isabelle et Terarken. L'origine et le développement de la ville de Bruxelles* (Comité d'Etudes du Vieux-Bruxelles), Paris Bruxelles, 1927, *passim*; C. Lemaire, *Het paleis van Karel van Lorreinen 1750-1980*, extr. du *Driemaandelijks Tijdschrift van het Gemeentekrediet van België*, 1981, 135-136, pp. 1-3, ill. 1-6; M. Celis, D. Van Eenooghe, *Het 'Hof van Hoogstraten', de Brusselse verblijfplaats van Antoine de Lalaing*, dans *Monumenten en Landschappen*, VII, 1988, 4, pp. 36-62 ; W. D'Hoore, *The Egmont-Arenberg Palace in Brussels*, Tielt, 1991 ; C. De Maegd, *op.cit.*, n. 20.

(44) B. Roosens, *Het lastenboekje voor de bouw van een nieuw kasteel te Diest voor graaf Hendrik III van Nassau, ca. 1530*, dans *Bijdragen tot de geschiedenis*, LXVI, 1983, pp. 155-167.

Fig. 10. A. Sallaert (d'après), détail de la façade de l'hôtel (Photo Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique).

palais des Nassau à Breda (réalisé à partir de 1536) ([15]) parmi les premières constructions où sont accentuées symétrie et axialité en plan et en façade ([16]).

(45) J. Kalf, *De monumenten van geschiedenis en kunst in de provincie Noordbraband I. De monumenten in de voormalige baronie van Breda* (De Nederlandsche monumenten van geschiedenis en kunst), Utrecht, 1912, pp. 21sq.; M.D. Ozinga, *De strenge Renaissance-stijl in de Nederlanden naar de stand van onze tegenwoordige kennis*, dans *Bulletin van de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond*, 6e sér., XV, 1962, 1, cc. 10-31; R. van Lutterveld, *Renaissancekunst in Breda. Vijf studies. III. De graftombe van Engelbert II van Nassau en Cimburga van Baden*, dans *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, XIII, 1962, pp. 82-104; id., *Renaissancekunst in Breda. Vijf studies. IV. Tommaso Vincidor en het kasteel van Breda*, dans *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, XIV, 1963, pp. 31-60; N. Dacos, *Tommaso Vincidor. Un élève de Raphaël aux Pays-Bas*, dans *Relations artistiques entre les Pays-Bas et l'Italie à la Renaissance. Etudes dédiées à Suzanne Sulzberger*, Bruxelles/Rome, 1980, pp. 61-99; B. Roosens, *De stadsomwalling van Breda: de eerste toepassing van het gebastioneerd vestingstelsel in de Nederlanden (1531-1547)*, dans *Bijdragen tot de geschiedenis*, LXIII, 1980, pp. 87-120; J. Leys, *De invloed van Anthonis I en Rombout II Keldermans op de kasteelfortificaties*, dans H. Janse *et al.*, *Keldermans. Een architectonisch netwerk in de Nederlanden*, La Haye, 1987, pp. 159sq.; 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*, Alphen aan den Rijn, 1994, I, pp. 79-130.

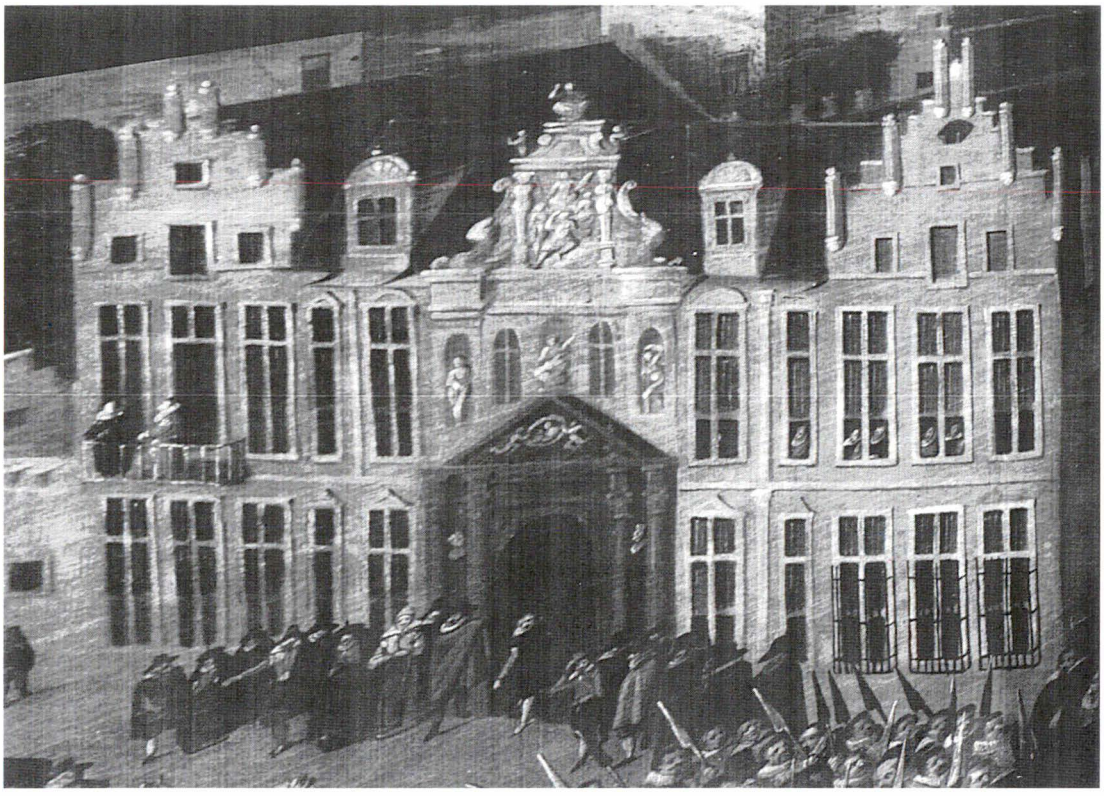


Fig. 11. Redressement de la façade opéré avec le logiciel Phidias[B] sur la fig. 10.

Si nous disposons d'un *terminus post quem* (janvier 1529), la date d'achèvement est impossible à préciser en l'état actuel de nos connaissances ([17]). Il semble toutefois raisonnable de supposer que Jean Second a vu le bâtiment en construction avant son départ pour Bourges en mars 1532, donc en 1530 ou en 1531. A cette époque, en effet, Jean Second faisait partie d'un cercle d'humanistes et d'artistes résidant à Bruxelles, qui comprenait, entre autres, Aegidius Buslydius l'Ancien et ses fils, Maximilien Transsylvanus (l'été 1530, le poète composa deux

(16) Nous ne considérons pas le palais des princes-évêques à Liège (reconstruit à partir de 1526), dont le plan ne met pas l'accent fort sur l'axe d'entrée qui caractérise les résidences nouvelles des Nassau. S. Collon-Gevaert, *Le palais des princes-évêques de Liège vu à travers une gravure du XVIIe siècle*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, XXIV, 1955, 3-4, pp. 219-231; M. Janssen-Delvaux, *La renaissance à Liège* (Wallonie. Art et Histoire), Gembloux, 1971; L.F. Genicot *et al.*, *Le patrimoine monumental de la Belgique. 3. Province de Liège. Arrondissement de Liège. Ville de Liège*, Liège, 1974, pp. 326-331; S. Collon-Gevaert, *Erard de la Marck et le palais des Princes-Evêques à Liège*, Liège, 1975; id., *La Renaissance. Le palais d'Erard de la Marck*, dans J. Lejeune *et al.*, *Liège et son palais*, Anvers, 1980, pp. 107-146.

(17) Nous n'avons malheureusement pas reçu la permission de consulter les Archives Merode, conservées aux AGR. On peut espérer que ce fonds très riche, à présent partiellement classé, contient des sources supplémentaires quant à l'hôtel de Solre-Transsylvanus.

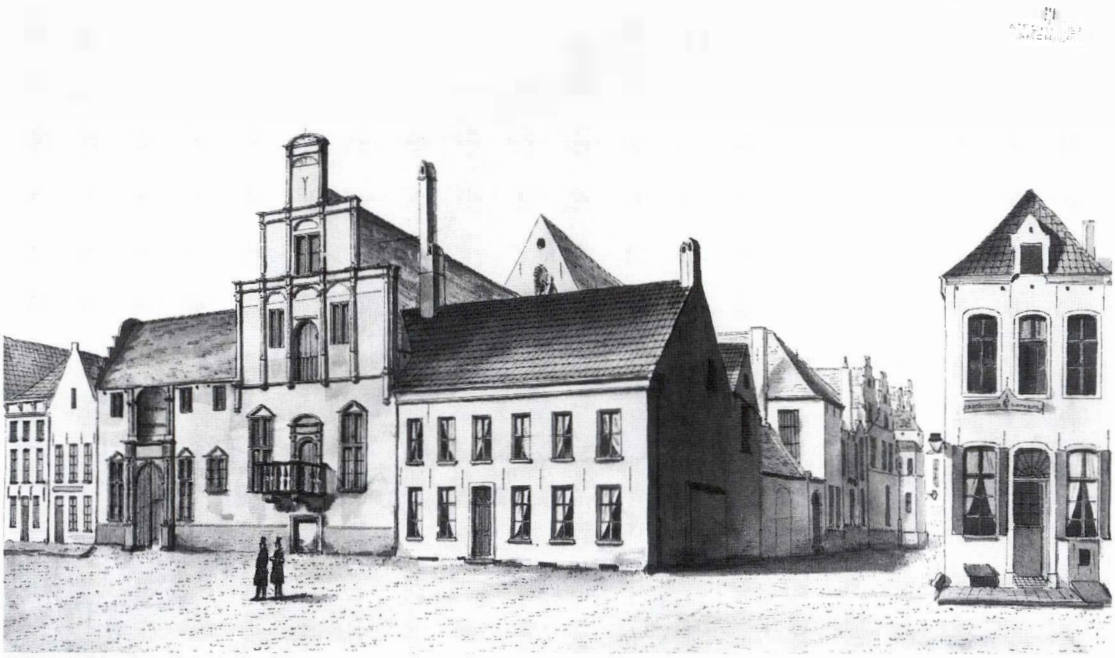


Fig. 12. A. van den Eynde, façade nord du palais de Marguerite d'Autriche à Malines dans la Keizerstraat (vers 1530). Dessin datant d'avant la restauration de L. Blomme (1878), peut-être vers 1850. Malines, Archives de la ville (Photo Katholieke Universiteit Leuven).

chants funéraires pour la mort de la première épouse de ce dernier) et, peut-être même, Jan Gossaert dit Mabuse, qui faisait partie de la suite de Mencia de Mendoza, troisième épouse de Henri III de Nassau, et avec qui le poète était entré en contact. C'est alors, dans la deuxième moitié de 1531 précisément, que Jean Second créa les premières médailles de personnages importants de la cour impériale à Bruxelles (notamment de Nicolas Perrenot de Granvelle et de Jean Carondelet II). Les épigrammes qui précèdent les vers dédiés à la maison de Transsylvanus dans la première édition d'Utrecht, 1541 — destinés, à l'origine, à une série de gravures de Nicolas Hogenberg, illustrant *Le cortège triomphal de Charles Quint et de Clément VII à Bologne* — datent probablement des premiers mois de 1532 ([18]).

(18) *Epigram. lib.* I, 43-44 (*Opera*, Utrecht, éd. de Herman van Borculo, 1541). A propos de cette œuvre, voir A.M.M. Dekker, *Janus Secundus (1511-1536). De tekstoverlevering van het tijdens zijn leven gepubliceerde werk* (Bibliotheca humanistica & reformatorica XXXVIII), Nieuwkoop, 1986, pp. 175sq. Les premières expériences bruxelloises ont été analysées dans le détail par le même auteur (*ibidem*, pp. 28-45). Voir aussi la lettre à Petrus Clericus et l'élégie *Julia*, 9 (Bruxelles, 1531), dans l'analyse de J.P. Guépin, *De kunst van Janus Secundus. De 'Kussen' en andere gedichten*, Amsterdam, 1991, pp. 180sq.: *Sumus hic in celeberrima Civitate, sumus in sodalitio doctissimorum virorum;...* Pour les médailles de Jean Second, voir L. Smolderen, *Jean Second médailleur*, dans *Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen*, XC, 1986, pp. 69-70.

Fig. 13. Bruges, Greffe du Franc, façade, entre 1534 et 1537 (photo de l'auteur).

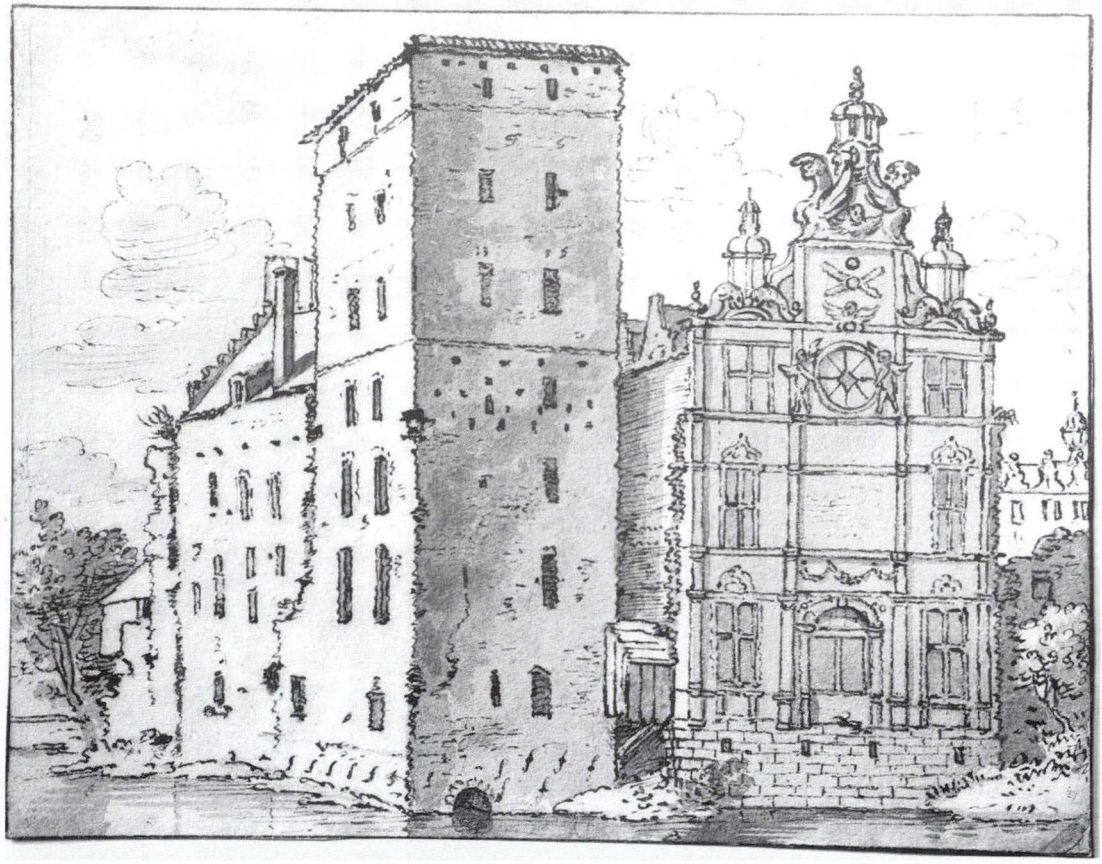


Fig. 14. Josua de Grave, façade méridionale de la grande salle du château de Breda, vers 1540. Dessin de 1685 (photo Rijksdienst voor Monumentenzorg, Zeist).

Une œuvre remarquable de la première Renaissance

La façade est remarquable par sa disposition symétrique, tout à fait exceptionnelle au XVIe siècle: l'axe central est marqué par le portail en arc de triomphe et par un pignon richement décoré (fig. 11). Au-dessus du portail apparaît, au premier étage, une ordonnance rythmée de trois niches à statue, alternant avec deux fenêtres couvertes d'un arc; les niches latérales sont en avancée, couronnées d'un ressaut de l'entablement supérieur ([49]). Le pignon central est orné d'un bas-relief, flanqué de termes et relié à la partie inférieure par des volutes

(49) Détail souvent repris par Serlio. Voir la façade dorique, fol. Giiir. de la traduction de Pieter Coecke van Aelst, *Generale Reglen der architecturen op de vyve manieren van edificien, te weten, Thuscana, Dorica, Ionica, Corinthia, ende Composita, met den exemplen der antiquiteiten die int meeste deel concorderen met de leeringhe van Vitruvio*, Anvers, 1539 (BR, VB 5277 C 4 LP).

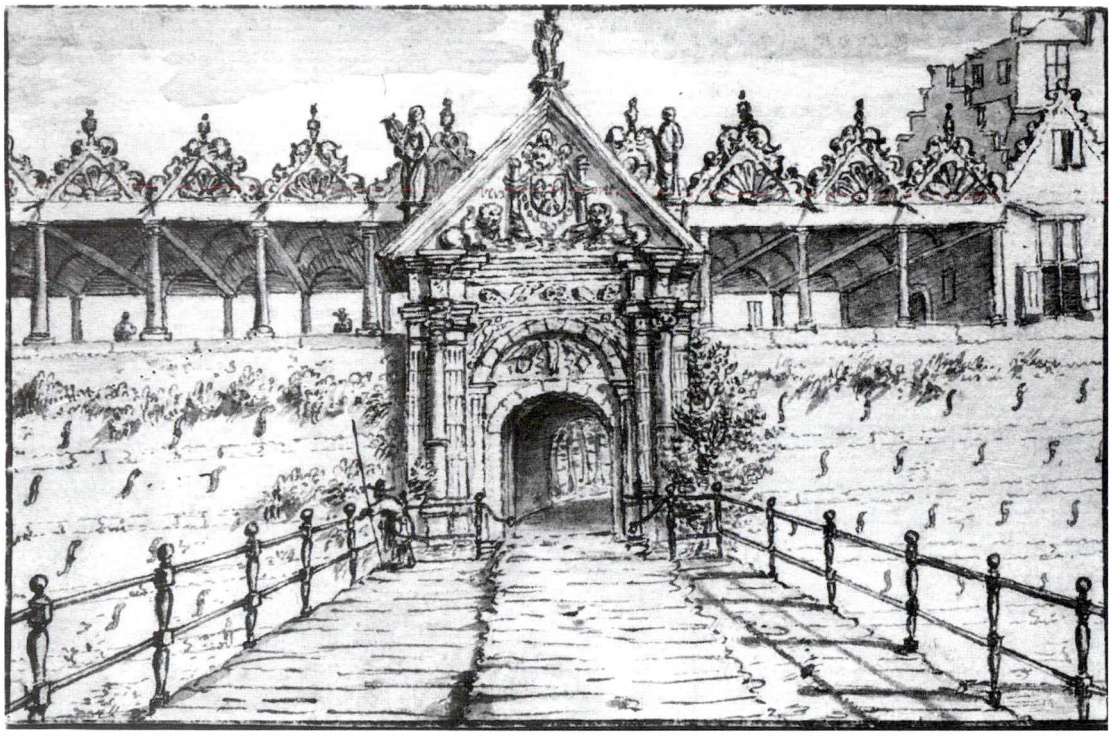


Fig. 15. Josua de Grave, portail et galerie d'entrée du château de Breda, faisant partie des transformations dirigées par Rombaut Keldermans avant l'intervention de Vincidor, après 1526-1527. Dessin de 1685 (photo Rijksdienst voor Monumentenzorg, Zeist).

à motif végétal enroulé. Les pignons sur les côtés — à pas de moineau ornés de pinacles, de type traditionnel — sont identiques, chacun ayant la largeur de trois fenêtres à croisée; les travées entre ces pignons et la partie centrale ont été élaborées de la même façon, avec des fenêtres et lucarnes à fronton triangulaire et à fronton en segment. Des colonnes (ou des pilastres) superposées séparent les trois parties de la façade.

Plusieurs éléments confirment la datation dans les années trente du XVIe siècle, que nous venons de proposer. Le pignon central peut être comparé au pignon de la salle de l'Audience du palais de Marguerite d'Autriche à Malines ([50]) (fig. 12), au pignon central du Nouveau

(50) Les éléments Renaissance du palais - en particulier, le portail en arc de triomphe et le pignon de la façade nord dans la Keizerstraat, correspondant à la salle d'Audience - sont souvent attribués à Guyot de Beaugrant (mais sans aucune preuve) et datés, en général, entre 1517 et 1530. Ils appartiennent à la deuxième phase de construction, dirigée par Rombaut II Keldermans. F. van Tyghem, qui s'est basée sur les comptes conservés aux Archives de la Ville, publiés par Steurs en 1879, préconise toutefois une datation après 1530. Une nouvelle lecture des documents s'impose. R. Meischke, F. Van Tyghem, *Huizen en hoven gebouwd onder leiding van Anthonis I en Rombout II*, dans H. Janse *et al.*, *Keldermans. Een architectonisch netwerk in de Nederlanden*, La Haye, 1987, pp. 142-146.

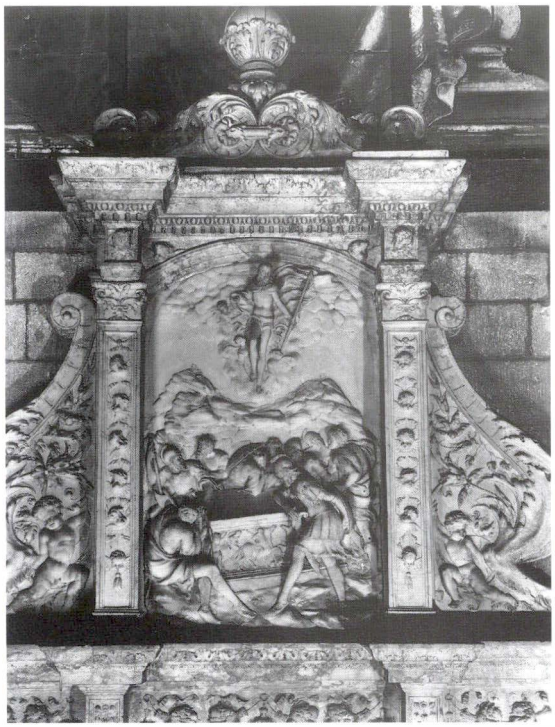


Fig. 16. Jean Mone, retable de la Passion (1538-1541), détail du couronnement de la partie centrale. Bruxelles, Saints-Michel-et-Gudule, chapelle Maes (Copyright ACL, Bruxelles).

Greffe de Bruges ([51]) (fig. 13), et au pignon de la grande salle du château de Nassau à Breda ([52]) (fig. 14). Les volutes, en particulier, se rapprochent des volutes du dernier exemple, qui sont d'un type également employé par Jean Mone dans le retable jadis dans la chapelle du palais du Coudenberg à Bruxelles, maintenant dans la Maeskapel à Saints-Michel-et-Gudule (1538-1541) ([53]) (fig. 16). L'absence d'un ordre servant d'encadrement aux baies, à l'instar du Greffe du Franc ou du Saumon à Malines ([54]), surprend; d'autre part, l'ordonnance à niches et

(51) Christiaan Sixdeniers, maître maçon de la ville de Bruges, exécuta le dessin de Jean Wallot, tailleur de pierre, entre 1534 et 1537. K. Wittenbongel, *De bouwgeschiedenis van de burgerlijke griffie te Brugge*, dans *Handelingen van het genootschap voor geschiedenis te Brugge*, CX, 1973, 3-4, pp. 186-197; L. Denlieghier, *De Keizer Karel-schouw van het Brugse Vrije* (Kunstpatrimonium van West-Vlaanderen 10), Tielt, 1987, pp. 26-27.

(52) Voir n. 45. F.A. Brekelmans, *De Buitenpoort van het kasteel en de Bossche Poort*, dans *Jaarboek 'de Oranjeboom'*, 1964, pp. 104-111.

(53) D. Roggen, *Jehan Mone, artiste de l'empereur*, dans *Gentse Bijdragen tot de kunstgeschiedenis*, XIV, 1953, pp. 229-230, pp. 242-243.

(54) Maison de guilde des poissonniers; façade exécutée entre 1530 et 1535 ou 1537 par Willem van Werchtere, maître-maçon originaire des environs de Malines. Il est loin d'être certain qu'il fournit également le projet;

Fig. 17. Bruges, Greffe du Franc, détail du pignon (photo de l'auteur).

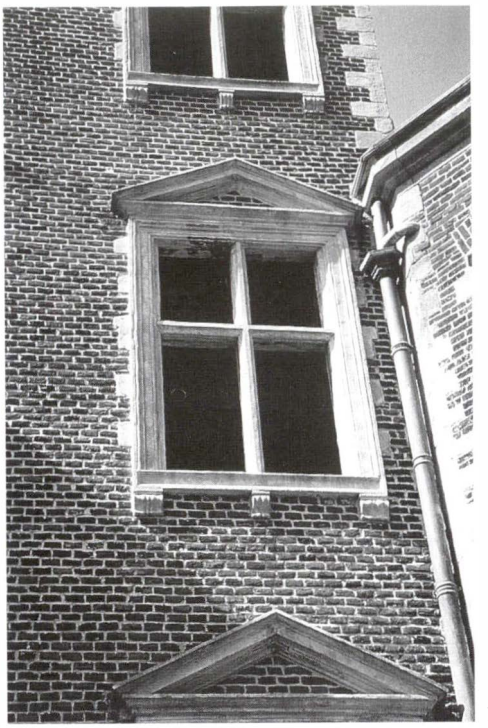
à fenêtres au-dessus du portail témoigne d'un goût plus développé pour un traitement plastique du mur, inédit à cette époque. De même, la fenêtre couronnée d'un fronton — et *a fortiori* la lucarne — est assez rare avant 1540: elle apparaît à Breda, au premier étage de la façade sur cour de la grande salle, dans le pignon central du Greffe du Franc de Bruges, et dans la façade nord du palais de Marguerite d'Autriche à Malines ([55]) (fig. 17, 18). Les lucarnes couronnées d'un fronton en segment, orné d'une coquille, évoquent le couronnement du pignon de cette dernière façade, mais aussi les pignons décoratifs de la galerie d'entrée du château de Breda, laquelle fait probablement partie des interventions de Rombaut Keldermans (après 1526-1527) ([56]) (fig. 15).

la façade trahit l'influence du vocabulaire de Jean Mone. W. Fontaine, *La façade de la maison « Le Sauvion » (1530-1537)*, Université Catholique de Louvain, mém.lic., 1968; I. Vandenivere, C. Périer-d'Ieteren, *Belgique renaissante*, Gand, 1973, pp. 76-77.

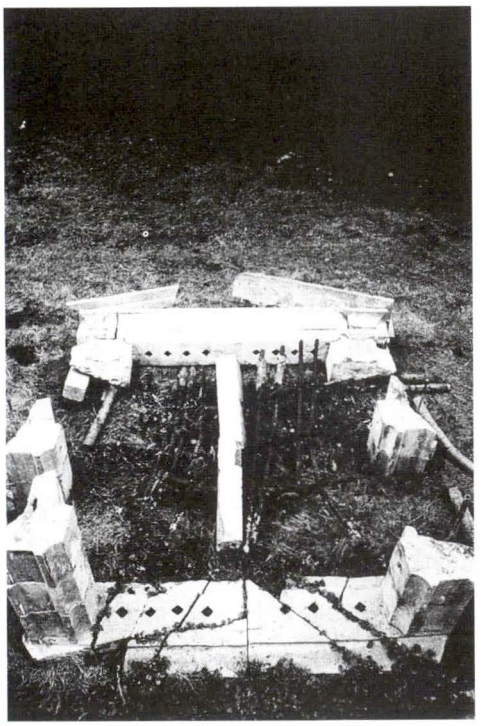
(55) Voir également les fenêtres de la tour-escalier du château de Gaasbeek, que l'on peut dater très probablement autour de 1540 (H. Vandormael, *Kasteel van Gaasbeek* (Musea Nostra), 1988, p. 15), ou les fenêtres du pignon de la *Gilde Balance* ou *De oude Waghe* sur la Grote Markt à Anvers, daté peu après 1541 (S. Van Aerschot *et al.*, *Bouwen door de eeuwen heen. Inventaris van het cultuurbezit in België. Architectuur. Deel 3na Stad Antwerpen*, Gand, 1976, pp. 68-69; R. Tijs, *Tot Cierael deser Stadt. Bouwtrant en bouwbeleid te Antwerpen van de middeleeuwen tot heden*, Anvers, 1993, p. 139). Le type de fenêtre employé par Jacques du Brocucq à Binche et à Boussu, à la mouluration parfaitement « italienne », est assez différent des exemples cités.

(56) J. Leys, *op.cit.*, n. 45. Voir également la maison *Het Hemelrijck* à Malines, datable du deuxième quart du XVIe s. (S. Van Aerschot *et al.*, *Bouwen door de eeuwen heen. Inventaris van het cultuurbezit in België. Architectuur. Deel 9n Stad Mechelen. Binnenstad*, Gand, 1984, pp. 366-369).

a.



b.



c.

Fig. 18. Fenêtres à fronton des années 1530 et 1540:
a. Malines, palais de Marguerite d'Autriche, façade nord;
b. château de Gaasbeek, tour à escalier;
c. château de Boussu, fenêtre du rez-de-chaussée de la façade sud, œuvre de Jacques du Broucq (a-b, photos de l'auteur, c photo Cécile Ausieau).

Fig. 19. Malines, palais de Marguerite d'Autriche, portail, vers 1530 (photo de l'auteur).

Le portail surtout confère un aspect « classique » à l'ensemble. Il s'agit d'une travée alternée à ordre majeur corinthien. Dans l'interprétation de Du Cerceau, les quatre colonnes de la façade principale, élevées sur un piédestal et surmontées d'un ressaut de l'entablement, paraissent s'adosser à un dosseret, à cause du renfoncement de la partie centrale de chaque trumeau, orné chacun de deux médaillons superposés — au-dessus et en-dessous des moulures qui continuent l'imposte — et qui ressemblent à des patères géantes (fig. 1). A l'instar de l'ordre, l'arc central a, lui aussi, été dédoublé en profondeur. L'ordre a été répété sur les côtés de l'arc, ce qui semble indiquer une construction indépendante, impression confirmée par le fronton triangulaire qui couronne l'ensemble et les deux marches sur lequel l'arc a été placé : il faut par conséquent se rendre à l'évidence que du Cerceau a quelque peu « adapté » son modèle, tout comme sa version du tombeau d'Erard de la Marck dévie de la réalité ([57]). Soulignons toutefois que, dans l'ensemble, l'arc est très différent des arcs à l'antique gravés par du Cerceau en 1549 ([58]). Le grand fronton qui remplace l'attique usuel, par exemple, paraît

(57) E. Brugerolles, *op.cit.*, n. 2, p. 172.

(58) *Iacobus Androveitus du Cerceau. Lectoribus .s. en vobis candidi lectores et architecturae studiosi quinque et viginti exempla arcuum partim a me inventa, partim ex veterum sumpta monumentis tum Romae tum alibi etiam num extantibus (....) Aureliae 1549.* Je remercie Jean Guillaume de m'avoir permis de consulter un

plus archaïque et remonte, comme le confirme le tableau de Sallaert, à l'original. Selon toute probabilité, il en est de même du jeu de ressauts et de renfoncements, qui n'a pas d'équivalent chez du Cerceau. Le réseau bien équilibré de lignes horizontales (la mouluration continue de l'imposte, des astragales, des bases qui règnent sur le trumeau) et de verticales (le piédestal, la colonne, le ressaut de l'entablement) indique une certaine maîtrise du nouveau vocabulaire, que l'on peut comparer au portail en arc de triomphe du palais de Marguerite d'Autriche à Malines, ou même au portail d'entrée du château de Breda, daté entre 1516 et 1521 (fig. 15, 19). C'est, de toute évidence, l'œuvre d'un artiste qui connaissait le langage des ordres à l'italienne, sans avoir passé par l'intermédiaire des premières publications de Pierre Coecke d'Alost (1539) ([59]), quoique certains détails, comme la moulure qui relie les astragales des chapiteaux corinthiens, paraissent « serliens » ([60]). L'absence d'éléments maniéristes, tels que le mélange de bossages rustiques et de divers ordres, les termes et le « cuir », distingue le portail non seulement des arcs imaginés par du Cerceau, mais également des arcs de triomphe érigés dans les rues d'Anvers lors de la Joyeuse Entrée de Philippe II en 1549 et publiés, un an plus tard, par Cornelis Grapheus, secrétaire de la ville, et Pierre Coecke ([61]).

Dans le contexte bruxellois, les premières œuvres d'une architecture Renaissance dans les années 1530 apparaissent à Bruxelles, en particulier dans l'entourage de Marie de Hongrie. De 1533 à 1537, la régente ajouta de nouveaux appartements et une grande galerie à l'ancien palais ducal sur le Coudenberg, ornés de portes et de cheminées « à l'antique » ([62]), et fit rem-

microfilm de l'exemplaire conservé au Musée Condé de Chantilly. Pour le contexte, voir D. Thomson, *op. cit.*, n. 1, pp. 5-7.

(59) Voir n. 49 et P. Coecke van Aelst, *Die inventie der colommen met haren coronementen ende maten. Uut Vitruvio ende andere diversche Auctoren op corste vergadert voer scilders, beeltsniders, steenhouders, &c. En(de) allen die ghenuechte hebben in edificien der Antiquen*, Anversa, 1539, cap. I (Gent, Universiteitsbibliotheek, res. 1448). S. Schéle, *Pieter Coecke and Cornelis Bos*, dans *Oud Holland*, LXXVII, 1962, pp. 235-240; G. Marlier, *La Renaissance flamande. Pierre Coeck d'Alost*, Bruxelles, 1966, pp. 379sq.; H. de la Fontaine Verwey, *Pieter Coecke van Aelst en zijn boeken over architectuur*, dans *Uit de wereld van het boek I. Humanisten, dwepers en rebellen in de zestiende eeuw*, Amsterdam, 1975, pp. 51-68; id., *Pieter Coecke van Aelst and the publication of Serlio's book on architecture*, dans *Quaerendo*, VI, 1976, 2, pp. 167-194; R. Rolf, *Pieter Coecke van Aelst en zijn architectuuruitgaves van 1539*, Amsterdam, 1978.

(60) Détail dérivé de l'antique (voir par exemple l'arc de triomphe de Trajan à Bénévent) et repris systématiquement par Serlio, par exemple dans la façade à ordre corinthien, fol. Niiir. de la traduction de Coecke (n. 49).

(61) Cornelis Grapheus, *Spectaculorum in susceptione Philippi Hisp. Princ. Caroli V F. anno MDXLIX Antverpiæ oeditorum mirificus apparatus, ad vivum descriptus*, Anvers, Pieter Coecke van Aelst, 1550. I. von Roeder-Raumbach, *op.cit.*, n. 10, pp. 12-14; J. Landweir, *Splendid ceremonies. State entries and royal funerals in the Low Countries. 1515-1791. A bibliography*, Leyde, 1971, n°s 23-25; E.J. Roobaert, *De seer wonderlijcke schoone triumphelijcke incoompst van den hooghmogenden prince Philips... in de stadt van Antwerpen... anno 1549...*, dans *Bulletin van de Koninklijke Museu voor Schone Kunsten*, IX, 1960, 1-2, pp. 37-74; W. Eisler, *Celestial Harmonies and Hapsburg Rule: Levels of Meaning in a Triumphal Arch for Philip II in Antwerp, 1549*, dans R. Wisch, S. Scott Munshower, éd., *« All the world's a stage... ». Art and Pageantry in the Renaissance and Baroque. I. Triumphal Celebrations and the Rituals of Statecraft* (Papers in Art History from the Pennsylvania State University, VI), University Park, 1990, pp. 332-356.

(62) K. De Jonge, *Le palais de Charles-Quint à Bruxelles. Ses dispositions intérieures aux XVe et XVIe siècles et le cérémonial de Bourgogne*, dans J. Guillaume, éd., *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* (De Architectura), Paris, 1994, pp. 107-125.

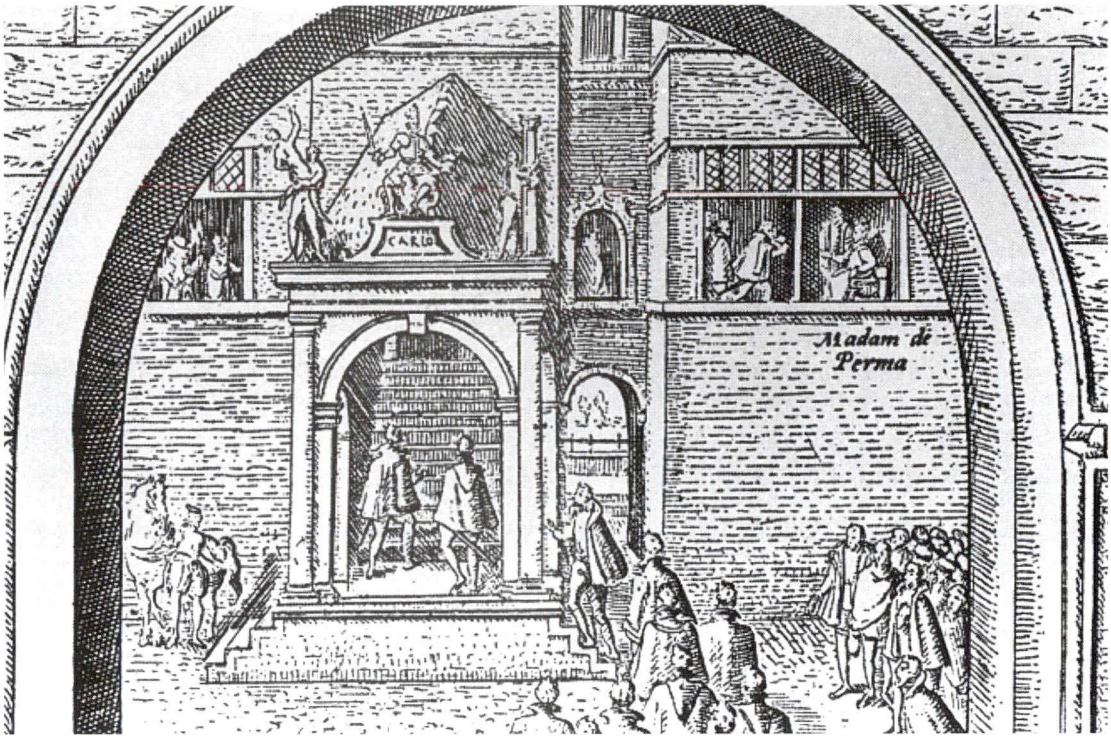


Fig. 20. Frans Hogenberg, gravure tirée du *De leone Belgico* représentant les événements du 6 avril 1566: le nouvel escalier d'entrée de 1538-1539 (photo Katholieke Universiteit Leuven).

placer l'escalier en vis de Charles le Téméraire (1468-1469) à l'entrée du corps de logis, par un escalier à deux montées convergeant vers un repos, d'où partait une troisième montée perpendiculaire aux deux premières ([63])(fig. 20). Le repos était surmonté d'un arc de triomphe à ordre ionique, couronné de trois statues exécutées en 1538-1539 par Jean Wilho ([64]): au centre, l'empereur, tenant glaive et sceptre (sur le socle, « CAROLUS QUINTUS IMPERATOR ROMANUS »), à gauche, Hercule étreignant Antée (« VICTORIA »), à droite, Hercule tenant une de ses colonnes (« PLUS ULTRA »). On avait consulté Pierre Coecke à propos de la décoration de l'arc — tout comme pour les cheminées de la galerie ([65]) — mais les dessins d'après lesquels l'escalier fut exécuté, sont, d'après les comptes, l'œuvre de Lodewijk van Boghem, qui dirigea

(63) M. Eyzinger, *De leone Belgico*, Cologne, 1583, p. 36-37 (gravure de Frans Hogenberg illustrant les événements du 6 avril 1566) (fig. 20); le plan de Bruxelles de Braun et Hogenberg (voir n. 15); J.C. Calvete de Estrella, *op.cit.*, n. 11, 10, p. 33. K. De Jonge, *op.cit.*, n. 62, pp. 113-114.

(64) A propos de Jean Guilgot/Wilho/Willon, voir D. Boggen, M.J. Onghena, P.K. van Daalen, *op.cit.*, n. 7, pp. 49-50. Pièces justificatives dans E. D'hondt, *Extraits des comptes du domaine de Bruxelles des XVe et XVIe siècles concernant les artistes de la cour* (Archives Générales du Royaume, Miscellanea Archivistica, Studia 4), Bruxelles, 1989, n° 97, pp. 67-68.

(65) *Ibidem*, n° 96, pp. 66-67, n° 101, pp. 70-71.

également le chantier ([66]). La façade de l'hôtel Transsylvanus semble donc avoir été un des premiers exemples de ce nouveau courant architectural.

Le témoignage de Du Cerceau a permis d'ajouter une œuvre de qualité à la liste — somme toute pas très longue — d'édifices de la première Renaissance dans les anciens Pays-Bas. Il ne faut pas s'étonner du fait qu'une fois de plus, les termes de comparaison les plus valables peuvent être trouvés dans le milieu de la cour ([67]): le palais de Marguerite d'Autriche à Malines, le palais de Nassau à Breda, les ajouts de Marie de Hongrie au palais sur le Coudenberg, et même le Greffe du Franc à Bruges, où l'on consulta Jean Mone, *artiste de l'empereur* ([68]). Tout nous amène à penser, en effet, que la façade est l'œuvre d'un des artistes de la Cour.

SAMENVATTING: **Een verdwenen meesterwerk van de Renaissance in de Lage Landen, afgebeeld in een album van Du Cerceau: het portaal van het hof van Maximiliaan Transsylvanus te Brussel.**

Het *Album* van Jacques Androuet du Cerceau de Oudere, nu in het Centre Canadien d'Architecture te Montréal, bevat een zeer interessante tekening van een triomfboog, met het opschrift: *Cest arc est a brux/e/lles pres n/ot/re dame du sablon faict modernement.* Uit Sallaerts schilderij van de Grote Zavel (Gaasbeek) blijkt dat deze triomfboog het centrale onderdeel van een Renaissance-gevel met drie rijk versierde, symmetrisch uitgewerkte puntgevels vormde. Stadskaarten, een beschrijving van Fricx, een schematisch grondplan van landmeter J.J. Van Keerberghen (1824), nu in het Stadsarchief te Brussel, en een gedicht

(66) Pour les comptes, voir AGR *Chambre des comptes* 4227, fol. 130r°-136r°. AGR *Chambre des comptes* 4228, fol. 226v°: « M(eeste)ren Loys van Bueghem m(eeste)r werckman van metselrien ons heeren des keysers is bij appoinctem(ente) vanden voirs(creven) came(re)n vanden reken(inge)n vander daten xiiij[a] augusty anno xv[C] veertich geteckent Vledincx toegevueght en(de) uuytgereyct heeft de somme van vier en(de) tnegentich pond(en) thien schell(ingen) art(ois) voc(re) diverse vacatien moicte en(de) arbeyt by hen gedaen en(de) gehadt soe int maken vand(en) patroonen en(de) berderen dienen(de) totten nuwen opganck inden hove ons heeren des keysers als van verleede penn() ter campen van dien pleeght breedere vercleert in eenre memorie den voirsc(reven) heeren gep(rese)nteert onder den appoinctm(ente) vanden voirscreven heeren en(de) quictan(cie) vand(en) voirscreven m(eeste)r Loys van Bueghem dair op dienende hier tsamens overgegeven alzoe hier de voirscreven somme van xciiij £ x s. art(ois) quid valent xxiij £ xij s. vj d. gro(ten). »

(67) Sur le rôle de la cour dans l'introduction de la Renaissance dans les anciens Pays-Bas, voir I. VANDEVIVERE, C. PÉRIER-D'IETEREN, *op.cit.*, n. 54, pp. 13-15; J. DUVERGER, *Margareta van Oostenrijk (1480-1530) en de Italiaanse Renaissance*, dans *Relations artistiques entre les Pays-Bas et l'Italie à la Renaissance. Études dédiées à Suzanne Sulzberger* (Etudes d'histoire de l'art publiées par l'Institut historique belge de Rome, IV), Bruxelles/Rome, 1980, pp. 127-143; B. OLDE MEIERINK, *Die Rezeption der Frührenaissance durch den Adel in den nördlichen Niederlanden*, dans *Renaissance in Nord-Mitteleuropa* I (Schriften des Weserrenaissance-Museums Schloss Brake, 4), 1990, pp. 73-91; B. VAN DEN BOOGERT, *Macht en pracht. Het mecenaat van Maria van Hongarije*, dans ID., J. KERKHOFF, [Cat.] *Maria van Hongarije 1505-1558. Koningin tussen keizers en kunstenaars*, Zwolle, 1993, pp. 269sq.

(68) D. ROGGEN, *op.cit.*, n. 53, p. 224, p. 228; D. ROGGEN, M.J. ONGHENA, P.K. VAN DAALEN, *op.cit.*, n. 7, pp. 37sq.; K. WITTEVRONGEL, *op.cit.*, n. 51, p. 187; L. DEVLIEGHER, *op.cit.*, n. 51, p. 47.

van Janus Secundus laten toe dit hof te identificeren: het *palatium Solreanum*, dat in het tweede kwart van de XVI^de^ eeuw toebehoorde aan Maximiliaan Transsylvanus, geheimraad van de keizer. De pronkgevel moet kort na januari 1529 zijn ontstaan (cijnsboeken). Het betreft een meesterwerk van de vroege Renaissance, dat nog het best vergeleken kan worden met andere werken uit de hofkringen, zoals het paleis van Margaretha van Oostenrijk te Mechelen en het hof van Nassau te Breda. Vooral de elementen van de centrale topgevel verraden de invloed van Jean Mones vormentaal. De triomfboog die het portaal vormt, door Du Cerceau geïsoleerd afgebeeld, behoort tot de eerste monumentale voorbeelden van dit type in de Nederlanden. Het complexe iconografische programma, dat als centrale beeldengroep Orfeus met Persephone en Eurydice (of Mercurius) omvat, met daarboven een reliëf met de Geboorte van Minerva en als bekroning de Goddelijke Filosofie, lijkt kenmerkend voor de veelzijdige interesses van Transsylvanus, die een correspondent was van (onder andere) Erasmus.

ABSTRACT: **A lost Flemish Renaissance Monument found in an Album by Du Cerceau: the Arch of Maximilian Transsylvanus' Hotel at Brussels.**

Jean Androuet du Cerceau Sr.'s *Album*, now in the Canadian Centre for Architecture, Montréal, shows a very interesting drawing on fol. 27, inscribed with: *Cest arc est a brux/e/lles pres n/ot/re dame du sablon faict modernement*. Sallaerts' painting of the Sablon Square, now at Gaasbeek, proves that this arch once formed the centrepiece of a symmetrical Renaissance façade with three richly decorated gables. Thanks to Fricx' description, several town maps, the plan drawn by the surveyor J.J. Van Keerberghen, and a poem by Janus Secundus, we are able to identify the original owner of this town palace (2nd quarter of the XVIth c.): Maximilian Transsylvanus, counsellor to the emperor. The façade can be dated soon after January 1529 (based on documentary evidence). It is a masterpiece which can only be compared to other early Renaissance work in court circles, i.e. the northern façade of Margaret of Austria's town palace at Malines, or the gables at the Nassau castle, Breda. The middle gable especially seems reminiscent of the work of Jean Mone. The triumphal arch at the centre must be one of the first monumental examples of its kind in the Low Countries. The sculptural decoration answers to a complex iconographical programme, which reflects the humanist interests of the owner: the niche at the centre contains a statue of Orpheus, flanked by Persephone and Eurydice (or is it Mercury?); the Birth of Minerva is represented above, and Divine Philosophy crowns the whole.

GESIGNEERDE VIGNETTEN EN AANVERWANTE HOUTSNEDEN UIT LUIK EN ANTWERPEN IN MAASTRICHTSE DRUKKEN VAN DE 17de EN 18de EEUW

Raf Van Laere

Inleiding

De systematische studie van gesigneerde vignetten biedt een mogelijkheid om inzichten te verwerven in de relaties tussen drukkers en drukkerscentra tijdens het *ancien régime*. Bij gebrek aan archivalisch materiaal levert het opsporen en identificeren van ornamenten en aanverwante houtsneden concrete informatie over de geschiedenis en de onderlinge samenhang van ateliers werkzaam in verschillende periodes en plaatsen. Deze werkhypothese werd enkele jaren geleden geformuleerd naar aanleiding van een verkennend onderzoek toegespitst op Luikse drukken. Er werd op dat ogenblik tevens bepleit om de resultaten van dit onderzoek te toetsen aan de studie van de globale productie van één centrum (1). De keuze van dit centrum gebeurde in functie van het volume van de productie, de beschikbaarheid van een betrouwbare inventaris, de bereikbaarheid van de drukken en de mogelijkheid tot vergelijking met het reeds bestudeerde Luikse materiaal.

Maastricht vormt in dit opzicht een voor de hand liggende keuze. Sinds 1947/8 beschikt men dank zij Heynen over een relatief volledige inventaris van de drukken uit het *ancien régime* (2).

De Stadsbibliotheek van Maastricht bezit een omvangrijke en goed ontsloten collectie Maastrichtse drukken en de nauwe — politieke, religieuze en economische — banden tussen Maastricht en Luik behoeven hier geen nadere uitleg.

(1) R. Van Laere, *Gesigneerde ornamenten en aanverwante houtsneden in Luikse drukken uit de 17de en 18de eeuw*, in *De gulden passer. Bulletin van de "Vereeniging der Antwerpsche bibliophielen"*, 70, 1992, p. 129-212.

(2) E. Heynen, *Maastrichtse drukken (1552-1816). Een bescheiden aanzet tot een Maastrichtse bibliografie.*
- *Eerste gedeelte (1552-1782)*, in *Publications de la Société historique et archéologique dans le Limbourg*, 83, 1947, p. 1-172
- *Tweede gedeelte (1783-1816)*, in *Publications de la Société historique et archéologique dans le Limbourg*, 84, 1948, p. 1-139. Dit deel bevat tevens een chronologische lijst van drukkers en een index van persoonsnamen.

Om deze bijdrage niet nodeloos te belasten met de uitgebreide titelbeschrijvingen van de geraadpleegde onde drukken wordt telkens naar de deze bijdragen verwezen. Slechts wanneer drukken aangehaald worden, die niet in Heynen voorkomen, wordt een beknopte titelbeschrijving gegeven. Bij de opsommingen wordt geen volledigheid nagestreefd zelfs niet voor wat betreft de onderzochte werken.

Het onderzoek concentreert zich op drukken van vóór 1795. Net als elders neemt ook te Maastricht het gebruik van vignetten tijdens de laatste decennia van de 18de eeuw sterk af. Zelfs bij conservatieve drukkers betekent de Franse tijd — de vesting Maastricht capituleert op 5 november 1794 — een definitieve breuk met de druk-esthetiek uit het verleden. Als gevolg van veranderende smaak duiken de traditionele ornamenten van dan af nog slechts op in populaire drukjes zoals volksverhalen en devotieliteratuur. Het zijn daarenboven vaak figuratieve houtblokken die reeds decennia eerder vervaardigd werden. Er wordt nog nauwelijks nieuw materiaal vervaardigd en het oude wordt systematisch geweerd uit de courante drukken.

De oudste Maastrichtse druk ([3]), die bij Heynen opgenomen is, dateert van 1552 en de laatste, die hij voor 1794 aanhaalt, draagt volgnummer 1056. Rekening houdend met het feit dat Heynen eveneens enkele drukken vermeldt, die handelen over Maastricht maar er niet gedrukt zijn — de A-nummers — betekent dit dat in principe een duizendtal bibliografische eenheden voor onderzoek in aanmerking komen. Dit cijfer geeft echter een onjuist beeld van de Maastrichtse boekproductie en moet, zoals Heynen trouwens zelf stelt ([4]), genuanceerd worden. Bij nader onderzoek stelt men immers vast dat sommige van de aangehaalde drukken met afwijkend karakter niet uit Maastricht stammen maar er slechts te koop aangeboden worden ([5]). Deze kunnen weliswaar informatie verschaffen over de Maastrichtse boekhandel maar zijn van ondergeschikt belang voor de geschiedenis van de Maastrichtse boekdrukkunst. Eenmaal geïdentificeerd, worden dergelijke drukken daarom hier verder niet meer behandeld.

(3) Heynen, *Maastrichtse drukken ... Eerste gedeelte*, p. 7 begint met 4 publicaties — uit 1521, 1524, 1525 en 1533 — waarin uitdrukkelijk vermeld wordt dat zij te koop zijn te Maastricht maar die er beslist niet gedrukt werden (vgl. ook Heynen, *ibidem*, p. 2). Het oudste echte Maastrichtse impressum dat hij vermeldt nr 5 — dateert pas van 1552. Uit datzelfde jaar is tevens een Antwerpse druk gekend met verkoopsadres te Maastricht bij Jan Hendrik Schoonwoord (*Scoenderwordanus*). Zie G. Glorieux & B. Op De Beeck, *Belgica typographica 1541-1600*. III, Nieuwkoop 1994, p. 93 nr 8696.

(4) Heynen, *Maastrichtse drukken ... Eerste gedeelte*, p. 2.

(5) Ter illustratie kunnen twee voorbeelden volstaan. *De Nieuwen aengenaemen en nuttigen St. Nicolaes almanach voor het jaer ons heere Jesu-Christi 1798 ...* — Tot Maestricht. Men vind-se te koopen tot Gend: by Ph. en P. Gimelet, gebroeders, boekdruk., op de Koornmerkt. In het eerste deel van deze ongepagineerde almanak voor de jeugd komen drie gesigneerde houtsneden voor. Een voorstelling (73 x 113) van Sint-Niklaas te paard binnen een kader is onderaan in het midden **PORRE. F.** gesigneerd, een voorstelling (95 x 78) van een lantaarnaansteker binnen een kader is in de lantaarn **NS** gesigneerd en een voorstelling (75 x 48) van een tandentrekker op de markt in een kader is bovenaan links in een uithangbord **J** gesigneerd. In het tweede deel staat op p. 4 een buste (47 x 67) binnen een typografische kader (55 x 83) die onderaan links **DE PORRE** gesigneerd is. Deze vignetten komen ook voor in de Franse editie getiteld: *Nouvel almanach agreable de saint Nicolas, pour l'année de notre seigneur Jesu-Christ 1798 ...* — A Mastricht. Et se trouve à Gand: ches Ph. & P. Gimblet, frères, imprimeurs-libraires, sur le Marché aux grains. Het is echter duidelijk dat deze almanak, die niet door Heynen geciteerd wordt, niet te Maastricht maar wel te Gent gedrukt werd.
Heynen 683xxv toont op p. 1 een vignet (21 x 65) met twee putti en een kelk gesigneerd met **VLS**. Het deel waarin dit vignet opduikt, werd in tegenstelling tot de vorige delen van het werk, die te Maastricht gedrukt werden, te Parijs gedrukt en uitgegeven zodat er geen reden bestaat om aan te nemen dat ooit vignetten van Vincent le Sueur te Maastricht gebruikt werden. Zie ook Van Laere, *Gesigneerde ornamenten ...*, p. 137, noot 16 en p. 149.

Vooral tijdens de 18de eeuw komen te Maastricht, net als te Luik, edities tot stand die een vals impressum dragen. Een diepgaand en systematisch onderzoek van goed identificeerbare ornamenten kan een belangrijk criterium zijn om beide types drukken nauwkeuriger toe te wijzen. Een ander probleem vormen de verschillende edities, die onderling slechts verschillen door het titelblad. Zij bemoeilijken eveneens de beoordeling van de globale productie.

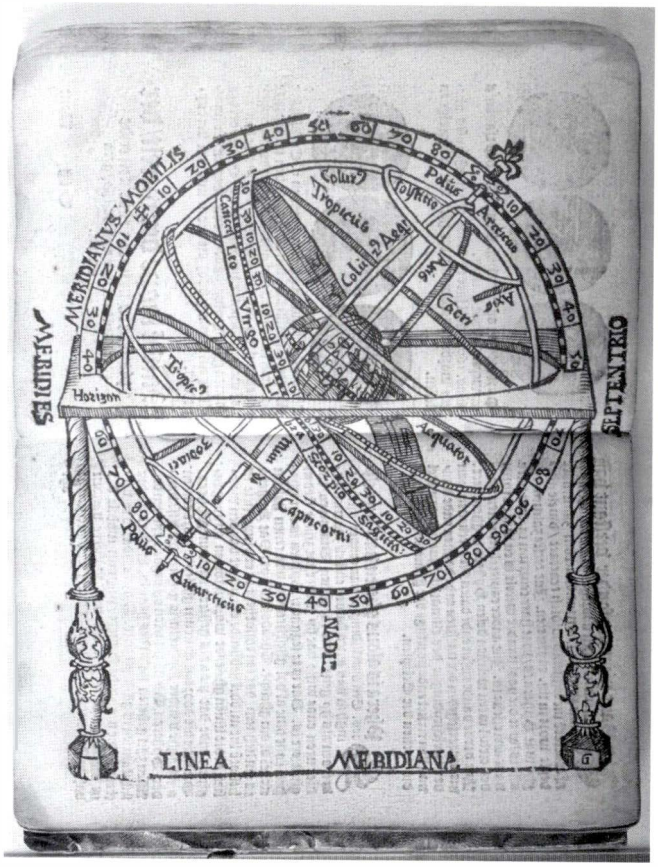
In de inventaris van Heynen komen slechts een beperkt aantal gelegenheidsdrukken voor. De Stadsbibliotheek van Maastricht beschikt over meerdere titels die Heynen niet citeert en er mag geen twijfel over bestaan dat deze slechts het spreekwoordelijke topje van de ijsberg vormen. Voor dit onderzoek zijn deze drukjes gelukkig meestal van weinig belang omdat zij slechts uitzonderlijk met vignetten versierd zijn. Ook de almanakken en, meer nog de tijdschriften, vormen een probleem omdat Heynen slechts één jaargang — meestal de oudste die hij kent — aanhaalt. Hij plaatst deze daarenboven steeds één jaar te laat, namelijk onder het jaar waarop de almanak betrekking heeft terwijl men er toch mag van uitgaan dat almanakken in principe het jaar voordien gedrukt worden. Sommige almanakken en ook enkele tijdschriften verschijnen daarenboven gedurende langere tijd en niet alle jaargangen en afleveringen bevatten dezelfde vignetten zodat alle voorhanden materiaal geraadpleegd moet worden.

Op geen van deze problemen kan hier dieper ingegaan worden omdat zij de essentie van het onderzoek niet raken. Zij maken een statistische benadering echter onmogelijk. Cijfers kunnen dan ook slechts een ruwe aanwijzing geven. Er werden in totaal ongeveer vierhonderd bibliografische eenheden bestudeerd, samen goed voor een vijfhonderdtal volumes, grosso modo daterend tussen het midden van de 17de eeuw en 1794. Dit betekent dat ongeveer één derde van de totale Maastrichtse boekproductie onderzocht werd. Een honderdtal — ongeveer één vierde van de onderzochte bibliografische eenheden — bevat minstens één gesigneerd vignet. Rekening houdend met de chronologische evolutie in het gebruik van vignetten betekent dit, geëxtrapoleerd naar de totale productie, dat circa 20% van de Maastrichtse drukken voorzien is van een gesigneerd vignet. Het lijkt daarom wenselijk om in de toekomst bijkomend — statistisch, typologisch en stilistisch — onderzoek uit te voeren waarin ook de niet gesigneerde vignetten betrokken worden (6).

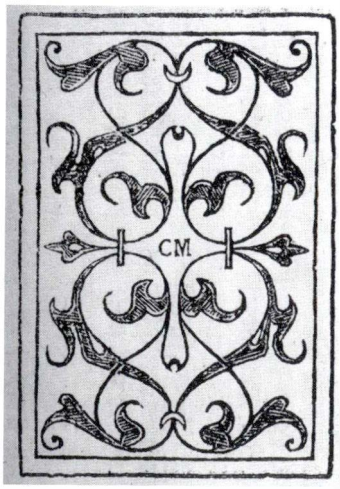
Hoewel de eerste druk met Maastrichts impressum uit 1552 dateert, moet men nog bijna een eeuw wachten tot er sprake is van enige continuïteit in de productie. De oudste Maastrichtse drukken zijn afkomstig uit ateliers van 'reizende' drukkers, die vaak slechts gedurende korte tijd in de stad verbleven, zoals Jacobus Bathenus (7) — actief van 1552 tot

(6) Graag wil ik hier het personeel van de Stadsbibliotheek van Maastricht van harte danken voor hun buitengewoon grote hulpvaardigheid. Zonder de inzet en belangeloze medewerking van mevr. A.W. Schmidt onder meer belast met het beheer van de oude drukken en haar collega de heer E.P.M. Bannakers, was het onmogelijk geweest dit onderzoek binnen redelijke termijn af te sluiten. De foto's werden genomen door Eddy Daniëls, Grafische Producties, 6de Directie, Provincie Limburg.

(7) Er zijn heel wat varianten in de schrijfwijze van de naam gekend zoals Baet[h]en, Baetsen, Batens, Batius enz. Jacobus Bathenius was van 1545 tot eind 1551 te Leuven werkzaam. Hij vertrok waarschijnlijk reeds in 1554 naar Düsseldorf. In 1577 treft men hem aan te Keulen (HEYNEN, *Maastrichtse drukken ... Eerste gedeelte*, p. 10-12).


MERIDIANVS MOBILIS
MERIDIES
SEPTENTRIO
NADIE
LINEA MERIDIANA
Horizon
Capricorni
Aequator
Polus Antarcticus

Ill. 1


CM

Ill. 2

1554 — en Jan van Ghelen ([8]) — actief van 1598 tot 1604. Pas vanaf de komst van de protestant Ezechiël Boucher in 1634 begint een bijna ononderbroken reeks van drukkers. Hun aantal klimt in de loop der jaren langzaam op tot er gedurende de 18de eeuw een tijdlang een vijftal gelijktijdig werkzaam zijn.

Voor de periode van 1552 tot 1604 signaleert Heynen zeven drukken van Jacobus Bathenus, een zestal van Jan van Ghelen en voor de periode van 1605 tot 1632 een zestal anonieme drukjes waarvan niet zeker is dat zij alle te Maastricht gedrukt werden. Hij wijst een drieëntwintigtal werkjes toe aan Ezechiël Boucher. Van deze meer dan veertig drukken konden er slechts negen ingezien worden. Slechts één druk van Jan van Ghelen leverde een gesigneerde houtsnede (ill. 1) op die hier buiten beschouwing kan blijven omdat het niet om een vignet handelt maar om een figuratieve houtsnede, gespreid over een dubbel blad ([9]).

De signaturen

1. Het CM-vignet van Peter van Ouwen

Peter van Ouwen is klaarblijkelijk slechts van 1660 tot 1665 werkzaam te Maastricht. Hij draagt van bij de aanvang de titel stadsdrukker. Het aantal bewaarde drukken, dat Heynen met zekerheid aan zijn atelier toeschrijft, is relatief beperkt. Het zijn verzorgde drukken die echter niet opvallen door een bijzonder goede kwaliteit maar dat is wellicht te wijten aan het feit dat het vooral om administratieve publicaties handelt. Toch kan men vaststellen dat Van Ouwen beschikt over een aantal gehistorieerde initialen met scènes uit het Nieuwe Testament.

Hij gebruikt een aantal vignetten waarvan één (66 x 45) (ill. 2) bijzondere aandacht vraagt ([10]). Het toont, binnen een fijne dubbele kader, een sober, symmetrisch vegetaal motief in renaissancestijl met in het midden de initialen **CM**. Deze letters verdwijnen echter waarschijnlijk reeds in de loop van 1662. Gezien de goede toestand van de houtsnede mag men ervan uitgaan dat de letters met opzet verwijderd werden. Van Ouwen gebruikt het vignet trouwens in principe niet rechtopstaand zoals het hoort maar liggend. Dit wijst op een secundair gebruik. Op dit ogenblik is de juiste betekenis van beide letters niet duidelijk. Door hun opvallende plaats lijkt het echter onwaarschijnlijk dat het hier gaat om de signatuur van een graveur. Mogelijk handelt het om de initialen van de drukker, die het vignet oorspronkelijk als merk gebruikte. Van Ouwen kocht het blokje waarschijnlijk tweedehands en

(8) Jan (III) van Ghelen de Jonghe, uit Antwerpen afkomstig waar hij van 1578/9 tot 1596 werkzaam was en niet Jan (II) die nog in 1600 te Antwerpen drukte. Jan (III) verliet reeds in 1605 Maastricht voor Rotterdam (Heynen, *Maastrichtse drukken ... Eerste gedeelte*, p. 16-17).

(9) Heynen 20, s.p. Onderaan rechts in de voet van de kolom, die een armillairsfeer (150 x 125) ondersteunt staat de initiaal **G**. Een vergelijkbare initiaal kan men onder meer herkennen in de drukkersmerken Philippus Nutius 7 — geassocieerd met **PB** — in gebruik vanaf 1572/3, Christophel Plantijn 19 — hier wellicht **GI** — in gebruik vanaf 1565 en Christophel Plantijn 44 in gebruik vanaf 1578, zie F. Vandeweghe & B. Op De Beeck, *Drukkersmerken uit de 15de en de 16de eeuw binnen de grenzen van het huidige België*, Nieuwkoop 1993 (*Nationaal Centrum voor de Archeologie en de Geschiedenis van het Boek / Centre National de l'Archéologie et de l'Histoire du Livre* 5).

(10) Heynen 74, 75, 76, 77 & 78 telkens op het titelblad.

verwijderde kort nadien beide initialen om misverstanden bij zijn klanten te voorkomen. Ondanks de onzekerheid over herkomst en datering van het vignet staat vast dat elke druk waarin het na 1661 voorkomt aan Peter van Ouwen mag toegeschreven worden en dat drukken waarin beide initialen nog voorhanden zijn van vóór 1662 dateren.

Uit het atelier van P. (le) Boucher, die Peter van Ouwen in 1666 als stadsdrukker opvolgt, is tot nog toe geen enkel gesigneerd vignet gekend. Hetzelfde geldt voor de andere Maastrichtse drukkers uit dezelfde periode zoals Jonathan (1690-1702) en Jacob Delessart (1706-1740) ([11]).

In 1705 wordt Boucher als stadsdrukker opgevolgd door Lambertus Bertus, die tot aan zijn dood in 1739 in functie blijft ([12]). Bertus is van ongeveer 1705 tot 1711 tevens stadsdrukker van Hasselt. Daar volgt hij met enige vertraging Ernestus Stravius op, die tot circa 1701 in functie was. Op 9 december 1711 wordt Bertus te Hasselt als stadsdrukker afgelost door Petrus van Langenacker, met wie hij later af en toe samenwerkt. Een aantal Maastrichtse drukken van Bertus heeft duidelijk een Hasseltse voorgeschiedenis. Hoe Bertus er in slaagt om zowel stadsdrukker van Maastricht als van Hasselt te zijn en waar hij gedurende die periode dan precies drukt, is voorlopig niet duidelijk.

2. Antwerpse invloed

2.1. *16de-eeuws materiaal*

Eén vignet ([13]) dat Lambertus Bertus in 1710 gebruikt, levert het onomstotelijke bewijs dat hij op dat ogenblik in bezit is van tenminste een deel van het drukkersmateriaal van de Antwerpenaar Gilis Monsieur, de eerste Hasseltse stadsdrukker, die in 1691/2 overleed. Het gaat om een klein vignet dat zowel Monsieur als ook zijn onmiddellijke opvolger Stravius reeds vóór hem gebruikten ([14]). Het toont binnen een kader twee gevleugelde fabelwezens die een sierschild houden met het monogram **MVL** en heeft op dat ogenblik reeds een lange voorgeschiedenis. Oorspronkelijk fungeerde het als drukkersmerk van de Antwerpse drukker Marie — weduwe van Jacob — van Liesvelt, die het vanaf 1557 gebruikte ([15]).

Bertus bezit nog ander materiaal uit de 16de eeuw. In 1709 gebruikt hij een vrijstaand hartvormig vignet ([16]) (43 x 37) (ill. 3) dat binnen een bladerrand een sierschild toont met in

(11) Of ook Jacob du Preys (Heynen 113) en Eugeen Verycken (Heynen 117) te Maastricht drukten moet voorlopig in het ongewisse blijven. Wellicht waren beide rondreizende drukkers of gaat het om fictieve impressa. Hetzelfde geldt voor enkele niet nader geïdentificeerde 'Maastrichtse' drukken zoals Heynen 118 uit 1691, toegeschreven aan Van der Platt ... Voor dit onderzoek spelen zij nauwelijks een rol vermits het klaarblijkelijk telkens slechts om geïsoleerde drukken handelt, die geen relatie schijnen te hebben met de rest van de Maastrichtse boekproductie.

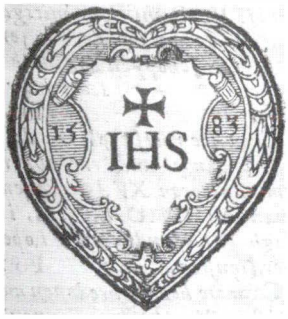
(12) Wanneer Bertus exact overleed werd niet nader onderzocht. Zijn weduwe baat het atelier van 1740 tot 1745 in eigen naam uit zonder echter de titel *stadsdrukker* te voeren.

(13) Heynen 142, p. 30 & 43.

(14) R. Van Laebe, *Hasselt in boek en druk*, Hasselt 1982. Zie ook de affiche met de beschrijving van het drukkersmateriaal opgemaakt naar aanleiding van het overlijden van Monsieur (p. 34-35).

(15) Vandeweghe & Op De Beeck, *Drukkersmerken* ..., p. 36, merk 10.

(16) Heynen 136, *in fine*.



Ill. 3

Ill. 4

het midden het logogram IHS getopt door een breedarmig kruis. Het schild is geflankeerd door de datum 1583. Het vignet is van goede kwaliteit en stamt beslist van een bekwaam vakman. Men kan zich afvragen of dit vignet niet eveneens uit Antwerpen afkomstig is en via Monsieur bij Bertus terecht kwam. Naar alle waarschijnlijkheid bracht Bertus trouwens ook een aantal niet gesigneerde vignetten mee uit Hasselt ([17]).

Monogrammist **A+N**

Op het titelblad van een devotieboekje ([18]) gebruikt Jacob Lekens een medaillon (diameter 12) (ill. 4) dat binnen een dubbele drievoudige lijst de naar rechts gekeerde buste van Christus toont. Het vignet is onderaan gesigneerd met een monogram dat met enige inspiratie gelezen kan worden als een cursieve hoofdletter **A** in ligatuur met **N**. Heynen dateert de uitgave in 1772. In de verzamelingen van de afdeling Informatie en Documentatie van de Provinciale Centrale Openbare Bibliotheek te Hasselt wordt een exemplaar bewaard met een kalender voor 1767. De oudste editie klimt dus minstens op tot 1766. Vermits de kalender op een afzonderlijke katern gedrukt werd, kon de uitgave jaarlijks geactualiseerd worden zodat het jaartal van de eerste editie voorlopig in het ongewisse blijft.

Het vignet valt op door zijn goede kwaliteit en indien de lacunes in de dubbele lijst inderdaad te wijten zijn aan beschadigingen en niet aan slordig drukken dan mag men aannemen dat het hier om een relatief oud houtblok handelt. De signatuur vertoont opvallende gelijkenissen met een signatuur die veelvuldig voorkomt op een aantal 16de-eeuwse vignetten met Antwerpse achtergrond en die toegeschreven worden aan Arnold Nicolai ([19]).

(17) Bij gebrek aan detailstudie is op dit ogenblik niet altijd met zekerheid uit te maken welk materiaal Stravius aan het atelier van Monsieur toevoegde vooraleer dit overging in handen van Bertus.

(18) Heynen 524, titelblad. Vermits in deze editie een kalender voorkomt van 1772 dateert de uitgave waarschijnlijk van 1771.

(19) Een idee van het belang van het œuvre van Arnold Nicolai voor de Antwerpse drukkerswereld krijgt men bij het naslaan van Vandeweghe & Op De Beeck, *Drukkersmerken* ... waarin volgende drukkersmerken afgebeeld zijn, die alle gesigneerd zijn met een gelijkaardig monogram:
Antwerpen: 15 12, Jean Richard 3; 1552, Martinus Nutius (I) & wed. 6; 1552, Martinus Nutius (I) & wed. 7 & 9; 1553, Hans de Laet 3; 1554, Arnold Birckman & wed. 4; 1554, Jan Mollyns 1; 1555, Joannes

Monogrammist I+|x|+L

De *Hoveniers almanach* opgenomen in jaargang 1714 van *Den Maestrichtsen grooten kalendrier* ... ([20]) begint met een vignet (56 x 47) (ill. 5) dat bestaat uit een medaillon met rechts op de voorgrond een zaaiende boer en links op de achtergrond een ploegende boer. Het medaillon is gevat in een overvloedig versierde kader in renaissancestijl, die onderaan in het midden gesigneerd is met een monogram waarvan slechts de eerste - **I** - en de laatste letter - **L** - met zekerheid gelezen kunnen worden. Het vrij opvallend karakter van de signatuur doet enige twijfel rijzen over de precieze aard ervan: signatuur van de graveur of drukkersmerk. Afgaande op de stijl dateert het vignet waarschijnlijk uit de eerste helft van de 17de eeuw maar een datering uit het einde van de 16de eeuw kan niet uitgesloten worden. In dat geval lijkt een Antwerpse origine waarschijnlijk.

Bellerus & wed. 3; 1555, Christophel Plantijn 1 (a + b); 1555, Guillaume Simon 1; 1555, Gerard Speelmans 1; 1555, Jan Verwithagen (I) 4; 1556, Gregorius de Bonte 4; 1556, Hans de Laet 4; 1556, Cornelius Manilius 2; 1556, Christophel Plantijn 3 & 4; 1557, Joannes Bellerus & wed. 4; 1557, Jean Richard 2 (in het merk 1555 gedateerd); 1557, Guillaume Simon 2; 1560, Joannes Steelsius & wed. 6 & 7; 1560, Jan (I) van Waesberghe 2 [= 3] (in het merk 1560 gedateerd); 1561, Willem Silvius 1; 1562, Arnold Birckman & wed. 9; 1562, Joannes Steelsius & wed. 10; 1563, Liberius Malcotius 1; 1564, Christophel Plantijn 14, 15, 16 & 18; 1567, Arnold Birckman & wed. 11; 1568, Joannes Steelsius & wed. 12

Gent: 1555, Jan Cauweel 1

Ieper: 1554, Josse Destree 4

Leuven: 1554, Joannes de Winghe 2; 1563, Servatius Sassenus (II) 2?; 1564, Petrus Zangrius 2?

Luik: 1562, Guallerius Morberius 1 (in het merk 1560 gedateerd)

Mechelen: 1552, Aert Peelers 1 (in het merk 1552 gedateerd, *fecit Petrus van der Boerght*)

Sommige houtsneden van de monogrammist zijn een eeuw later nog in gebruik b.v. de rijk versierde vermenigvuldigingstabel (110 x 79), die onderaan gesigneerd is, op de laatste bladzijde van het *Reken-boecksken om te leeren legghen ende rekenen met penninghen. Midtsgaders de vier specien van arithmetica ende haere definitien seer profijtelijck voor eenen ieghelijcken*/ door Robrecht van Heusden school-meester. - t' Antwerpen: by Arnout van Brakel, op de Wijgaertbrugghe inde Wijgaert-poorte, 1665.

Bij de bespreking van Vandeweghe & Op de Beeck, *Drukkersmerken* ... in het *Belgisch tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis*, 62, 1993, p. 173 stelde ik ten onrechte voor het monogram A+P te lezen. M. Aston, *The King's bedpost. Reformation and iconography in a Tudor group portrait*, Cambridge 1993, p. 224/5 n. 49 wees mij de weg naar de juiste identificatie en naar C. Clair, *Christopher Plantin*, London 1960, p. 182-184 waar Nicolai behandeld wordt. De voorgestelde periode van activiteit — c. 1549-1596 — moet echter waarschijnlijk lichtjes herzien worden vermits een eerste gesigneerd vignet van zijn hand klaarblijkelijk reeds in een druk van 1542 verschijnt. Er schijnt echter enige verwarring te bestaan over het oudste merk van Jean Richard dat door Vandeweghe & Op De Beeck, *Drukkersmerken* ... aangehaald wordt. Bij de afbeeldingen draagt het in de houtsnede — 1555 — gedateerde merk nummer 2 terwijl in het verklarende tekst de oudste druk met merk 2 in 1542 gedateerd wordt. Daarom ga ik ervan uit dat een verwisseling in de nummering gebeurde en dat merk 3 op de platen overeenkomt met merk 2 in de tekst en omgekeerd.

Zie recent ook K.L. Bowen, *Christopher Plantin's book of hours: illustration and production*, Nieuwkoop 1997 (*Bibliotheca bibliographica Neerlandica* 32), *passim*.

(20) Heynen 132, jaargang 1714, titelbladzijde.

Ill. 5

Ill. 6

2.2. *17de-eeuws materiaal*

Graveur **I.C.I.**

Er zijn een drietal gravures van Johann Christof Jegher geïdentificeerd. Jegher wordt rond 1578/90 in Duitsland geboren en wijkt circa 1620 uit naar Antwerpen waar hij waarschijnlijk kort na 1664 overlijdt. Hij is een verdienstelijk ambachtsman die heel wat werk naar Rubens graveert. Zijn œuvre kent niet alleen een grote verspreiding maar blijft vaak opmerkelijk lang in gebruik.

Waarschijnlijk zijn de drie gravures van Lambertus Bertus via diens weduwe in bezit gekomen van zijn opvolger. Op het ogenblik dat Bertus de gravures van Jegher verwerft is de graveur zelf wellicht al meer dan een halve eeuw overleden. Het is niet onmogelijk dat Bertus via Monsieur in bezit van de houtblokken raakt maar het is evenmin uitgesloten dat hij ze zelf aankoopt. Men mag aannemen dat dit soort gravures vrij snel van eigenaar verwisselt omdat de drukkers proberen elke editie van hun almanakken van nieuwe 'illustraties' te voorzien. Misschien worden sommige blokken gewoon geleend van een collega of geruild. Dit kan verklaren waarom men soms de indruk krijgt dat in almanakken ogenschijnlijk een ander soort vignetten voorkomt dan in de overige drukken van een atelier. In het geval van de Maastrichtse almanakken zijn er op dit ogenblik immers geen aanwijzingen dat zij elders dan te Maastricht gedrukt werden.

Den Maestrichtschen grooten kalendrier van 1712 bevat een tweede deel getiteld **Iaer-DUerIgen kLUgt-aLMaraCh vyfde opera voor dit schrickel-jaer 1712 ... door Ezelius De Montegatto ...* (21) Het titelblad van deze bijdrage is opgevrolijkt door een heraldisch vignet (31 x 38) (ill. 6) dat binnen een kader een gehelmd wapenschild met fantasiewapen toont voorzien van een banderol met de wapenspreuk DEVS ASTRA COLENTI PROSPICIT. De signatuur **I.C I** is onderaan rechts aangebracht.

(21) HEYNEN 132, jaargang 1712, titelbladzijde.

Ill. 7

Ill. 8

Van Jegher stammen ook twee figuratieve houtblokken, die waarschijnlijk echter niet op hetzelfde ogenblik Maastricht bereikten als het eerste blok.

Weduwe Bertus publiceert rond 1742 *De Vrouwen-Peerte ofte Drypondige Historie van Helena de Verduldige, Griseldis de Sachtmoedige, Florentine de Getrouwe*, een toen al klassiek geworden volksboek ([22]) waarin zich een houtblok (74 x 124) (ill. 7) bevindt dat, binnen een dubbele kader, een huwelijksscène met zeven personages voorstelt. Het blok vertoont aan de randen enkele breuken en gebruiksporen maar is voor de rest behoorlijk bewaard. Het is onderaan rechts getekend **I.C I**. Deze druk gaat terug op een Antwerpse voorbeeld uit 1621. Verder onderzoek moet uitwijzen of de gravure van Jegher oorspronkelijk voor deze uitgave

(22) HEYNEN 302, p. 36.

Ill. 9

vervaardigd werd. Weduwe Bertus bezorgt in 1744 nog een heruitgave zodat men ervan mag uitgaan dat het blok gedurende minstens een eeuw in gebruik bleef.

In *Den Maestrichtsen Waersegger* ([23]) van 1751 bevindt zich een vignet (45 x 53) (ill. 8) met de voorstelling van een astroloog. Het vignet is echter niet getekend zodat de herkomst ervan in het ongewisse blijft. Hoewel het thema erg verbreid is en ook in meerdere Antwerpse drukken voorkomt wijst het onbeholpen karakter van dit vignet eerder op een tweederangs graveur uit de 18de eeuw dan op een Antwerps origineel uit de 17de eeuw.

Graveur **ES**

Het hoger aangehaalde volksboek ([24]) door weduwe Bertus uitgegeven rond 1742 bevat een figuratieve houtsnede (76 x 121) (ill. 9) met rechts een tronende oosterse vorst en links zeven personnages. De signatuur **ES.** bevindt zich onderaan rechts. Net als de gravure van Jegher, elders in hetzelfde werk, heeft deze afbeelding rechtstreeks betrekking op de tekst zodat men zich mag afvragen of ook deze gravure wellicht vervaardigd werd ter illustratie van de oorspronkelijke Antwerpse uitgave uit 1621.

Een devotieboekje ([25]) uit het atelier van Jacob Lekens bevat op de laatste bladzijde een figuratieve houtsnede (80 x 72) (ill. 10) met binnen een kader de heilige Jozef ten halve

(23) HEYNEN 260, jaargang 1751, tweede titelbladzijde.
(24) HEYNEN 302, p. 19, zie ook hoger bij de bespreking van de vignetten van Johann Christoph Jegher.
(25) Zie noot 18.

Ill. 10

lichtjes naar links gewend. In zijn linkerhand houdt hij een lelietak en zijn rechter ondersteunt een staand Christuskind. De signatuur **ES** bevindt zich onderaan links. De rand van het blok is op verschillende plaatsen gebroken.

Hoewel **ES** geen artistiek hoogvlieger is, kan niet ontkend worden dat hij een redelijk vakman is. Hij blijft voorlopig ongeïdentificeerd maar stamt waarschijnlijk uit Antwerpen. Zijn relatief onbeholpen stijl maakt het bijzonder moeilijk hem chronologisch te plaatsen. Een datering in de 17de eeuw behoort echter tot de mogelijkheden. De afbeelding van de heilige Jozef getuigt van meer vakmanschap dan de archaïserende plaat van het volksboek uit de werkplaats van weduwe Bertus zodat hij wellicht een jongere tijd- en stadsgenoot van Johann Christoph Jegher is.

3. Luikse invloed

Hoewel Luik bij het begin van de 18de eeuw niet tot de echt grote drukkerscentra kan gerekend worden is de boekproductie er toch heel wat belangrijker dan te Maastricht. Het is dan ook niet verwonderlijk dat men in enkele vignetten van Bertus een onmiskenbare Luikse invloed bespeurt. Dat geldt zowel voor gesigneerde als voor niet-gesigneerde exemplaren. In de laatste categorie kunnen hier bij wijze van voorbeeld twee ornamenten volstaan.

Ill. 11

Ill. 12

Het eerste vignet ([26]) (44 x 42) (ill. 11) stelt een ondiepe vaas voor, die hoog beladen is met vruchten. Het vertoont een opvallende gelijkenis met een met **.V.M.** gesigneerd vignet dat door de Luikse drukker Guillaume Henry Streel gebruikt wordt op het einde van de 17de en begin 18de eeuw ([27]).

Een ander ([28]) (19 x 111) (ill. 12) toont binnen een dubbele kader een rijk versierd symmetrisch vegetaal motief dat sterk doet denken aan sommige composities van Jean Philippe Gramme ([29]).

3.1. *Jean Philippe Gramme*

Drukker en graveur Jean Philippe Gramme is een getalenteerd vakman die in staat is kwaliteitsvolle ornamenten in sterk uiteenlopende stijlen te realiseren. Hij signeert zijn werk

(26) Heynen 125, p. 8; Heynen 132, jaargangen 1712 en 1713; Heynen 142, p. 55; Heynen 145, p. 8; Heynen 164ii, p. 24; Heynen 165i, p. 11, 79, 165, 215, 267, 321, 366, 398; Heynen 165ii, p. 99, 119, 295, 356; Heynen 167, p. 598.

(27) Van Laere, *Gesigneerde ornamenten* ..., p. 143-144, ill. 27.

(28) **L. Bertus**: Heynen 187var., p. 3; Heynen 190, p. 3, 153, 195, 211, 217, 320, 324, 341, 368; Heynen 193, p. 2; Heynen 210a, p. 3, 167, 205, 295, 323, 367; Heynen 210b, p. 3; Heynen 252, p. [iii], 1; Heynen 261, p. 1.

J. Lekens: Heynen 272, p. 1; Heynen 293, p. 3; Heynen 360, uitslaande plaat; Heynen 431, p. 3; Heynen 496, p. [vi] (variant!).

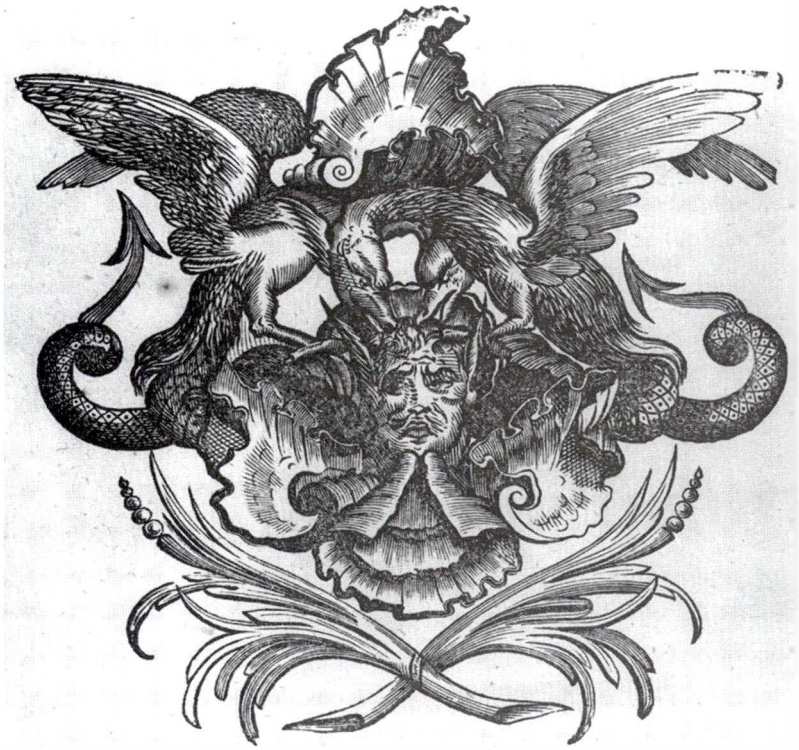
Van Gulpen (?): Heynen 511, bijgewerkt (?)

P.L. Lekens: Heynen 676, p. 15; Heynen 677, p. [3].

(29) Van Laere, *Gesigneerde ornamenten* ..., p. 156, ill. 61 en p. 159, ill. 67.

Ill. 13

Ill. 14



Ill. 15

echter op zeer verschillende manieren zodat de toewijzing van onvolledig gesigneerde vignetten aan Gramme of aan zijn stads- en jongere tijdgenoot Gerlache in een aantal gevallen erg moeilijk of op dit ogenblik zelfs onmogelijk is ([30]). Daarom wordt hier voorlopig het standpunt ingenomen dat alle vignetten die met **G** gesigneerd zijn, door Gramme gegraveerd werden.

Gramme is reeds op het einde van de 17de eeuw, ten laatste vanaf 1696, als graveur werkzaam. Te Maastricht kopen twee generaties drukkers vignetten van zijn hand. Tussen 1712 en 1721 verwerft Lambertus Bertus een eerste reeks vignetten en zijn opvolger Jacob Lekens bevoorraadt zich opnieuw tussen 1751 en 1761. Op dat ogenblik drukt Gramme niet meer zelf en verkeert hij in een benarde financiële situatie waardoor hij wellicht verplicht is een deel van zijn materiaal ten gelde te maken ([31]).

Initiaal **G** et **GRAM**

In 1712 duikt bij Lambertus Bertus voor het eerst een vignet ([32]) (21 x 68) (ill. 13) op dat aan Gramme toegeschreven mag worden. In het midden van een dubbele kader staat een wierookvat dat aan beide zijden geflankeerd is door overvloedig rankwerk dat uit het voetstuk van het wierookvat ontspringt. De signatuur **G** bevindt zich onderaan links van het voetstuk. De laatste druk van Bertus waarin het vignet teruggevonden werd dateert uit 1734 maar het blijft waarschijnlijk in het atelier tot aan de sluiting. Vanaf 1747 vindt men het immers terug bij Jacob Lekens en zijn opvolger, waar het tot 1790 geattesteerd is.

In 1751 gebruikt Jacob Lekens voor het eerst een vignet ([33]) (47 x 153) (ill. 14) van Gramme. Het toont binnen een dubbele kader een symmetrische florale compositie met bovenaan in het midden een bloemkorf. De signatuur **G** bevindt zich onderaan in het midden van de rechterhelft. Gramme gebruikte dit vignet eerst een tijdlang in zijn eigen drukkerij alvorens het te verkopen aan Jacob Lekens. Dezelfde druk bevat tevens een schitterend allegorisch vignet ([34]) (112 x 117) (ill. 15) met in het midden het hoofd van een satyr tussen een viertal rocailles. Twee griffioenen knagen aan het voorhoofd van de satyr. Het geheel is

(30) D. Droixhe, *Systèmes ornementaux : le cas liégeois*, in *Le livre à Liège et à Bruxelles au XVIIIe siècle*, Bruxelles 1987 (*Études sur le XVIIIe siècle* 14), p. 40 geeft enkele biografische inlichtingen, zie ook Van Laebe, *Gesigneerde ornamenten* ..., p. 155-164.

(31) D. Droixhe, *C'est le bouquet ... Histoire d'un ornement typographique liégeois du XVIIIe siècle*, in *Gutenberg-Jahrbuch*, 1994, p. 211-228 behandelt uitvoerig de lotgevallen van één type vignet in de vorm van een bloemtuil. Droixhe vermeldt dat Gramme vanaf 1742 klaarblijkelijk zelf niet meer drukt en dat zijn financiële toestand in 1751 zo slecht is dat hij door het Luikse stadsbestuur ondersteund moet worden.

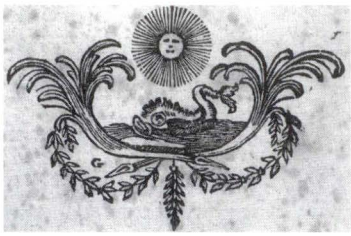
(32) **L. Bertus**: Heynen 154ii, p. 1; Heynen 164i, p. 1; Heynen 165i, p. 1, 12, 59, 90, 113, 144, 193, 280, 311, 345, 388, 429; Heynen 165ii, p. 67, 110, 156, 189, 237, 276, 320, 343, 381, 439; Heynen 167, p. 13; Heynen 172, p. 76; Heynen 220iii, p. 1; Heynen 242i, p. 1; Heynen 249, p. 193; Heynen 280, p. 1, 52, 145, 189.

J. Lekens: Heynen 346, p. III; Heynen 360, p. [iii]; Heynen 505, p. 7.

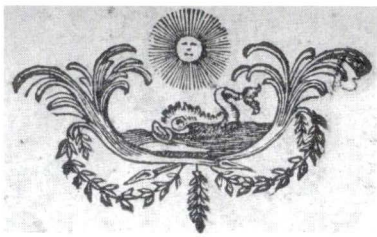
P.L. Lekens: Heynen 679vii, p. 221; Heynen 679xii, p. 156; Heynen 938, p. 1.

(33) Van Laebe, *Gesigneerde ornamenten* ..., p. 156-157, ill. 62. Komt onder meer voor in: *Ethica christiana seu orthodoxa juris naturalis & gentium prudentia* .../ab ... Antonio Hochkirchen... - Trajecti ad Mosam: typis Jacobi Lekens propè rr. pp. Praedicatores, 1751; deel I, p. 1 en deel II, p. 3 (niet in Heynen).

(34) *Ethica christiana* ... *Pars prima* ..., p. 455.



Ill. 16a



Ill. 16b

Ill. 17

getopt door een rocaille. Onderaan staan twee gekruiste palmtakken die samengebonden zijn met een lint waarop een moeilijk leesbare signatuur, waarschijnlijk **Gram**, geplaatst werd. Hoewel de toewijzing aan Gramme om verschillende, onder meer stilistische redenen niet boven alle twijfel verheven is, mag hij toch niet uitgesloten worden als mogelijke graveur ([35]).

Een jaar later gebruikt Jacob Lekens een ander, ditmaal vrijstaand vignet ([36]) (30 x 47) (ill. 16) met een zwemmende dolfijn naar links. De dolfijn is gevat tussen een symmetrische compositie van twee takken met guirlandes en getopt door een stralende zon. De signatuur **G** bevindt zich onderaan links. Eigenaardig genoeg verdwijnt vanaf 1768 de signatuur. Het vignet — of mogelijk een bijzonder goed geslaagde copie — blijft echter nog gedurende decennia in gebruik bij het atelier van Lekens ([37]).

Initialen **JPG**

In 1717 verschijnt bij Lambertus Bertus een uitgave van de *Paraphrase ou réflexions chrétiennes* ... door Louis Lipsin ([38]). Hierin bevindt zich een ornament dat onderaan in het midden met de initialen **JPG** gesigneerd is. Het vrijstaand vignet (32 x 48) (ill. 17) toont een gevlochten bloemkorf, die gevat is in een fraaie vegetale versiering. De aanwezigheid van dit ornament in een druk van Bertus verrast omdat het vignet in dezelfde periode ook door de Luikse drukker J.F. Broncart gebruikt wordt ([39]). Heynen merkt daarenboven op dat Broncart hetzelfde werk eveneens in 1717 drukt. Vermits het vignet door Broncart in verschillende boeken en gespreid over meerdere jaren gebruikt wordt terwijl het slechts in één editie van Bertus lijkt voor te komen, is men geneigd te besluiten dat niet Bertus maar

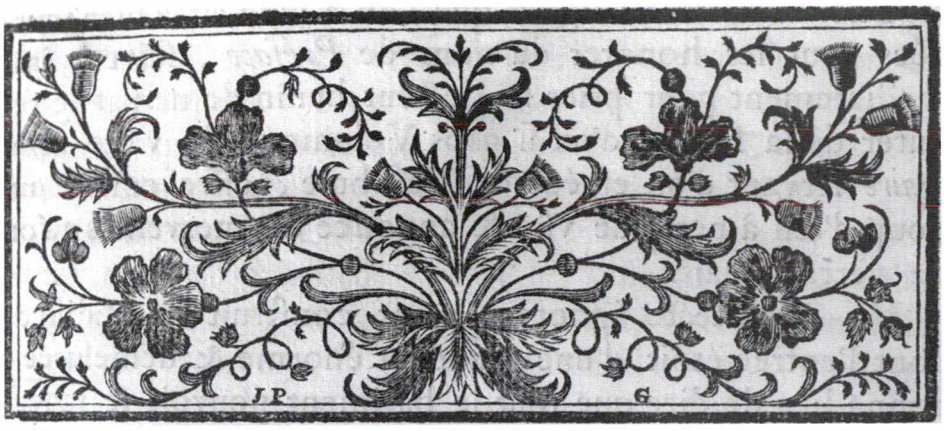
(35) Van Laere, *Gesigneerde ornamenten* ..., p. 162-163, ill. 77.

(36) Van Laere, *Gesigneerde ornamenten* ..., p. 157-158, ill. 63. Komt onder meer voor in: Heynen 407, p. 6; Heynen 480, titelblad en in *Officia propria sanctorum ordinis, ex speciali concessione SS. D.N. Pii papae V. a canonicis regularibus congregationis Windezemensis celebranda* ... - Trajecti ad Mosam: typis Jacobi Lekens, bibliopolae, 1753, titelblad (niet in Heynen).

(37) **J. Lekens**: Heynen 483, titelblad; Heynen 491, titelblad; Heynen 500viii, p. 177; Heynen 500xi, p. 435; Heynen 501, titelblad; Heynen 587i, p. 225; Heynen 604, p. 40; Heynen 611i, p. 288; Heynen 611iv, p. 341; Heynen 620i, titelblad.
P.L. Lekens: Heynen 677, titelblad; Heynen 679iv, p. 176; Heynen 679x, p. 350; Heynen 942, titelblad; Heynen 991i, p. 268; Heynen 991ii, p. 314, 630; Heynen 991iv, p. 468; Heynen 991v, p. 247.

(38) Heynen 204, p. [xvi].

(39) Van Laere, *Gesigneerde ornamenten* ..., p. 161, ill. 73.



Ill. 18

wel Broncart het boek drukte. Maar zo eenvoudig is de zaak niet omdat in deze druk eveneens meerdere vignetten van graveur **K** — zie verder — voorkomen, die, voor zover op dit ogenblik geweten, slechts in publicaties van Bertus gebruikt worden en niet bij Broncart. Hoe de samenwerking tussen beide drukkers in dit geval precies verliep blijft voorlopig dus een open vraag. Boektechnisch onderzoek zal moeten uitmaken of Broncart het titelblad op naam van Bertus drukte of dat de Maastrichtenaar tijdelijk een vignet van zijn Luikse collega in bruikleen kreeg.

Ook Jacob Lekens gebruikt een ornament van Gramme met een Luikse voorgeschiedenis. In 1767 publiceert hij een brochure ([10]) met een groot vignet (55 x 120) (ill. 18). Het toont in een dubbele kader een symmetrische florale compositie die vooral opvalt door haar sober karakter. Onderaan links leest men een deel van de signatuur **JP** en de daarbij aansluitende **G** volgt onderaan rechts. Dit vignet werd door Gramme zelf reeds in 1711 gebruikt ([11]) maar werd waarschijnlijk later door hem aan Lekens verkocht.

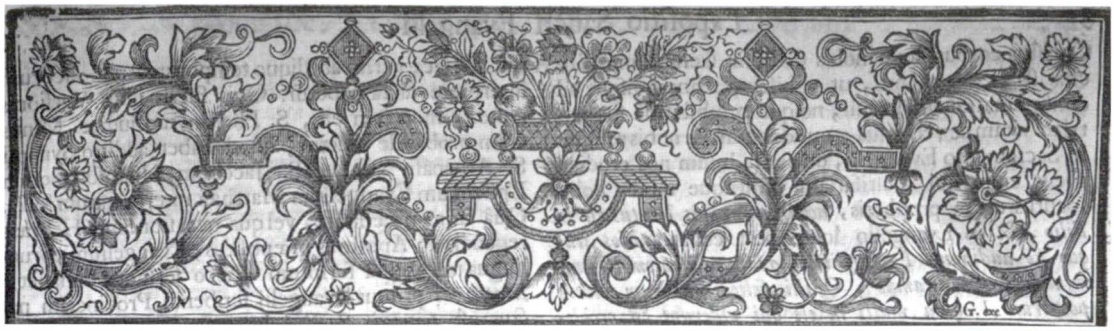
Signatuur **G. exc.**

Bertus gebruikt waarschijnlijk in 1721 voor het eerst zelf een vignet ([12]) van groot formaat (52 x 178) (ill. 19) gesneden door Gramme. Binnen een dubbele kader prijkt een uitbundige florale compositie die onderaan rechts **G. exc.** gesigneerd is.

(10) *Vijftig-jarig jubel-feest geviert wordende met pleytige octave door het vermaard Broederschap van de H. Scapulier, onder den tytel des Bergs-Carmel, begind op zondag dan 19. julii 1767. in de parochiale kerk van de H. Martinus tot Maastricht binnen Wyck.* - Maastricht: Lekens, s.d., p. 3 (niet in Heynen).

(11) Van Lmere, *Gesigneerde ornamenten ...*, p. 162, ill. 76.

(12) Heynen 216, p. 1.



Ill. 19

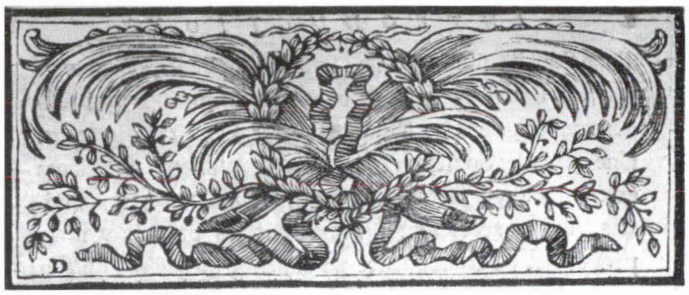
3.2. *De groep Depas*

Een groep vignetten, gesigneerd met **D**, **DP**, **PD**, **Depas** vertoont onmiskenbare trekken van verwantschap. In Luik worden eveneens ornamenten gebruikt met gelijkaardige en aanverwante signaturen zoals **P. Depas** ([13]). Deze werd door Droixhe ([14]) geïdentificeerd als Pierre Paul Depas, die in 1762 in de Luikse Sint-Aldegondisparochie woont. Bij het vergelijken van de verschillende Depas-vignetten ontkomt men echter niet aan de indruk dat zij het werk vormen van minstens twee graveurs. Het is immers moeilijk aan te nemen dat de lineaire stijl, die typisch is voor de vignetten met dubbele kader, van dezelfde hand stamt als sommige speelse vrijstaande vignetten zoals de leeuw en de heraldische lelie. Het lijkt evenmin een toeval dat vooral de vignetten, die Roux na zijn breuk met Dufour aankocht, van beter vakmanschap getuigen dan deze die Dufour voordien uit Luik meebracht. Ook bij de Depas-vignetten in Luikse drukken treft men sterke onderlinge stijlverschillen aan. Dit verschil in kwaliteit en stijl kan soms wellicht verklaard worden door een aantal vignetten als jeugdwerk en andere als rijper werk te beschouwen maar vaak lijkt er meer aan de hand.

Beide groepen zijn op dit ogenblik chronologisch moeilijk te onderscheiden. Als men eveneens rekening houdt met de Luikse drukken dan stelt men vast dat de lineaire en onbeholpen exemplaren voor het eerst gebruikt worden van 1764 tot 1778. De signaturen binnen deze groep variëren sterk: **P. Depas** (na 1774), **Depas** (1764, 1777), **Depas**-cursief (1775), **PD** (1776, 1777), **D** (1776), **D**-negatief (1777) en **d**-cursief (1778). De kwaliteitsvollere vignetten zijn klaarblijkelijk iets recenter en duiken voor het eerst op in de periode van 1776 tot 1792. In tegenstelling tot de eerste groep bevatten zij geen florale composities maar ligt de nadruk op idyllische scènes. De graveur signeert nooit voluit. Na in 1776 zowel **PD** als **DP**

(13) Van Laere, *Gesigneerde ornamenten* ..., p. 151-152, ill. 48-52.

(14) D. Droixhe, *Une contrefaçon liégeoise exemplaire: Les Oeuvres du philosophe bienfaisant (1746)*, in *Bulletin de la société royale Le Vieux-Liège* 13,2, 1994, nr 265, p. 100. Droixhe geeft er tevens interessante aanwijzingen over de relatie tussen de Luikenaar Bassompierre en de Maastrichtse drukker Jean Edmé Dufour, die zijn loopbaan begon als corrector bij Bassompierre. Het zou nuttig zijn te kunnen beschikken over een afbeelding van het vignet van Depas dat op p. 102, noot 16 aangehaald wordt. Wellicht kan dan het probleem van een 'dubbele' piraateditie uit 1764 — één uit Luik en één uit Maastricht? — opgelost worden.



Ill. 20

gebruikt te hebben, tekent hij nog slechts **D** in 1781, 1785, 1786, 1788, 1789 en 1792 zodat men geneigd is twee moeilijker toe te wijzen vignetten met signatuur **D** uit 1791 en 1792 ook tot de tweede groep te rekenen ([15]).

(15) Groep 1: dubbele kader
- lineaire stijl (met typische palmtakken en knoestige takken)
  - **DEPAS**: wapenschild tussen twee takken (Luik, 1761) (DROLXHE, *Une contrefaçon...*, ill. 1)
  - **P. DEPAS**: florale compositie (Luik, na 1771)
  - **D**: florale compositie (Maastricht, 1776)
  - **D**: florale compositie (Luik, 1776)
  - **PD**: florale compositie (Luik, 1776)
  - **PD**: florale compositie (Maastricht, 1777)
  - **DEPAS**: bloemtuil (Maastricht, 1777)
- onbeholpen stijl
  - **DEPAS**: allegorische compositie op de kerk (Luik, na 1771)
  - **D**: florale rococo-achtige compositie (Maastricht, 1776)
  - **D**-negatief: allegorische compositie (Maastricht, 1777)
  - **d**-cursief: allegorische compositie (Maastricht, 1778)

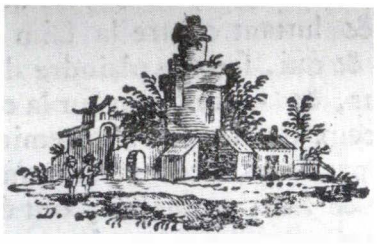
Groep 2: onbeholpen rococo
- **DEPAS**-cursief: boom geflankeerd door een muur (Maastricht, 1775)
- **DEPAS**-cursief: gebouwencomplex (Maastricht, 1775)

Groep 3: idyllische en romantische motieven
- **PD**: toren met kantelen (Maastricht, 1776)
- **DP**: lelie (Maastricht, 1776)
- **D**: toren tussen gebouwen (Maastricht, 1781)
- **D**: boer op ezel (Luik, 1785)
- **D**: watermolen (Maastricht, 1786)
- **D**: leeuw (Maastricht, 1788)
- **D**: tornooihelm (Maastricht, 1789)
- **D**: Amor (Maastricht, 1792)

Groep 4: 'delicate' rococo en florale stijl
- **D**: twee putti met wapenschild (Maastricht, 1786)
- **D**: medaillon en guirlandes (Maastricht, 1786)
- **D**: allegorie op de handel (Maastricht, 1789)

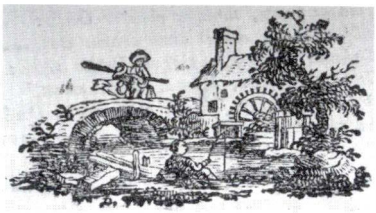
Groep 5: atypisch
- **D**: wapenschild de Hoensbroeck (Maastricht, 1791)
- **D**: landarbeider in dubbele kader (Maastricht, 1792).

Ill. 21

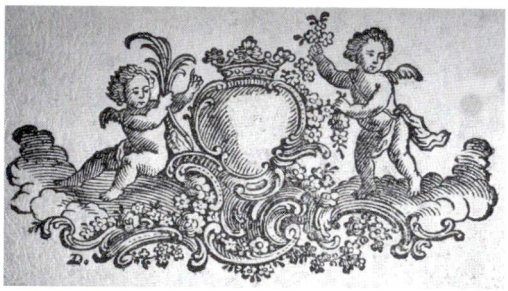


Ill. 22

Ill. 23

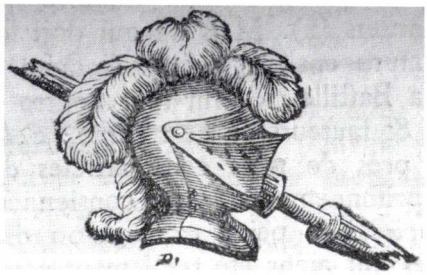


Ill. 24

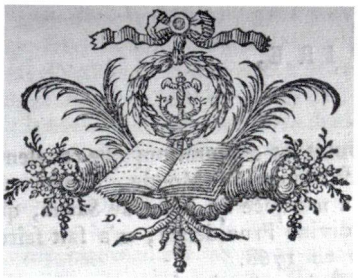


Ill. 25

Ill. 26



Ill. 27



Ill. 28

Initiaal **D**, **D**-negatief en **d**-cursief

In 1776 treft men voor het eerst ornamenten van Depas aan in een druk van de vennoten Jean-Edmé Dufour en Philippe Roux ([16]). Het ene vignet (39 x 90) (ill. 20) toont binnen een dubbele kader een symmetrische boeket van twee palmtakken, twee takken en een lauwerkrans, samengebonden met een lang lint. Het is onderaan links **D** gesigneerd. Het andere ([17]) (30 x 78) (ill. 21) toont een dubbele kader met een symmetrische florale compositie waarbij in het midden een bloemtuil op een rocaille-achtig motief rust waarop aan elke zijde een hoge florale compositie aangebracht is. Het geheel is onderaan links **D** gesigneerd.

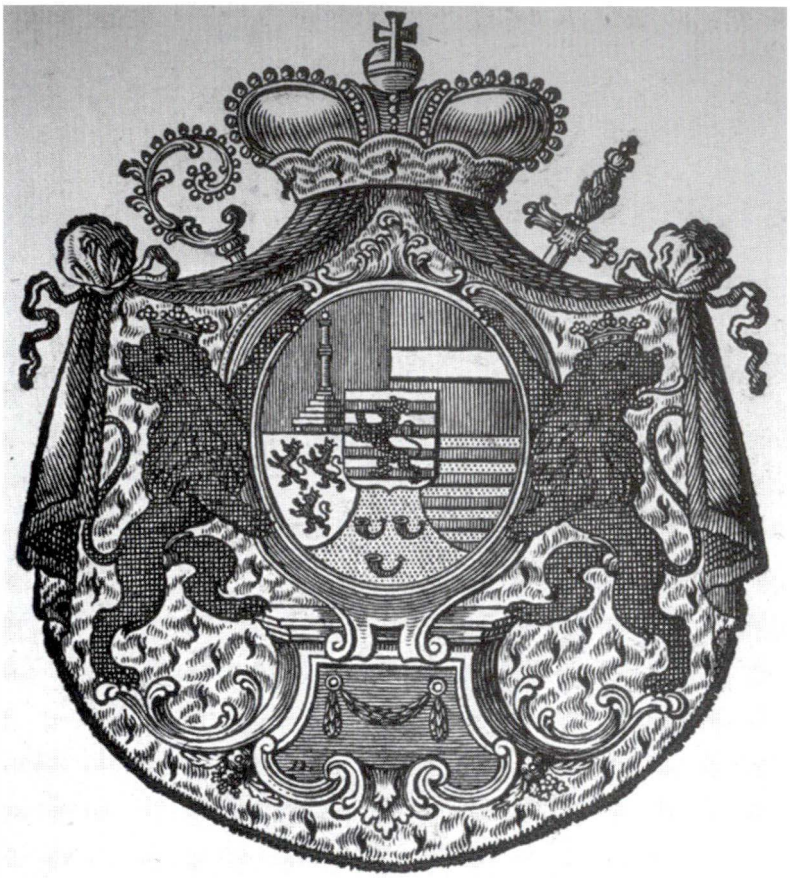
In 1781 wordt een vrijstaand vignet ([18]) (36 x 12) (ill. 22) gebruikt dat enkele gebouwen toont, die gegroepeerd zijn rond een centrale toren met op de achtergrond enkele bomen. Het is onderaan links **D**: gesigneerd.

In 1786 verschijnen nog andere vrijstaande vignetten. Het eerste ([19]) (27 x 52) (ill. 23) toont een uitbundige symmetrische florale compositie met palmtakken en guirlandes rond een centraal medaillon met een hoofdje naar rechts. Het vignet is onderaan links **D.** gesigneerd. Het tweede vignet ([50]) (27 x 49) (ill. 24) toont een idyllisch rivierlandschap met rechts een watermolen met enkele bomen en links een brug waarop een boer een os — of een ezel, de gravure laat enige twijfel hierover bestaan! — drijft, in het midden op de voorgrond een visser. Het vignet is onderaan links **D.** gesigneerd. Het derde vignet ([51]) (41 x 66) (ill. 25) toont een rococo compositie waarin twee putti een leeg gekroond schild houden. Het is onderaan links **D.** gesigneerd.

In 1788 stoppen Dufour en Roux hun samenwerking. Roux verschaft zich nieuwe vignetten van Depas. Deze zijn van opvallend betere kwaliteit dan de oudere exemplaren. Het vrijstaande vignet ([52]) (28 x 48) (ill. 26), dat hij reeds in 1788 gebruikt, toont een naar links liggende leeuw met naar achter gewende kop. Het vignet is onderaan rechts **D.** gesigneerd.

Het volgende jaar vindt men bij hem twee andere vrijstaande vignetten. Het ene ([53]) (35 x 57) (ill. 27) toont een bepluimde tornooihelm naar rechts met erachter een gebroken lans. De signatuur **D.** bevindt zich onderaan in het midden. Het andere ([54]) (41 x 46) (ill. 28) toont een symmetrische allegorische compositie op de handel met in het midden een geopend boek getopt door een omkranste caduceus en op de achtergrond twee palmtakken en twee hoornen des overvloeds. Het vignet is onderaan links **D.** gesigneerd.

(16) Heynen 585i, p. 1.
(17) Heynen 585i, p. 17; Heynen 585iii, p. 3; Heynen 585vi, p. 1; Heynen 613i, p. 1; Heynen 613iii, p. 337; Heynen 821, p. 1.
(18) Heynen 690ii, titelblad; Heynen 800iii, p. 46; Heynen 802iii, p. 20; Heynen 819iii, p. 180; Heynen 819iv, p. 108 & 227; Heynen 819vi, p. 225; Heynen 821, p. VIII; Heynen 835i, p. XXII.
(19) Heynen 799i, titelblad; Heynen 802iii, p. 252; Heynen 819iii, p. 145; Heynen 819iv, p. 132.
(50) Heynen 802iii, p. 399; Heynen 819iv, p. 355; Heynen 819vi, p. 356; Heynen 907iv, p. 145.
(51) Heynen 811, titelblad; Heynen 821, titelblad.
(52) Heynen 819vi, p. 381; Heynen 897iii, p. 199; Heynen 907iii, p. 252.
(53) Heynen 897i, p. xvi.
(54) Heynen 897iii, p. 233.



Ill. 30

Ill. 29

Ill. 31

Ill. 32

Ill. 33

Ill. 34

P.L. Lekens gebruikt in 1791 een fraai in hout gestoken wapenschild van de Luikse prins-bisschop Constantinus Franciscus van Hoensbroek ([55]) (120 x 130) (ill. 29) dat **D.** gesigneerd is in het voetstuk waarop het schild rust.

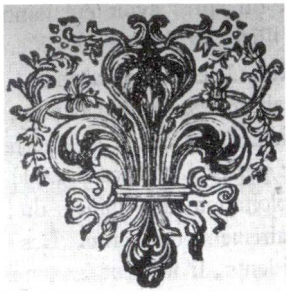
In 1792 gebruikt Roux nog andere gesigneerde ornamenten van de Depas-groep. In één geval ([56]) gaat het om een vrijstaand vignet (33 x 30) (ill. 30) dat een staande Amor toont die een pees op zijn boog spant. Het vignet is onderaan links **D.** gesigneerd. Het andere ([57]) is een vignet (33 x 71) (ill. 31) met dubbele kader. Het toont een landarbeider naar rechts met schop en zak over de schouder; links een kerk en enkele bomen, rechts eveneens bomen. Het vignet is onderaan links **D.** gesigneerd.

Eenmaal, in 1777, is een vignet ([58]) (37 x 82) (ill. 32) in negatief gesigneerd. Het toont binnen een dubbele kader een allegorische compositie met betrekking tot de vrije kunsten. De signatuur **D** bevindt zich onderaan links. Ondanks het afwijkende karakter van de signatuur mag dit vignet eveneens tot de Depas-groep gerekend worden.

Hetzelfde geldt waarschijnlijk ook voor een vignet (21 x 82) (ill. 33) met onderaan links de signatuur **d** in cursief. Het is voor het eerst in 1778 geattesteerd en komt voor in twee drukken van Dufour en Roux ([59]). Het toont, binnen een dubbele kader, een allegorische com-

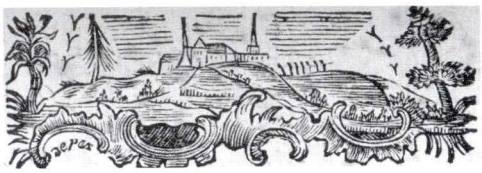
(55) Heynen 966, frontispice.
(56) Heynen 972, p. 111.
(57) Heynen 974, p. 3.
(58) Heynen 613iii, p. 113; Heynen 613iv, p. 104; Heynen 613v, p. 184.
(59) Heynen 618, p. 1; Heynen 625, p. 215.

Ill. 35



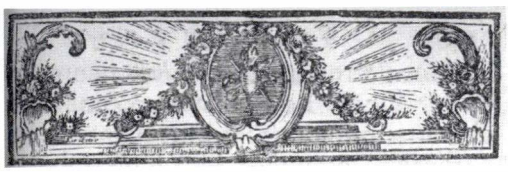
Ill. 36

Ill. 37



Ill. 38

Ill. 39



Ill. 40

positie onder rococo-invloed van de vrije kunsten met aan beide zijden een gekruiste bloemtak en een palmtak.

Initialen **PD**

In 1776 gebruiken Dufour en Roux een vrijstaand vignet ([60]) (40 x 97) (ill. 34) dat in het midden een ronde toren met kantelen toont. Links ervan staat een grote boom en rechts enkele kleinere bomen. Het vignet is onderaan rechts **P.D** gesigneerd.

Eén jaar later duikt een ander ornament ([61]) (31 x 79) (ill. 35) bij hen op. Het toont binnen een dubbele kader een symmetrisch opgebouwde vegetale compositie, die onderaan links **P.D** gesigneerd is.

Initialen **DP**

Deze signatuur komt, voor zover op dit ogenblik gekend, slechts eenmaal voor. Er bestaat geen reden om te twijfelen aan de verwantschap met de Depas-groep. Een vrijstaande vignet (39 x 37) (ill. 36), dat een uiterst gedetailleerde heraldische lelie voorstelt, is onderaan rechts **DP** gesigneerd. Het wordt voor het eerst in 1776 door Dufour en Roux gebruikt ([62]). Na het beëindigen van de samenwerking tussen beide compagnons vindt men het in een aantal drukken van Roux terug.

Signatuur **depas**-cursief en **DEPAS**

In 1775 gebruiken Dufour en Roux voor het eerst een vrijstaand vignet ([63]) (22 x 65) (ill. 37) dat met de volledige familienaam van de graveur gesigneerd is. De symmetrisch opgebouwde compositie met in het midden een kleine boom in de opening van een muur en architectonische elementen, rust op een rococo-voet. Deze is in de rechter rocaille cursief **depas** gesigneerd.

Hetzelfde jaar gebruiken zij eveneens een ander vrijstaand vignet ([64]) (21 x 66) (ill. 38) dat een landschap voorstelt met in het midden een gebouwencomplex. Links staan twee en rechts één boom. Het geheel rust op een rococo-voet. Deze is in de linker rocaille cursief **depas** gesigneerd.

In 1777 duikt bij Dufour en Roux een derde vignet ([65]) (55 x 130) (ill. 39) op dat onderaan links **DEPAS**. gesigneerd is. Het toont binnen een dubbele kader een grote symmetrisch opgebouwde bloemtuil.

(60) Heynen 592, titelblad, p. 331, 431 & 927; Heynen 631i, p. 207.
(61) Heynen 585ii, p. 1; Heynen 613i, p. 283.
(62) Heynen 585ii, p. 190; Heynen 613ii, p. 167; Heynen 613iii, p. 112; Heynen 613v, p. 285; Heynen 627iii, p. 113; Heynen 907iv, p. 301.
(63) Heynen 556i, p. 225; Heynen 621i, p. 67; Heynen 644xiii, p. 1.
(64) Heynen 556ii, p. 178; Heynen 577iv, p. 147; Heynen 577v, p. 319; Heynen 577vi, p. 169; Heynen 617iii, p. 255; Heynen 617iv, p. 1; Heynen 621i, p. 125; Heynen 621iv, p. 1; Heynen 627vi, p. 1; Heynen 644iv, p. 1; Heynen 682vi, p. 1; Heynen 683v, p. 301; Heynen 683viii, p. 289 & 471; Heynen 683xiii, p. 155; Heynen 683xiv, p. 75; Heynen 683xvi, p. 91; Heynen 835ii, p. 46 & 186.
(65) Heynen 608, p. 1; Heynen 614, p. 1, 335; Heynen 631ii, p. 1, 143 & 231; Heynen 645, p. iii.

Ill. 41

Ill. 42

3.3. *Graveur Critaer* ([66])

De aanwezigheid van vignetten van Critaer kan in Maastrichtse uitgaven voorlopig niet echt bevestigd worden omdat zij uitsluitend schijnen voor te komen in publicaties waarvan men mag aannemen dat zij niet te Maastricht gedrukt werden maar slechts er uitgegeven zijn.

Een publicatie uitgegeven bij Cavelier in 1778 toont een vignet ([67]) (20 x 66) (ill. 40) met binnen een dubbele kader een ovaal medaillon met het hart van de lijdende Christus en omhangen met een guirlande en tegen een achtergrond van stralen; links en rechts twee florale motieven in rococostijl. De moeilijk leesbare signatuur, waarschijnlijk **critaer** in cursief, bevindt zich op het voetstuk onderaan links.

In een boek in 1782 uitgegeven door Cavelier prijkt een vignet ([68]) (39 x 46) (ill. 41) dat van Luikse oorsprong is ([69]). Het toont de geblinddoekte verpersoonlijking van de Kerk zittend op een wolk. Haar rechterhand rust op een anker en over haar linkerschouder ligt een kruis, op de achtergond schijnt een zon en prijken de symbolen van het Nieuwe en het Oude Testament. De signatuur, waarschijnlijk **critaer** in cursief, bevindt zich onderaan links naast de wolk.

Enkele jaren later, in 1785 verschijnt een werk zonder opgave van Maastrichtse uitgever of drukker maar met het adres van de Luikse drukker Lemarié. Het bevat een vignet ([70])

(66) Na het afsluiten van deze bijdrage trok de heer H. Fettweis (Brussel) mijn aandacht op de mogelijkheid de signatuur als *Crismer* te lezen. Deze suggestie opent interessante perspectieven vooral omdat deze naam tijdens de 18de eeuw te Luikse geattesteerd is. In het kader van deze bijdrage kon hierop echter niet dieper ingegaan worden.

(67) Heynen 619, p. 133.

(68) Heynen 714, titelblad.

(69) Van Laere, *Gesigneerde ornamenten* ..., p. 135, ill. 4. Het impressum van het hier aangehaalde werk uit 1786 doet vermoeden dat het te Luik gedrukt werd maar vermeldt uitdrukkelijk C.M. Spanoghe van Antwerpen als verkoper. Klaarblijkelijk is het vignet reeds in 1784 te Luik. Droixhe, *C'est le bouquet* ..., p. 215 wijst een ander vignet met dezelfde signatuur met zekerheid toe aan het atelier van de Luikse drukker Desoer. Maar over het gebruik van dit vignet bestaat meer onduidelijkheid dan de auteur schijnt aan te nemen, vergelijk b.v. met Van Laere, *Gesigneerde ornamenten* ..., p. 136 noot 14. Vignetten van dezelfde graveur werden ook door andere Luikse drukkers b.v. Lemarié (zie verder) gebruikt.

(70) Heynen 775, p. 63.

(32 x 78) (ill. 42) dat binnen een dubbele kader een landschap toont met links een antieke tempel en rechts een galerij over een rivier, op de voorgrond enkele kleine figuren. De signatuur **critaer** in cursief bevindt zich onderaan links. Vermits dit vignet voorkomt in verschillende Luikse drukken mag men ervan uitgaan dat Lemarié het werk inderdaad drukte ([71]).

Al bij al is het dus erg twijfelachtig of Maastrichtse drukkers ooit zelf een vignet van Critaer gebruikten.

4. Luik of Maastricht: graveur K

In verschillende drukken van Lambertus Bertus komen vignetten voor waarvan de signatuur moeilijk interpreteerbaar is. Niet alle blokken zijn op dezelfde wijze gesigneerd en de verschillende letters zijn vaak nauwelijks leesbaar. Op basis van hun onbeholpen en houterige stijl kan men ze aan dezelfde hand toeschrijven. Tot nog toe werd geen enkel ornament met een vergelijkbare signatuur buiten Maastricht aangetroffen zodat een plaatselijke oorsprong niet kan uitgesloten worden. Het onderzochte staal oude drukken is echter te beperkt om hierover definitief uitsluitsel te kunnen geven. Ondanks het gebrek aan leesbaarheid en aan uniformiteit van de signatuur staat vast dat de laatste letter steeds een **K** is. In een aantal gevallen is deze voorafgegaan door een **L**. Soms lijken drie letters elkaar te volgen en dan is niet duidelijk of **ILK** dan wel **LLK** gelezen moet worden. Zelfs een lezing **LVK** lijkt in sommige gevallen tot de mogelijkheden te behoren.

Of er een verband bestaat tussen graveur **K** en de auteur van een figuratieve houtsnede ([72]) (92 x 59) (ill. 43) uit 1787 gebruikt door P.L. Lekens, is twijfelachtig. Deze is onderaan in het midden **Krafft f. 173.2.** gesigneerd en gedateerd. Zij toont een priester, die twee gelovigen zegent in een kerk. De gravure is niet alleen van merkbaar betere kwaliteit dan de vignetten van **K** maar ook bijna twee decennia jonger dan het oudst geattesteerde **K**-vignet.

Lambertus Bertus koopt rond 1712 één of meerdere vignetten van Jean Philippe Gramme maar gebruikt in 1715 ook reeds vignetten van **K**, die van beduidend mindere kwaliteit zijn. Wijst dit er op dat de prijzen van Gramme voor Bertus te hoog waren of dat hij onervaren — plaatselijke — ambachtslieden een kans wilde geven? Om hierover uitspraken te kunnen doen is op dit ogenblik echter onvoldoende materiaal van **K** gekend. Men kan slechts vaststellen dat **K** een — mogelijk jongere — tijdgenoot van Jean Philippe Gramme is.

(71) Van Laere, *Gesigneerde ornamenten* ..., p. 136-137, ill. 8. In 1788 is het vignet nog steeds in gebruik bij Lemarié, die dus hoogstwaarschijnlijk de drukker is.

(72) Heynen 831, p. 391. Het werk herneemt een oudere druk van c. 1745. De datering van Heynen is gebaseerd op de toegevoegde kalender. Dit wijst er op dat het werk jaarlijks kon geactualiseerd worden door een katern met een nieuwe kalender toe te voegen. Uit welk jaar de oudste Maastrichtse uitgave dateert valt op dit ogenblik dus moeilijk te zeggen. De gravure vertoont een opvallende gelijkenis met een gelijkaardige (ill. 44) uit *Dagelyksche oeffeningen ende godtvruchtighe bemerkingen door den geheelen vasten* ... — Tot Ypre: by Walwein s.d. maar ditmaal gesigneerd **Wouters 1746**. Bij het ter perse gaan van dit artikel trok mevr. Cl. Lemaire mijn aandacht op het feit dat de auteur van de gravure wellicht geïdentificeerd mag worden met de Brusselse auteur en graveur Jan Lauwryn Krafft (10.11.1691 - na 1769); zie ook. M.D. Henkel, *sub voce*, in: U. Thieme & F. Becker *e.a.*, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XXI, Leipzig 1927, p. 321-322.

Ill. 43

Ill. 44

Ill. 45

Ill. 46

Initiaal **K**

In 1715 gebruikt Lambertus Bertus klaarblijkelijk voor het eerst vignetten van graveur **K**. Een relatief klein vrijstaand vignet ([73]) (19 x 33) (ill. 45) stelt een hart voor gevat tussen

(73) **L. Bertus**: Heynen 172, titelblad; Heynen 204, p. 24; Heynen 213, p. 33, 61; Heynen 242i, 406, 552; Heynen 242ii, p. 267; Heynen 249 p. 108, 192, 397; Heynen 252, titelblad, p. 117; Heynen 285, p. 462; Heynen 289, p. 4 en *Breviarum canonicorum regularium sacri et exempti ordinis Sanctae Crucis* / authoritate ... Werneri d'Audace... — Trajecti ad Mosam: officina typographica Lamberti Bertus, 1727, tweede deel, p. 187 (niet in Heynen).
J. Lekens: Heynen 272, titelblad (uit het gebruik van het vignet mag afgeleid worden dat de datum van druk vooropgezet door Heynen fout is. Deze brochure dateert beslist van nà het overlijden van L. Bertus 1739/40 en waarschijnlijk zelfs van na het verdwijnen van het atelier van weduwe Bertus in 1745); Hey-

Ill. 47

Ill. 48

twee takken die bovenaan samenkomen in een kleine bloem. De signatuur **K** bevindt zich in het midden van de houtsnede, vlak boven het hart. Het vignet werd nadien overgenomen door Lekens.

Een wat groter vrijstaand vignet ([71]) (30 x 41) (ill. 46) toont een hoge bloemenvaas, die steunt op een dubbele gebogen voet, versierd met guirlandes. Aan beide zijden van de vaas staat een pikkend vogeltje met geheven vleugels. De discrete signatuur **K** bevindt zich in het midden van de vaas.

Hoewel graveur **K** een voorkeur schijnt te hebben voor vrijstaande vignetten is er bij Bertus toch een omkaderd exemplaar voorhanden. In 1728 gebruikt hij immers een vignet ([75]) (27 x 84) (ill. 47) dat binnen een dubbele kader een gevlochten bloemkorf toont. De korf rust op een gevleugeld (?) hoofd en is geflankeerd door overvloedig rankwerk. De signatuur **K** bevindt rechts van de bodem van de korf.

In 1777 duikt bij Jacob Lekens een ander vignet ([76]) van **K** op. Waarschijnlijk stamt het net als alle andere **K**-vignetten oorspronkelijk uit het atelier van Bertus maar het is er tot nog toe niet geattesteerd. Het vignet (10 x 17) (ill. 48) toont een bescheiden symmetrische florale compositie en is rechts van het centrum met **K** gesigneerd.

Initialen **LLK** of **ILK**

Vanaf 1715 gebruikt Bertus een vrijstaand vignet ([77]) (32 x 42) (ill. 49) dat een overvloedige bloemenvaas toont in de vorm van een naar rechts kijkende vogel op een voetje. De

NEN 346, p. VIII; HEYNEN 360, p. 143; HEYNEN 361, p. 91; HEYNEN 376, p. [iv].
P.L. Lekens: HEYNEN 991v, p. 106.

(71) **L. Bertus** : HEYNEN 187var., p. 22, laatste p; HEYNEN 190, p. 209, 355; HEYNEN 204, p. 191, 310; HEYNEN 216, p. [ix].; HEYNEN 205, p. 602; HEYNEN 210b, p. 16, 33; HEYNEN 242i, p. 557; HEYNEN 242ii, p. 362; HEYNEN 249, p. 13, 134, 266, 429; HEYNEN 280, p. 38, en *Breviarum canonicorum regularium sacri et exempti ordinis Sanctae Crucis* / authoritate ... Werneri d'AUDACE... — Trajecti ad Mosam: officina typographica Lamberti Bertus, 1726, eerste deel, achteraan bij het einde van de tabel (niet in HEYNEN).
J. Lekens: HEYNEN 361, p. 40.

(75) HEYNEN 249, p. [iii].

(76) HEYNEN 604ii, p. 203.

(77) **L. Bertus**: HEYNEN 190, p. 323; HEYNEN 204, p. 198, 317; HEYNEN 205, p. 592; HEYNEN 210a, p. 307; HEYNEN 210b, p. 21, 46; HEYNEN 216, p. 1489; HEYNEN 220iii, p. 532; HEYNEN 242i, p. 150, 275, 459; HEYNEN 252, p. 37, 602, *126; HEYNEN 280, p. 131.
J. Lekens: HEYNEN 346, p. XII; HEYNEN 360, p. [v].

Ill. 49

Ill. 50

signatuur **LLK** of **ILK** bevindt zich onderaan op het voetstuk. De eerste letter is in de meeste gevallen nauwelijks zichtbaar en kan in de andere gevallen zowel **I** als **L** gelezen worden. Het vignet ging nadien over naar Jacob Lekens.

5. Vignetten van onbekende herkomst

Men beschikt over te weinig aanknopingspunten om een aantal vignetten geografisch of chronologisch te plaatsen. In enkele gevallen bestaat er zelfs twijfel over of de vignetten inderdaad te Maastricht gebruikt werden.

Monogrammist **K**-cursief

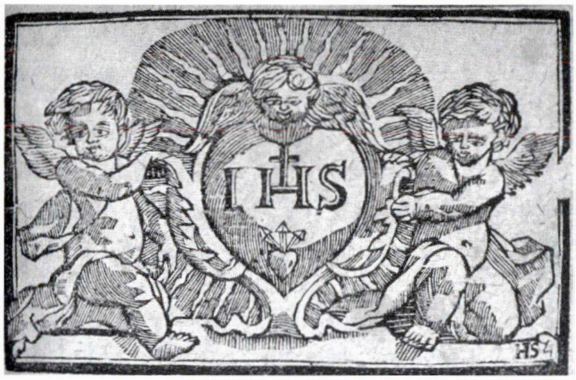
In 1724 gebruikt Lambertus Bertus in een populair religieus werk enkele fraaie samengestelde vignetten ([78]) (29 x 75) (ill. 50). Binnen een dubbele kader houden twee fabelwezens met het bovenlijf van een putto een rijk versierde ovalen lijst. Binnen deze lijst wisselen een viertal losse voorstellingen (18 x 23) elkaar af. Het grote blok is onderaan rechts in cursief **K.** gesigneerd. Vermoedelijk dateert het vignet uit de tweede helft van de 17de eeuw. Of de inzetstukken van dezelfde hand stammen is op dit ogenblik onduidelijk. De graveur kan, om stilistische en technische redenen waarschijnlijk niet vereenzelvigd worden met de hoger aangehaalde graveur **K**. Een precieze geografische situering kan evenmin gegeven worden. Deze monogrammist ontsnapt voorlopig dus aan nadere identificatie.

Graveur **HSz**

In 1722 geeft Lambertus Bertus een werk uit met op het titelblad een nogal onbeholpen uitgevoerd vignet ([79]) (47 x 70) (ill. 51) waarvoor geen Maastrichtse parallellen gekend zijn. Het beslaat bijna de gehele breedte van het blad en toont binnen een dubbele kader twee zittende putti die een hart met het IHS-monogram vasthouden. Het hart is getopt door het gevleugelde hoofd van een engeltje en omsloten door een aureool. De signatuur **HSz** bevindt

(78) Heynen 231, p. 3, 29, 247 en 305. Uit stilistische gronden lijkt het onwaarschijnlijk dat hier gaat om de blokken over hetzelfde onderwerp, vermeld op de verkoopsaffiche van Monsieur, die zoals hoger vermeld de voorganger van Bertus te Hasselt was.

(79) Heynen 223.



Ill. 51

Ill. 52

zich onderaan rechts. Het geheel is erg grof uitgevoerd en daardoor moeilijk chronologisch of geografisch te plaatsen. Heynen twijfelt er aan of het werk te Maastricht gedrukt werd en vermoedt dat Bertus slechts het titelblad toevoegde. Zelfs indien deze suggestie juist is dan brengt ons dit niet dichter bij de identificatie van de graveur. Of moet men aannemen dat de ongeïdentificeerde drukker ook een stel titelbladen op naam van Bertus drukte. Het lijkt immers onwaarschijnlijk dat Bertus zijn impressum toevoegt op een half afgewerkt titelblad dat door een collega toegeleverd wordt.

Graveur **PV**

In een devotieboekje ([80]), dat omwille van de slechte bewaringstoestand niet met zekerheid gedateerd kan worden, gebruikt Joannes van Gulpen op het titelblad een cartouchevormig vignet (57 x 42) (ill. 52) met de afbeelding van de blijde boodschap aan Maria. Het vignet is onderaan links in de rand **P.V.** gesigneerd. Deze graveur blijft voorlopig ongeïdentificeerd en ook in dit geval bemoeilijkt de gebrekkige stijl een nauwkeurige situering in de tijd. Het is echter onwaarschijnlijk dat deze houtsnede van vóór het midden van 17de eeuw dateert.

Graveur **Cotte**

Jacob Lekens gebruikt ten laatste vanaf 1769 een vignet (25 x 71) (ill. 53) dat een phoenix toont boven een rococo aandoend motief met aan beide zijden een schrale bloemtak. Het

(80) *De historie van de weerdige moeder Sint Anna beschrywende haer leven ende doodt met eenige groote weldaden aen haere dienaers bewesen. Over-geset uyt het Latyn in onse Nederlandtsche tale* / door Walterus Born carthuyser tot Moninkhuysen. — Tot Maestricht: by Johannes van Gulpen, boeck-drucker ende boeck-verkooper woonende op de Munt, 17[x]5. Het decennium van uitgave is niet meer leesbaar maar kan slechts tot 1725, 1735 of 1745 vervolledigd worden.

Ill. 53

Ill. 54

vignet is onderaan in het midden van de linkerhelft cursief **cotte.** gesigneerd. Er bestaat enige onzekerheid over het ogenblik waarop Lekens voor het eerst dit ornament gebruikt vermits het voorkomt in een niet gedateerde publicatie, die door Heynen wellicht te vroeg gedateerd wordt ([81]). Voorlopig blijft onduidelijk wie Cotte is maar er zijn aanwijzingen dat hij een Fransman is. Of hij geïdentificeerd mag worden met de gelijknamige Parijse graveur, die tussen 1778 en 1791 werkzaam is, staat niet vast. Het vignet kan via Luik bij Lekens beland zijn.

Graveur **IVI**

Jean Edmé Dufour gebruikt in 1774 voor het eerst een vrijstaand vignet ([82]) (37 x 49) (ill. 54) dat een symmetrisch compositie toont met twee zittende putti, die elk een boek vasthouden. Tussen beide prijkt een floraal motief in rococostijl. Het vignet is op de knieën van de rechtse putto, in een banderol **IVI** gesigneerd. De gebrekkige kwaliteit bemoeilijkt ook hier een nadere toeschrijving en datering.

Besluit

De studie van de gesigneerde vignetten in Maastrichtse drukken illustreert op treffende wijze het stijgende belang van Luik als centrum voor boekdrukkunst. Het beperkte karakter van de Maastrichtse boekproductie wordt bevestigd door de geringe diversiteit in de herkomst van de vignetten waarbij twee centra — Antwerpen en Luik — elkaar in de loop van de 18de eeuw aflossen.

Als Lambertus Bertus bij het begin van de 18de eeuw zijn drukkerij opstart dan moet hij het aanvankelijk stellen met vignetten en ornamenten, die hij van zijn voorganger over-

(81) **J. Lekens**: Heynen 383, p. [iii], niet gedateerd maar door Heynen in 1752 geplaatst; Heynen 500vi, p. 516; Heynen 500viii, p. 478; Heynen 500xvi, p. 387; Heynen 587ii, p. 1; Heynen 611iii, p. 314; Heynen 611iv, p. 8; Heynen 611v, p. 377.
P.L. Lekens: Heynen 811, titelblad.

(82) Heynen 545, titelblad; Heynen 561, p. 75; Heynen 585i, p. II; Heynen 585v, p. 97 & 269; Heynen 592, p. 907; Heynen 631i, p. 26.

neemt en die in laatste instantie uit Antwerpen afkomstig zijn. Een deel van deze houtblokken is op dat ogenblik bijna anderhalve eeuw oud. Bij de vernieuwing en aanvulling van zijn materiaal maakt hij een onderscheid tussen figuratieve en aanverwante blokken enerzijds en zuiver decoratieve vignetten anderzijds. De eerste groep bestaat in principe nog steeds uit oud, 17de-eeuws materiaal vervaardigd te Antwerpen maar voor de tweede groep doet hij beroep op eigentijdse Luikse graveurs. Het is moeilijk een oordeel te vellen over de aankopen van zijn opvolger Jacob Lekens omdat op dit ogenblik niet altijd duidelijk is wat deze zelf aan het drukkersgerief van Bertus toevoegt.

Bij het begin van het derde kwart van de 18de eeuw is de toestand grondig gewijzigd. Dufour gebruikt geen Antwerps materiaal meer. Zijn nauwe banden met Luik, waar hij een tijdlang als corrector werkzaam is, hebben zijn keuze voor Luikse aankopen beslist beïnvloed maar de stijgende kwaliteit van het werk van de Luikse graveurs is ongetwijfeld eveneens van belang geweest.

Het feit dat Luikse drukkers zich tijdens de tweede helft van de 18de eeuw toeleggen op de productie van piraatdrukken en 'verboden' drukken heeft er ongetwijfeld toe bijgedragen dat een aantal ambachtelijke graveurs de kans krijgt om hun blokken ook buiten de stad te verkopen, waarbij Luikse drukkers in enkele gevallen als tussenpersoon optreden.

Tot nog toe kunnen geen vignetten uit Maastrichtse drukken met zekerheid aan andere centra uit de Zuidelijke Nederlanden of de Verenigde Provinciën toegeschreven worden. De enkele gesigneerde vignetten die op dit ogenblik niet nader geïdentificeerd kunnen worden zijn wellicht eveneens via Luik te Maastricht terecht gekomen. Verder onderzoek moet hier uitsluitsel geven.

ABSTRACT: **Liège and Antwerp signed vignettes and related woodblocks used by Maastricht printers in the 17th and 18th centuries.**

The study of signed ornamental woodblocks used by printers of Maastricht during the 17th and 18th centuries clearly illustrates a shift in their relation with fellow-printers. The oldest generation used nearly exclusively blocks made in Antwerp. Later on Liège provided the blocks. A closer study of the vignettes throws an interesting light on the longevity of some blocks and on their successive owners. It also gives information on a small group of craftsmen whose production remains largely unknown. On some vignettes signatures are hard to trace but, since at least some engravers were able to adapt their style perfectly to the wishes of their clients, it is not sufficient to take only the technical and aesthetic qualities of the vignettes into consideration.

MODALITÉS DES ÉCHANGES CULTURELS ENTRE LES AVANT-GARDES BELGES ET ROUMAINES. *ANTHOLOGIE*, *DE DRIEHOEK*, *7ARTS* CONFRONTÉES À *CONTIMPORANUL*, *PUNCT* ET *INTEGRAL*

Nathalie Toussaint

L'immédiate après-guerre, jusqu'au milieu des années vingt, devait s'imposer comme une époque de plénitude créatrice. Décennie où l'acte artistique au sens large s'insinua peu à peu dans la vie sociale et politique, s'instaurant comme vecteur d'une nouvelle utopie de type communautaire. Des prémices de Dada à Zurich à la révolte de Novembre en Allemagne, en passant par la révolution russe ou les diverses manifestations qui eurent lieu à Budapest, en Pologne et en Tchécoslovaquie..., l'art s'institua peu à peu comme outil de propagande, épaulant les visées politiques, traduisant par sa volonté d'internationalisme les idéaux d'une nouvelle société basée sur une utopie socialisante.

De tous les domaines, littéraires, plastiques et plus largement culturels, se propagèrent, telle une explosion langagière au sein de ce cosmopolitisme, manifestes, pamphlets et autres déclamations percutantes. Virulence verbale qui devait dorénavant accompagner toute instauration d'une nouvelle vision esthétique. Des multiples stigmates de la dénonciation du ridicule chez les dadaïstes, à la proclamation du diktat d'un art communautaire, tous participèrent de ce vaste élan. Révolte, exultation de l'intelligentsia à l'égard de l'engourdissement d'un traditionalisme omnipotent; derniers soubresauts d'une humanité pétrie de représentations mécanicistes à une époque durant laquelle les progrès techniques s'imposaient avec force. Cette exaltation menée de front dans toutes les travées créatrices s'assortit de recherches assidues de liens anéantissant les frontières et leurs artifices, instituant une des plus grandes confréries humanistes qui ait jamais existé. Artistes, écrivains, critiques, musiciens, poètes, dramaturges gagnèrent d'autres rives, se rendant de l'Oural à la Seine, des Balkans aux confins du Portugal, traversant la Roumanie, la Hongrie, la Serbie, la Pologne, l'Allemagne, la Suisse, la France, la Belgique et les Pays-Bas...

Le rôle des revues avant-gardistes, observatrices critiques de cette mouvance, fut d'une importance capitale. Des échanges incessants seront générés par leurs entremises. Les périodiques entretiendront des contacts constants les uns avec les autres, chacun s'attelant à la découverte de l'esprit novateur de l'autre, de l'émergence d'une coterie ou d'un nouvel « isme ».

Il en fut ainsi des revues *Der Sturm*, *Die Aktion*, *Noi*, *Il Futurismo*, *De Stijl*, *Manomètre*, *L'Esprit Nouveau*, qui tisseront des liens avec les revues d'Europe Centrale, *Blok*, *Devetsil*,

Disk, Formisci, A Tett, Ma, Red, Periszkop, Zenit... Des reproductions d'œuvres des mêmes artistes, critiques d'art ou poètes jalonnèrent les pages de celles-ci, les créateurs envoyant simultanément leurs réalisations à la plupart des rédactions européennes. Leurs tableaux et constructions graphiques se trouvèrent également accrochées aux cimaises des salles d'expositions dépendant de ces revues.

Les périodiques belges s'imposeront eux aussi au sein de ce climat de confrontations intellectuelles et esthétiques. *L'Art Libre, Anthologie, Het Overzicht, 7Arts, Le Disque Vert, De Driehoek*, dans une moindre mesure *Sélection*, s'investiront dans une collaboration internationale, symbolisée par leurs nombreux contacts avec des artistes aussi différents que Lajos Kassak, Laszlo Moholy-Nagy, Ernst Kallai, Constanti Brâncuşi, Charles Teiges, Serge Essenine, Robert et Sonia Delaunay, Filippo Tommaso Marinetti, Theo Van Doesburg...

C'est dans ce contexte que s'inséreront les liens entre les revues roumaines et belges; ceux-ci devaient s'imposer en deux étapes presque concomitantes. Cette volonté d'échanges internationaux fut dans un premier temps élaborée par *Contimporanul* (Le Contemporain); la revue parue sous les auspices de la contemporanéité se chargeant de transmettre ses idées cosmopolites à la suite historique de l'avant-garde roumaine que furent *Punct, Integral, 75 Hp* et les revues d'obédiences surréalistes *Unu, Urmuz et Alge*.

Il y eut accueil des idées et créations des artistes roumains dans plusieurs revues belges, *Het Overzicht, Anthologie, De Driehoek, 7Arts*. Ce fut *Het Overzicht* qui, par l'entremise de la revue *Anthologie. Groupe moderne d'Art de Liège*, fut la première à répondre à l'appel lancé par les tenants du modernisme roumain aux revues belges. Dans un deuxième temps, *De Driehoek* et *7Arts* perpétuèrent ces échanges, égrenant au fil de leurs pages les préceptes et esthétiques venus de Roumanie. Les revues constructivistes roumaines *Punct* et *Integral* se relayant, à la suite de *Contimporanul*, dans cette volonté de contacts.

Si l'étude des relations entre les deux avant-gardes précitées s'impose d'emblée comme une exemplification de cette vaste « internationale des artistes » qui présidait au devenir des années vingt, celle-ci permet également d'évoquer leur évidente similarité.

En effet, en Belgique, comme en Roumanie, le phénomène avant-gardiste dans sa présentation en groupe uni animé d'une idéologie commune, fut tardif par rapport aux autres pays européens. De mouvement moderniste soudé il n'en fut guère question dans les deux pays avant le début des années vingt. Bien sûr, quelques prémices d'un renouveau s'étaient déjà ponctuellement manifestées tant en Roumanie qu'en Belgique mais, ils ne constituèrent que des faits isolés, ne relevant pas d'un groupe artistique uni. Par un étrange hasard le manifeste du futurisme parut la même année, en 1909, conjointement à Paris et à Bucarest. Parallèle troublant mais, qui n'eut cependant pas de répercussions immédiates. Il faudra attendre la fin des années vingt pour que Filippo Tommaso Marinetti entreprenne une tournée propagandiste en Roumanie (1). Cependant, peu d'artistes intégrèrent dès cette époque l'esthétique du mouvement italien. Le cubisme, dans sa version synthétique telle qu'elle était présentée et propagée par Albert Gleizes et Jean Metzinger, affecta l'œuvre de quelques artistes

(1) D. Mobabescu, *F.T. Marinetti în România*, dans *Manuscriptum*, 4 (77), XX, 1989, p. 203-204.

roumains; pensons plus particulièrement à Marcel Iancu, Iosif Iser, Corneliu Mihăilescu, Max Herman Maxy ... Quant au phénomène Dada, il fut élaboré à Zurich par Marcel Iancu et Tristan Tzara. Les personnalités des deux étudiants roumains venus, l'un pour y étudier l'architecture, l'autre la philosophie, marquèrent profondément les soirées du cabaret du numéro 1 de la Spiegelgasse de l'endave helvète ([2]). Cette évolution à l'étranger du modernisme roumain constitua une des caractéristiques essentielles de celui-ci. En effet, Constantin Brâncusi travaillait à Paris depuis deux décennies, Max Herman Maxy avait rejoint Arthur Segal à Berlin, Hans Mattis-Teutsch fréquentait les cercles avant-gardistes de Berlin, Vienne, Munich et Budapest, Tristan Tzara et Marcel Iancu s'imposaient à Zurich puis à Paris et Bâle ([3]). Ce n'est qu'en 1922 que l'on pourra commencer à parler d'avant-garde en Roumanie, dans le sens où elle imposait une idée commune, en l'occurence le constructivisme, concomitante partout en Europe. Cette esthétique fut distillée par différentes revues et factions pour s'imposer au niveau international par le biais de multiples expositions et manifestations.

En Belgique, la situation fut similaire; le futurisme lui non plus ne s'imposa pas d'emblée. Même si il y a lieu d'évoquer ici la personnalité du peintre Jules Schmalzigaug, seul artiste belge à figurer à l'exposition de la Galleria futurista à Rome en 1914 aux côtés d'Enrico Prampolini, Depero, Guiseppe Sprovieri..., ou celle du peintre Prosper De Troyer qui devait également poursuivre quelque temps dans cette voie. D'expressionnisme, il n'en fut guère question en Belgique avant le début des années vingt, bien que celui-ci se soit élaboré en vase clos dans la neutralité hollandaise de la première guerre mondiale et fut essentiellement le fait des peintres Gustave De Smet et Frits Van den Berghe. L'idée abstraite séduisit le peintre-sculpteur Georges Vantongerloo, lui aussi réfugié aux Pays-Bas, seul artiste belge signataire du manifeste de *De Stijl*. Quant au dadaïsme, il ne s'imposa pas non plus comme un courant uni. Quelques personnalités l'illustrèrent; Clément Pansaers avec un numéro spécial de *Ça Ira* dévolu totalement à Dada, ou Paul Joostens par ses collages et textes percutants.

Dès 1918, grâce aux activités organisées au sein du *Moderne Kunstkring* dont Jozef Peeters était un des fondateurs, s'élabora peu à peu l'idée d'un art géométrique, abstrait, vecteur d'idées de type social. De congrès en congrès, de manifestes en articles parus dans les revues *Het Overzicht*, *De Driehoek*, *7Arts*, distillant le credo d'un art communautaire, le constructivisme s'imposa en Belgique comme la première avant-garde historique, et trouva plus largement sa place au sein du mouvement européen ([4]).

(2) B. Bogdan, *Mișcarea artistică de avangardă din România și implicațiile ei pe plan mondial*, dans *Pagini de artă modernă românească*, Bucarest, 1974, p. 109; P. Comarnescu, *Curente în artă românească modernă* (VI), dans *Arta Plastică*, n° 8, XIV, 1967, p. 12-13; K. Passuth, *Les avant-gardes de l'Europe centrale. 1907-1927*, Paris, 1988, p. 210, 212; I. POP, *Avangarda în literatura română (Momente și Sinteze)*, Bucarest, 1990, p. 82-83.

(3) K. Passuth, *op. cit.*, p. 209-211; A. Scheire-pop, *L'avant-garde roumaine dans le contexte européen*, dans *La peinture roumaine 1800-1940*. Catalogue d'exposition. Anvers, Hessenhuis 3.6-17.9.1995. Anvers, 1995, p. 51.

(4) F. Bex, *Jozef Peeters (1895-1960)*, Anvers, 1978, p. 14-17; J. F. Buyck, *Jozef Peeters en de Kring Moderne Kunst*, dans *Jozef Peeters (1895-1960)*. Catalogue d'exposition. Ostende, Provinciaal Museum voor Moderne Kunst 1er juillet- 24 septembre 1995, s.l., 1995, p. 109-120.

En Roumanie, l'idéologie d'un art construit accessible à la multitude constitua également le premier grand mouvement moderniste.

Une autre similitude entre les deux avant-gardes tient au fait qu'elles s'imposèrent au sein du constructivisme et ensuite du surréalisme. L'importance du surréalisme belge n'est plus à reconsidérer ici. Les fantasmagories oniriques s'imposèrent également en Roumanie par le truchement d'artistes comme Jules Perahim, Victor Brauner... Ce dernier peut être considéré comme un des principaux représentants du surréalisme, s'imposant notamment par ses « cadavres exquis ».

La Roumanie, terre de traditions, marquée par une épopée byzantine et son hiératisme jusqu'au XXème siècle, époque au cours de laquelle Nicolae Grigorescu et Stefan Luchian scelleront définitivement la peinture de leur aura, devait montrer une hostilité non négligeable face aux soubresauts des prémices de son avant-garde (5). De ce contexte empreint de conservatisme, allaient peu à peu se développer les débuts d'une attitude moderniste assortie d'une réflexion critique à l'égard de la société roumaine. 1911 fut l'année de parution du mensuel *Fronda* (La Fronde) qui, malgré son absence de programme, peut être considéré, par l'opposition qu'il génère, comme la première publication roumaine moderniste. L'année suivante, *Simbolul* (Le Symbole) fut édité par les étudiants Tristan Tzara (qui utilisait à l'époque le pseudonyme de S. Samyro), Ion Vinea (Ion Iovanaki) et Marcel Iancu, marquant, par son activité essayiste, le véritable démarrage d'une nouvelle conception esthétique. Tristan Tzara et Ion Vinea éditèrent en 1915 une autre revue *Chemarea* (L'Appellation), éphémère cette fois; elle ne comportait que deux numéros (6). Cependant, ces activités journalistiques et pamphlétaires devront attendre un certain temps pour être suivies d'une concrétisation. En effet, il faudra aux artistes et intellectuels roumains patienter jusqu'en 1922 pour que cette volonté novatrice se transforme en programme d'action. Ces années seront mises à profit par les artistes roumains. Ceux-ci s'installèrent à Berlin, Munich, Zurich, Paris et y découvrirent les préceptes de l'avant-gardisme international.

Marcel Iancu, aux côtés de Hans Arp, Hugo Ball, Hans Richter, Richard Hülsenbeck, Sophie Tauber, s'imposera comme mentor des soirées dadaïstes, où la truculence du verbe allait de pair avec une virulence d'actions, le tout doté d'un goût prononcé pour la dénonciation des avatars de la bourgeoisie dans une ambiance drolatique et grotesque, où le fin mot s'inscrivait en scandale. Marcel Iancu s'imposa rapidement au sein de ces manifestations comme un organisateur au talent incontestable, instituant des représentations caustiques, concevant des réunions de déclamations poétiques, créant masques, costumes et autres collages (7).

(5) V. Dragut, V. Florea, D. Grigorescu, M. Mihalache, *Pictura românească în imagini*, 2e éd., Bucarest, 1976, p. 177-213, 215-217.

(6) P. Comarnescu, *Curente în arta românească modernă* (V), dans *Artă Plastică*, n° 7, XIV, 1967, p. 10; D. Grigorescu, *Istoria unei generații pierdute: expressioniștii*, Bucarest, 1980, p. 128- 129; x, *Eine Kämpferische Kunst*, dans *Rumänische Rundschau*, XLVIII, n° 291-292, 1-2, 1993, p. 81-90; R. Meyer, *Bukarest*, dans *Dada global*, Zurich, 1994, p. 51.

(7) [J. Arp, T. Tzara, M. Seuphor, H. Richter], *Marcel Janco. Dada-documents et témoignages 1916-1958*, s.l., s.d. (pas de pagination); M.L. Mendelson, *Marcel Janco*, Tel Aviv, 1962, p. 5-8; J. Willett, *L'esprit*

On retrouvera ce dernier, dissident de Dada à Bâle en 1919, où il fonda avec Hans Arp et Alberto Giacometti le groupe des « radicaux », aile dure du dadaïsme. Après un rapide séjour à Paris, Marcel Iancu participa en 1922 au congrès des constructivistes et dadaïstes de Weimar. L'artiste devait ensuite regagner Bucarest, où, fort de son expérience, aidé du poète Ion Vinea, il s'attela au développement de la conscience moderne ([8]).

Le 3 juin 1922, Marcel Iancu et Ion Vinea fondèrent la revue *Contimporanul*, instituant la première pierre de l'édifice avant-gardiste roumain qui devait se développer grâce à l'apparition d'autres revues ([9]). Les deux rédacteurs s'adjoignirent de nombreux collaborateurs de tous domaines confondus, poètes, dramaturges, essayistes, artistes dont : Barbu Fundoianu, Ion Călugăru, Eugen Filotti, Jacques G. Costin, Dragos Maur, Romulus Dianu, Tudor Arghezi, Ion Barbu, Hans Mattis-Teusch, Max Herman Maxy, Victor Brauner... Mais, si il reviendra à *Contimporanul* le rôle de promoteur d'avant-garde, publiant notamment un encart pour l'exposition personnelle de Marcel Iancu à la Maison d'Art en 1922 ([10]), organisant d'autres manifestations collectives, la volonté de modernisme et d'échanges internationaux ne s'imposa pas d'emblée. *Contimporanul* apparut de prime abord comme une revue se distinguant certes d'un quotidien traditionnel par ses prises de positions parfois acerbes, ses couvertures illustrées de caricatures, mais ne préparant nullement la venue d'idéaux plastiques novateurs. La mise en page classique, la typographie et le graphisme banals, devaient se perpétuer jusqu'en 1923 ([11]). Date charnière dans la vie de la revue, année au cours de laquelle elle se projeta au coeur de la vie culturelle, évoquant spectacles, manifestations théâtrales, expositions, points de vues critiques ([12]). La publication s'agrémenta peu à peu d'une originalité typographique, de l'introduction plus récurrente de linogravures, de clichés d'œuvres et d'articles d'artistes. C'est également de cette époque que date la campagne lancée par le poète, prosateur et publiciste Ion Vinea, voulant par ce biais exprimer une volonté de contacts avec les avant-gardes étrangères. Ce dernier, grand instigateur du modernisme roumain, déclara ouvert un programme de collaboration intense avec des écrivains, poètes, artistes de tous pays occidentaux :

> *« Nous allons ouvrir dans le pays une voie pour un courant vivifiant.*
> *Ce processus se définit comme l'expression d'une compréhension*
> *maximale à l'égard des multiples facettes du nouveau mouvement.*
> *Nous avons la satisfaction d'annoncer à nos lecteurs que nous nous*

de Weimar. Avant-gardes et politique 1917-1933, trad. de l'anglais par Christian Cler, Paris, 1991, p. 30, 32-33.

(8) H. Béhar, M. Carassou, *Dada. Histoire d'une subversion*, Paris, 1990, p. 12-20 ; A. Pintilie, *L'art roumain au XXe siècle. Considérations sur le mouvement d'avant-garde*, dans *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux-Arts*, XXIV, 1987, p. 49.

(9) R. Meyer, *op. cit.*, p. 54, 171 ; K. Passuth, *op. cit.*, p. 212-213 ; I. Pop, *Avangarda în literatura română (Momente şi Sinteze)*, Bucarest, 1990, p. 82.

(10) *Expoziţii La Maison d'Art. Marcel Iancu*, dans *Contimporanul*, II, n° 26, 13 janvier 1923, p. 4.

(11) *Contimporanul*, II, n° 26, 13 janvier 1923. Dès ce numéro, le format changea, se faisant plus imposant.

(12) L. Rosenberg, *Cubism şi empirism*, dans *Contimporanul*, II, n° 39-40, 21 avril 1923 ; Vidran, *Modernismul teatralui la Paris*, *loc. cit.*

sommes assurés la collaboration effective et inédite des écrivains et artistes, chefs de fil du nouveau mouvement dans l'Europe toute entière. Nous allons recevoir des chroniques, articles critiques et littéraires, des dessins, clichés, gravures inédits de France, Italie, Allemagne, Hollande, Danemark. Il en sera de même de la part du groupe des écrivains hongrois réfugiés à Vienne, rassemblés autour de la revue Ma et des artistes russes réfugiés à Berlin (...) Nous allons veiller au fait que toutes les revues précitées égrennent au fil de leurs pages des traductions de la littérature roumaine et des reproductions d'après nos artistes » ([13]).

C'est dans ce climat que devaient s'insérer les échanges avec la France, l'Italie, l'Allemagne, les Pays-Bas, le Danemark et la Belgique ([14]). Dans sa volonté de concrétiser le programme de Ion Vinea, *Contimporanul* publia en traduction roumaine ou, en langue originale, les essais de Hans Richter, Filippo Tommaso Marinetti, Paul Dermée, Richard Hülsenbeck, Herwarth Walden, Hans Arp, Theo Van Doesburg ou encore Georges Linze ([15]). La revue s'imposa peu à peu dans les cénacles constructivistes européens. Ses collaborations et les échanges d'articles critiques, de clichés avec les revues *Ma*, *L'Esprit Nouveau*, *Der Sturm*, *De Stijl*, *7Arts*, *Het Overzicht*, *De Driehoek*, *Anthologie* en attestent ([16]). Ceci, bien qu'elle propageait également un modernisme éclectique où les réalisations cubistes avoisinaient les créations futuristes et expressionnistes.

Il convient ici de s'attarder à une caractéristique essentielle de l'avant-garde des années vingt qu'est sa répartition en réseaux de relations, corollaire à sa volonté d'échanges internationaux. Ceci se fit essentiellement par le truchement des nombreuses revues. Les réalisations plastiques des artistes se propageaient des réactions de *Ma*, *Blok*, *Manomètre*, *Het Overzicht*, à celles de *Der Sturm*, *Vesc*, *Punct*... Des essais critiques identiques furent traduits du français, de l'allemand, de l'anglais, de l'italien..., pour figurer au fil des pages de ces revues. Cette volonté d'échanges internationaux fut systématiquement mise sur pied par ces dernières qui, toutes, possédaient, généralement en fin de numéro, une rubrique regroupant l'ensemble des périodiques avec lesquels elles échangeaient des contacts. Présentant sous cet intitulé, tantôt une simple localisation, tantôt un encart publicitaire plus étoffé, ou encore un compte rendu détaillé d'une livraison précise. Cette systématisation qui s'imposait au sein de l'avant-garde comme une nécessité première était encore renforcée par ce que l'on peut dénommer des organes « satellites » présents aux côtés des revues. Cet aspect devait également constituer l'autre grande caractéristique des groupements d'avant-garde. Outre leurs connexions, s'imposè-

(13) [I. Vinea], *Pentru cetitori şi scriitori*, dans *Contimporanul*, II, n° 37-38, 7 avril 1923.

(14) C. Brezu, *Meridiane. Ion Vinea « Contimporanul » şi mişcarea artistică internaţională*, dans *Manuscriptum*, 4 (53), XIV, 1983, p. 151 ; I. Pop, *op. cit.*, p. 84.

(15) G. Linze, *Scrisoare din Belgia*, dans *Contimporanul*, III, n° 45, avril 1924 ; F.T. Marinetti, *Sensibilita futurista. Distrugera sintaxei. Imaginatie fara sin cuvinte in libertate*, trad. de l'italien par C. Ercul, dans *Contimporanul*, II, n° 44, 7 juillet 1923 ; H. Richter, *Constructivismul*, dans *Contimporanul*, II, n° 37-38, 7 avril 1923.

(16) B. Bogdan, *op.cit.*, p. 110 ; C. Brezu, *Op. cit.*, p. 152 ; I. Pop, *op. cit.*, p. 84-85.

rent leurs ramifications sous la forme d'une maison d'édition, d'une salle d'exposition, d'une école d'art ou de lieux de conférence dépendant de la revue.

La Belgique et la Roumanie exemplifieront également cet état de fait. Ce fut le cas de *7Arts* qui, par ses différents « satellites » que constituaient *La Lanterne Sourde*, *L'Assaut*, *Le Cabinet Maldoror*, *Le Canard Sauvage*, la Société éditrice *l'Equerre*, propageait d'une manière particulièrement efficace son idéologie de la Plastique Pure ([17]). Des périodiques comme *Het Overzicht*, *De Driehoek*, *Ça Ira...*, par le biais de leurs maisons d'éditions respectives, imposaient également au-delà de la revue les écrits critiques de la même obédience.

En Roumanie, le cheminement fut à nouveau identique. C'est à la revue *Contimporanul* qu'il reviendra d'élaborer la première exposition internationale roumaine dans sa salle d'exposition personnelle située au numéro 6 de la Strada Corabiei. La revue *Integral*, *Revistă de sinteză modernă* (Integral. Revue de synthèse moderne) possédait également un lieu d'exposition pour présenter les artistes dont elle défendait les vues, ainsi qu'un « Atelierul de artă constructivă » (Atelier d'art constructif) créé en 1925 par Max Herman Maxy, sorte d'académie où étaient exécutées différentes commandes à l'exemple du Bauhaus ([18]).

Une telle cohésion et rationalité dans les échanges constituèrent la caractéristique première de l'avant-garde des années vingt. Les œuvres de nombreux artistes, les manifestes ou autres essais critiques furent présentés simultanément dans les différentes capitales européennes, ce qui en explique la répercussion immédiate. Les revues ou groupements d'avant-garde étaient également indissociablement liés au sein même de leur pays. Les collaborateurs d'un périodique n'hésitant pas à rédiger tel article, compte rendu d'exposition ou illustrer d'une ou de plusieurs de leurs œuvres les pages de revues similaires. Il en fut ainsi de Victor Servranckx, collaborateur de *7Arts*, travaillant également pour les revues *Anthologie*, *De Driehoek*, *Het Overzicht*, de Pierre et Victor Bourgeois, de Michel Seuphor, de Georges Linze..., de Jozef Peeters co-directeur de *Het Overzicht* et de *De Driehoek*, collaborant à *7Arts*, *Ça Ira*, *La Nervie*, *Lumière*, *Ruimte*... ([19])

L'aboutissement de cette volonté d'échanges culturels, instituant *Contimporanul* dans le cercle des revues avant-gardistes européennes, sera l'organisation par la revue de la première exposition internationale de Bucarest, à la salle du syndicat des Beaux-Arts Strada Corabiei numéro 6, du 30 novembre au 30 décembre 1924. (Fig.1)

Les artistes tchéques, hongrois, polonais, roumains seront respectivement représentés par les réalisations de Charles Teiges, Lajos Kassak, Max Herman Maxy, Hans Mattis-Teutsch,

(17) N. Toussaint, *L'épisode abstrait du peintre Jean-Jacques Gaillard. Au vu de ses contacts avec la revue 7 Arts, La Lanterne Sourde, Le Groupe L'Assaut, Le Canard Sauvage et Le Centaure*, dans *Revue des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain*, XXVIII-1995, p. 80-81.

(18) A. Scheibe-Pop, *op. cit.* p. 55; I. Vlasiu, *Soarta ideilor constructiviste în arta românească a anilor '20: integralismul. La fortune des idées constructivistes dans l'art roumain des années '20: l'intégralisme*, dans *București anii 1920-1940: între avangardă și modernism. Bucharest in the 1920 S-1940 S: between Avant-garde and Modernism.* Catalogue d'exposition. Bucarest, Théâtre national, galeries « Art expo » avril-mai 1993, s.l., 1994, p. 42.

(19) N. Toussaint, *Bijdragen van Jozef Peeters aan tijdschriften*, dans *Jozef Peeters (1895- 1960)...*, s.l., 1995, p. 139-147.

Fig. 1. *Contimporanul*, III, n° 50-51, décembre 1924. Catalogue de l'exposition internationale de Bucarest, 30 novembre-30 décembre 1924. Salle du syndicat des Beaux-Arts de Bucarest Strada Corabiei n° 6. Page de couverture et illustration de « Rue » de Marcel Darimont. Bibliothèque de l'Académie Roumaine, Bucarest.

Erich Buchholz, Mieczyslaw Szczuka, Paul Klee, Marcel Iancu, Victor Brauner, Milița Petrașcu, Constantin Brâncuși. Il y eut également des montages et collages dadaïstes, des « Merzbild » de Kurt Schwitters, des dessins du Suédois Wikking Eggeling, des objets d'art décoratif, ainsi que les poupées de Dida Solomon ([20]).

La participation belge fut importante et devait constituer la manifestation concrète maximale des contacts pressentis avec la Roumanie. La présence belge fut redevable aux bons offices de Georges Linze. Celui-ci, introduit dans les milieux roumains par Tamaș Madar ([21]), avait noué d'importants contacts notamment avec Marcel Iancu et Ion Vinea. D'autre part, en tant que fondateur du *Groupe d'Art Moderne de Liège* et de la revue *Anthologie*, Georges Linze était en contacts étroits avec les rédacteurs de *Het Overzicht*, Fernand Berckelaers et Jozef Peeters. C'est lui qui leur demanda de bien vouloir répondre à l'appel de ses amis rou-

(20) R. Bogdan, *op. cit.*, p. 109; P. Comarnescu, *Curente în arta românească modernă* (VI), dans *Arta Plastică*, n° 8, XIV, 1967, p. 14-16; K. Passuth, *op. cit.*, p. 214-219.
(21) C. Brezu, *op. cit.*, p. 151.

mains qui projetaient d'organiser une exposition d'envergure internationale, où ils désiraient notamment voir figurer des œuvres de Jozef Peeters ([22]). Celui-ci envoya ainsi six gravures de grande dimension à la rédaction de la revue *Contimporanul*.

Les artistes situés dans la mouvance de *7Arts* comme Victor Servranckx, Pierre Bourgeois, firent parvenir, l'un cinq œuvres abstraites dans la lignée des constructions mécanicistes sous-titrées *Opus* que l'artiste réalisait à l'époque, le deuxième un poème. Par l'entremise de Georges Linze, les peintres liégeois Marcel Darimont et Marcel Lempereur-Haut présentèrent également des œuvres à Bucarest. Le premier exposa des tableaux et une linogravure, le second deux linogravures. Le peintre, illustrateur et graveur Marcel Darimont, qui était responsable de la section graphique dès les débuts d'*Anthologie*, présentait « Fille », « Urinoir », « L'Epave tentaculaire », « Bordée » et une linogravure « Rue ». Cette dernière fut reproduite dans le numéro 50-51 de *Contimporanul* qui servait de catalogue à l'exposition de 1924. « Rue » (Fig.1) traduit particulièrement bien l'évolution que le peintre liégeois avait subie, partant d'un style expressionniste qu'il appliquait à ses tableaux, travaillant la déformation, pour évoluer vers un art plus simple et davantage stylisé. « Rue » réalise la symbiose entre la mouvance expressionniste et une formulation plus abstraite. Par son contrepoint de motifs courts et de traits plus imposants et cassants, il imprime à la gravure une certaine nervosité; turbulence adoucie par la large plage noirâtre qui unifie celle-ci. Quant aux autres réalisations du peintre liégeois, elles oscillent entre les tenants de l'art construit et les débordements Dada avec leurs avatars grotesques comme en atteste « L'Urinoir » qui n'est pas sans rappeler le même acte posé par Marcel Duchamp. Marcel Lempereur-Haut, peintre et dessinateur, membre fondateur de la revue *Anthologie* au sein de laquelle il se montrait un collaborateur assidu, présentait deux linogravures illustrant les effigies de Georges Linze et de Constant de Horion. Il s'agit de créations à plusieurs reprises reproduites dans la revue *Anthologie* et qui symbolisent bien les réalisations du peintre. Effectivement, à cette époque celui-ci exécutait principalement des illustrations graphiques dans une conception monumentale proche du cubisme. Cet aspect ressort des deux portraits où, en quelques traits, s'imposent les personnalités de Georges Linze et de Constant de Horion, juriste et littérateur, co-fondateur du groupe *Anthologie* dont il s'occupait de l'administration.

Quant à Jozef Peeters, il est présent à l'exposition de Bucarest par ses célèbres linogravures dont il s'était fait un des grands représentants au sein du constructivisme international. Par le biais de ce médium, Peeters mettait en exergue le jeu des formes géométriques, traduisant en une approche graphique les mêmes idées constructivistes que recélaient ses tableaux. Une de ses « Construction graphique » fut publiée dans le numéro 50-51 de *Contimporanul* ([23]). Parmi les linogravures présentées aux cimaises de la salle du syndicat des Beaux-Arts, figuraient également une « Linogravure sur or » par laquelle l'artiste montre sa recherche de nouveaux matériaux afin de réaliser des constructions surprenantes. Pour ce faire, ce dernier utilisait aussi bien la feuille d'argent que la feuille d'or. Ces linogravures représentaient un aspect

(22) Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Archives de l'Art Contemporain. Lettre de Georges Linze à Jozef Peeters, Liège 24 octobre 1924. Archives Het Overzicht, Fonds De Vree I/ 1029.

(23) J. Peeters, *Constructie grafica*, dans *Contimporanul*, III, n° 50-51, décembre 1924.

isolé de son œuvre et furent respectivement reproduites dans le numéro 21 d'avril 1924 de *Het Overzicht* et dans le numéro 3 de juin 1925 de *De Driehoek*.

La littérature belge fut également représentée à Bucarest, par la veine poétique de Michel Seuphor et de Georges Linze. Dans le numéro 50-51 de *Contimporanul* furent reproduits deux poèmes de Michel Seuphor, « Cri n° 8. Portrait de l'artiste » et « Cri n° 5 ». Ceux-ci manifestent l'inspiration Dada qui présidait alors aux créations littéraires de Michel Seuphor. L'incidence des découpages verbaux de Kurt Schwitters et leurs assonances n'y étaient pas étrangères. Georges Linze publiait un petit texte « Anatomie du paysage », illustrant par cette prose poétique ses idées maîtresses d'une époque moderne saisissant la vie trépidante de son temps, idées qu'il avait insufflées à la revue *Anthologie*.

Conjointement à l'exposition, *Contimporanul* organisait un récital le dimanche 14 décembre (1924) en la salle du syndicat des Beaux-Arts ([24]). Il s'agissait de conférences et de lectures ayant traits aux domaines plastiques et littéraires; des œuvres d'Erik Satie et de Darius Milhaud étant interprétées. Parmi les orateurs on pouvait entendre Filippo Tommaso Marinetti, Philippe Soupault, Max Jacob, Ion Vinea, Serge Essenine, Kurt Schwitters, André Breton, Ion Barbu, Urmuz... Georges Linze et Pierre Bourgeois. Leur présence atteste de l'impact de la littérature belge au sein du renouveau roumain. Georges Linze, par sa diffusion de l'idée moderne au sens large et Pierre Bourgeois dont les poèmes furent à plusieurs reprises publiés dans la revue roumaine, trouvèrent ici une tribune d'où exposer leurs vues.

La revue devait organiser d'autres expositions internationales, respectivement en 1930, 1935 et 1936 auxquelles participaient aux côtés des artistes roumains notamment Giorgio De Chirico, Leonor Fini, Walter Becker, Léon Zack... ([25]). Cependant, malgré l'activité incessante de la revue, son impact dans les coteries avant-gardistes s'estompa, un trop grand éclectisme nuisant à la publication. Ainsi, Marcel Iancu et Ion Vinea quittèrent *Contimporanul* en 1925, préférant collaborer à la revue *Integral*, moins diffuse dans ses engagements ([26]). *Contimporanul* devait s'essoufler après la grande exposition de 1924. La relève sera cependant assurée en Roumanie par les revues *75HP*, *Punct*, *Integral*, *Urmuz*, *Unu et Alge* ([27]). Malgré tout, la revue fit encore paraître au fil de ses pages, des réalisations modernistes sans autre ligne de conduite que la dispersion. Elle perdurera jusqu'en 1932, faisant de cette dernière, avec ses dix années d'existence, une publication d'avant-garde à la longévité étonnante.

(24) N. *Sala Sindicatului artelor. Duminica 14 decembrie are loc recitalul literar, artistic, muzical al revistei Contimporanul*, dans *Contimporanul*, III, n° 50-51, décembre 1924.

(25) Renseignements aimablement communiqués par Madame Herbay, conservatrice du Muzeul National de Arta de Bucarest.

(26) B. Bogdan, *op. cit.*, p. 110; P. Comarnescu, *Curente în arta românească modernă* (V), dans *Arta Plastică*, n° 7, XIV, 1967, p. 9.

(27) V. Udrescu, *Vorposten der Avantgarde*, dans *Rumänische Rundschau*, XLVIII, n° 291- 292, 1-2, 1993, p. 123-132; M. Vanci-Perahim, *75 Hp. Harie Voronca 1924 Victor Brauner. Mihail Cosma, Miguel Donville, Brunea Fox, Marcel Janco, S. Marinelli, M.H. Maxy, Stephane Roll, M. Ségallene, Ion Vinea.* Reproduction anastatique, s.l., 1993, passim.

La revue anversoise *Het Overzicht* fondée en 1921 par Fernand Berckelaers (alias Michel Seuphor) et Geert Pijnenburg, sera une des premières revues belges avec le *Groupe Anthologie* de Liège à instituer une tradition de contacts avec les tenants du modernisme roumain, ce dans le cadre des relations avec l'avant-garde internationale.

Cet échange s'instaura grâce aux efforts de *Contimporanul* et devait perdurer dans les revues *Punct et Integral*.

En 1922, Michel Seuphor se sépara de son collaborateur Geert Pijnenburg et offrit la direction plastique de *Het Overzicht* à Jozef Peeters dont il connaissait l'expérience au sein des mouvements modernistes. Ce dernier marqua la revue anversoise de l'empreinte de sa philosophie d'un art collectiviste ([28]). Dès 1923, une correspondance suivie s'établit entre les rédactions de *Contimporanul* et de *Het Overzicht*, respectivement entre Marcel Iancu et Ion Vinea d'une part, Michel Seuphor et Jozef Peeters de l'autre ([29]). Ces échanges épistolaires devaient aboutir non seulement à la participation des artistes belges à l'exposition de Bucarest mais, également à la publication du poème de Ion Vinea « Filtre à Marcel Iancu » paru dans le dernier numéro de *Het Overzicht* intitulé « Cabaret » ([30]). D'autres collaborations étaient prévues, comme en atteste la correspondance :

> *« Charmés de votre belle revue mes amis et moi nous avons feuilletés* [Sic] *avec grande joie les exemplaires reçu* [Sic] *et vous en remercie. Il est certain que nous avertirons nos lecteurs par des mots d'enthousiasme. Nous vous invitons si cela vous interesse* [Sic] *de nous envoyer tous les mois des notes d'art et de littérature comme correspondant d'Anvers. Aussi nous vous prions de nous écrire un petit article sur le mouvement de Overzicht ses intentions sur ses collaborateurs, expositions, demonstrations* [Sic] *etc etc que nous publierons volontiers pour faire connaître à nos lecteurs la belle revue. Vous recevrez sons peu un petit article semblable sur le « Contimporanul » que nous vous prions d'imprimer. Aussi recevrez vous des « architectures » photos et gravures de moi-même ainsi que des traductions de I. Vinea et autres amis (...) »* ([31])

Malheureusement le temps imparti ne permit pas la réalisation de tous ces projets. L'entente entre Michel Seuphor et Jozef Peeters se dégrada au point de devenir houleuse. La séparation des deux co-directeurs fut inéluctable, quand en 1925 Michel Seuphor refusa de publier un roman d'Edgard Du Perron qu'il estimait inintéressant. Ce dernier, davantage at-

(28) B. Coppens, *Jozef Peeters en Het Overzicht*, dans *Jozef Peeters (1895-1960)*..., s.l., 1995, p. 121-128; F. Leen, *Cercles et coteries. Groupes et associations d'artistes d'avant-garde en Belgique 1917-1929*, dans *L'Avant-garde en Belgique 1917-1929*. Catalogue d'exposition. Bruxelles, Musée d'Art Moderne. Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, s.l., 1992, p. 49, 53.

(29) Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Archives de l'Art Contemporain. Lettres de Marcel Iancu et Ion Vinea adressées à Jozef Peeters et Michel Seuphor, de 1923 à 1925. Archives Het Overzicht, Fonds De Vree, Fonds Seuphor.

(30) N. Toussaint, *« Contimporanul », « Het Overzicht »: Confrontations de l'avant-garde belgo-roumaine*, dans *Revue des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain*, XXIX-1996, p. 89-99.

(31) Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Archives de l'Art Contemporain. Lettre de Marcel Iancu et Ion Vinea à Fernand Berckelaers, Bucarest 1923. Archives Het Overzicht, Fonds Seuphor I/ 1071.

tiré par Paris, où il avait noué d'importants contacts, saborda *Het Overzicht* ([32]). Cette scission fut immédiatement suivie à Anvers de la fondation par Jozef Peeters de la revue *De Driehoek*, avec la co-direction et le soutien financier d'Edgard Du Perron. L'idée de la création du mensuel date semble-t-il de la première moitié de février 1925, comme en atteste une réponse de Hendrik Marsman à Jozef Peeters ([33]). Malgré sa durée éphémère, — le premier numéro de *De Driehoek* paraissant en avril 1925, la publication se clôturant en janvier 1926 —, la revue s'inscrivait, grâce à une publication dès le départ dévolue à l'avant-garde artistique, dans le réseau international de l'art de type communautaire. Jozef Peeters dirigeant la section plastique de *De Driehoek* bénéficiait d'un promontoire idéal d'où il pouvait distiller avec force d'arguments ses préceptes d'un art dépourvu d'individualisme ([34]).

Ce dernier avait fondé en septembre 1918 le *Moderne Kunstkring* dont le but était la défense de toute plastique novatrice. Au cours de cette année et en 1919, l'œuvre de l'artiste belge évolua vers une forme d'abstraction, et peu à peu s'imposa au peintre l'élaboration d'une construction de formes géométriques élémentaires qui s'épanouiraient en symbiose avec un jeu de couleurs. Jozef Peeters devait jouer un rôle considérable dans la défense de l'art communautaire. Dans un premier temps, il donna une conférence intitulée « Plastiek » lors du premier congrès du *Moderne Kunstkring* en octobre 1920 et écrivit l'article « Gemeenschapskunst » paru en décembre 1921 dans la revue *Het Overzicht* ([35]). Dès cette époque, Jozef Peeters entretiendra des relations suivies avec les représentants de l'avant-garde européenne. Ainsi, s'établit une correspondance avec Enrico Prampolini, Marcel Iancu, Hendrik De Vries, Paladini, Marc Eemans, Hannes Meyer, Paul Van Ostaijen, Wobbe Alkema, Carel Willink, Rudolf Belling, Theo Van Doesburg, Herwarth Walden, Wilmos Huzsar... De même que l'artiste collaborait par ses écrits ou envois de clichés à *7Arts*, *Der Sturm*, *Das Werk*, *La Nervie*, *Zenit*, *Wohnungskultur*, *Het Getij*, *Ma*, *Blok*, *Manomètre*... ([36]).

En faisant se succéder les communications consacrées à son credo d'un art communautaire, Jozef Peeters imprima à *De Driehoek* ses visées constructivistes. Le 1er avril 1925 paraissait la première livraison de la revue. Le format, sa mise en page soignée, son graphisme moderne devaient s'imposer identiquement tout au long des dix numéros que comptera l'éphémère revue. La publication illustra sa collaboration étrangère par les reproductions de tableaux, les linogravures ou écrits théoriques de Wobbe Alkema, Jan van der Zee, Carel Willink, Roel Houwink, Huib Hoste, et les poèmes de Ger Schmook. Les échanges avec les Pays-Bas Septentrionaux furent particulièrement importants et relevèrent de la présence dans le comité éditorial d'Edgard Du Perron, fils de famille hollandaise, romancier, essayiste et poète qui diffusa *De Driehoek* aux Pays-Bas. D'autres collaborateurs jalonnèrent l'existence de la revue. Ainsi y aperçoit-on un dessin de Wassily Kandisky, une construction de l'Allemand

(32) B. Coppens, *op. cit.*, p. 127.

(33) Réponse de Hendrik Marsman à Jozef Peeters. Fonds De Vree, lettre du 18 février 1925. Citée dans: F. Bex, *op. cit.*, p. 28.

(34) N. Toussaint, *Jozef Peeters en De Driehoek*, dans *Jozef Peeters (1895-1960)...*, s.l., 1995, p. 129-135.

(35) F. Bex, *op. cit.*, p. 25-27.

(36) Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Archives de l'Art Contemporain. Archives Het Overzicht. Fonds De Vree. Archives Jozef Peeters. Anvers, Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven. Archives De Driehoek et Jozef Peeters.

Gert Caden, un dessin de l'américain L. Lozowick, les poupées de l'Italien Fornari, un dessin du futuriste Enrico Prampolini, une construction du Hongrois Moholy-Nagy, les expérimentations théâtrales du Suisse Hannes Meyer...D'autres intérêts pour l'avant-garde étrangère furent attestés par la correspondance de *De Driehoek* avec les nombreuses revues de l'époque ([37]).

On peut parler avec *De Driehoek* de deuxième étape dans les relations belgo-roumaines. Cette dernière dépendait dans une large mesure de la revue anversoise *Het Overzicht*, de qui elle devait en grande partie son existence. En effet, suite au départ de Michel Seuphor pour Paris, restaient à Anvers à la rédaction de *Het Overzicht* des documents, clichés, lettres de nombreux artistes avant-gardistes, et bien sûr les missives échangées avec Marcel Iancu et Ion Vinea. Ces derniers qui avaient maintes fois insisté auprès de *Het Overzicht* au sujet d'échanges d'un article consacré au mouvement moderne en Roumanie, d'architectures et de linogravures, en contrepartie d'un essai traitant des visées de *Het Overzicht*, trouvèrent dans *De Driehoek* le promontoire que la revue précédente n'avait pu être, faute de temps. *Contimporanul* trouva dans *De Driehoek*, placée d'emblée sous le diktat collectiviste de Jozef Peeters, une avant-scène plus apte à intégrer ses idées d'un art dénué d'élitisme, se présentant comme un moyen d'expression lisible et accessible à tous. Marcel Iancu et Ion Vinea ne pouvaient qu'abonder dans le sens des vues de Jozef Peeters, dans sa défense opiniâtre d'un art redevable à l'ensemble de la société, s'imposant comme une synthèse des arts au service d'un humanisme utopique. La confrontation des vues soutenues dans le « Manifest activist către tinerime » (Manifeste activiste à la jeunesse) dû à la plume de Ion Vinea, paru tardivement dans *Contimporanul*, avec les premiers écrits théoriques de Jozef Peeters sur l'art, impose à l'évidence une volonté commune:

> *« (...) Nous voulons l'extermination de l'individualisme comme but, pour un art intégral- indice des grandes époques (Grèce, Rome, gothique, Byzance) et la simplification du procédé jusqu'à lendre à l'économie des formes primitives(...)* » ([38])
> *« La cause des nouveaux modes picturaux tient dans un changement de conception de l'ordre mondial... Les structures artistiques s'opposent à l'élitisme des œuvres et à la débauche des anciens. Face à cette situation, nous estimons que rien ne peut être entrepris que dans l'intérêt général et sous une contrainte de nécessité (...)* » ([39])

Cette rencontre d'idées ne put qu'engranger de solides relations avec *De Driehoek*, liens se trouvant renforcés par la perception qu'avaient Ion Vinea et surtout Marcel Iancu de l'œuvre de Jozef Peeters. Les artistes roumains connaissaient les « Constructions graphiques » du peintre belge pour les avoir vues à l'exposition internationale de 1921. Linogravures permettant d'exploiter les imbrications des formes, et dont Jozef Peeters fut un des maîtres au sein du constructivisme. L'intérêt que Ion Vinea et Marcel Iancu accordaient à l'œuvre du peintre belge fut renforcé par le souci que ce dernier portait à l'expérimentation des cartes postales.

(37) N. Toussaint, *Jozef Peeters en De Driehoek*, dans *Jozef Peeters (1895-1960)* ..., s.l., 1995, p. 129-135.
(38) [I. Vinea], « Manifest Activist către tinerime », dans *Contimporanul*, III, n° 46, mai 1921.
(39) J. Peeters, *Over Plastiek*, dans *Vlaamsche Arbeid*, 12e année, n° 7-8, juillet-août 1922, p. 278-279.

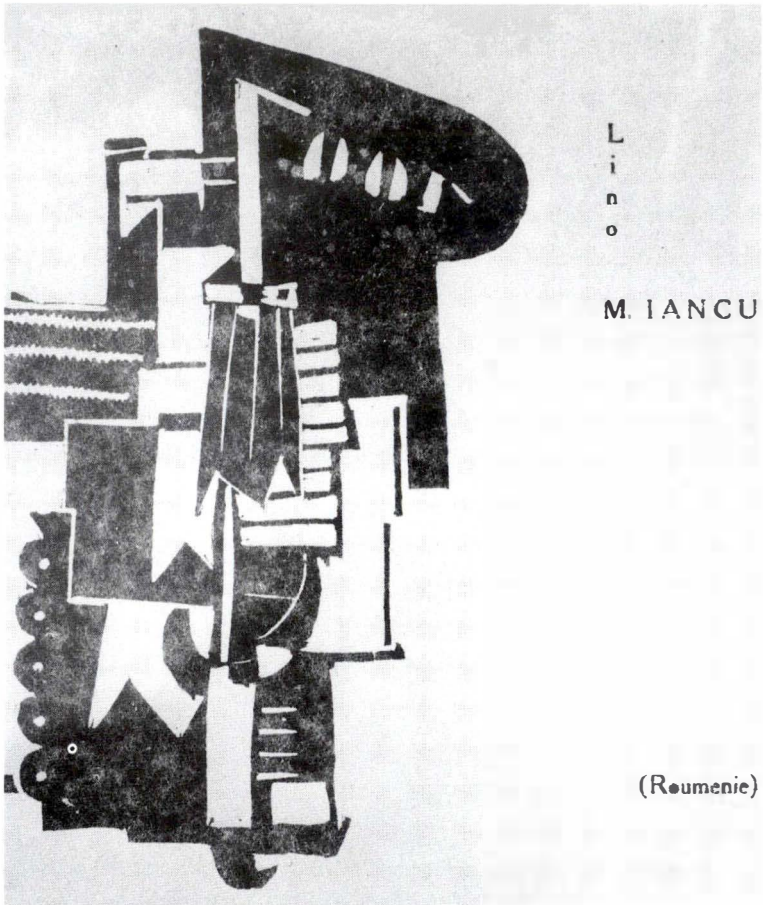


Fig. 2. Marcel Iancu, Linogravure, *De Driehoek*, n° 3, 1er juin 1925 (Copyright Bibliothèque Royale Albert Ier, Bruxelles).

La revue *De Driehoek* publia dans un premier temps une linogravure de Marcel Iancu (Fig.2). Il s'agit d'une des linogravures de la série que l'artiste roumain avait envoyée à la rédaction de la revue belge, afin que Jozef Peeters les édite sous forme de porte-folio qu'il se chargeait de diffuser aux diverses rédactions de revues d'avant-garde. Le format restreint permettait de présenter plus facilement et dans une vision graphique les réalisations constructives. Jozef Peeters avait déjà constitué plusieurs porte-folio semblables regroupant toujours six linogravures et présentant les œuvres de Victor Servranckx, Jos Leonard, Karel Maes, Maurice Gaspard et de lui-même. L'idée de la publication de ces séries de cartes postales date probablement des environs de janvier 1925. Jozef Peeters demandait aux artistes avec lesquels il entretenait des contacts de lui envoyer six photographies de six linogravures en format carte postale, qu'il se chargeait d'imprimer et de vendre sous forme de séries. Celles-ci étaient imprimées à 300 exemplaires et vendues au prix de 2,50 francs. Par ce biais, Jozef

Peeters espérait propager l'art abstrait à une plus grande échelle. Cette expérimentation des cartes postales devait constituer pour *De Driehoek* un excellent moyen d'introduction au sein des rédactions étrangères ([10]). Marcel Iancu se montrait particulièrement enthousiaste quant à ce projet :

> *« ... l'interessant experiment* [Sic] *des cartes postales vous a-t-il reussi?*
> [Sic] *J'espere* [Sic] *que vous recevez regulierement Contimporanul et*
> *nous voudrions vous priez de bien vouloir nous envoyer de vos nouvelles*
> *choses pour nos lecteurs.*[Sic]
> *Peut'être, si ce n'est pas trop tard, pourais-je vous envoyer les 6 clichés*
> *pour votre colection de cartes.* [Sic] » ([11])

Il fut question, comme en atteste la correspondance, de l'élaboration d'un porte-folio reprenant des linogravures de Marcel Iancu, traduisant l'intérêt des deux rédacteurs pour leurs œuvres graphiques respectives ([12]).

Avec la linogravure parue dans le numéro 3 de juin 1925 de *De Driehoek*, on se trouve devant une réalisation graphique caractéristique de l'exploitation que Marcel Iancu fait de ce médium à l'époque, travaillant en contrepoint les vides et les pleins dans une imbrication géométrique qui n'est pas sans rappeler les couvertures que l'artiste réalisait pour *Contimporanul*, et par la suite les constructions de son alphabet formel.

Un deuxième numéro *De Driehoek* fut l'occasion d'une préséance des artistes roumains. En juillet 1925, la revue devait enfin, par la publication de l'article concernant « Le mouvement moderne en Roumanie » de P. Mirea, de linogravures de Hans Mattis-Teutsch, d'un dessin de Max Herman Maxy et d'une réalisation architecturale de Marcel Iancu, concrétiser la demande maintes fois réitérée de Ion Vinea et de Marcel Iancu d'une collaboration effective des artistes roumains au devenir d'une revue belge.

> *« Ce matin je vous ai fait envoyer une série de linos de moi-même-*
> *de Teutsch, de Maxy et une architecture nouvelle pour De Driehoek*
> *Aussi avez vous la* [Sic] *dedans un article écrit par un ami sur le*
> *mouvement nouveau de Roumanie. Votre petite revue me semble*
> *très sympathique, j'attends de vos écrits et clichés pour Contimporanul...* » ([13])

Les œuvres choisies par les soins de Marcel Iancu sont représentatives des réalisations graphiques que ces artistes créaient à l'époque. Le dessin de Max Herman Maxy (Fig.3), disciple des visions picturales d'Arthur Segal, évoque la tentative de l'artiste de créer dans ses œuvres graphiques un amalgame des éléments figuratifs et abstraits, générant une tension, jouant sur les formes qui se rencontrent et se pénètrent ([14]).

(10) N. Toussaint, *Jozef Peeters en De Driehoek*, dans *Jozef Peeters (1895-1960)*..., s.l., 1995, p. 133-134.

(11) Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Archives de l'Art Contemporain. Archives Het Overzicht, Fonds De Vree I/ 1058. Carte postale de Marcel Iancu à Jozef Peeters, Bucarest 30 octobre 1925.

(12) Etait prévu un porte-folio de six linogravures de Marcel Iancu et un autre de six linogravures du peintre hollandais Carel Willink. Mais, ces projets ne se réalisèrent pas.

(13) Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Archives de l'Art Contemporain. Archives Het Overzicht, Fonds De Vree I/ 1027. Lettre de Marcel Iancu à Jozef Peeters, Bucarest non datée [1925].

(14) P. Oprea, *M.H. Maxy (Artisti Romîni)*, Bucarest, 1974, passim.

Fig. 3. Max Herman Maxy, Dessin, *De Driehoek*, n° 4, 1er juillet 1925 (Copyright Bibliothèque Royale Albert Ier, Bruxelles).

La linogravure de Hans Mattis-Teutsch (Fig. 4) s'inscrit dans cette série que l'artiste débuta en 1914 ([15]). Ce dernier crée ici une œuvre remarquable, par le trait de contour plein, concédant en contrepoint au vide un rythme centripète, et élevant sa composition vers l'infini des jeux d'imbrications des formes les unes dans les autres.

(15) Cl. Stephani, *Hans Mattis-Teutsch (1884-1960). Grafiken-Schriften-Zeitdokumente*, Munich, 1993, p. 23.

Fig. 4. Hans Mattis-Teutsch, Linogravure, *De Driehoek*, n° 4, 1er juillet 1925. (Copyright Bibliothèque Royale Albert Ier, Bruxelles).

Marcel Iancu devait également faire parvenir à la rédaction de *De Driehoek* un dessin d'une de ses réalisations architecturales (Fig.5), faisant connaître l'autre facette de son talent, celle dévolue à sa profession d'architecte. Celui-ci fut en effet un des premiers à imposer en Roumanie les nouveaux préceptes modernistes en architecture. Dès 1925, il construisait le premier bâtiment cubiste du pays et imposait peu à peu ses maquettes, projets de villa ou d'ensembles architecturaux dans un style qui n'est pas sans rappeler les constructions de Wal-

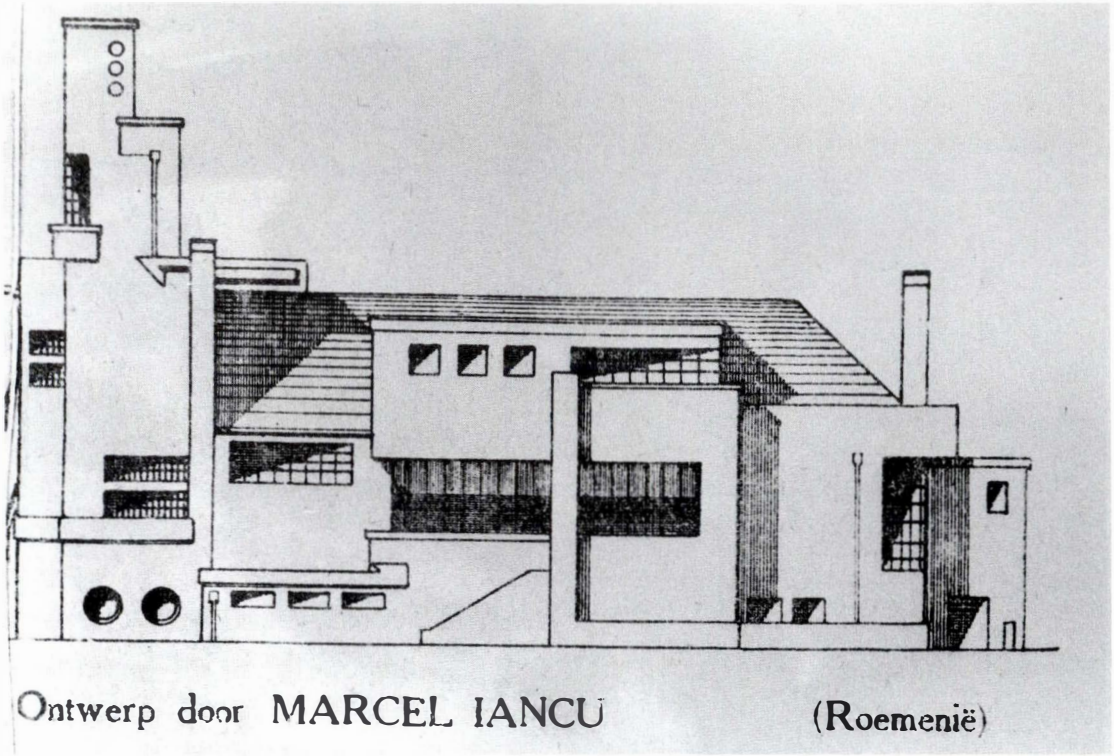


Fig. 5. Marcel Iancu, Réalisation, *De Driehoek*, n° 4, 1er juillet 1925 (Photographie de la Bibliothèque Royale Albert Ier, Bruxelles).

ter Gropius ou du Corbusier. Il alliera comme beaucoup d'architectes de l'époque son métier à celui de designer, se chargeant de la décoration intérieure de ses constructions, de celles de son frère Iuliu Iancu avec lequel il collabora souvent, et également de l'espace des bureaux de *Contimporanul* à la Strada Trinitatii ([46]).

Quant à l'article de P. Mirea consacré au Mouvement Moderne en Roumanie, traduit en néerlandais sous le titre « De Moderne Beweging in Roemenië » et paru dans le numéro 4 de juillet 1925 de *De Driehoek*, il présente un rapide condensé de l'activité artistique du pays. L'auteur y évoque les participations roumaines au dadaïsme, faits de Tristan Tzara et de Marcel Iancu en Suisse. Ensuite, il retrace le passage de Marcel Iancu par le groupe des « radicaux » avec Hans Richter et le début de sa participation aux manifestes constructivistes. L'article présente essentiellement la revue *Contimporanul*, faisant de cet essai davantage un écrit propagandiste en faveur de la publication bucarestoise, qu'un écrit critique. P. Mirea y souligne le rôle important joué par Ion Vinea et Marcel Iancu au sein du modernisme rou-

(46) A. Bocanet, *Marcel Iancu - arhitect. Marcel Janco-architect*, dans *Bucuresti anii 1920-1940...*, s.l., 1993, p. 97-103.

main. L'auteur évoque ensuite les activités annexes de *Contimporanul* que constituèrent les expositions, les soirées littéraires et l'école d'art. Il dresse également la liste des collaborateurs de la revue. Cependant, P. Mirea passe presque sous silence l'activité de *75HP* qu'il dénomme d'un « caractère dadaïste ravageant » (een vernielend-dadaïstisch karakter), et de *Punct* et *Integral*. Pourtant, il mentionne la fusion de *Contimporanul* avec *Punct*, tout en insistant, en guise de conclusion, sur l'impact des revues dans la diffusion du modernisme.

Etant donné sa durée éphémère, *De Driehoek* n'eut pas le temps de nouer des contacts avec les revues *Punct* et *Integral*. Ces périodiques qui, par les articles critiques, les reproductions d'œuvres, de même que par leurs dénominations, *Punct* portant le sous-titre de *Revistă de artă constructivistă internationala* (Revue d'art constructiviste internationale) et *Integral* de *Revistă de sinteză modernă* (Revue de synthèse moderne), s'imposaient indéniablement dans les cénacles constructivistes, ne pouvaient en effet qu'être pris en considération par un artiste comme Jozef Peeters. Bien plus que *Contimporanul*, ces revues auraient pu être à même de propager les idées du constructiviste belge. Le fait est d'autant plus troublant que les deux revues roumaines parviendront à nouer ces liens avec *7 Arts*, pendant bruxellois de *Het Overzicht* et de *De Driehoek*. Malgré tout, Jozef Peeters, dans le numéro 2 de mai 1925 de sa revue, mentionna, conjointement avec un compte rendu détaillé de la livraison 53-54 de *Contimporanul*, la fusion de cette dernière avec la revue *Punct*, montrant ainsi sa connaissance de l'évolution plastique en Roumanie.

Anthologie, par l'entremise de son fondateur Georges Linze, fut une des premières publications belges à établir des contacts avec les tenants de l'avant-garde roumaine.

En décembre 1920, Georges Linze, René Liège (pseudonyme de René Tilman), Marcel Lempereur-Haut décidèrent de fonder un groupe littéraire dans la ville mosane. En janvier de l'année suivante fut lancé le manifeste du groupe. Celui-ci s'insurgeait contre toute prise de position mercantiliste et s'imposait comme défenseur de l'idée moderne quelle qu'elle soit. Le mot d'ordre était la modernité à tout prix, la fulgurance des nouveaux moyens techniques qui s'offrait à l'homme du vingtième siècle et qui devait s'en trouver exaltée au fil des pages de la revue. En mars 1921, parut le premier numéro d'*Anthologie* qui propagea à Liège et au-delà, dans la francophonie, ses théories modernes dans les domaines littéraires et plastiques et, par la même occasion révéla les jeunes talents wallons et les propulsa sur l'avant-scène internationale.

Le modernisme, maître mot du *Groupe d'Art Moderne* et de sa revue avait comme corollaire obligé une volonté maximale d'échanges internationaux. Le but était d'établir le plus de contacts possible avec le plus grand nombre d'artistes du monde entier; le seul impératif demeurant l'idée novatrice. Une telle préséance sous-tend évidemment l'éclectisme. Les tendances littéraires et plastiques les plus diverses trouvèrent place dans *Anthologie* (17). Cette diversité était attestée par la présence de collaborateurs aussi divergents que Pierre Bour-

(17) F. Leen, *op. cit.*, p. 42-43; G. Linze, R. Moirant, *Anthologie. Groupe moderne d'art de Liège 1920-1940. Panorama d'une époque*, Bruxelles, 1973, passim; J. Warmoes, *Cinquante ans d'avant-garde*. Catalogue d'exposition. Bruxelles, Bibliothèque royale Albert Ier Archives et Musées de la Littérature, 19 mars-30 avril 1983, Bruxelles, 1983, p. 32-34.

geois, Jean-Jacques Gailliard, Michel Seuphor, Filippo Tommaso Marinetti, Jean Cocteau, Maurice Carême, Marcel Darimont, Géo Norge, Armand Henneuse, Tadeusz Peiper... Bien que la revue ne présentait pas de ligne de conduite précise, elle imposera tout au long de son existence une incidence futuriste non négligeable. Ce goût prononcé du comité éditorial et plus précisément de Georges Linze pour l'esthétique traduisant la vie trépidante moderne, n'est qu'une conséquence logique de cette curiosité pour la modernité. Georges Linze, dans ses écrits, poèmes et au sein d'*Anthologie* présentait, tantôt en filigrane, tantôt par des allusions précises, les influences de l'esthétique de Marinetti ([48]).

La revue s'imposa avant tout dans le domaine littéraire, même si les contributions artistiques dues à Marcel Darimont, Pablo Picasso, Victor Servranckx, Jean-Jacques Gailliard, Auguste Mambour..., ne furent pas négligeables. Mais, ce qui caractérisait surtout *Anthologie*, ce fut l'éclectisme qu'elle prônait presque par nécessité, lui faisant aborder tout thème moderne sans autre distinction. Cette volonté d'échanges instaurée en ligne de conduite, cette extrême diversité dans le choix des publications, ne purent que séduire les rédacteurs de la revue *Contimporanul* dont nous avons déjà évoqué l'ouverture d'esprit. C'est sans doute pour cette raison que parmi les intervenants belges au sein du modernisme roumain, Georges Linze eut le plus d'impacts. Plusieurs de ses textes furent publiés dans la revue bucarestoise. Les contacts seront importants avec *Contimporanul*, qui ne pouvait qu'abonder dans le sens du Liégeois, s'étant elle-même imposé une volonté d'échanges. En contrepartie, Georges Linze ouvrit les pages de sa revue à ses amis roumains, publiant textes, illustrations, comptes rendus d'expositions ou encarts publicitaires ([49]).

Anthologie, dans sa présentation très diffuse, ne s'imposant aucun courant plastique défini, n'eut que très peu de contacts avec les revues constructivistes *Punct* et *Integral*. La revue liégeoise se contentant le plus souvent de mentionner l'existence ou les récentes publications d'une des deux rédactions ([50]).

Une série d'écrits de Georges Linze parurent dans *Contimporanul*. Le premier essai de celui-ci fut publié en 1924 dans le numéro 45 de la revue roumaine. Il s'agissait de : « Scrisoare din Belgia » (Ecrits de Belgique) ([51]). D'autres articles, proses poétiques ou poèmes suivirent tels « Lettre de Belgique. Etats d'âme », « Aventure », « Belgique. La poésie nouvelle », « Un manifeste Georges Linze et son esthétique nouvelle du paysage », « Extrême occident européen », « Création de l'homme par la machine » ([52]). Il s'agit de textes souvent similaires

(48) Un numéro spécial de *Anthologie* dévolu à l'Italie (*Anthologie*, décembre 1924-janvier 1925, n° 1-2, 5e année) atteste également de cette préséance de Marinetti au sein de la revue liégeoise.

(49) De février 1924, 4e année, au numéro d'avril 1929, n° 4, 9e année de *Anthologie*.

(50) Dans:
Anthologie, mars-avril 1925, n° 3-4, 5e année.
Anthologie, janvier 1926, n° 3, 6e année.
Anthologie, mai 1927, n° 5, 7e année.

(51) G. Linze, *Scrisoare din Belgia*, dans *Contimporanul*, III, n° 45, avril 1924.

(52) x, *Lettre de Belgique. Etats d'âme*, dans *Contimporanul*, IV, n° 52, janvier 1925; x, *Aventure*, dans *Contimporanul*, IV, n° 55-56, mars 1925; x, *Belgique. La poésie nouvelle*, dans *Contimporanul*, IV, n° 57-58, avril 1925; x, *Un manifeste Georges Linze et son esthétique nouvelle du paysage*, dans *Contimporanul*, IV, n° 59, 28

quant au fond, présentant la situation artistique, culturelle voire politique qui prévalait en Belgique. Par ce truchement, Georges Linze devait imposer une certaine idée de la nation belge à l'étranger, se servant souvent de sa plume dans un but propagandiste, voulant démontrer l'impact du modernisme dans le pays. Avec « Lettre de Belgique. Etats d'âme », l'écrivain évoque la scission du pays en deux grandes enclaves, flamande et francophone, s'attardant davantage à la région des collines en Wallonie et aux bassins miniers. Georges Linze s'étend sur les conséquences culturelles de ce clivage, présentant les divergences de mentalités qui s'imposaient comme deux entités autonomes.

Dans un autre article « Scrisoare din Belgia » paru en 1924 ([53]), ce dernier traite des écoles et styles artistiques que l'on pouvait rencontrer en Belgique. Il évoque rapidement les réalisations expressionnistes et cubistes, s'attardant davantage à la personnalité de l'architecte Henry Van De Velde que l'auteur présente comme un des représentants les plus importants du renouveau belge. Ensuite, George Linze évoque les trois centres artistiques majeurs du pays: Anvers, Bruxelles, Liège, et respectivement les revues qui propagèrent le renouveau artistique dans ces villes, *Lumière*, *Ça Ira*, *Sélection*, *Le Disque Vert*, *7Arts*, *La Lanterne Sourde* et *Libre Essor*, *Créer*, *Groupe moderne d'art*...

Le propos de ces articles est essentiellement d'intérêt général, le but étant de présenter une certaine image de la Belgique orientée vers un renouveau culturel. Avec « Création de l'homme par la machine », Georges Linze développe un de ses thèmes de prédilection, celui du monde moderne et des implications de ce dernier dans la nouvelle conscience de l'homme du vingtième siècle. Le modernisme s'imposant aux yeux de Linze par le truchement de la science et des arts. Le poème « Aventure » paru dans le numéro 55-56 de *Contimporanul* impose indubitablement l'incidence futuriste, par ces mots et expressions de: fusées, intrépide, guerre... Georges Linze insuffle cependant une note plus optimiste à l'esthétique italienne.

Dans le cadre des notices rendant compte d'expositions ou de manifestations diverses, *Anthologie* évoque la participation de Victor Servranckx et de Marcel Darimont à l'exposition de Bucarest, rappelant la composition de la section belge constituée de Marcel Darimont, Victor Servranckx, Marcel Lempereur-Haut, Jozef Peeters... réunie grâce au concours de Georges Linze ([54]).

Dans le numéro 4 de juillet-août 1924 d'*Anthologie* est reproduite une xylographie de Marcel Iancu (Fig.6). Cette œuvre graphique aux traits nettement plus anguleux que celle présentée dans *De Driehoek*, traduit particulièrement bien une des importantes préoccupations de l'artiste roumain: qu'est la stylisation cubiste. En effet, ce dernier assujettira fréquemment son art aux motifs anguleux et fragmentés que propageaient les artistes cubistes. Ce style devait également s'imposer avec évidence dans ses tableaux. La xylographie, par l'épuration des moyens qu'elle permet, ne fait qu'accentuer l'interaction des formes.

mai 1925; x, *Extrême occident européen*, dans *Contimporanul*, V, n° 68, juillet 1926; x, *Création de l'homme par la machine*, dans *Contimporanul*, X, n° 96-97, janvier 1931.

(53) x, *Scrisoare din Belgia*, dans *Contimporanul*, III, n° 46, 16 mai 1924.

(54) *Anthologie*, décembre 1924-janvier 1925, n° 1-2, 5e année.
Anthologie, mars-avril 1925, n° 3-4, 5e année.
Anthologie, janvier 1926, n° 3, 6e année.

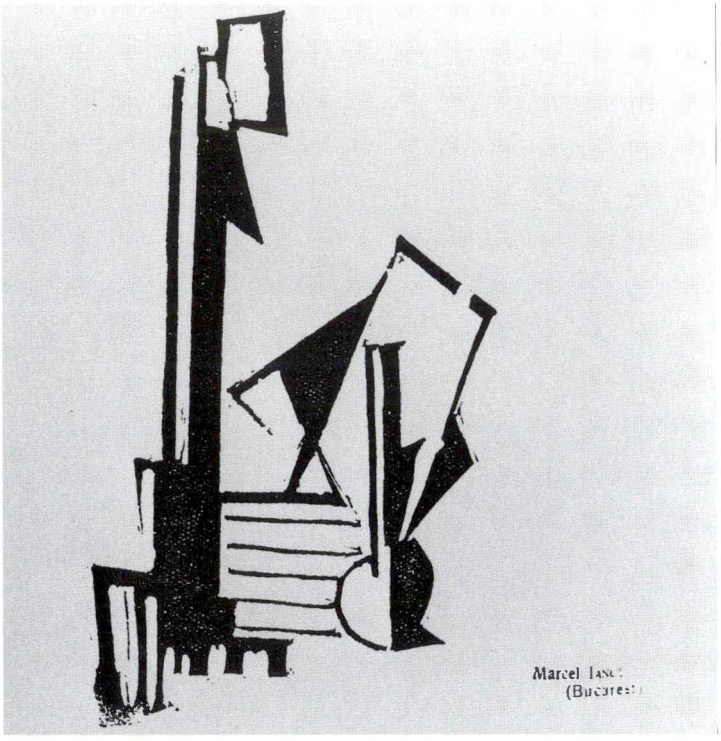
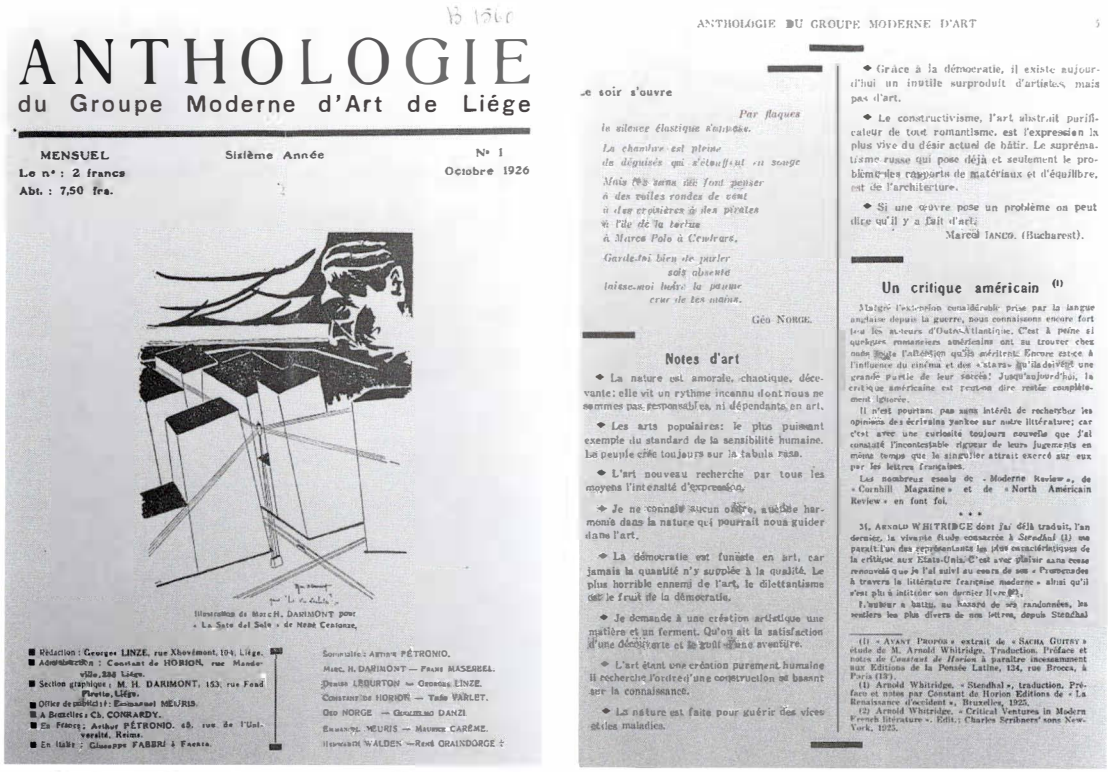


Fig. 6. Marcel Iancu. Xylographie. *Anthologie*, n° 4, 4e année, juillet-août 1924. (Bibliothèque Royale Albert Ier, Bruxelles).

En 1926, *Anthologie* publia également un texte de Marcel Iancu intitulé « Notes d'art » (Fig.7). Sous cette appellation, ce dernier avait déjà à plusieurs reprises écrit pour *Contimporanul* de petits essais, qui s'imposaient davantage comme des recueils d'aphorismes. L'artiste roumain traduit ici ses idées et options esthétiques. Le texte qu'il soumet à la revue belge a un contenu très proche des écrits édités au sein de la revue roumaine. En onze points, le peintre présente ce qu'il estime devant être les caractéristiques essentielles de l'art. Ce qui ressort d'emblée de ces aphorismes, c'est l'impossibilité d'adéquation entre une philosophie démocratique et l'acte créateur. La parole donnée au peuple, ainsi qu'une autorité politique moins rigide ne pouvant, selon lui, que générer une œuvre d'art vide de sens, une création facile dénuée de grandeur.

Marcel Iancu développe ici un thème qui apparaît systématiquement quand on aborde l'avant-garde dans son ensemble. Il s'agit de la composante drastique, voire dictatoriale que recélait ces courants novateurs. Autant l'art s'imposait, s'insurgeait même contre les avatars du traditionalisme et les répercussions néfastes du conservatisme, en proposant une création débridée, autant elle instaurait cette dernière avec une intransigeance et une intolérance qui ne pouvaient que susciter l'ambiguïté. Dans ses propos sur la démocratie, « *funeste en art, car jamais la quantité n'y supplée à la qualité. Le plus horrible ennemi de l'art, le dilettantisme est le*



ANTHOLOGIE
du Groupe Moderne d'Art de Liége

MENSUEL — Sixième Année — N° 1
Le n° : 2 francs — Octobre 1926
Abt. : 7,50 frs.

Illustration de Marcel H. DARIMONT pour « La Sale del Sole » de Nene Centone.

■ Rédaction : Georges LINZE, rue Xhovémont, 194, Liége.
■ Administration : Constant de HORION, rue Mandeville, 288 Liége.
■ Section graphique : M. H. DARIMONT, 153, rue Fond Pirette, Liége.
■ Office de publicité : Emmanuel MEURIS.
■ A Bruxelles : Ch. CONRARDY.
■ En France : Arthur PÉTRONIO, 48, rue de l'Université, Reims.
■ En Italie : Giuseppe FABBRI à Faenza.

Sommaire : Arthur PÉTRONIO.
Marc. H. DARIMONT — Franz MASERBEEL.
Denise LEGRUTON — Georges LINZE.
Constant de HORION — Yvan VARLET.
Géo NORGE — Guglielmo DANZI.
Emmanuel MEURIS — Maurice CARÊME.
Hermann WALDEN — René GRAINDORGE †

ANTHOLOGIE DU GROUPE MODERNE D'ART 5

Le soir s'ouvre

Par flaques
le silence élastique s'amoncèle.

La chambre est pleine
de déguisés qui s'étouffent en songe

Mais les sons ici font penser
à des voiles rondes de cent
à des croisières à des pirates
à l'île de la torture
à Marco Polo à Cendrars.

Garde-toi bien de parler
soir absente
laisse-moi boire la pauve
eau de tes mains.

Géo NORGE.

Notes d'art

◆ La nature est amorale, chaotique, décevante : elle vit un rythme inconnu dont nous ne sommes pas responsables, ni dépendants, en art.

◆ Les arts populaires : le plus puissant exemple du standard de la sensibilité humaine. Le peuple crée toujours sur la fabula rasa.

◆ L'art nouveau recherche par tous les moyens l'intensité d'expression.

◆ Je ne connais aucun œuvre, aucune harmonie dans la nature qui pourrait nous guider dans l'art.

◆ La démocratie est funeste en art, car jamais la quantité n'y supplée à la qualité. Le plus horrible ennemi de l'art, le dilettantisme est le fruit de la démocratie.

◆ Je demande à une création artistique une matière et un ferment. Qu'on ait la satisfaction d'une découverte et le fruit d'une aventure.

◆ L'art étant une création purement humaine il recherche l'ordre d'une construction et bannit avec la connaissance.

◆ La nature est faite pour guérir des vices et des maladies.

◆ Grâce à la démocratie, il existe aujourd'hui un inutile surproduit d'artistes, mais pas d'art.

◆ Le constructivisme, l'art abstrait purificateur de tout romantisme, est l'expression la plus vive du désir actuel de bâtir. Le suprématisme russe qui pose déjà et seulement le problème des rapports de matériaux et d'équilibre, est de l'architecture.

◆ Si une œuvre pose un problème on peut dire qu'il y a fait d'art.

Marcel IANCO. (Bucharest).

Un critique américain (1)

Malgré l'ex-voto considérable prise par la langue anglaise depuis la guerre, nous connaissons encore fort peu les auteurs d'Outre-Atlantique. C'est à peine si quelques romanciers américains ont su trouver chez nous le succès d'admiration qu'ils méritent. Encore est-ce à l'influence du cinéma et des « stars » qu'ils doivent une grande partie de leur succès. Jusqu'aujourd'hui, la critique américaine est restée quasi-ment restée complètement ignorée.

Il n'est pourtant pas sans intérêt de rechercher les opinions des écrivains yankee sur notre littérature ; car c'est avec une curiosité toujours nouvelle que j'ai constaté l'incontestable rigueur de leurs jugements en même temps que le singulier attrait exercé sur eux par les lettres françaises.

Les nombreux essais de « Moderne Review », de « Cornhill Magazine » et de « North Américain Review » en font foi.

* * *

M. Arnold WHITRIDGE dont j'ai déjà traduit, l'an dernier, la vivante étude consacrée à *Stendhal* (1) me paraît l'un des représentants les plus caractéristiques de la critique aux Etats-Unis. C'est avec plaisir que j'ai suivi au cours de son « Promenades à travers la littérature française moderne » ainsi qu'il s'est plu à intituler son dernier livre (2).

L'auteur a hanté, au hasard de ses randonnées, les sentiers les plus divers de nos lettres, depuis Stendhal

(1) « Avant Propos » extrait de « Sacha Guitry » étude de M. Arnold Whitridge. Traduction. Préface et notes de *Constant de Horion* à paraître incessamment aux Editions de la Pensée Latine, 124, rue Brocca, à Paris (13e).

(1) Arnold Whitridge. « Stendhal », traduction. Préface et notes par Constant de Horion Editions de « La Renaissance d'occident », Bruxelles, 1925.

(2) Arnold Whitridge. « Critical Ventures in Modern French literature ». Edit. : Charles Scribners' sons New-York, 1925.

Fig. 7. Marcel Iancu, Notes d'Art, *Anthologie*, 6e année, n° 1, octobre 1926. (Bibliothèque Royale Albert Ier, Bruxelles).

fruit de la démocratie », ce type de gouvernement n'augure rien de valable en matière créatrice. En ce sens, Marcel Iancu traduit judicieusement les préoccupations qui animaient en général les promoteurs de l'avant-garde européenne, ainsi que cette apparente opposition entre une composante dictatoriale et l'acte créateur.

Un autre aphorisme traite de l'importance de l'art populaire. Par ce biais, l'artiste relance une problématique qui devait constamment revenir en Roumanie au cours des années vingt dans le débat artistique et qu'est l'impact de l'art populaire. Les tenants du renouveau roumain virent dans l'art ancestral des enclaves rurales de Transylvanie ou de Valachie, une des composantes essentielles de la nouvelle esthétique. L'art populaire s'imposait de plus en plus comme une création autonome, traduisant également la préoccupation nouvellement nationaliste du pays. Constantin Brâncuşi, qui exalta le mieux le motif villageois jusqu'à l'épurer dans ses sculptures évanescentes, traduit le mieux cette préoccupation.

En dernier lieu, Marcel Iancu s'attarde au constructivisme qu'il estime être le plus à même de traduire les conceptions du temps et le désir de reconstruire.

Les rapports entre les revues roumaines, *7 Arts* et ses collaborateurs immédiats furent sans doute parmi les plus intéressants, car les plus durables dans le temps.

Dès sa création en mai 1922 par Pierre et Victor Bourgeois, Georges Monier, Pierre-Louis Flouquet et Karel Maes, la revue s'était imposée comme but de promouvoir le plus efficacement un art novateur adapté à la vie moderne. *7Arts: Hebdomadaire d'information et de critique* se présentait sous la forme d'une livraison hebdomadaire jusqu'en 1928, intégrant nombre de créations des horizons les plus divers. Ensuite, la revue parut du 22 décembre 1928 au 4 mai 1929 sous la forme d'une rubrique hebdomadaire dans le courrier des arts nouveaux au sein du journal bruxellois *L'Aurore*. En 1948, la revue fut à nouveau publiée sous la forme d'une deuxième série. *7Arts* imposa d'emblée quelques préceptes fondateurs. Il exalta l'œuvre d'art dans sa variante abstraite, dépendant de l'architecture, imposant d'emblée un parallélisme avec le Néo-plasticisme de Piet Mondrian, les théories du Bauhaus ou le Constructivisme russe... Cette adéquation entre la peinture et l'architecture constitua l'idéologie de base de *7 Arts*, celle-ci s'inscrivant comme une expression active de la civilisation. Le but premier de la revue bruxelloise était de réintégrer l'art dans la vie et, en conséquence, d'imposer une importante fonction sociale à l'acte créateur. Cette insertion de l'art au sein même du quotidien, s'imposait à *7Arts* dans son credo « *7Arts*. Tous les arts ». Par le biais de cette ligne de conduite, l'ensemble des arts tels le cinéma, les arts décoratifs, le design, fut reconnu. Ces derniers n'étant plus subordonnés à la peinture. La diversité des personnalités collaborant à *7Arts*, tant artistes, architectes, cinéastes, designers tels Jean-Jacques Gailliard, Karel Maes, Stanislas Jasinski, Louis Van der Swaelmen, Victor Servranckx, Maurice Casteels, Léon Chenoy, Paul Werrie, Giorgio De Chirico, Marcel-Louis Baugniet, Man Ray, Hannes Meyer, J.J.P. Oud, Charles Dekeukeleire... en attestent.

Une autre caractéristique de *7Arts* fut sa périodicité. La revue paraissait hebdomadairement, pouvant ainsi être tenue au courant de toute l'activité artistique et, de ce fait étant plus à même de propager plus efficacement l'art nouveau ([55]). Il s'agit là d'une caractéristique que *7Arts* partageait avec *Contimporanul*. La périodicité de la revue belge fut souvent soulignée dans les pages de l'hebdomadaire bucarestois.

En septembre 1924, dans son numéro 47, *Contimporanul* faisait paraître un premier encart publicitaire concernant *7Arts* où la revue était évoquée en ces termes:

> *« 7Arts directeurs P. Bourgeois, V. Bourgeois, P.L. Flouquet, K. Maes, G. Monier, toute l'activité de la jeunesse belge est groupée autour de cette feuille... ».* ([56])

Contimporanul devait faire paraître de fréquentes notices au sujet de la revue bruxelloise; rubriques se référant à une livraison précise ou à une participation belge plus concrète.

Dans le numéro 53-54 de *Contimporanul* consacré à l'architecture, apparaît une maquette de Victor Bourgeois, aux côtés de celles de Walter Gropius, Theo Van Doesburg et de Marcel Iancu ([57]). Cette collaboration de Victor Bourgeois à *Contimporanul* s'insérait dans le pro-

(55) F. Leen, *op. cit*, p. 37-38; E. Pil, *Glissements au sein de l'avant-garde. Evolutions dans les arts plastiques en Belgique 1917-1929*, dans *L'avant-garde en Belgique* ..., s.l., 1992, p. 82, 85; F. Verhesen, *7 Arts et l'avant-garde poétique*, dans *Etudes de littérature française de Belgique. Offertes à Joseph Hanse pour son 75e anniversaire* (sous la direction de Otten (Michel)), Bruxelles, 1978, p. 335-347.

(56) *Contimporanul*, III, n° 47, septembre 1924.

(57) V. Bourgeois, *Maquette*, dans *Contimporanul*, IV, n° 53-54, février 1925, numéro spécial consacré à l'architecture.

gramme que l'architecte belge s'était imposé. En effet, celui-ci, dans sa volonté de propager au-delà des frontières son idée d'une architecture intégrant les aspects sociaux, s'était efforcé d'avoir le plus de contacts possibles avec les revues étrangères. Il envoyait quantité de clichés de son programme d'habitations à bon marché, de sa Cité Moderne de Berchem-Saint-Agathe ou des constructions de la rue cubiste à différentes associations et revues: en Pologne, Tchécoslovaquie, ou encore à New-York... ([58]). Le but de l'architecte était ainsi d'instaurer son modèle d'habitation et de le propager partout en Europe. Dans ce sens, la Roumanie s'imposait comme un creuset intéressant, non seulement dans le chef de *Contimporanul*, mais également par le biais de la campagne de constructions d'immeubles modernistes, qui s'imposait de plus en plus dans le pays. Par l'entremise de Marcel Iancu, la société *The Romanian Investment* de Bucarest entra en contact avec Victor Bourgeois, lui soumettant un projet de construction qui allait par bien des aspects, — communautaires, rationnels, sociaux et espaces de jardin —, dans le sens de la Cité Moderne de Berchem-Saint-Agathe. Le consortium proposa à Victor Bourgeois une participation à ce projet, demandant également à l'architecte de bien vouloir l'aider à trouver les capitaux nécessaires ([59]). L'idée d'une telle cité n'aboutit semble-t-il pas. Mais, les contacts établis avec Victor Bougeois étaient révélateurs de l'impact de l'architecte belge à l'étranger.

En avril 1927, *Contimporanul* publia deux textes de Pierre Bourgeois, un poème « Sacramentalement » et un essai « Aspecte recente ale mişcării moderne în Belgia. Arhitectura şi poesie » (Aspects récents du modernisme en Belgique. Architecture et poésie) dans lequel ce dernier évoque de front l'architecture et la poésie, retraçant en un essai sa source d'inspiration et l'œuvre de son frère ([60]). Un autre poème de Pierre Bourgeois « Analyse » fut publié dans *Contimporanul* en 1927 ([61]).

La première mention de *Contimporanul* au sein de la revue *7Arts* date du 20 juillet 1924. Elle consistait en un encart publicitaire dévolu à la revue bucarestoise, situant simplement son nom et sa localisation. D'autres références à l'hebdomadaire apparurent dans les livraisons suivantes.

7Arts, dans son numéro 14 de février 1925 (Fig.8) publie « Le mouvement moderne en Roumanie » de P. Mirea. La présence de cet article est symptomatique de la façon dont procédaient les revues d'avant-garde. Le titre en est révélateur, l'essai vient s'insérer aux côtés des divers articles consacrés aux mouvements avant-gardistes et modernistes européens au sein de *7Arts*, sous les titres génériques de « Mouvement Moderne en Belgique, Allemagne, Hollande ... » Il en fut ainsi de l'article de G. Friedhoff concernant le « Mouvement moderne

(58) Victor Bourgeois était en relation avec William L. Hare, éditeur du Garden Cities & Town- Lanning, la revue *Blok* de Varsovie, la revue *Devetsil* de Brno, le directeur du Bureau de l'union des villes polonaises, Ernest Weissmann de Zagreb...

(59) Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Archives de l'Art Contemporain. Lettre du Romanian Investment à Victor Bourgeois. Bucarest, 22 novembre 1924. Fonds 7 Arts, Inv. n° 12887 /4/a-b.

(60) P. Bourgeois, *Sacramentalement*, dans *Contimporanul*, VI, n° 75, avril 1927; x. *Aspecte recente ale mişcării moderne în Belgia. Arhitectura şi poesie*, *loc. cit.*

(61) x. Analyse, dans *Contimporanul*, VI, n° 76, mai-juin 1927.

7 ARTS

Numéro 14

TROISIÈME SAISON 1924 - 1925

5 FÉVRIER 1925

60 ct.

BUREAUX : 8 LÉOPOLD II, 271, BRUXELLES

CHÈQUES POSTAUX V. BOURGEOIS 100.010 TÉLÉPHONE : 555.67

HEBDOMADAIRE D'INFORMATION ET DE CRITIQUE

P. BOURGEOIS, V. BOURGEOIS, P. FLOUQUET, K. MAES, G. MONIER.

Notre enquête internationale

Le mouvement moderne en Roumanie

Les artistes roumains ont contribué plus qu'on ne le sait, à la nouvelle orientation de l'art et de la poésie en Europe. Etant obligés par une milieu réfractaire traditionnaliste à quitter leur pays, l'activité qu'ils ont déployé ailleurs a été entièrement acquise à l'honneur des pays d'adoption.

Personne ne songe à contester à *Brancusi*, par exemple, un rôle de précurseur et de maître de la sculpture moderne française. Ce grand primitiviste et abstraitiste, dont les disciples sont Archipenko et Lipchitz, plus illustres que lui-même, passe pour un des meilleurs sculpteurs.

C'est aussi *Tristan Tzara* et *Marcel Janco**, considérés comme français et unis avec Ball, Huelsenbeck, Arp, qui ont fondé le mouvement Dada faisant paraître la revue *Dada* à Zurich, avec la collaboration de toutes les jeunes forces du continent vers la fin de la guerre.

Le poète, penseur et polémiste Ion Vinea se fit alors déjà remarquer en réformateur roumain. Actuellement, Vinea est, à côté de Marcel Janco, à la tête du mouvement de la revue *Contimporanul*. Il représente aux yeux des jeunes littérateurs de Roumanie ce que est Marcel Janco pour les nouvelles générations des peintres et sculpteurs du même pays : point de mire de discussions nouvelles acharnées. Les deux chefs sont l'objet de beaucoup d'amitiés, mais encore plus de haines de la part des impuissants quelqu'les. Le genre moderne ironique et fantaisiste étant aussi représenté par un grand poète, le poète *Ilarie Voronca* malheureusement mort jeune. Ainsi se sont-ils groupés autour du *Contimporanul* des jeunes personnalités comme L. Barbu, B. Sokachu, Sergiu Dan, G. Counou.

Parmi les peintres il faut nommer le transfuge Marin Trutsch, ancien collaborateur de Ma et Mary, l'un des plus ardents combattants de la cause des jeunes.

Ce qui compte ici pour un premier succès des jeunes c'est que ces peintres et sculpteurs ont dernièrement fait accueillis au Salon officiel.

Il faut dire que l'art abstrait a toutes les chances de triomphes bien vite dès lors réglé à cause de l'art populaire qui y est essentiellement abstraitiste.

Nous comptons écrire une étude sur les tapisseries roumaines, audacieuses associations de couleurs et délire de lignes hardies mais élégantes; sur la poterie, sa bizarrerie, son originalité; sur la chanson populaire qui, par son expressivité dégagée de toute logique et de tout développement matériel, justifie et rend possible la poésie des modernes roumains.

P. MIREA.

* C'est Marcel Janco encore qui donna aux architectes en 1914 et 1915 les premiers exemples « cubisme dans l'art de construire.

N. D. L. R. — Nous profitons de l'occasion pour saluer une nouvelle revue moderniste roumaine « PUNGT » (Dir. Scharlat Callimachi). Il nous paraît nécessaire également de signaler la récente exposition internationale d'art plastique organisée à Bucarest.

V. Servranckx, J. Peeters, M. Dzimoski, Lempereur Haut étaient envoyés des artistes.

Etaient représentés également des mouvements modernes allemands, suisses, suédois, tchèques, autrichiens, etc., etc.

EXPOSITIONS

Cabinet graphique : OTTO DIX. Série : "La Guerre"

Pour Dix, on pense le rire éclatant des offensives, le geste des punaises, l'ironie bestiale des cicatrices; mais la cathédrale des charniers, l'usine de mort, *le monstre à déroulier*. A analyste passionné, comment n'était-il pas été séduit par le nombre frissons et la complexe entière des formes collectives, par le prodigieux pictorialisme de la guerre!

Il le fut plus que quiconque. Et des pages d'ironique intensité, confessions longtemps méchées de horreurs et d'amertume pâlie, en naquirent.

Série « *La Guerre* » : l'hétaïsme. Avance : mort! Recul : mort! Des hérissons de l'artillerie aux tonnerres des armées, on met l'ordre : mourir en rang. Tous les assassinats héroïques. Toutes les manières de mourir, toutes les morts toutes les attitudes. Dans une boue de cervelle, parmi les végétations horribles anonyme, vivante ou morte, l'homme sèche, liquéfié, incorporé au sol...

Puis Dix contemple le cerveau et sa joie faite d'orgueilleuse faiblesse et de regrets. Les gestes dégagés où l'homme trouve ce qu'il fait. La rechute de la raison et l'envie de « revivre ». Et, encore, l'enivrement rapide, la volonté de jouir, la ruée nouvelle...

Si fortement vécu, le sujet domine l'œuvre. Il s'y prolonge, impose son ordre et se réalise en puissance, sans souci des méthodes avantageuses et des formules.

« *La Guerre* », Cambon d'audace en thème permit-il à Dix? En la seule intensité d'une expression voulue totale, il innove sans hésitude, imaginant chaque page en sa réalité psychologique et tout à coup selon la plus rare ou la plus commune des techniques. Réalisant avant tout, Dix ne commente aucune théorie polémique. La série « *La Guerre* » est moins un pamphlet qu'un poème au néant et, certes, c'est uniquement pour la forme parcyclée et directe qu'elle offre, que la guerre doit être choisie en exemple à son une telle maîtrise.

La guerre finie, c'est à la vie que le peintre demande de dévoiler ses plus obscures méandres. A la mort vainqueur de toute la vie vaincue s'oppose. Aux atrocités collectives, aux conscrits libérés succède l'énigme individuelle, les fermentations secrètes, le vice couvé.

Volontairement, l'analyse fouille, disèque, crève même et fouce psychique. Nul accepte, nulle faute pédant ne retient son désir. La somme entière de laideur doit être inscrite. Appliqué à en extraire la qualité commune, l'épuisant jusqu'à la synthèse, le vice semble devenir sujet, tant il a possédé la mécanique intensité et formes diverses.

Simultanément, en l'illumination gisement de l'analyse et le désir du poète, le sens prédisposé du vice orchestre lignes et tons du tableau. Or, ne serait-ce pas le vice idéal que situent certaines de ses œuvres, furieuses de beauté.

Cependant, le chantre de la pourriture et des grouillements inférieurs est aussi le peintre précis des caractères contemporains.

Portrait total, chaque visage, chaque type qu'il peint se démontre l'aboutissement synthétique d'une multitude d'états où dure sa puissance. Pour réaliser cette vérité insoupçonnée, Dix utilise la déformation plastique avec tant de science qu'il confère au plus subtil sentiment une exactitude organique. Ainsi, au travers du caractère moral, artificiel, la constitution psychologique, nuancée, mobile, s'établit.

Son intérêt s'applique aux moindres choses. Décors et accessoires jouent un rôle important en l'élaboration de l'œuvre — comme en la vie. — Cherchant à établir l'identité périlleuse de l'être et du milieu, il recadre chaque type du décor qui lui est propre, extrémant leurs qualités pour les mieux fondre.

Dans tel portrait de chirurgien, toute une interrogation professionnelle est utilisée, moins pour ce qu'elle possède de suggestif que pour la qualité métaphysique qu'elle libère par un jeu d'allusions et de formes précieuses. Cette abondance documentaire évite d'ailleurs l'anecdote, et bien au contraire se résout en un simplicisme attirant pour la purification du quotidien et du banal qu'il nous propose.

Dans une autre œuvre, pour parvenir à l'unité psychologique, plusieurs visages et différents qu'ils se complètent, contrastent en la toile une arabesque révélatrice.

Maître de sa main comme de sa pensée, Dix possède la plus sûre des techniques. Sa couleur est intime à force d'exactitude. Dure sans raideur, unie sans uniformité elle vit la forme avec tant de minutie qu'elle donne à la ligne son vrai sens de limite exprimer des corps. Dépouillée, concrète, dissout la taille de ses sans-forces, toujours égale en puissance, rétrée au sens graphique des plus aiguës, vraiment apte à traduire le complexe psychique.

Plus universel qu'un Goya, plus aigu qu'un Lautrec, plus profond qu'un Rops, tout d'analyse et de relativité, de pénétration et de renoncement, de lyrisme et de refus, Dix est moderne pour tout ce qu'il affirme et tout ce qu'il renie.

Or, en cette portée, en cette illumination d'analyse, si volontaire qu'elle semble parfois vivre d'indifférence, l'art de Dix n'atteint-il pas à la contemplation?

Mais qu'il ironise ou qu'il gouaille, malgré tout, bien au fond beaucoup d'amour vibre en cette amertume qui se veut mécanique. Beaucoup d'humilité filtre en cet orgueil d'analyse qui se veut aérastique. Et de tout ce cynisme appliqué à définir le vice intime et l'amer vanité des épopées guerrières rayonne essentielle, l'initiale pureté.

Pierre FLOUQUET

■ ■ ■

Le Monologue intérieur et le Roman

On a pu croire que la forme individualiste, et analytique du roman allait — de façon plus ou moins durable et complète — être délogée par une autre forme collective, si l'on peut dire, et synthétique.

Des écrivains, lassés du roman psychologique dont un seul être humain marque le centre, ont songé au renouvellement d'une base qu'ils estimaient épuisée sous tous ses aspects. Ils ont créé le roman des foules, des masses humaines considérées comme un être nouveau, possédant ses actions et réactions précises, agissant selon des lois encore mal connues, mais certaines. Tout le monde connaît les travaux du Docteur Le Bon sur la psychologie des foules, et sur l'âme collective qui naît en tout groupe humain : cette âme collective se manifeste surtout lorsqu'une grande pensée, un sentiment puissant, unissent en un commun élan les éléments individuels dont se compose une foule, qui atteint ainsi à l'état dyna-

Fig. 8. P. Mirea, Le mouvement moderne en Roumanie, *7 Arts*, n° 14, 5 février 1925, 3e saison 1924-1925.
(Copyright Bibliothèque Royale Albert Ier, Bruxelles).

international en Hollande, de l'essai de E. Henvaux consacré au « Mouvement moderne international à Vienne, ou encore de celui dévolu au Mouvement moderne en Argentine ([62]).

L'essai de P. Mirea parut dans *7Arts* est identique, par sa signature et son titre, à celui qui fut publié dans le numéro 1 de *De Driehoek* et, évoque ainsi cette interconnexion constante des différentes revues d'un même pays au sein desquelles figuraient souvent des collaborations identiques. L'article est cependant différent quant au fond. En effet, si l'essai de P. Mirea paru dans *De Driehoek* s'attardait essentiellement, après un bref exposé sur le dadaïsme et ses débordements roumains, à l'importance de la revue *Contimporanul*, l'article présenté ici est nettement plus diffus. L'apport de Tristan Tzara et de Marcel Iancu à Dada est bien sûr évoqué, ainsi que l'importance de ce dernier et de Ion Vinea pour le devenir du modernisme en Roumanie. Mais, P. Mirea, à côté de quelques lignes dévolues à la revue *Contimporanul*, évoque la personnalité de Urmuz considéré, par le langage abscons qu'il utilisait, comme le précurseur du dadaïsme en Roumanie. L'auteur parle également de Ion Barbu, de G. Costin, B. Solacolu et de Sergio Dan qui gravitaient autour de *Contimporanul*, insistant sur Hans Mattis-Teutsch, ancien collaborateur de la revue hongroise *Ma*. P. Mirea évoque la place qui peu à peu fut dévolue à l'art abstrait en Roumanie. En guise de conclusion, l'auteur présente ses projets de rédaction de différents essais traitant de la tapisserie, de la poterie et de la chanson populaire roumaine. Il s'agit d'un appel détourné, adressé aux rédacteurs de *7Arts* pour une publication ultérieure, au sein de leur revue, d'autres essais traitant du renouveau roumain.

Les projets architecturaux de Marcel Iancu, nommé depuis peu architecte de la ville de Bucarest, trouvèrent dans *7Arts* une tribune idéale. Une maquette d'une de ses constructions fut publiée dans la revue. Il s'agissait d'un dessin représentant l'atelier que Marcel Iancu élaborait pour Ion Vinea à Bucarest. Celui-ci était également reproduit en page de couverture du numéro 53-54 de *Contimporanul* consacré à l'architecture. Une illustration de sa réalisation pour le bureau du journal *Facla*, ainsi qu'un autre de ses dessins parurent également au fil des pages de *7Arts*.

Pierre-Louis Flouquet qui, outre ses activités de peintre, écrivait nombre de chroniques d'art ou d'articles critiques, évoquant l'évolution créatrice des artistes Otto Dix, Othon Friesz, De Chirico, ou Archipenko..., présente dans *7Arts* « Un sculpteur roumain Brancusi » ([63]). L'article relance à nouveau la problématique de l'impact du sculpteur en Roumanie. En effet, ce dernier fut considéré comme le meilleur garant à l'étranger de l'avant-garde roumaine, ce bien qu'il demeurait en dehors des frontières. Dans son essai, Pierre-Louis Flouquet s'attarde aux premières réalisations de l'artiste, évoquant la monumentalité et l'aspect novateur de celles-ci. L'article parut avec une illustration de l'oiseau dans l'espace qui constituait sans doute la simplification portée à son paroxysme chez le sculpteur roumain. *Contimporanul*, toujours soucieuse de la diffusion du modernisme roumain à l'étranger, évoque, dans sa livraison de mars 1928, l'article de Pierre-Louis Flouquet, en signalant la reproduction de l'œuvre de Brâncuşi dans la revue belge ([64]).

(62) *7 Arts. Hebdomadaire d'information et de critique*, passim.
(63) P-L. Flouquet, *Un sculpteur roumain Brancusi*, dans *7 Arts*, n° 2, 6e saison, 13 novembre 1927.
(64) *Contimporanul*, VII, n° 77, mars 1928.

La position de Victor Servranckx dans les relations belgo-roumaines est particulière et mérite qu'on s'y attarde. Ce dernier doit être considéré comme un collaborateur à part de *7Arts*. En effet, en 1922, dès sa création, la revue bruxelloise lui demanda son adhésion, mais l'artiste la refusa. Cependant, ce dernier devait par la suite présenter nombre de chroniques, articles, essais ainsi que des reproductions de ses œuvres au fil des pages de la revue ([65]). Par le truchement notamment de *7Arts*, Victor Servranckx acquit une solide réputation à l'étranger, les contacts avec la Roumanie viennent en attester. Victor Servranckx publia à plusieurs reprises dans la revue roumaine, qu'il s'agisse d'articles ou de reproduction de ses œuvres. L'année 1924 au cours de laquelle les contacts belges avec l'avant-garde roumaine débutèrent, fut faste pour l'artiste. Dès cet instant et les années qui suivirent, le peintre belge fut appelé à jouer un rôle non négligeable au sein de l'avant-garde européenne. Il exposa ses œuvres dans les différentes capitales et villes d'Europe, acquérant une réputation internationale. On pouvait voir figurer ses compositions abstraites à Paris, Bucarest, Bielefeld aux côtés du groupe *Der Wurf*, à Monza, ou encore à New York ..., pour aboutir, telle une consécration, à l'imposante exposition personnelle que la galerie *Der Sturm* lui consacra en 1928. Conjointement, Victor Servranckx était prié d'envoyer des clichés aux revues faisant partie du réseau international, collaborant ainsi notamment aux revues *Ma*, *Der Sturm*... ([66]).

L'exposition de Bucarest présentait cinq œuvres de l'artiste issues de sa période d'abstraction-géométrique au cours de laquelle celui-ci s'imposait à exalter la complexité des mécanismes du monde des machines. Les œuvres que l'artiste avait fait parvenir à Bucarest et qui furent exposées à la salle du syndicat des Beaux-Arts impressionnèrent très favorablement les directeurs de *Contimporanul* qui, dès janvier de l'année suivante, reproduisaient une « Composition » du peintre dans leur revue. De cette époque date également une correspondance entre Marcel Iancu et Victor Servranckx. Ce fut probablement suite au retentissement de l'exposition, que Marcel Iancu écrivit au début de l'année 1925 une carte postale dans laquelle il annonçait à l'artiste belge qu'il avait diffusé ses écrits et reproductions d'œuvres à une autre revue d'art ([67]) et, qu'en contrepartie il attendait de lui un article:

> « *J'ai aussi fait insérer dans un quotidien de art sur vous composée* [Sic]
> *de qq. articles vous m'avez envoyee* [Sic] *une fois.*
> *Ainsi que vous m'aviez promis je serais tres heureux de lire un*
> *article de vous sur n'importe quel problème pour Contimporanul* [Sic] » ([68])

Dans le numéro 54 de *Contimporanul*,Victor Servranckx publie un article intitulé « Confession » ([69]). Il s'agit très certainement de l'essai demandé par Marcel Iancu dans sa missive.

(65) E. Pil, *Victor Servranckx 1897-1965 en de abstracte kunst et l'art abstrait*. Catalogue d'exposition. Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 26.5.89-16.7.89, Bruxelles, 1989, p. 14.

(66) Idem, *op. cit.*, p. 15.

(67) Il s'agit probablement de la revue *Punct* avec laquelle *Contimporanul* entretenait d'étroites relations. La présence au sein de la revue de reproductions d'œuvres de Victor Servranckx dans trois numéros début 1925, vient renforcer cette hypothèse.

(68) Archives Victor Servranckx. Carte postale de Marcel Iancu à Victor Servranckx, non datée [1925].

(69) V. Servranckx, *Confession*, dans *Contimporanul*, V, n° 64, 1926.

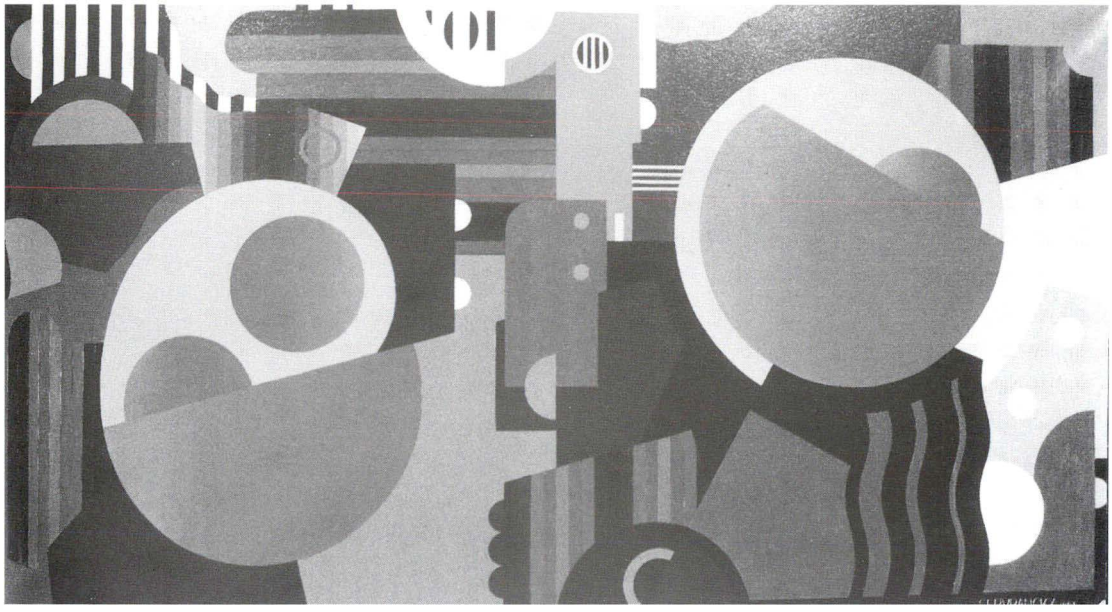


Fig. 9. Victor Servranckx, *Opus 17-1923. Exaltation du machinisme*, *Contimporanul*, VI, n° 75, avril 1927. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, Inv. 6859.

Victor Servranckx écrit un texte totalement dévolu à la revue *7Arts*, montrant, incidemment son rôle au sein du cénacle constructiviste bruxellois.

En avril 1927, sous la dénomination de « Pictura n° 17-1923 » fut reproduit l'« Opus 17 - 1923. Exaltation du machinisme » (Fig.9). Il s'agit d'une œuvre clé, synthétisant l'abstraction-géométrique de type machiniste que Victor Servranckx créait à l'époque. Plusieurs motifs de tableaux isolés furent réunis dans cette composition qui porte de manière évocatrice le titre d'exaltation. Ici l'artiste exprime l'esprit du machinisme en rendant compte de la complexité de ses mécanismes, des éléments qui s'imbriquent les uns dans les autres tels des engrenages.

Dans l'hebdomadaire *Punct. Revista de arta constructivista internationala*, paraissant de novembre 1924 à mars 1925, sous la direction de Scarlat Callimachi et, fusionnant en 1925 avec la revue *Contimporanul*, devaient également figurer des contributions belges. Elles furent le fait de Georges Linze, de la revue *7Arts* en front uni et, plus particulièrement de deux de ses collaborateurs Pierre Bourgeois et Victor Servranckx. A la revue, diffusant d'emblée l'esthétique constructiviste, s'adjoignirent Brunea, Stefan Roll, Ilarie Voronca, ainsi que Theo Van Doesburg, Victor Brauner, Paul Eluard, Dida Solomon, M. Cosma... ([70]).

(70) B. Bogdan, *op. cit.*, p. 110; V.F. Mihăescu, *Surrealismus. Kontexte und Interpretationen*, dans *Rumänische Rundschau*, XLVIII, n° 291-292, 1-2, 1993, p. 65; K. Passuth, *op. cit.*, p. 224-225.; A. Pintilie, *Considérations sur le mouvement roumain d'avant-garde*, dans *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux-Arts*, XXIV, 1987, p.51.; V. Ubresc, *op. cit.*, p. 125-126.

PUNCT No. 11

REVISTĂ DE ARTĂ CONSTRUCTIVISTĂ

DIRECTOR: SCARLAT CALLIMACHI | 31 IANUARIE 1925

Oval

lui Stephan Roll

Strâns saltimbanc fiecare genunchi un clavir
Plop trecut ca ahaint prin calendar
Ţinutul are un singur ochi lângă trotuar
Ca jurnale vitrinele s'au deschis în cartier

Tire-bouchon gândul instalat aerian
Vocale prin trup ca prepelije înaintând
Pupila ca o panoplie alunecând
Cerul pântec de capră maximum un an

Pneumatic oraşul cu cicatrice în surâs
Cât de brusc cerul oscilat în sălfar
Tapetat peisaj ultimul amurg în dicţionar
Prin coardele veacului glasul tău sacâs

Stelele scârţâie ca uşile la interval
Şi vireazâ foileton acest concert urban
In cuasle inima ca un tren subteran
Pornii îţi dăruie cărţi poştale automnal.

Ilarie Voronca

■ ■ ■

YOST

Prin lume soneriile planetelor,
Arcurile înserării atrofiază nervi optici.
Noaptea vine cu elastic lângă afişajul Mosse

Avion estetic, cerul înflorit cu lăzi braşoveneşti,
atelierele Dunării rup vaci în pergament
secolul svârle monezi de eter

Sgomot în spirale prin frânghii
Fructe citadine s'au copt: becuri
Stelele au răsărit scolastic.

Prin memoria scrii tramvai şi cointreau
Toamna eloventă cu plopii subţioară
orice dialog dizolvă pastile de eucalipt

Pe asfalt audiţie autografe de claxon
In inimă linie aeronautică Bucureşti-Paris
Vibrări hermafrodite dancing lunamedy în Germeny

Oraşul pipăie creerii cartierelor
Plan evanghelic câmpul manevrează extensoare.

Stephan Roll

SERVRANCKX 1925

Compoziţie: Victor Servranckx (Belgia)

PSIHANALIZA

MĂ DOR
OCHII ORBULUI DE PESTE DRUM.

I. Vinea

Fig. 10. Couverture de *Punct. Revista de arta constructivista*, n° 11, 31 janvier 1925. (Bibliothèque de l'Académie Roumaine, Bucarest).

Punct et à sa suite *Integral*, devait constituer la deuxième étape dans les relations belgo-roumaines, s'investissant dans l'idéologie d'un art communautaire. De ce fait, elle ne put que trouver dans *7Arts* un collaborateur assidu, lui qui propageait dans les diverses rédactions européennes son esthétique de la Plastique Pure, variante du Néo-plasticisme et des autres composantes de l'art construit. *Punct* évoque la participation belge à l'exposition de *Contimporanul*. Montrant ainsi son rapprochement d'avec cette dernière, augurant de la future fusion des deux revues modernistes roumaines. Dans le cadre des exposants, on y parle essentiellement de Jozef Peeters, de Marcel Darimont et de Victor Servranckx. Ce dernier retenant le

plus l'attention par ses réalisations abstraites assorties de la froideur mécanique du monde industriel ([71]).

Une composition de Victor Servranckx et un article de Pierre Bourgeois intitulé « Suggestion » parurent dans la livraison de janvier de *Punct* ([72]). Pierre Bourgeois évoque la redécouverte des ingénieurs et de l'univers technologique qu'ils magnifient, s'émerveillant devant la TSF et les contacts que cette dernière facilitait, s'imposant comme exaltation ultime de la vie moderne. Le poète belge s'étend ensuite sur l'œuvre picturale et sculpturale de Victor Servranckx, dont il évoque les retranscriptions en des formes géométriques libres et des tonalités harmonieuses, de la sphère industrielle dont l'artiste s'essayait de capter le secret.

L' « Opus 9-1922. Rotative rouge » de Victor Servranckx fit la couverture de ce même numéro de janvier 1925. Il s'agit d'une réalisation à inclure dans un ensemble d'œuvres similaires que l'artiste réalisa aux alentours de 1922. Le tableau fait partie de ces compositions basées sur une construction raisonnée où le motif central et le fond sont traités de façon identique et, en ce sens, s'imposant en une symbiose de surfaces planes qui se fondent les unes dans les autres.

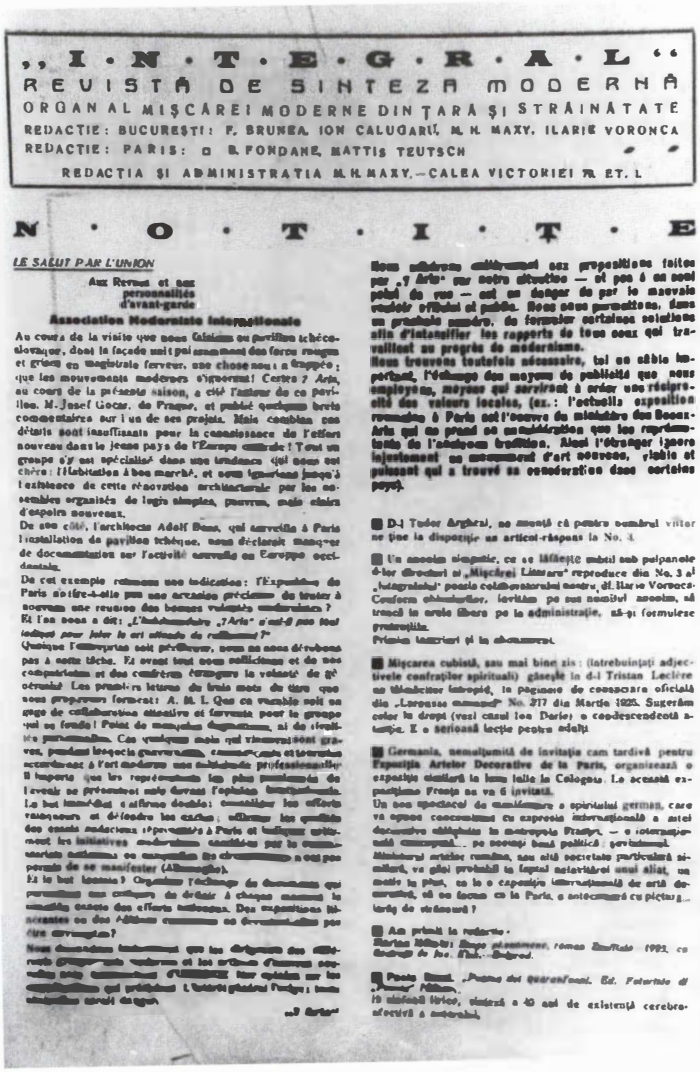
Parmi les artistes ou écrivains belges qui avaient établi des contacts avec l'avant-garde roumaine, on retrouve Georges Linze au rang des collaborateurs de *Punct*. Ce dernier, dans un numéro de février 1925, évoque dans un article, d'une teneur identique à ceux qu'il envoyait à la rédaction de *Contimporanul*, la situation picturale en Belgique ([73]).

La revue *Punct*, propageant d'emblée l'idéologie constructiviste, ne reproduisit que des œuvres de Victor Servranckx; les réalisations des peintres Marcel Darimont ou Marcel Lempereur-Haut, ne répondant pas entièrement aux visées de la revue roumaine. D'autre part, le temps imparti ne permit ni à *Punct*, ni à Jozef Peeters, de s'investir dans des relations plus suivies.

De mars 1925 à juin-juillet 1927, la revue *Integral* fit paraître quatorze numéros. Disposant d'une rédaction à Paris et à Bucarest, le périodique qui portait le sous-titre évocateur de *Revistă de sinteză modernă* (Revue de synthèse moderne), et s'imposait de ce fait comme organe d'intégration des mouvements modernes internationaux, devait constituer la phase authentiquement constructiviste de l'avant-garde roumaine. Des essais critiques, des œuvres littéraires y furent publiés en allemand, français, roumain... Les sujets étaient nombreux, la revue s'attelant à présenter l'ensemble des arts, évoquant indifféremment le cinéma, la musique, la littérature, l'architecture, le théâtre, les arts plastiques et les arts décoratifs ([74]).

Integral, considéré par certains comme la seconde étape du constructivisme en Roumanie, — le terme d'« integralisme » s'imposant comme la variante locale —, ne put que susciter un parallélisme avec la revue bruxelloise *7 Arts*. Il nous faut souligner ici l'adéquation qui

(71) *Punct*, n° 4, 13 décembre 1924.
(72) *Punct*, n° 11, 31 janvier 1925.
(73) G. Linze, *Lettre de Belgique. Peinture*, dans *Punct*, n° 14, 20 février 1925.
(74) K. Passuth, *op. cit.*, p. 225-226.; A. Scheire-Pop, *op. cit.*, p. 55.; V. Udrescu, *op. cit.*, p. 126-127.; I. Vlasiu, *op. cit.*, p. 38-46.



„I·N·T·E·G·R·A·L"
REVISTĂ DE SINTEZĂ MODERNĂ
ORGAN AL MIŞCĂREI MODERNE DIN ŢARA ŞI STRĂINĂTATE
REDACŢIE: BUCUREŞTI: F. BRUNEA, ION CALUGĂRIŢĂ, M. H. MAXY, ILARIE VORONCA
REDACŢIE: PARIS: O. B. FONDANE, MATTIS TEUTSCH
REDACŢIA ŞI ADMINISTRAŢIA M. H. MAXY.—CALEA VICTORIEI 70, ET. I.

N·O·T·I·Ţ·E

LE SALUT PAR L'UNION

Aux Revues et aux personnalités d'avant-garde

Association Modernistes Internationale

Au cours de la visite que nous faisions au pavillon tchécoslovaque, dont la façade unit palissamment des forces rouges et grises en magistrale ferveur, une chose nous a frappés: que les mouvements modernes s'ignorent! Certes 7 *Arts*, au cours de la présente saison, a cité l'auteur de ce pavillon, M. Josef Gocar, de Prague, et publié quelques brefs commentaires sur l'un de ses projets. Mais combien ces détails sont insuffisants pour la connaissance de l'effort nouveau dans le jeune pays de l'Europe centrale! Tout un groupe s'y est spécialisé dans une tendance qui nous est chère: l'habitation à bon marché, et nous ignorons jusqu'à l'existence de cette rénovation architecturale par les ensembles organisés de logis simples, pauvres, mais clairs d'esprit nouveau.

De son côté, l'architecte Adolf Loos, qui séjourne à Paris l'installation du pavillon tchèque, nous déclarait manquer de documentation sur l'activité nouvelle en Europe occidentale.

De cet exemple résulte une indication: l'Exposition de Paris n'offre-t-elle pas une occasion précieuse de trouver à nouveau une réunion des hommes volontaires modernistes?

Et l'on nous a dit: *„L'Architecture 7 Arts" n'est-il pas tout indiqué pour jouer le rôle attendu de ralliement?*

Quelques l'entreprises soit périlleuse, nous ne nous dérobons pas à cette tâche. Et avant tout nous collationnons et de nos correspondances et des conférences échangées la volonté de s'entraider. Les premières lettres de trois mots de tête que nous proposons forment: A. M. I. Que ce vocable soit un gage de collaboration active et fervente pour le groupe qui se fonde! Point de manifeste dogmatique, ni de rivalité personnelle. Ces quelques mots qui témoignent gravés, pendant longtemps gouvernaient, commandent cette tendance accordant à l'art moderne une indépendance professionnelle. Il importe que les représentants les plus purs de l'avant se présentent sans devant l'opinion internationale. Le but immédiat s'affirme double: centraliser les efforts vainqueurs et défendre les excès; affirmer les qualités des essais modernes représentés à Paris et indiquer ultérieurement les initiatives modernistes classées par les organisations nationales ou nationales des circonstances n'eut pas pouvoir de se manifester (Allemagne).

Et le but lointain? Organiser l'échange de documents qui permettrait aux critiques de diriger à chaque moment le mouvement exacte des efforts nouveaux. Des expositions intéressantes ou des ébauches commerciales ne deviennent-elles pas être envisagées?

Nous demandons instamment que les délégués des différents groupes nous renvoient et les artistes d'avant-garde [illegible] d'[illegible] leur opinion sur les propositions qui précèdent. L'intérêt général l'exige: toute abstention serait dangereuse.

„7 Arts"

Nous adhérons entièrement aux propositions faites par „7 Arts" sur notre direction — et pas à un seul point de vue — qui un danger de par le manque [illegible] et public. Nous nous permettons, dans un prochain numéro, de formuler certaines solutions afin d'intensifier les rapports de tous ceux qui travaillent au progrès de modernisme.

Nous trouvons toutefois nécessaire, tel un câble important, l'échange des moyens de publicité que nous employons, moyens qui servirent à créer une réciprocité des valeurs locales, (ex.: l'actualité exposition roumaine à Paris est l'œuvre du ministère des Beaux-Arts qui en prend en considération que les représentants de l'académie bruxelloise. Aussi l'étranger ignore injustement un mouvement d'art nouveau, riche et puissant qui a trouvé sa consécration dans certains pays).

■ D-l Tudor Arghezi, ne mentionă că pentru numărul viitor ne ţine la dispoziţie un articol-răspuns la No. 4.

■ Un anonim simpatic, ce se lăfăieşte subţiri sub pulpanele d-lor directori ai „Mişcărei Literare" reproduce din No. 3 al „Integralului" poesia colţ-monstrului contra d-l. Ilarie Voronca. Conform obiceiurilor, lovitura pe sub nemărul anonim, să trecă în orele libere pe la administraţie, să-şi formulezze protestelile.

Prietenii lasciviei şi la [illegible].

■ Mişcarea cubistă, sau mai bine zis: (întrebuinţând adjectivele confraţilor spirituali) găseşte la d-l Tristan Leclère un [illegible] iubitoşi, la pagineie de consacrare oficială din „Larousse mensuel" No. 217 din Martie 1925. Sugerăm celor la drept (vezi cazul Ion Darie) o condescendentă atenţie. E o serioasă lecţie pentru adepţi.

■ Germania, nemulţumită de invitaţia cam tardivă pentru Expoziţia Artelor Decorative de la Paris, organizează o expoziţie similară la Ioma Ialle la Cologne. La aceasta expoziţiune Franţa ne va fi invitată.

Un nou spectacol de [illegible] a spiritului german, care va opune concurenţei cu expoziţia internaţională a artei decorative [illegible] la metropola Franţei. — o [illegible] [illegible] ... pe [illegible] [illegible] politică [illegible].

Mişcarea artelor române, nou [illegible] societate particulară similară, va [illegible] probabil la [illegible] [illegible] aliat, un [illegible] la plus, ca la o expoziţie internaţională de artă decorativă, ori se [illegible] cu la Paris, o [illegible] cu pictura [illegible] de [illegible]?

■ Am primit la redacţie:

Martian Malespin: *Ploaie [illegible]*, roman. Bucureşti 1925, cu [illegible] de Ion. [illegible]. Bucureşti.

■ Poezii Simul, *„Poezii din [illegible]"*. Ed. *Editurile ale „Poezii" [illegible]*.
10 [illegible] lirice, [illegible] a 40 ani de existenţă cerebro-afectivă a autorului.

Fig. 11. 7 Arts, Le salut par l'union.
Aux revues et aux personnalités d'avant-garde, *Integral. Revistă de sinteză modernă*, n° 8, I. 1925.
Bibliothèque de l'Académie Roumaine, Bucarest.

existait entre les revues, véhiculant toutes deux le même type de programme synthétique et englobant. *Integral*, comme *7 Arts*, imposait ses idées d'une finitude du tableau en temps qu'objet autonome, ainsi qu'une prééminence de l'architecture dont l'œuvre plastique en était le corollaire. Une telle similarité d'orientation ne pouvait qu' engranger des contacts. Les notices, rubriques ou autres encarts dévolus à la revue bruxelloise seront parmi les plus longs et les plus riches en informations.

Dans le numéro 8 d'*Integral*, un article dévolu à *7 Arts* est cosigné par la rédaction bruxelloise (Fig.11). Les fondateurs du cénacle constructiviste belge reprenant ici un procédé qu'ils avaient instauré depuis la publication de la première livraison de l'hebdomadaire, imposant solidairement leurs opinions. L'article intitulé « Le salut par l'union. Aux revues et aux personnalités d'avant-garde », s'apparente davantage à un tract propagandiste de ceux que les diverses revues se propageaient de rédactions en rédactions, qu'à un article de fond. Le propos et le style virulents imposent l'appel fait au mouvement *Integral*. On y évoque d'emblée la visite des collaborateurs de *7 Arts* au pavillon tchèque, imposant, tel un garant de sa volonté d'échanges, l'intérêt de la revue bruxelloise pour les réalisations d'Europe Centrale. *7 Arts* affirme comme but ultime l'organisation d'échanges de documents qui permettrait ainsi aux critiques de se faire une vision précise et plus judicieuse des nouveaux courants artistiques. D'autre part, la revue devait se présenter comme l'hebdomadaire tout indiqué pour jeter les bases de ce ralliement, sollicitant de ses compatriotes et des étrangers une volonté de générosité. Le cénacle bruxellois demande instamment que les dirigeants des divers groupements et artistes modernes transmettent d'urgence leurs opinions, instaurant une volonté d'échanges à tout prix. Par ses propos revendicatoires, *7 Arts* concrétise le schéma théorique que nous avons évoqué précédemment au sujet des revues d'avant-garde.

La rédaction du périodique *Integral* répondit à cet appel, en se déclarant tout à fait solidaire des vues de la revue belge quant à l'instauration d'une volonté d'échanges. Cependant, *Integral* estimait que l'impact de la publicité était essentiel en vue d'instituer ce réseau de contacts:

> « *Nous trouvons toutefois nécessaire, tel un câble important, l'échange des moyens de publicité que nous employons, moyens qui serviront à créer une réciprocité des valeurs locales.* »

Cette volonté de propagation, *Integral* devait particulièrement l'appliquer à *7 Arts* à qui elle concéda un espace non négligeable au sein de ses notices ([75]). Dans le cadre d'un soutien réciproque, le périodique bucarestois ira même jusqu'à diffuser cette dernière en Roumanie, l'abonnement à *7 Arts* pouvant être pris dans les locaux de la rédaction de la revue bucarestoise, Calea Victoriei.

En 1927, *Integral* évoqua une dernière fois *7 Arts*, insistant à nouveau sur sa volonté moderniste et, surtout sur l'intérêt qu'il portait au cinéma; intérêt qu'*Integral* partageait et pour qui le 7e art constituait un art à part entière ([76]).

L'essai consacré aux interconnexions culturelles belgo-roumaines, vient exemplifier l'édification de cette vaste communauté intellectuelle et artistique que le cadre des années vingt-trente offrait comme modèle de ce siècle.

(75) *Integral*, I, n° 4, 1925.
Integral, I, n° 8, 1925.
Integral, III, n° 11, février-mars 1927.
(76) *Integral*, III, n° 11, février-mars 1927.

ABSTRACT: **The cultural exchanges between Belgian and Rumanian avant-garde reviews: *Anthologie, De Driehoek, 7 Arts as Belgian; contimporanul, Punct* et *Integral, as Rumanian reviews.***

This essay points out the avant-gardist relationship between Belgium and Rumania during the 1920's. The first contacts occured in 1923, in which Ion Vinea and Marcel Incu from the review *Contimporanul* collaborated at the periodical Publication *Het Overzicht* (Antwerp) edited by Michel Seuphor and Jozef Peeters. Such collaboration will go on and more exchanges will take place with *Anthologie. Groupe Moderne d'Art de Liège* of Georges Linze. *De Driehoek* (Antwerp) and the Brussels cenacle *7 Arts*. In this context of privileged relationships, Belgian artists such as Marcel Darimont, Jozef Peeters, Michel Seuphor, Georges Linze, Lempereur-Haut took part in the international exhibition of Bucharest in 1924. *Contimporanul* was the first modernist Rumanian review because of the Constructivism ideas it spread, it encountered the Belgian artists' aspirations. After *Contimporanul*, Rumanian reviews such as *Punct* and *Integral* carried on this tradition of exchange. Of the one hand, numerous critical articles, dealine with the Rumanian modernism, and reproductions of pictures..., were published in the Belgian reviews. On the other hand, poetry, artistic realizations..., were published in the Rumanian cenacles.

L'INSTITUT ROYAL DU PATRIMOINE ARTISTIQUE, CINQUANTE ANS AU SERVICE DES ŒUVRES D'ART

Liliane MASSCHELEIN-KLEINER

1. De 1934 à 1945: la genèse au sein des Musées royaux d'Art et d'Histoire

On peut faire débuter l'histoire de notre institut dès 1934, l'année où Jean Capart, conservateur en chef des Musées royaux d'Art et d'Histoire, engage un jeune docteur en sciences, Paul Coremans. Il le nomme d'emblée chef du Service de la Documentation belge et du Laboratoire de recherches physico-chimiques. A vrai dire, il n'existait alors qu'une ébauche de photothèque et les laboratoires étaient entièrement à créer (Fig. 1).

Outre la détection des faux, mission que lui avait confiée Capart, Paul Coremans comprend combien un laboratoire peut contribuer à améliorer la conservation des œuvres d'art, généralement très empirique à cette époque. Il faut étudier les matériaux et les techniques utilisés par les artistes, les conditions d'exposition et de stockage et les critères de sélection des matériaux et des techniques de traitement. Dès 1935, il publie une étude sur le conditionnement d'air dans les musées (1), et dans les années qui suivent, des applications de l'utilisation des rayons ultra-violets et infra-rouges à l'examen des œuvres d'art (2). En 1937, il accompagne Capart aux États-Unis et noue des contacts avec les chercheurs de plusieurs laboratoires de musées. Une amitié durable le liera avec Rutherford J. Gettens qui était à la tête du laboratoire du Fogg Museum of Art (Harvard University) à Boston.

La guerre freine brutalement ces activités internationales mais les services du musée continuent à fonctionner. Le Commissariat général à la Protection aérienne passive charge les MRAH de compléter l'inventaire qui avait été commencé en 14-18 par le même occupant. Cette mission permettra d'occuper en quatre ans près d'une centaine de jeunes gens, historiens d'art, photographes, qui échappèrent ainsi au travail obligatoire en Allemagne. Coremans n'hésitera pas à abriter certains d'entre eux dans les dédales du musée quand leur situation deviendra dangereuse vers la fin de la guerre. Près de cent soixante mille clichés seront réalisés, souvent dans des conditions très difficiles (Fig. 2). Ces photographies seront bien utiles quand, la guerre terminée, les monuments et les œuvres endommagés devront être restaurés.

(1) P. COREMANS, *Le conditionnement d'air dans les musées*, dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 3e série, VII, 1935, p. 146-148.

(2) P. COREMANS, *Les rayons ultraviolets. Leur nature, leurs applications en technique muséographique*, dans *Bull. MRAH*, 3e série, VIII, 1936, p. 50-55; P. COREMANS, *Les rayons infra-rouges. Leur nature, leurs applications dans les musées*, dans *Bull. MRAH*, 3e série, X, 1938, p. 87-91.

Fig. 1. Paul Coremans (1908-1965), fondateur et premier directeur de l'IRPA (Copyright IRPA-KIK).

Fig. 2. Un photographe au travail en 1943 pour l'inventaire réalisé à la demande du Commissariat général à la Protection aérienne passive (Copyright IRPA-KIK).

Coremans participe aussi à la protection des œuvres en danger en les transportant dans des abris à Gand, Anvers, Bruxelles, Lavaux-Sainte-Anne. Des interventions de sauvetage seront effectuées après le bombardement de diverses villes comme Tournai (peintures murales des églises Saint-Brice et Saint-Quentin) et Nivelles (châsse de sainte Gertrude) (3). Dès septembre 1945, il fera partie des équipes constituées avec les Alliés pour récupérer les trésors d'art volés par l'occupant (4).

2. De 1946 à 1965: structuration administrative et déménagement

La fin des hostilités permet à Coremans de concrétiser les projets mûris au cours de ces années éprouvantes. Il était devenu évident qu'une institution spécialisée dans l'étude scientifique et la conservation des œuvres d'art était nécessaire pour tout le pays. Un arrêté du Régent daté du 24 juin 1948 constitue en établissement scientifique les Archives centrales iconographiques d'Art national et le Laboratoire central des Musées de Belgique (ACL) « ...considérant que depuis plusieurs années l'essor pris par le Laboratoire physico-chimique et le Service de la Documentation belge dépasse largement l'activité des Musées royaux d'Art et d'Histoire auxquels ces services sont rattachés; considérant qu'il y a intérêt primordial à mettre en valeur, en Belgique et à l'étranger, le patrimoine artistique et archéologique national et, dans ce but, à coordonner les efforts accomplis dans ce domaine sur le plan scientifique, artistique et éducatif... ».

De même, les sévices de la guerre avaient créé dans le monde entier l'obligation de traiter des œuvres d'art irremplaçables, ce qui impliquait une très lourde responsabilité. Il était urgent d'imposer au niveau international des mesures assurant la qualité des restaurations. Il fallait favoriser l'étude scientifique des matériaux et des techniques de conservation et la mise en place d'un enseignement de haut niveau. Coremans participe activement à la création d'une série d'organismes internationaux au service du patrimoine artistique: en 1946, le Conseil international des Musées (ICOM) mais surtout, en 1952, son Comité international pour les Laboratoires de Musées et son Sous-Comité pour le Traitement des Peintures; en 1950, l'Institut international pour la Conservation des Objets d'Art et d'Histoire (IIC) dont le siège est à Londres; le Centre international d'Études pour la Conservation et la Restauration des Biens culturels (ICCROM) fondé en 1959 à Rome sous les auspices de l'UNESCO; et plus tard, en 1964, le Conseil international des Monuments et des Sites (ICOMOS) (5).

En 1949, Paul Coremans crée le Centre national de recherches « Primitifs flamands » avec l'appui d'Herman Bouchery de l'Université de Gand et de Jacques Lavalleye de l'Université catholique de Louvain pour recueillir toutes les informations concernant les œuvres

(3) P. Coremans, *L'activité du Laboratoire de recherches physico-chimiques des Musées royaux d'Art et d'Histoire pendant la guerre*, dans *Mouseion*, 55-56, 1946, p. 55-59.

(4) P. Coremans, *The recovery of Belgian Art Treasures from the Germans*, dans *Belgium*, VII, 1946, p. 176-182.

(5) P. Coremans, *La conservation des biens culturels. Trois organismes internationaux*, dans *Bull. IRPA-KIK*, III, 1960, p. 202-206.

Fig. 3. Paul Coremans examine les faux Vermeer et de Hoogh au Rijksmuseum d'Amsterdam (1946).

des peintres des anciens Pays-Bas méridionaux au XVe siècle connues dans le monde. Le Centre éditera les trois séries de publications suivantes:

I. Le *Corpus de la peinture des Anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle*

II. Le *Répertoire des peintures flamandes du quinzième siècle*

III. Les *Contributions à l'étude des Primitifs flamands*

C'est aussi dans les années 50 que le *Corpus vitrearum medii aevi* est créé en vue de publier tous les vitraux du moyen-âge occidental. L'institut participera activement, dès les premières publications du Comité national belge, aux prises de vues photographiques et les directeurs successifs seront étroitement associés au travail du Comité.

C'est à cette époque qu'éclate la fameuse affaire des faux Vermeer. La Justice hollandaise accuse un peintre, H.Van Meegeren, d'avoir vendu des œuvres d'intérêt national à l'ennemi, une faute passible de la peine de mort. L'accusé affirme pour sa défense que ce sont des faux qu'il a peints lui-même. Paul Coremans est désigné à la tête d'un Comité d'experts et il conclut à une falsification. Le procès fait grand bruit car parmi les acheteurs il y avait aussi des musées et de riches collectionneurs privés. Coremans acquiert une notoriété mondiale mais

certains acheteurs et « experts » n'admettront jamais qu'ils se sont laissés abuser et malgré le procès qu'il gagnera contre l'un d'eux en 1956, le harcèleront jusqu'à son dernier jour (6) (Fig. 3).

Dès 1948, Paul Coremans est nommé chargé de cours à l'Université de Gand. Il introduit pour la première fois dans une faculté d'histoire de l'art en Belgique l'application des méthodes d'investigation physiques et chimiques. En collaboration avec le Ministère de l'Instruction publique et la *Belgian American Educational Foundation*, il participe à l'organisation des cours universitaires de vacances *Brussels Art Seminar* de 1951 à 1955 et son enthousiasme persuade de nombreux futurs conservateurs de musées américains de l'intérêt du travail interdisciplinaire.

Parmi les peintures récupérées après la guerre figurent des chefs-d'œuvre, en particulier le *Triptyque du Saint-Sacrement* de Thierry Bouts, et le *Polyptyque de l'Adoration de l'Agneau mystique* de Van Eyck. Leur état nécessite une intervention urgente. Ils seront étudiés aux ACL et traités par Joseph Van der Veken et Albert Philippot. Pour ce dernier, c'est le début d'une longue collaboration avec notre institut qui continuera jusqu'à son décès le 27 avril 1974. Albert Philippot et son fils Paul Philippot, avec qui il signa la plupart de ses publications, influencèrent profondément l'élaboration de notre éthique d' intervention. Nous avons adopté leur approche critique de la restauration basée sur le respect de l'œuvre dans ses messages et dans son évolution historique. A l'époque, même cette attitude très prudente et réfléchie du restaurateur était inacceptable pour certains historiens d'art qui refusaient tout changement de l'aspect acquis au cours du temps par une œuvre d'art. P. Coremans et A. Philippot eurent à surmonter de très vives critiques chaque fois qu'il s'avéra par exemple nécessaire de nettoyer une peinture importante. Les esprits ont heureusement évolué et la qualité de nos traitements est actuellement très largement appréciée. Nous visons avant tout à assurer la conservation de l'œuvre d'art en mettant en valeur sa beauté et sa signification tout en respectant rigoureusement son authenticité. Les matériaux et les techniques utilisés doivent être sans danger même à longue échéance. Nous veillons à ce qu'il soit toujours possible de reprendre et éventuellement de corriger nos interventions (7).

En 1953, paraît dans la série des *Contributions* du Centre de recherches Primitifs flamands, *L'Agneau mystique au laboratoire*, sous la direction de Paul Coremans (8). Cet ouvrage fera date car il est le premier au monde à décrire l'examen scientifique et le traitement mo-

(6) P. Coremans, *Van Meegeren's Faked Vermeers and de Hooghs. A scientific Examination.* London- Toronto-Melbourne- Sydney- Wellington, Cassel and Co - Amsterdam, J.M.Meulenhoff, 1949, VIII, 40 p., 76 ill., 6 fig.

(7) A. et P. Philippot, *Le problème de l'intégration des lacunes dans la restauration des peintures*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, II, 1959, p. 5-18; A. et P. Philippot, *Réflexions sur quelques problèmes esthétiques et techniques de la retouche*, dans *Bull. IRPA-KIK*, III, 1960, p. 163-172; P. Philippot, *La notion de patine et le nettoyage des peintures*, dans *Bull.IRPA-KIK*, IX, 1966, p. 138-141; L. Masschelein-Kleiner, *Le traitement des lacunes: un problème fondamental de la restauration des œuvres d'art*, dans *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique - Miscellanea Henri Pauwels*, 38-40, 1989-1991/1-3, p. 25-37.

(8) P. Coremans (sous la direction de), *L'Agneau mystique au laboratoire. Examen et traitement.* (Les Primitifs flamands, III. Contributions à l'étude des Primitifs flamands, 2). Anvers, De Sikkel, 1953, 130 p., 70 pl.

tivé d'une œuvre prestigieuse. Les analyses mettent en évidence la difficulté de décrire complètement le liant pictural utilisé par Van Eyck. Selon Coremans et Thissen, il contient une huile siccative et une matière « x » impossible à identifier à l'époque dans les échantillons minuscules qui peuvent être prélevés sur les peintures. Ce sera le point de départ d'une étude des liants picturaux qui continue encore aujourd'hui ([9]).

Au cours des mêmes années, 1952-53, les laboratoires se voient confier une importante pièce d'orfèvrerie, la *Châsse de saint Remacle* (1263-68) de l'église Primaire Saint-Sébastien à Stavelot. L'Institut sera chargé en 1967 par le gouvernement belge d'assurer la sécurité de son transport à l'Exposition universelle de Montréal ([10]).

L'Arrêté royal du 17 août 1957 transforme les ACL en Institut royal du Patrimoine artistique (IRPA). Une troisième section appelée « Service de conservation » est créée aux côtés des Archives et du Laboratoire, ce qui matérialise le caractère interdisciplinaire de l'institution. Des historiens d'art, des photographes, des chimistes, des physiciens et des restaurateurs sont réunis pour une mission commune: l'inventaire, l'étude et la conservation du patrimoine artistique du pays. Notre premier *Bulletin* paraît en 1958 sous cette nouvelle dénomination. C'est Jacqueline Folie qui en assurera la rédaction et l'édition jusqu'en 1994.

Le 23 mars 1958, le Service des Fouilles de l'État, lui aussi né au sein des Musées royaux d'Art et d'Histoire, est rattaché à l'IRPA pour une période transitoire de cinq ans avant de devenir indépendant en 1963 et sera régionalisé en 1989.

La première pierre d'un bâtiment de 8.700 m^2 spécialement prévu pour nos besoins est posée le 9 mai 1959. L'IRPA s'y installera en octobre 1962. C'est René Sneyers, alors directeur-adjoint, qui en a conçu l'équipement technique, l'architecte est Charles Rimanque et Léonard Cassiman dirige les Services techniques des Travaux publics. Les nouveaux locaux permettent de créer un laboratoire de datation par le radiocarbone et de développer les méthodes physiques d'analyse (spectrométrie d'absorption infra-rouge, fluorescence et diffraction des rayons X, chromatographies) qui s'ajoutent aux méthodes microscopiques et microchimiques. Des équipements spécifiques sont prévus pour les divers ateliers de photographie et de restauration, peintures, sculptures, métaux. La bibliothèque, qui avait pris un essor remarquable sous l'impulsion de Robert Didier s'installe, dans un local plus adéquat. C'est à nouveau une innovation: ce bâtiment est le premier dans le monde qui ait été construit spécialement pour rassembler toutes les disciplines œuvrant à la conservation du patrimoine artistique ([11]). Le cadre est porté à septante-quatre personnes mais il n'y a que cinquante-trois agents effectifs.

(9) L. Masschelein-Kleiner, *Perspectives de la chimie des liants picturaux anciens*, dans *Bull. IRPA - KIK*, VI, 1963, p. 109-126; L. Masschelein-Kleiner, *Ancient binding media, varnishes and adhesives*, Rome, ICCROM, 2e éd., 1995, 110 p.; L. Masschelein-Kleiner, *Les liants utilisés par nos peintres du XVe siècle: état de la question*, dans *Art & Fact- Mélanges Pierre Colman*,15, 1996, p. 61-64.

(10) R. Lefève et D. Thomas-Goorickx, *Le transport de la châsse de St Remacle* de *Stavelot à l'Exposition de Montréal*, dans *Bull. IRPA-KIK*, X, 1967-68, p. 183-188.

(11) P. Coremans, C. Rimanque, R. Sneyers, L. Cassiman, A. de Grave et M. Van Den Stock, *L'Institut royal du Patrimoine artistique et son nouveau bâtiment*, dans *Bull. IRPA-KIK*, VII, 1964, p. 9-71.

Fig. 4. René Sneyers aux côtés de H.J. Plenderleith, directeur de l'ICCROM, à la 6e réunion mixte de l'ICOM tenue à l'IRPA en 1967 (Copyright IRPA-KIK).

Un enseignement post-gradué sur l'étude scientifique et la conservation des œuvres d'art est organisé pour des stagiaires belges et étrangers ([12]). Actuellement, la plupart des pays dispensent des cours de conservation. Nous continuons néanmoins chaque année à accueillir une dizaine de stagiaires étrangers dans les ateliers et les laboratoires pour une spécialisation dans les sujets de recherche que nous avons approfondis: l'analyse des matériaux artistiques, l'étude et la conservation des œuvres d'art de notre pays. Nous ne pouvons malheureusement accepter que deux stagiaires belges, car il nous faut les rémunérer sur notre budget.

Le prestige du nouvel institut s'étend au-delà de nos frontières. Paul Coremans et plusieurs de ses collaborateurs effectuent, notamment à la demande de l'UNESCO, de nombreuses missions dans le monde entier. Cette tradition s'est aussi maintenue.

De 1960 à 1963, le *Triptyque de la Descente de Croix* de Pierre Paul Rubens de la cathédrale Notre-Dame à Anvers est traité à Bruxelles sous la direction d'Albert Philippot et l'accompagnement d'une Commission internationale ([13]).

(12) P. Coremans, *Un enseignement théorique et pratique sur l'examen scientifique et la conservation des biens culturels*, dans *Bull. IRPA-KIK*, VI, 1963, p. 80-85.

(13) P. Coremans, N. Verhaegen, J. Van Nieuwenhuizen, A. et P. Philippot, R. Marijnissen, J. Thissen,

L'Arrêté royal du 3 mai 1965 officialise la nouvelle structure en trois départements, les Archives photographiques, les Recherches chimiques et physiques et la Conservation-Restauration.

Quelques mois plus tard, le 11 juin 1965, Paul Coremans décède inopinément à l'âge de 57 ans. Sa perte est ressentie très profondément par tous ses collaborateurs qui resteront marqués pendant de longues années par sa personnalité ardente et agissante. Son travail obstiné de pionnier pendant près de trente ans a doté notre pays d'un instrument novateur et performant au service du patrimoine artistique.

3. De 1966 à 1979: développement des activités dans les trois départements

René Sneyers succède ad interim à Paul Coremans, mais sa nomination effective n'interviendra qu'au 1er janvier 1972 (Fig. 4).

Grâce à ses moyens accrus en personnel et en équipement, l'IRPA développe progressivement les recherches interdisciplinaires qui permettront d'accumuler des références sûres et des critères de comparaison pour situer chaque objet dans son contexte historique, stylistique et technologique. Ces recherches servent aussi à choisir, dans chaque traitement, quel est le stade d'équilibre le plus souhaitable entre l'état initial de l'objet à sa création et celui qui résulte du vieillissement.

Plutôt que de se disperser en résolvant des problèmes ponctuels, les laboratoires s'efforceront de se concentrer sur des programmes à long terme. L'un des plus importants est l'identification des matériaux et des techniques utilisés par les artistes et les artisans, principalement de nos régions. La cohabitation des chimistes et des restaurateurs est très favorable pour définir les questions à poser et confronter les résultats des analyses avec l'observation de l'œuvre. Les discussions sont aussi indispensables pour améliorer et rationaliser les traitements. Au cours des années, nous aurons l'occasion de réunir de nombreuses données sur les techniques de nos peintres surtout aux XVe, XVIe et XVIIe s. ([14]), les sculptures ([15]) (Fig. 5),

R. Lefèvre, R.V. Sneyers, D. Thomas-Goorickx et L. Elskens, *La Descente de croix de Rubens. Étude préalable au traitement*, dans *Bull. IRPA-KIK*, V, 1962, p. 7-187; A. et P. Philippot, *La Descente de croix de Rubens. Technique picturale et traitement*, dans *Bull. IRPA-KIK*, VI, 1963, p. 7-51.

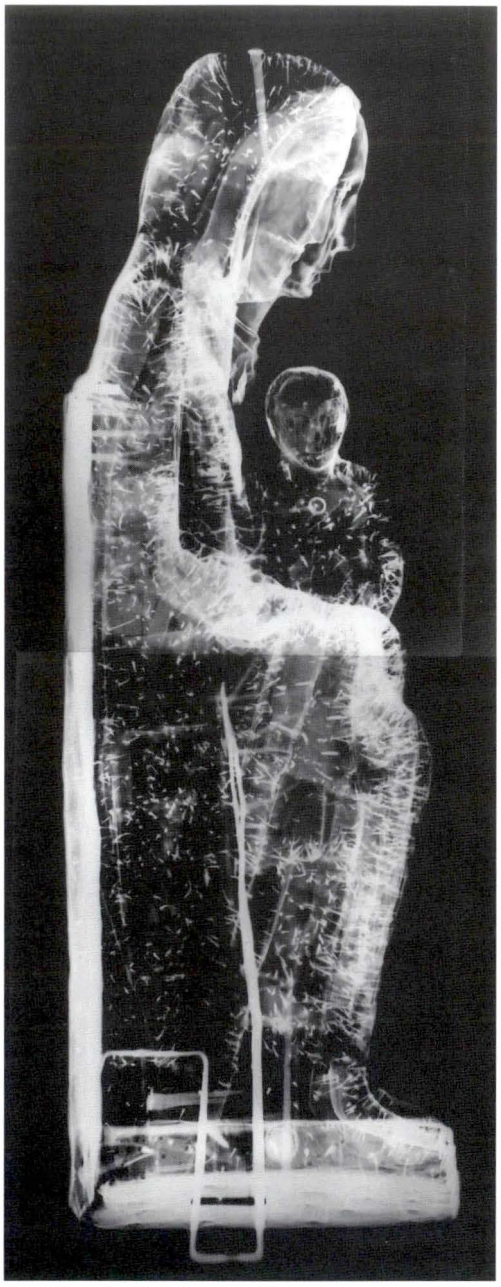
(14) La liste ci-après n'est pas exhaustive: elle ne reprend que les travaux importants qui ont nécessité une collaboration interdisciplinaire. F. Van Molle, J. Folie, N. Verhaegen, A. et P. Philippot, R. Sneyers et J. Thissen, *La Justice d'Othon de Thierry Bouts*, dans *Bull. IRPA-KIK*, I, 1958, p. 7-69; P. Coremans, R. Sneyers et J. Thissen, *Memling's Mystiec Huwelijk van de H. Katharina. Onderzoek en behandeling*, dans *Bull. IRPA-KIK, II, 1959, p. 83-96*; N. Verhaegen, A. De Schrijver, R. Marijnissen, R. Sneyers, P. Coremans, J. Thissen et A. Philippot, *Het Calvarie-drieluik toegeschreven aan Justus van Gent en de bijhorende predella*, dans *Bull. IRPA-KIK*, IV, 1961, p. 7-43; P. Vanaise, N. Veronee-Verhaegen, N. Goetghebeur, R. Lefèvre, A. et P. Philippot et J. Thissen, *Het Nood-Godsdrieluik van de kerk te Watervliet*, dans *Bull. IRPA-KIK*, IX, 1966, p. 9-93; A. Philippot et N. Veronee-Verhaegen, *La Chute des damnés de Thierry Bouts au Musée des Beaux-Arts de Lille*, dans *Bull. IRPA-KIK*, XIII, 1971/72, p. 5-29; L. Masschelein-Kleiner, N. Goetghebeur, L. Kockaert, J. Vynckier et R. Ghys, *Examen et traitement d'une détrempe sur toile attribuée à Thierry Bouts: La Crucifixion de Bruxelles*, dans *Bull. IRPA-KIK*, XVII, 1978/79, p. 5-21; N. Goetghebeur et L. Kockaert, *Le grand Calvaire d'Albert Bouts au Musée des Beaux-Arts de Bruxelles*, dans *Bull. IRPA-KIK*, XVIII, 1980/81, p. 5-20; R. Guislain-

---

WITTERMANN, M. COMBLEN-SONKES, L. KOCKAERT et C. VAN DEN BERGEN-PANTENS, *Un triptyque de la Vierge aux anges annonciateurs de la Passion. État des observations technologiques et historiques et du traitement*, ibidem, p. 191-217; C. WARÈGNE - REYES, H. COENEN, L. KOCKAERT et J. VYNCKIER, *Le triptyque des saintes Agathe et Apolline de Turnhout. Approche iconographique et historique. Examen technologique et traitement*, dans *Bull. IRPA-KIK*, XX, 1984/85, p. 43-69.; H.M.J. NIEUWDORP, R. GUISLAIN-WITTERMANN et L. KOCKAERT, *Het pre-Eyckiaanse vierluik Antwerpen - Baltimore. Historisch en technologisch onderzoek*, dans *Bull. IRPA-KIK*, XX, 1984/85, p. 70-98; P.W.F. BRINKMAN, L. KOCKAERT, L. MAES, L. MASSCHELEIN - KLEINER, F. ROBASZYNSKI et E. THIELEN, *Het Lam Godsretabel van Van Eyck. Een heronderzoek naar de materialen en schildermethoden. I. De plamuur, de isolatielaag, de tekening en de grondtonen*, dans *Bull. IRPA-KIK*, XX, 1984/85, p. 137-166; N. GOETGHEBEUR et L. KOCKAERT, *Le retable van der Biest de Pieter Aertsen. Examen technologique et traitement*, dans *Bull. IRPA-KIK*, XXII, 1988/89, p. 5-25; W. LAUREYSSENS, PHAM THANGH-NGHI et L. KOCKAERT, *Le Christ triomphant d'Henri de Clerck à l'église Saint-Vincent d'Evere. Étude et traitement*,dans *Bull. IRPA-KIK*, XXIII, 1990/91, p. 33-48; M. COMBLEN-SONKES, M. SERCK-DEWAIDE, N. GOETGHEBEUR, L. KOCKAERT, D. DE JONGHE et K. HOUSIAUX, *Le reliquaire en bois de sainte Pétronille à Rekem et ses textiles anciens*, ibidem, p.163-179; L. MASSCHELEIN-KLEINER, F. BAUDOUIN, N. GOETGHEBEUR, R. GUISLAIN-WITTERMANN, J. VYNCKIER, L. KOCKAERT, J. WOUTERS, M. VAN BOS et J.A. GLATIGNY, *Peter Paul Rubens's Elevation of the cross. Study, examination and treatment*, dans *Bull. IRPA-KIK*, XXIV, 1992, p. 1-181; J. FOLIE, L. KOCKAERT et D. VERLOO, *La Sainte Parenté de Martin de Vos (1585) au Musée des Beaux-Arts de Gand. Iconographie, technique picturale, examen et traitement*, dans *Bull. IRPA-KIK*, XXV, 1993, p.230-234.

(15) Cfer note n° 13. A. BALLESTREM et R. DIDIER, *Le calvaire, la Madeleine et le Job de Wezemael. Un groupe de sculptures gothiques polychromes*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, VII, 1964, p. 132-152; A. BALLESTREM, *Un témoin de la conception polychrome des retables bruxellois au début du XVIe siècle*, dans *Bull. IRPA-KIK*, X, 1967/68, p. 36-45; R. DIDIER et M. ANNAERT, *La Mise au tombeau de Mainwault provenant de l'ancienne abbaye d'Ath et le problème de la sculpture de 1400*, dans *Bull. IRPA-KIK*, X, 1967/68, p. 55-90; A. BALLESTREM et M. PUISSANT, *La croix triomphale de l'église Saint-Denis à Forest. Essai d'identification et traitement*, dans *Bull. IRPA-KIK*, XIII, 1971/72, p. 53-77; M. ANNAERT et P. DE HENAU, *Traitement d'une Vierge brabançonne en pierre polychromée contaminée par les sels*, dans *Bull. IRPA-KIK*, XIII, 1971/72, p. 139-144; M. SERCK- DEWAIDE, *La datation de la polychromie d'une Vierge à l'Enfant de Bohème révélée par l'examen*, dans *Bull. IRPA-KIK*, XIV, 1973/74, p.121-127; H.M.J. NIEUWDORP, M. ANNAERT et L. KOCKAERT, *Het laat- 14de eeuws-Mariabeeld uit Brugge in het Museum Mayer van den Bergh en zijn polychromie*, dans *Bull.* IRPA-KIK, XVI, 1976/77, p. 27-37; M. SERCK- DEWAIDE et L. KOCKAERT, *Les Sedes Sapientiae romanes de Bertem et de Hermalle-sous-Huy. Étude des polychromies successives*, dans *Bull. IRPA-KIK*, XVI, 1976/77, p. 57-76; M. SERCK- DEWAIDE, L. SERCK et L. KOCKAERT, *La Sedes Sapientiae de la collégiale Saint-Jean à Liège. Examen et traitement*, dans *Bull. IRPA-KIK*, XVII, 1978/79, p. 68-88; M. SERCK- DEWAIDE, S. VERFAILLE et L. KOCKAERT, *De « Virga Jesse » van Hasselt, voorbeeld van een 14de eeuwse stoffering*, dans *Bull. IRPA-KIK*, XVII, 1978/79, p. 129-138; M. SERCK - DEWAIDE, D. OTJACQUES - DUSTIN, L. SERCK et L. KOCKAERT, *Une Vierge sculptée brabançonne de la fin du XVe siècle à la collégiale de Nivelles. Examen technologique, iconographique et traitement*, dans *Bull. IRPA-KIK*, XVIII, 1980/81, p. 41-58; R. DIDIER, L. KOCKAERT, H. LOBELLE et M. SERCK - DEWAIDE, *Le saint Corneille sculpté de l'hôpital Saint-Jean à Bruges (XIVe siècle). Étude et conservation*, dans *Bull. IRPA-KIK*, XX, 1984/85, p. 99-136; M. SERCK - DEWAIDE, L. KOCKAERT, M. VAN STRYDONCK et S. VERFAILLE, *Le Vieux Bon Dieu de Tancrémont. Histoire et traitement*, dans *Bull. IRPA-KIK*, XXIII, 1990/91, p. 80-100; R. DIDIER, C. FONTAINE - HODIAMONT et L. KOCKAERT, *Reliefs du tympan de la Passion de l'église Saint-Nicolas à Gand (XIIIe siècle). Étude et traitement*, dans *Bull. IRPA-KIK*, XXIII, 1990/91, p. 101-122; M. SERCK-DEWAIDE et L. KOCKAERT, *La Vierge à l'Enfant de la chapelle Saint-Basile à Bruges. Polychromies successives, conservation et essai d'identification*, dans *Bull.* IRPA-KIK, XXIII, 1990/91, p. 163-179; R. DIDIER, P. DE HENAU, M. ANNAERT, L. KOCKAERT et M. VAN MOLLE, *Le portail polychrome dit « le Bethléem » à Huy*, dans *Bull. IRPA-KIK*, XXIII, 1990/91, p. 79-170.

Fig. 5. Tongres, Basilique O.-L.-Vrouw Geboorte,
Virga Causa Nostrae Laetitia, (1479):
cette très belle sculpture était noircie par la suie,
attaquée par les insectes, les couches de polychromies étaient
soulevées et lacunaires. Le traitement réalisé par Dominique Dustin
a nécessité 938 heures de travail (Copyright IRPA-KIK).



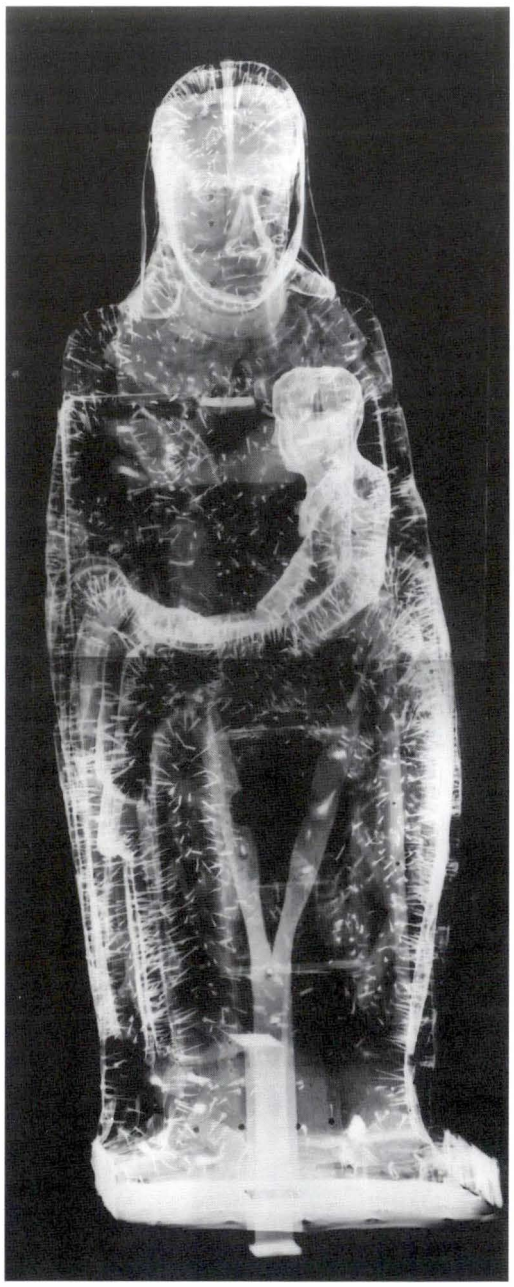


Fig. 6 Walcourt, basilique Saint-Materne, *Notre-Dame de Walcourt* (X^{e}-XIe siècle). La radiographie ayant décelé l'existence de plusieurs masques métalliques superposés, nous avons demandé l'autorisation d'étudier le recouvrement d'argent. Cet examen nous a permis de découvrir le visage original extraordinairement expressif. La statue a ensuite été remise dans son état initial car c'est un objet de culte. Traitement : Gilberte Dewanckel. 6a : radiographie.

Fig. 6b. La statue avant la remise en place des masques (Copyright IRPA-KIK).

les orfèvreries ([16]) (Fig. 6), les tapisseries ([17]), les peintures murales ([18]) (Fig. 7). Comme il existe très peu de matériaux commerciaux qui soient mis au point pour la conservation, il faut tester les produits industriels nécessaires aux ateliers: vernis, adhésifs, liants, consolidants, pigments, colorants... ([19]). On étudie comment sélectionner un solvant de nettoyage ([20]), com-

(16) R. Didier, J.P. Sosson, D. Thomas-Goorickx, L. Maes et L. Masschelein-Kleiner, *La châsse de Notre-Dame à Huy et sa restauration*, dans *Bull. IRPA-KIK*, XII, 1970, p. 5-85; P. Colman et R. Sneyers, *Le buste reliquaire de saint Lambert de la cathédrale de Liège et sa restauration*, dans *Bull. IRPA-KIK*, XIV, p. 39-88; P. de Henau, C. Fontaine - Hodiamont et L. Maes, *Le baiser de paix émaillé de Namur, Examen technologique et traitement*, dans *Bull. IRPA-KIK*, XIX, 1982/83, p. 5-26; G. Dewanckel, *Un riche mobilier funéraire en argent provenant de la nécropole mérovingienne de Saint-Brice à Tournai*, dans *Bull. IRPA-KIK*, XX, 1985/85, p. 204-211; G. Dewanckel, G. de Nisco, P. Paquet et B. Van Den Bossche, *Une plaquette filigranée du XIIIe siècle découverte à Slavelot. Identification et conservation*, dans *Bull. IRPA-KIK*, XXIII, 1990/91, p. 180-186; A. Lemeunier, M. de Ruette et G. Dewanckel, *La croix processionnelle de Wonck au Musée d'Art religieux et d'Art mosan de Liège. Étude stylistique, technologique et conservation*, ibidem, p. 187-200; R. Didier, M. Serck - Dewaide, A.M. Lamboray-Didier, G. Dewanckel, L. Kockaert, K. Housiaux, D. De Jonghe et M. Van Strydonck, *Notre-Dame de Walcourt*, dans *Bull. IRPA-KIK*, XXV, 1993, p. 9-78. D'autres importantes orfèvreries ont été traitées récemment, le Reliquaire de la Sainte Croix de l'église Saint-Eligius à Eine (XIIe-XVe-XIXe s.), le triptyque mosan de l'église Sainte-Croix (XIIe-XIXe s.) du Musée d'Art religieux et d'Art mosan à Liège. Le traitement de la châsse de saint Mengold (XIIe s.) de la collégiale de Huy est en voie d'achèvement. Les publications sont en préparation.

(17) L. Masschelein-Kleiner, N. Znamensky-Festraets et L. Maes, *Les colorants des tapisseries tournaisiennes au XVe siècle. Étude comparative de trois fragments de la Bataille de Roncevaux*, dans *Bull. IRPA-KIK*, X, p. 126-129; L. Masschelein-Kleiner, N. Znamensky-Festraets, L. Maes, R. Lefève, J. Vynckier, J.P. Asselberghs et R. Versteegen, *Étude technique de la tapisserie tournaisienne au XVe siècle*, dans *Bull. IRPA-KIK*, XI, 1969, p. 34-58; L. Masschelein-Kleiner, L. Maes, R. Lefève et J. Vynckier, *Étude technique de la tapisserie tournaisienne aux XVe et XVIe siècles*, dans *Bull. IRPA-KIK*, XII, p.269-279; L. Masschelein-Kleiner, L. Maes, R. Lefève et J. Vynckier, *Étude technique de la tapisserie des Pays-Bas méridionaux aux XVe et XVIe siècles*, dans *Bull. IRPA-KIK*, XIV, p. 193-200; L. Masschelein-Kleiner, L. Maes, R. Lefève et J. Vynckier, *Étude technique de la tapisserie des Pays-Bas méridionaux - Les tapisseries anversoises des XVIe et XVIIe siècles*, dans *Bull. IRPA-KIK*, XVI, 1976/77, p. 143-154; L. Masschelein-Kleiner, L. Maes, M. Geulette, M. Peeters-Keyaerts et J. Vynckier, *Étude technique de la tapisserie des Pays-Bas méridionaux - Les tapisseries bruxelloises au siècle de Rubens* dans *Bull. IRPA-KIK*, XVIII, 1980/81, p. 183-190.

(18) M. Savko, *La restauration d'une peinture murale de l'église d'Erpekom transférée au Musée en plein air de Bokrijk*, dans *Bull. IRPA-KIK*, IX, 1966, p. 196-205; M. SAVKO, *Les peintures murales de l'église de Hern-Saint-Hubert. Traitement et essai d'identification*, dans *Bull. IRPA-KIK, XIII, 1971/72, p. 91-130;* M. Henricot et W. Schudel, *Traitement de conservation des sgraffites de façade de la maison Cauchies à Bruxelles*, dans *Bull. IRPA-KIK*, XIX, 1982/83, p. 27-34.

(19) E. de Witte, *The protection of silverware with varnishes*, dans *Bull. IRPA-KIK*, XIV, 1973/74, p. 176-187; E. de Witte, *Polyvinyl alcohol. Some theoretical and practical informations for restorers*, dans *Bull. IRPA-KIK, XVI, 1976/77, p. 120-129;* E. de Witte, *Het vernissen van vensterglas om kunstvoorwerpen te beschermen tegen UV-stralen*, dans *Bull. IRPA-KIK*, XVI, 1976/77, p. 155; E. de Witte et M. Goessens-Landrie, *The influence of light on the appearance and the stability of varnishes*, dans *Bull. IRPA-KIK*, XVII, 1978-79, p. 106-121; E. de Witte, R. Guislain-Wittermann et L. Masschelein-Kleiner, *Comparaison de quelques matériaux et techniques de retouche*,dans *Bull. IRPA-KIK*, p. 36-40; E. de Witte et M. Coen-Bogaerts, *Vergelijkend onderzoek van enkele witte houtlijmen*, dans *Bull. IRPA-KIK*, XVIII, p. 131-142; S. Florquin, E. de Witte et A. Terfve, *Vergelijkend onderzoek van enkele « alleslijmers »*, dans *Bull. IRPA-KIK*, XIX, 1982/83, p. 105-114.

(20) M. Dauchot-Dehon, *Les effets de solvants dans les couches picturales*, dans *Bull. IRPA-KIK*, XIV, 1973/74, p. 89-104; L. Masschelein-Kleiner, *Remarques sur l'utilisation des solvants en conservation*, dans *Bull. IRPA-KIK*, XIX, 1982/83, p. 95-104; L. Masschelein-Kleiner, *Solvants- Cours de Conservation 2*, Bruxelles, IRPA, 1981, 129 p.

Fig. 7. Anvers, Cathédrale Notre-Dame, chapelle Saint-Joseph.
Peintures murales de Van den Cruyce (XVIe siècle), en cours de dégagement.
Walter Schudel a dirigé ce traitement en s'efforçant de mettre en valeur la peinture originale et sa facture mais en veillant aussi à respecter l'empreinte tactile du temps.
(Copyright IRPA - KIK)

ment stopper la corrosion des objets en fer, en bronze, en argent, comment entretenir et protéger les monuments ([21]), comment traiter les sculptures extérieures et leurs problèmes de sels ([22]), comment consolider et nettoyer les textiles ([23]), les bois ([24]). De même, les ateliers perfectionnent leur expérience du traitement des peintures, des sculptures et des orfèvreries des Anciens Pays-Bas méridionaux. Ils développent une méthode de travail axée sur l'examen systématique et la documentation méticuleuse de l'objet, la reconnaissance des éléments intacts et la recherche de l'harmonie originale dont ils s'efforceront de se rapprocher en limitant au maximum l'intervention. De plus, la collaboration des photographes, du radiologue, qui doivent eux aussi se spécialiser, est primordiale pour préciser et mémoriser les observations des restaurateurs et pour établir des dossiers circonstanciés ([25]).

En 1967, le ministre de la Culture Pierre Wigny, soucieux de la conservation du patrimoine artistique du pays, s'inquiète des disparitions de biens mobiliers constatées de plus en plus fréquemment dans les églises à la suite de la modification de la liturgie préconisée par le Concile Vatican II. Il nous charge avec son collègue flamand Renaat Van Elslande d'établir un *Répertoire photographique du mobilier des sanctuaires de Belgique*. Neuf historiens d'art sont chargés de prospecter les églises dans les neuf provinces du pays. Toutes les œuvres ayant un

(21) P. de Henau, *Les pierres calcaires de construction. Prévision de leur comportement à partir des lames minces*, dans *Bull. IRPA-KIK*, X, 1967/68, p. 155-168; P. de Henau, *Tests de coloration de surface appliqués à l'altération des calcaires*, dans *Bull. IRPA-KIK*, XIV, 1973/74, p. 188-192; E. de Witte et S. Florquin, *Testprogramme on the consolidation and hydrofugation of traditional building materials*, dans *Bull. IRPA-KIK*, XX, 1984-85, p. 229-231.

(22) A. Ballestrem, P. de Henau et M. Dupas, *traitement de pierres sculptées contaminées par les sels et contrôle du dessalement*, dans *Bull. IRPA-KIK*, XII, 1970, p. 247-168; P. de Henau et C. Fontaine-Hodiamont, *Consolidation des sculptures en pierre et en terre cuite avant un traitement de dessalement*, dans *Bull. IRPA-KIK*, XIX, 1982/83, p. 142-154; P. de Henau, F. Péquignot et M. Savko, *Les médaillons sculptés de l'avant-corps de la collégiale Sainte-Gertrude à Nivelles. Conservation et restauration*, dans *Bull. IRPA-KIK*, XX, 1984/85, p. 197-203.

(23) L. Masschelein-Kleiner, *Le nettoyage des textiles. Remarques préliminaires*, dans *Bull. IRPA-KIK*, XIII, 1971/72, p. 215-222; L. Masschelein-Kleiner; B. Vandermeersch-Coppens d'Eeckenbrugge et G. Meert, *La conservation des textiles anciens. Le drapeau de Noorderwijk*, dans *Bull. IRPA-KIK*, dans *Bull. IRPA-KIK*, XVIII, 1980/81, p. 161-169; L. Masschelein-Kleiner et J. de Boeck, *Contribution to the study of the conservation of monumental tapestries*, dans *Preprints of the ICOM Committee for Conservation, 7th Triennial Meeting, Copenhagen*, 1981, p. 81.9.33-37; V. Vereecken et J. Vynckier, *Het antependium van Middelburg-Nassau-Grimbergen. Onderzoek en conservatiebehandeling*, dans *Bull. IRPA-KIK*, XXIII, 1990/91, p. 49-79.

(24) E. de Witte, A. Terfve et J. Vynckier, *La consolidation du bois gorgé d'eau des bateaux gallo-romains de Pommeroeul*, dans *Bull. IRPA-KIK*, XIX, 1982/83, p. 53-62; J. Vynckier, *De behandeling van nat opgegraven hout volgens de alcohol-ether-lanoline methode*, ibidem, p. 63-73.

(25) L. Loose, *La stratigraphie et le tirage cathodique. Une amélioration de la technique radiographique*, dans *Bull. IRPA-KIK*, VII, 1964, p. 172-186; R. Versteegen, *La lumière réfléchie appliquée à la photographie des objets de musée*, dans *Bull. IRPA-KIK*, VII, 1964, p. 219-233; G. van de Voorde et J. Flamme, *A simple compensation method in the printing of high-contrast negatives*, dans *Bull. IRPA-KIK*, XVI, p. 38-56; G. van de Voorde, *Het volledig radiograferen van voluminous driedimensionale kunstvoorwerpen. I. De geometrische belichtingsfactoren*, dans *Bull. IRPA-KIK*, XVII, 1978/79, p.22-39; M. Awouters, *Bruikbaarheid van de radiografie voor de instrumentenkunde. Historische en moderne luitbouw*, ibidem, p. 40-52; M. Serck-Dewaide, *Application de la radiographie à l'examen des sculptures polychromes*, ibidem, p. 53-67.

intérêt artistique, historique, archéologique ou folklorique seront inventoriées et photographiées dans les deux cent vingt-deux cantons judiciaires du pays. Commencé en 1972, l'inventaire nécessitera une dizaine d'années de travail. Il rend encore aujourd'hui de précieux services tant pour la protection du patrimoine, la recherche des objets volés, que pour son étude par les chercheurs et sa mise à la disposition du public ([26]).

Du 6 au 13 septembre 1967, l'IRPA accueille la sixième réunion mixte du Comité des Laboratoires de Musées et du Sous-Comité pour le Traitement des Peintures de l'ICOM. Il est décidé de fusionner les deux comités et René Sneyers est désigné comme président.

A la fin de cette même année, deux de nos restauratrices, Nicole Goetghebeur et Regine Wittermann participent à Tokyo et Kyoto à une réunion organisée par l'ICOM et l'ICCROM sur la conservation des peintures orientales et elles y expérimentent le doublage japonais. Cette méthode de consolidation, dont la réversibilité est prouvée par plusieurs centaines d'années d'utilisation, sera par la suite appliquée à Bruxelles pour certaines peintures et textiles particulièrement fragiles. Ainsi, une peinture sur toile (*Tüchlein*), *Adoration des Mages* de Pierre Bruegel des Musées royaux de Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles, a été doublée de cette manière. Elle demeure parfaitement stabilisée depuis plus de trente ans. Des drapeaux en soie très dégradés ont pu également être conservés grâce à une adaptation de la méthode ([27]).

Toujours en 1967, la Ville de Tournai organise une remarquable exposition « La Tapisserie tournaisienne au XVe siècle ». Grâce au bon gré des prêteurs et à l'initiative de Jean-Paul Asselberghs, chargé de mission aux MRAH et conseiller de l'exposition, le laboratoire reçoit l'autorisation de prélever de petits échantillons de fils au dos des tapisseries. C'est ainsi que nous avons pu commencer l'étude des colorants naturels utilisés dans les œuvres d'art pour la teinture des textiles mais aussi pour la préparation des laques picturales. Le « bleu maya », par exemple, un pigment extraordinairement stable à la lumière et à tous les réactifs, est identifié dès ce moment comme formé d'un colorant organique, l'indigo, fixé sur une argile très adsorbante, l'attapulgite. L'étude des colorants naturels utilisés dans les œuvres d'art reste aujourd'hui encore un domaine de recherche où nos laboratoires ont conquis une renommée mondiale ([28]). Une autre exposition à la cathédrale de Tournai en 1971, « Tapisseries et laitons de choeur, XVe et XVIe siècle » servira de point de départ à un programme d'étude consacré, cette fois, aux dinanderies coulées ([29]).

(26) R. VAN DE WALLE, *Les Archives photographiques de l'Institut. Un inventaire du patrimoine artistique belge*, dans *Bull. IRPA-KIK*, XII, 1970, p. 100-111.

(27) A. PHILIPPOT, N. GOETGHEBEUR, et R. GUISLAIN-WITTERMANN, *L'Adoration des Mages de Bruegel au Musée des Beaux-Arts de Bruxelles. Traitement d'un « Tüchlein »*, dans *Bull. IRPA-KIK*, XI, 1969, p. 5-33; G. VAN STEENE et L. MASSCHELEIN-KLEINER, *Modified starch for conservation purposes*, dans *Studies in Conservation*, 25, 1980, 64-70; R. GUISLAIN-WITTERMANN, *Jean-Jacques GAILLARD (1890-1976), Orphée (1926) - Sélection des activités récentes*, dans *Bull. IRPA-KIK*, XXIII, 1990/91, p. 238-239.

(28) R. KLEBER, L. MASSCHELEIN-KLEINER et J. THISSEN, *Étude et identification du « Bleu maya »*, dans *Studies in Conservation*, 12, 1967, p. 41-56. L. MASSCHELEIN-KLEINER et J.B. HEYLEN, *Analyse des laques rouges anciennes*, dans *Studies in Conservation*, 13, 1968, p. 87-97; J. WOUTERS, *Analysis of natural organic dyes by high performance liquid chromatography*, dans *Les établissements scientifiques fédéraux - Nouvelles de la Science et des Technologies*, 13, 2/3/4, 1995, p. 453-455.

(29) I. VANDEVIVERE, *Le mobilier liturgique en laiton fondu dans les anciens Pays-Bas méridionaux du XVe au*

En 1969, un atelier pour la conservation des textiles s'installe dans un petit local de 20 m^2 car il n'avait pas été prévu à la construction. Il se développera progressivement et en 1992, il pourra enfin disposer de locaux spacieux climatisés et d'un équipement spécialement adapté au traitement des textiles historiques (Fig. 8).

L' Arrêté royal du 5 mai 1976 nous accorde un cadre élargi à 121 agents. Il ne sera malheureusement jamais rempli car des bouleversements institutionnels vont ralentir les recrutements pendant une bonne partie des années '80. En 1978, intervient néanmoins la nomination des fonctions dirigeantes: Rafaël Van de Walle est nommé chef du département Archives photographiques et de la section Inventaire et recherche scientifique (Région bruxelloise), Yves Frémault devient chef de section pour la Région flamande et Robert Didier pour la Région wallonne. Liliane Masschelein-Kleiner est nommée chef du département Recherches chimiques et physiques et chef de la section Matières organiques, et Eddy De Witte devient chef de la section Matières inorganiques. Roger Marijnissen est nommé chef du département Conservation et restauration et chef de la section Peintures et peintures murales. Pierrik de Henau devient chef de la section Sculptures et Industries d'art. Ce dernier remplacera R. Marijnissen à la tête du département en 1989.

4) De 1980 à nos jours: Fédéralisation et Gestion séparée

Au mois d'août 1980, la réforme institutionnelle amène la création des Régions et des Communautés, ce qui pose un problème pour les institutions scientifiques et culturelles nationales. Ce problème était en fait posé depuis 1962 lors de la scission linguistique du Ministère de l'Éducation nationale et de la Culture. Un Commissaire royal, Herman Liebaers, est chargé d'élaborer des propositions au Gouvernement pour la restructuration de nos établissements. Le Commissaire royal remet son troisième et dernier rapport le 31 mai 1983 mais il faudra attendre la fin de 1986 pour en voir les effets. Après une mesure de régularisation des collaborateurs qui eut lieu en 1981 et qui permit de nommer une dizaine d'agents, ces remaniements eurent pour effet de stopper les recrutements pendant plusieurs années.

Malgré ces difficultés, de nouveaux développements ont pu être réalisés. L'atelier des textiles a commencé la restauration des tapisseries, notamment grâce à la création d'un système de mise au travail de chômeurs, le « troisième circuit du travail ».

En 1983, un atelier consacré aux cuirs et parchemins a été ouvert sous la direction de Jan Wouters qui deviendra chef de la section Matières organiques en 1995. Il s'est consacré tout d'abord à la conservation des cuirs archéologiques gorgés d'eau. Des recherches approfon-

milieu du XVIe siècle. Précisions technologiques, dans *Bull. IRPA-KIK*, IX, 1966, p. 170-180; M. DE RUETTE, M. DUPAS, G. GENIN, L. MAES et I. VANDEVIVERE, *Étude technologique des dinanderies coulées. I. Le chandelier pascal de Saint-Guistain*, dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 55, 1984, p. 25-54; M. DE RUETTE, M. DUPAS, G. GENIN, L. MAES et I. VANDEVIVERE, *Étude technologique des dinanderies coulées*, *Bull. MRAH*, 58, 1987, p. 5-42; M. DE RUETTE, G. DEWANCKEL, M. DUPAS, E. DUVERGER, L. MAES, N. MONFORT, F. URBAN, et H. WOUTERS, *Étude technologique des dinanderies coulées. L'œuvre de Renier van Thienen et la restauration du chandelier pascal de Léau*, dans *Bull. IRPA-KIK*, XXV, 1993, p. 171-208.

Fig. 8. Liège, Cathédrale Saint-Paul, *Suaire de saint Lambert*, samit deux lats, Byzance (XIe-XIIe siècle). Les fibres de soie sont extrêmement fragiles malgré leur belle apparence. Nous avons consolidé le textile avec une doublure en lin fixée à l'aide de fils de soie deux poils. Traitement : Kathryn Houssiaux (Copyright IRPA-KIK).

dies concernant les phénomènes de vieillissement des cuirs ont été entreprises. Elles sont actuellement étendues au niveau international grâce à un programme de recherche européen. Le comblement des lacunes dans les supports en parchemin a fait l'objet d'une mise au point à l'occasion du traitement de l'un de nos plus anciens manuscrits, le *Codex Eyckensis*. Les meilleurs résultats sont obtenus avec de la pulpe de parchemin, un matériau de même nature, donc tout-à-fait compatible, et le traitement est parfaitement réversible car il ne faut pas employer d'adhésifs ([30]).

(30) J. Wouters, *The lyophilization of impregnated wet leather. Critiques and application*, dans *Bull. IRPA-KIK*, XX, 1984/85, p. 215-228; J. Wouters, *Research in function of leather and parchment conservation*, dans *Les établissements scientifiques fédéraux - Nouvelles de la Science et des Technologies*, 13, 2/3/4, 1995, p. 457-459.

Entre-temps, René Sneyers avait été admis à la pension et Liliane Masschelein-Kleiner nommée directeur, d'abord ad *interim* en 1984 puis définitivement en 1988.

En 1985, nous obtenons un projet de recherche du Fonds national de la Recherche fondamentale et collective d'Initiative ministérielle. Une restauratrice, Anne Liénardy et un chimiste, Philippe Van Damme, sont engagés pour tester les différentes méthodes de déacidification des papiers décrites dans la littérature et sélectionner celle qui conviendrait le mieux aux collections de la Bibliothèque royale et des Archives générales du Royaume. Ils rédigeront un ouvrage, *Inter Folia*, consacré à une synthèse des problèmes de conservation des papiers ([31]). Grâce au prolongement du projet jusqu'en 1992, ils pourront aussi faire le point sur les méthodes de blanchiment et finalement inventorier l'état des collections dans les deux établissements prénommés. Il est à regretter que ce programme n'ait jusqu'à présent débouché ni sur des campagnes de conservation de grande envergure qui seraient pourtant justifiées par la valeur et l'état des importantes collections de livres et documents d'archives du pays, ni sur la création d'un atelier pour les documents graphiques à l'IRPA, faute de pouvoir recruter le personnel nécessaire à cette fin. La pénurie de personnel est d'ailleurs généralisée non seulement chez nous mais aussi dans toutes les institutions scientifiques fédérales. La situation est particulièrement critique dans nos ateliers de conservation: l'atelier des peintures compte seulement quatre restaurateurs; les sculptures sur bois, trois; sur pierres, deux; les métaux, un; les verres, deux; les textiles, trois; les peintures murales, un; les cuirs et parchemins sont confiés à une contractuelle. Nous sommes donc constamment obligés de faire appel à des restaurateurs indépendants, ce qui ne résout qu'une partie du problème car notre personnel doit assumer leur encadrement et réaliser l'étude scientifique qui fait partie intégrante de notre mission.

L'Arrêté royal n°504 du 31 décembre 1986 constitue en Services de l'État à gestion séparée les établissements scientifiques de l'État qui relèvent des deux ministres de l'Éducation nationale. L'IRPA fait partie avec le Service national des Fouilles du groupement Patrimoine. Ce statut s'avérera extrêmement bénéfique pour le bon fonctionnement des institutions scientifiques car il permet une gestion financière individuelle mieux adaptée aux besoins spécifiques et beaucoup plus souple et responsable.

En 1987, les établissements scientifiques sont enfin regroupés, comme l'avait conseillé le Commissaire royal, sous l'autorité d'un seul ministre. Louis Tobback devient ministre de l'Intérieur et des Établissements scientifiques et culturels nationaux.

Le ministre des Finances, Philippe Maystadt, accorde aux établissements scientifiques un crédit spécial prélevé sur les gains du Lotto pour moderniser leurs équipements. Ce crédit a été renouvelé au cours des dix dernières années, ce qui nous a permis de maintenir un haut niveau de recherche. Formons le voeu que cette aide puisse être maintenue à l'avenir car les appareillages scientifiques nécessitent une actualisation constante.

C'est grâce aux nouvelles autorités de gestion que nous avons reçu notamment les fonds nécessaires pour l'automatisation des archives photographiques. L'équipement sera acquis de 1987 à 1991 et l'enregistrement des données commencera par les photographies du *Répertoire*.

(31) A. Liénardy et P. Van Damme, *Inter Folia - Manuel de conservation et restauration du papier*, Bruxelles, IRPA, 1989, 247 p. Une traduction en néerlandais de cet ouvrage est parue simultanément.

En 1995, un crédit du Lotto nous permettra de passer à l'étape suivante: la numérisation des photographies. Ainsi, le service au public disposera des techniques modernes de communication et, de plus, la conservation matérielle des documents de référence souvent fragiles (plaques de verre, clichés en couleur) sera mieux assurée. Les Archives photographiques ont, de plus, entrepris une campagne de prises de vue destinée à réaliser des documents en couleur des œuvres d'art les plus importantes du pays, ce qui répond à une demande croissante du public. Il a été décidé, en outre, de compléter l'inventaire par les collections des Centres publics d'Aide sociale et des abbayes ([32]).

La bibliothèque, sous la direction de Robert Didier, auquel succédera Jacques Debergh en 1995, a pris au cours des années un essor considérable. Elle accueille chaque année plus de quatre mille cinq cents visiteurs, étudiants, chercheurs, ou amateurs d'art. La collection est spécialisée dans l'histoire de l'art de notre pays et dans la conservation du patrimoine artistique. Elle compte plus de quarante mille ouvrages (livres, revues...) identifiés par un fichier basé sur la classification décimale universelle (CDU) et qui est particulièrement apprécié des utilisateurs. Comme pour la photothèque, le service au public sera prochainement facilité par l'automatisation des données.

C'est aussi à la fin des années 80 que les laboratoires commencent à développer, à l'initiative d'Eddy De Witte nommé chef du département Recherches chimiques et physiques en 1989, des recherches systématiques sur la consolidation des matériaux pierreux, leur protection contre les pluies acides, l'emploi d'hydrofuges et les méthodes de nettoyage ([33]).

La datation par le radiocarbone est rendue plus performante grâce à la construction d'une rampe permettant la préparation des échantillons adaptés à la méthode de mesure par accélérateur- spectromètre de masse. Cela permettra de réduire à quelques mg la quantité de matière nécessaire. Nous pourrons dès lors dater des textiles précieux, coptes, péruviens... et même, tout récemment, des toiles de peintures ([34]). Une autre méthode de datation, la dendrochronologie, que nous avions déjà utilisée pour comparer des panneaux de peintures dans les années 70, est utilisée de plus en plus fréquemment pour dater les œuvres d'art en chêne, que ce soit des peintures ou des sculptures ([35]).

(32) J. Jansen, *Het Kunstpatrimonium van het Begijnhof te Turnhout*, Brussel, KIK en Turnhout, Vrienden van het Begijnhof, 1988, 144 p.; B. Roose-Meier, *Begijnhof en Begijnhofmuseum*, Brussel, KIK en Kortrijk, Koninklijke Geschied- en Oudheidkundige Kring, 1990, 76 p.; C. Ceulemans en J. Helsen, *Het Kunstpatrimonium van het O.C.M.W.-Tongeren*, Brussel, Ministerie van Binnenlandse Zaken en KIK, Tongeren, OCMW, 1991, 203 p. et 66 p. de planches; J. Jansen, *Het Kunstpatrimonium van het O.C.M.W.-Herentals*, Brussel, KIK en Herentals, OCMW, 144 p.; H. Coenen et M. Maistriaux, avec la collaboration de C. Dickstein-Bernard, *Le patrimoine artistique du Centre public d'Aide sociale de Bruxelles; Peintures et dessins*, Bruxelles, IRPA-KIK, 1995, 167 p. et 38 p. de planches. Cet ouvrage a été publié simultanément en néerlandais.

(33) E. de Witte, *The use of chemicals for the conservation of historic buildings*, dans *Les établissements scientifiques fédéraux - Nouvelles de la Science et des Technologies*, 13, 2/3/4, 1995, p. 447-451.

(34) M. van Strydonck et D. de Jonghe, *Radiocarbon dating of laceré linen: a comparaison*, dans *Les établissements scientifiques fédéraux - Nouvelles de la Science et des Technologies*, 13, 2/3/4, 1995, p. 461-466. M.J.Y. Van Strydonck, L. Masschelein-Kleiner, C. Alderliesten, A.F.M. de Jong et K. van der Borg, *Radiocarbon dating of canvas of paintings, two case studies*, dans *Studies in Conservation*: à paraître.

(35) J. Coquelet et R. Lefève, *Les portraits datés 1573 de Charles della Faille et C. Grauage au Musée d'Ixelles*,

Deux congrès internationaux sont organisés avec notre collaboration. En 1989, le Getty Conservation Institute réunit à l'IRPA un symposium consacré à la conservation des tapisseries et des broderies où nous avons l'occasion de montrer les réalisations récentes de l'atelier des textiles et de faire le point sur nos recherches ([36]). En 1990, *l'International Institute for Conservation* (IIC) choisit Bruxelles pour tenir sa treizième conférence internationale. C'est un hommage à Paul Coremans qui a été l'un de ses fondateurs, quarante ans plus tôt. Tout le personnel de l'IRPA est mobilisé sous la coordination efficace d'Eddy De Witte pour assumer l'organisation locale du congrès. La réunion accueillera plus de huit cent cinquante participants ([37]).

La décennie sera marquée par l'aide importante qui nous est accordée par la Fondation Roi Baudouin. En 1988, en effet, la Fondation a créé le Fonds du Patrimoine culturel mobilier grâce à une dotation de la Loterie nationale. Sa mission est d'intervenir dans des situations d'urgence: elle se propose de maintenir en Belgique des œuvres d'importance nationale menacées de vente à l'étranger et aussi d'aider à la sauvegarde de notre patrimoine culturel. Le baron Philippe Roberts-Jones en est le président et Dominique Allard, le directeur. L'IRPA est étroitement associé à la mission de conservation. Ainsi, en 1990-91, nous participons à l'opération « *S.O.S.* Grandes toiles » dont la Fondation Roi Baudouin nous confie le choix des méthodes et des produits de traitement à exiger, nous sommes aussi consultés pour le choix des œuvres les plus en danger, la sélection des offres des restaurateurs et nous sommes chargés de contrôler la bonne exécution du travail. De plus, nous traiterons deux toiles: *Golgotha* de A.Van Dyck (Gent, Sint-Michielskerk) et *Le Purgatoire* de P.P. Rubens (Tournai, cathédrale Notre-Dame).

En 1993-94, c'est l'opération « S.O.S. Tapisseries ». Vingt-quatre tapisseries sont sélectionnées et l'IRPA contrôle de même la bonne exécution des traitements. Nous prenons aussi en charge la restauration de la tapisserie la plus endommagée, *Le jugement de Salomon*, une tapisserie bruxelloise du XVIe siècle appartenant à la ville de Roulers. En 1994-95, l'opération est consacrée aux sculptures polychromées. Quatorze sculptures sont étudiées et traitées à l'IRPA. Enfin, en 1995-1996, « S.O.S. Peintures anciennes » est consacrée aux peintures sur panneau. Nous avons le privilège de nous voir confier le chef-d'œuvre de Jean Fouquet, *La Madone d'Etienne Chevalier* ainsi que six autres peintures. Outre ces opérations, la Fondation Roi Baudouin finance aussi le traitement d'œuvres importantes de notre patrimoine. Ce fut le cas pour le retable de Bouvignes, le *Codex Eyckensis* de Maaseik, la chasuble dite de Thomas

Identification historique et technologique, dans *Bull. IRPA-KIK*, XIII, 1971-72, p. 78-90; C. Périer-d'Ieteren, A. Rinuy, L. Kockaert et J. Vynckier, *Apport des méthodes d'investigation scientifique à l'étude de deux peintures attribuées à Juan de Flandes*, dans *ICOM Committee for Conservation. 10th Triennial Meeting, Washington D.C. USA, 22-27 August 1993, Preprints*, Paris, ICOM Committee for Conservation, 1993, 1, p. 87-97.

(36) *The conservation of tapestries and embroideries. Proceedings of meetings at the Institut royal du Patrimoine artistique, Brussels, Belgium, September 24-24, 1987*, Marina del Rey, *The Getty Conservation Institute*, 1989, 118 p.

(37) J.S. Mills et P. Smith (éditeurs) *Cleaning, retouching and coatings. Preprints of the contributions to the Brussels Congress, 3-7 September 1990*, Londres, The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 1990, 188 p.

Becket déposée au Musée communal de Courtrai et en ce moment pour le polyptyque de *La mort de la Vierge* attribué à Bernard Van Orley et appartenant au CPAS de Bruxelles ([38]).

En 1993, Anvers est Capitale culturelle européenne. A cette occasion une exposition prestigieuse réunit dans la cathédrale Notre-Dame dix-huit retables anversois du XVIe siècle et plusieurs fragments. Nous sommes chargés du contrôle et si nécessaire du traitement des retables conservés en Belgique. Nous traiterons le *retable de la Passion* de Bouvignes, le *retable de la Passion* de Neerharen, le *retable de la Passion* de Korspel (Beverlo) et après l'exposition, le *retable de la Passion* d'Opitter. Une dizaine d'autres œuvres seront traitées sur place pour que leur transport puisse se faire sans risque. C'est un cas exemplaire où les organisateurs ont associé notre institut à l'organisation de l'exposition, dès sa conception. Ils ont veillé à réunir les crédits nécessaires pour garantir la bonne conservation des œuvres sélectionnées en y accordant une priorité par rapport à l'aspect prestigieux de l'événement. Nous avons fort apprécié à cet égard la collaboration inconditionnelle que nous a offerte Monsieur R. Op de Beeck, directeur du *Museum voor religieuze Kunst Antwerpen*. ([39]).

L'Union européenne contribue elle aussi à partir de cette décennie au financement de programmes de recherche dans le domaine de la conservation. Nos laboratoires bénéficieront de cette aide bienvenue car elle comporte des crédits pour engager du personnel, dont la pénurie est la maladie chronique de nos institutions. Nous pourrons ainsi marquer des progrès importants dans l'étude du vieillissement du cuir, dans l'étude des parchemins et de leurs enluminures, dans l'examen des détériorations des monuments et le contrôle de l'efficacité de leurs traitements ([40]).

Sous l'impulsion du ministre de la Politique scientifique, Monsieur Yvan Ylieff, notre administration, les Services des affaires scientifiques techniques et culturelles (SSTC), prévoit aussi une aide aux recherches et développements. Nous avons reçu des chercheurs supplémen-

(38) J. Dumoulin, S. le Bailly de Tilleghem, A. Millet, J. Pycke et D. Verloo, *Les tableaux de P.P. Rubens à la cathédrale de Tournai (Tournai - Art et Histoire, 9)* Tournai, Archives du Chapitre Cathédral et Louvain-la-Neuve, UCL, 1994, 64 p.; *S.O.S. Tapisseries, 24 œuvres majeures sauvées de la dégradation*, Bruxelles, Fondation Roi Baudouin, 1994, 96 p.; *Dorures, brocarts et glacis- S.O.S. Polychromies*, Bruxelles, Fondation Roi Baudouin, 1995, 120 p.; *S.O.S. Peintures anciennes- Sauvegarde de 20 œuvres sur panneau*, Bruxelles, Fondation Roi Baudouin, 1996, 223 p. Tous ces textes existent aussi en néerlandais.

(39) *Antwerpse retabels 15de-16de eeuw, I. Catalogus; II, Essays*, sous la direction de H. Nieuwdorp, Antwerpen, vzw Museum voor Religieuze Kunst, 1993, I, 200 p. et II, 175 p.

(40) Projets financés par l'Union européenne: *Hardrock, Development of a new method to determine the superficial hardness of exposed monumental rocks*, IRPA en collaboration avec Consiglio Nazionale delle Ricerche-Firenze, Sint Technology di Valentino Emilio-Firenze, Laboratorio Nacional de Engenharia Civil- Lisboa, Laboratoire de Recherches des Monuments historiques-Champs-sur-Marne, Secretary of State for the Environment-Garston et Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege-Munich; *Evaluation of the performance of surface treatments for the conservation of historic masonry*, en collaboration avec TNO-Delft et l'Université de Milan; *Deterioration and conservation of vegetable tanned leather*, en coll. avec School of Environmental Science-UK, Centre de Recherches sur la Conservation des documents graphiques-Paris, Koninklijke Bibliotheek-Nederland et School of Conservation-Danemark, *Map, micromethods for the analysis of parchment*, en préparation; *ENVIART, Baroque artificial marble: environmental impacts, degradation and protection*, en coll. avec l'Université d'Hamburg, Konserwacja Zabytków-Krakow, Hochschule für Angewandte Kunst - Vienne et l'Académie polonaise des Sciences-Krakow.

taires et un important programme « EOLE » a démarré: il vise à élaborer un système d'information multimédia du type client-serveur consacré au patrimoine culturel belge.

Les Communautés et les Régions sont actuellement responsables respectivement des biens mobiliers et des biens immobiliers. C'est donc eux qui sont devenus les commanditaires des traitements que nécessitent les œuvres des collections publiques et c'est à eux que revient l'initiative des interventions. Après une période d'adaptation, nous avons pu établir une excellente collaboration avec les instances responsables, en particulier pour les biens des églises. Or, on sait que dans notre pays, le patrimoine artistique religieux possède une importance considérable. Les lieux de culte ont en effet joué au cours des siècles le rôle de conservatoires. Ce sont en fait nos meilleurs « clients »: ils représentent plus de trente pour cent des demandes d'intervention annuelles. Citons quelques œuvres particulièrement importantes qui nous ont été confiées récemment dans ce cadre: les retables en bois polychromé de Deerlijk, Blaugies, Neerhaeren et Opitter, les trésors textiles de Maaseik, Tongres et Saint-Trond, le triptyque de P.P.Rubens, l'*Érection de la Croix* à la cathédrale d'Anvers (Fig. 9), une autre œuvre de P.P.Rubens, *La Conversion de saint Bavon* de la cathédrale de Gand, les peintures murales représentant la *Jérusalem céleste* à la cathédrale de Tournai, et tout dernièrement le triptyque du *Saint Sacrement* de D. Bouts de l'église Saint-Pierre à Louvain. Nous contrôlons aussi la restauration de plusieurs verrières importantes, notamment celles de la cathédrale Notre-Dame à Anvers et de la cathédrale Saint-Michel à Bruxelles. Ce dernier travail se fait bien entendu en étroite collaboration avec le *Corpus Vitrearum*. Nous avons contribué récemment à une étude des cartons des vitraux du XVIIe siècle de la cathédrale de Bruxelles ([11]) ([12]).

Conclusion

Le bilan des cinquante années écoulées est très certainement positif. Le nombre de nos dossiers d'intervention dépasse les six mille. En moyenne, nous en clôturons actuellement près de trois cents par an. Il reste néanmoins beaucoup à faire. La tâche est immense car notre pays a le privilège de posséder un patrimoine artistique considérable, tant en quantité qu'en qualité. Il apparaît de plus en plus évident que la sauvegarde de nos trésors d'art dépend avant tout de l'intérêt et du respect que lui accordent le grand public et ceux qui le dirigent. Les mesures les plus urgentes sont donc des actions d'information sur les problèmes de conservation. Il faut privilégier les mesures préventives. Il faut aussi attirer l'attention sur les dégâts irréversibles des interventions maladroites. On ne soulignera jamais assez qu'il faut

(11) C. Fontaine-Hodiamont, L. Maes et Y. Vanden Bemden, *Un vitrail de la Pietà au château de Loppem. Étude et restauration*, dans *Bull. IRPA-KIK*, *XXIII*, 1990/91, p. 5-32; Y. Vanden Bemden, C. Fontaine-Hodiamont et A. Balis, *Cartons des vitraux du XVIIe siècle. La cathédrale Saint-Michel à Bruxelles (Corpus Vitrearum-Belgique. Études, 1)* Bruxelles, Union académique internationale, 1994, 242 p.

(12) L. Masschelein-Kleiner, P de Hénau, E. de Witte, R. Buelens, Y. Fremault, P. Buhl, W. Schudel, C. Fontaine-Hodiamont, M. Serck-Dewaide, G. Genin, G. Dewanckel, M. Neyrinck-de Schaepdryver, J. Vynckier, J. Wouters, M. Awouters, J. Ferrard et A. Leonard, *Vade-Mecum pour la protection et l'entretien du patrimoine artistique*, dans *Bull. IRPA-KIK*, XXI, 1968/87, 135 p.

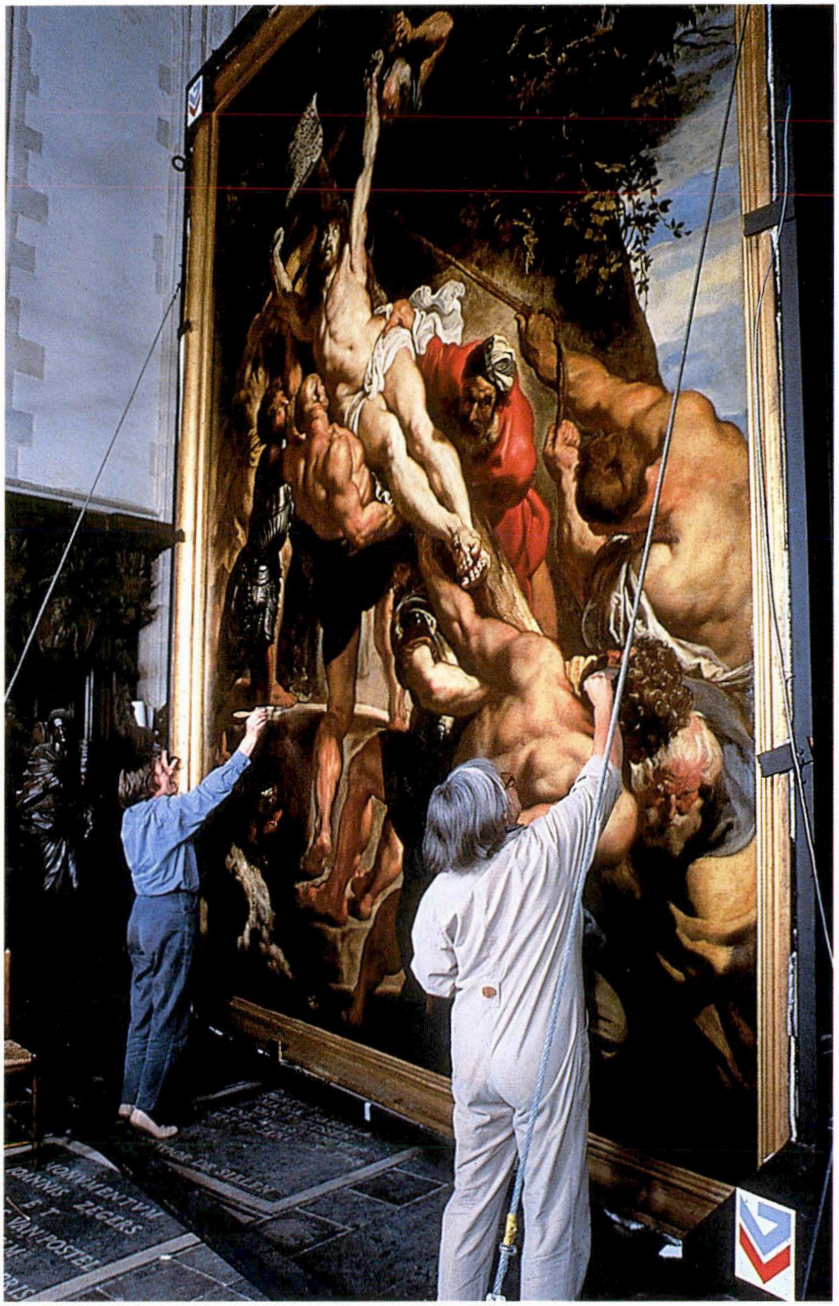


Fig. 9. Anvers, Cathédrale Notre-Dame, *Erection de la croix*, de P.P. Rubens, en cours de vernissage. Nous avons traité le triptyque dans la cathédrale de 1987 à 1991. Il fallait interrompre le travail chaque hiver non seulement pour la santé des deux restauratrices, Nicole Goetghebeur et Regine Guislain-Wittermann, mais aussi car les solvants et les colles devenaient difficiles à utiliser (Copyright IRPA-KIK).

une formation de niveau élevé doublée d'une expérience professionnelle approfondie pour se permettre de toucher à une œuvre d'art par nature unique et irremplaçable.

Nous ne sommes pas les seuls à prôner cette politique. Tous les organismes internationaux concernés par la culture, UNESCO, ICOM, ICOMOS, ICCROM, UE...accordent la priorité aux mesures de prévention. Formons le voeu que cette prise de conscience se répande aussi dans notre pays.

ABSTRACT: **The Royal Institute for Cultural Heritage: fifty years in the service of artistic works**

The origins of the institute go back to 1934 when Paul Coremans, Doctor of Science was engaged by Jean Capart, head curator of the Royal Museums for Art and History , with the mission to take care of the photographic service and to begin with chemical researches on art objects. After the war, in 1948, the section was detached from the museum and became independent under the name *Central Iconographic Archives and Central Laboratory of the Belgian Museums*. In 1957, it receives its present name and a new structure with three departments, the Photographic Archives, the Chemical and physical Research and the Conservation-Restoration. Art historians, photographers, chemists, physicists and conservators were brought together to study and preserve the artistic heritage of the country. The most important events and realizations during these 50 years are reviewed.

MISCELLANEA

Muntvondst in een Maaslands offerblok uit de 16de eeuw.

Inleiding

Enige tijd geleden verwierf de heer Jaak Vanderhoydonks, antiquair te Lommel, in Nederland een erg verwaarloosde oude offerblok. Bij het reinigen ontpopte deze zich tot een bijzonder fraai 16de-eeuws meubel dat op basis van stijlkenmerken in de Maas-Rijnstreek gesitueerd werd. Bij het reinigen kwamen drie muntjes tevoorschijn die ter identificatie overgemaakt werden aan het Munt- en Penningkabinet van de Provincie Limburg. Na grondig klop- en peuterwerk leverde het offerblok nog eens elf munten op. Wellicht schuilen er nog enkele in het binnenste. Maar zonder het meubel te beschadigen kan op dit ogenblik hierover geen uitsluitsel gegeven worden.

Het offerblok

Offerblokken getuigen zelden van grote artistieke kwaliteit. Zij werden vooral door ambachtslui vervaardigd en passen daarom minder goed in het kader van kunsthistorische studies van meubels dan wel in het onderzoek naar volkskunst. Zo wordt in — oudere en recentere — inventarissen van het kerkelijk meubilair in België en Nederland opvallend weinig aandacht geschonken aan offerblokken, dit ondanks het feit dat zij in de meeste kerken nog nadrukkelijk aanwezig zijn. Een fijne typologie, indien deze al mogelijk zou zijn, werd tot nog toe niet in detail uitgewerkt zodat het exact dateren en toewijzen dikwijls een precaire zaak blijft. In de loop der eeuwen zijn talloze offerblokken slachtoffer geworden van braak zodat oudere exemplaren zeldzaam zijn en daarenboven vaak moeilijk te situeren. In onze streken speelden de religieuze troebelen van het tweede kwart van de 16de eeuw beslist een belangrijke rol in het verdwijnen van middeleeuwse offerblokken. De Franse tijd en de post-conciliaire renovatie hebben ongetwijfeld eveneens hun tol geëist. Het Maaslands offerblok, dat hier voorgesteld wordt, is daarom vanuit wetenschappelijk oogpunt boeiend omdat het één van de weinige exemplaren is, die concrete chronologische en geografische aanknopingspunten bieden.

Hoewel het offerblok in de loop der jaren een aantal kleinere ingrepen onderging bleef het oorspronkelijke karakter grotendeels bewaard. Het meubel is 96 cm hoog. De voet en het bovenblad (34 cm x 48 cm) zijn duidelijk latere - 18de of 19de-eeuwse (?) - toevoegingen. In het bovenblad is een uitsparing (9 cm x 16 cm) aangebracht waarin de offerandes gedeponeerd kunnen worden. Deze uitsparing is voorzien van een dieper liggend smeedijzeren traliewerk dat de toegang tot het binnenste beschermt. Het eikenhouten lichaam bestaat mogelijk uit een uitgeholde boomstam. De constructie van het geheel laat echter niet toe om dit zonder beschadigende ingrepen met zekerheid te achterhalen. De binnenzijde is aan de achterkant verstevigd door een smeedijzeren plaat, die aansluit bij een smeedijzeren 'trechter' die uitmondt in de uitsparing in het bovenblad. De munten kwamen achter deze ijzeren bescherming tevoorschijn. Twee opeenvolgende houten deurtjes vormen de toegang tot het binnenste. De binnendeur (28 cm x 45 cm) is met onbewerkte brede ijzeren scharnieren bevestigd. Deze scharnieren zijn voor een deel verwijderd. Hun oorspronkelijke afmetingen kunnen echter afgeleid worden uit de vorm van de uitsparingen aan de binnen-

zijde van de buitendeur. De binnendeur is aan de rechterzijde voorzien van een oud, maar wellicht niet meer oorspronkelijk slot. De buitendeur (28 cm x 46 cm) werd oorspronkelijk klaarblijkelijk gesloten met een grendel of een hangslot vermits aan de rechterzijde van het lichaam van het offerblok een corresponderend oog bewaard bleef. Zij is bevestigd met twee onbewerkte smeedijzeren scharnieren die iets steviger zijn dan deze van de binnendeur. Een centraal gat, waarvan de betekenis — misschien een spoor van braak — niet achterhaald kon worden, is afgeschermd door een dunne smeedijzeren strook die over de hele breedte van de deur loopt. De buitendeur heeft geen slot maar een dubbele beveiliging. De eerste wordt gevormd door een zware smeedijzeren horizontale staaf van 3,5 cm breed met twee scharnieren. Deze is bevestigd aan de linkerwand van het offerblok, loopt dwars over de deur en past in een oog op de rechterwand waar hij met een hangslot ([1]) gesloten kan worden. De staaf draagt een sobere versiering van driehoeken gevormd door een dubbele lijn en bloempjes. Over het geheel loopt een verticale smeedijzeren staaf, 69 cm lang, 5,5 cm breed en c. 1 cm dik die in het midden licht welft om over de horinzontale staaf te kunnen passen. Deze buitenste beveiliging is op dezelfde wijze bevestigd als de vorige ([2]) en draagt trouwens een gelijkaardige versiering.

Men kan ervan uitgaan dat het huidige uitzicht van het offerblok in drie fasen tot stand kwam. Aanvankelijk was het offerblok een erg eenvoudig meubel dat met een dubbele deur afgesloten werd. De binnendeur had klaarblijkelijk toen reeds hetzelfde type slot als nu. De buitendeur werd gesloten door een grendel of hangslot met bevestiging aan het lichaam van het offerblok. In een tweede fase werd het hangslot van de buitendeur vervangen door twee smeedijzeren staven. Waarschijnlijk werd op hetzelfde ogenblik ook de achterzijde van het binnenste bekleed met de smeedijzeren versterking waarachter de munten tevoorschijn kwamen. Op basis van de muntvondst kan deze aanpassing gedateerd worden rond het midden of in het derde kwart van de 16de eeuw. Wanneer het offerblok voor het eerst in gebruik genomen werd moet, bij gebrek aan gegevens echter in het ongewisse blijven. De laatste aanpassing — het toevoegen van een bovenblad en de voet — moet veel later geplaatst worden en kan, bij gebrek aan voldoende stijlkenmerken, moeilijk nauwkeurig gedateerd worden.

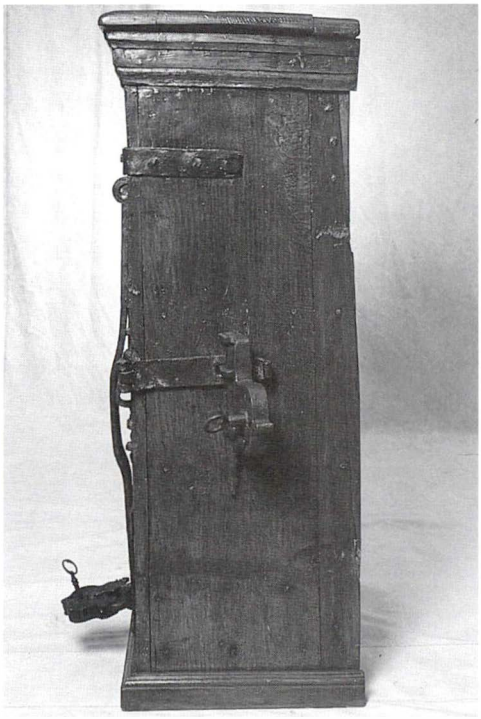
Munten in offerblokken

De post-middeleeuwse munten uit het offerblok vormen een klein ensemble dat om meerdere redenen bijzonder interessant is. In onze streken zijn muntvondsten uit offerblokken zeldzaam. In Duitsland komen ze echter vaker voor. Hiervoor kunnen een aantal verklaringen gegeven worden.

In onze streken werd reeds van bij het begin van de 16de eeuw de kleinste pasmunt niet meer in zilver geslagen maar wel in koper zodat ook de minst waardevolle muntjes relatief zwaar en groot waren. Hierdoor was er weinig kans dat ze ongemerkt in een barst of, zoals in dit geval achter de metalen binnenbekleding, van het offerblok gleden. In Duitsland bleef men echter tot diep in de 16de eeuw bracteaten — flinterdunne kleine zilvermuntjes — slaan die de hebbelijke gewoonte hadden nogal eens klem te komen zitten. Gelovigen waren immers niet altijd erg vrijgevig en stelden er zich vaak mee tevreden om de minst waardevolle pasmunt of zelfs een volkomen waardeloze munt, een knoop ... in het offerblok te werpen. Munten uit offerblokken weerspiegelen daarom een facet van de munteirculatie dat door andere vondsten nauwelijks of niet gedocumenteerd wordt. Ensembles uit offerblokken informeren enerzijds over de plaatselijke circulatie van pasmunt maar anderzijds bevatten zij soms storende elementen in de vorm van exotische en waardeloze munten die geen functie konden vervullen in de normale circulatie. Klüssendorf heeft dit

(1) Het huidige slot dateert van de 19de eeuw en draagt het nummer 1239.

(2) Het huidige slot dateert van de 19de eeuw en draagt het volgend opschrift over vier lijnen: VR getopt door een kroon / IMPROVED / PATENT / TUMELER.



recent nogmaals ten volle bewezen aan de hand van een grondig onderzoek van vondsten uit twee offerblokken ([3]).

Andere, socio-religieuze factoren speelden eveneens een rol. In protestantse kerken was het dikwijls de gewoonte een offerblok bij in- of uitgang op te stellen. Hierin offerde de gelovige, vaak onder toezicht van de gemeente of van de predikant, na elke kerkgang. In katholieke kerken gaf men eerder de voorkeur aan een omhaling. Katholieke kerken bezaten daarentegen vaak een hele reeks offerblokken, elk verbonden aan een specifieke heilige terwijl er in protestantse kerken meestal slechts één offerblok voorhanden was.

Deze en andere factoren maken dat het numismatisch materiaal afkomstig uit het Maaslands offerblok moeilijk kan vergeleken worden met Duitse voorbeelden.

Datering

Omdat de juiste herkomst van het offerblok dat hier bestudeerd wordt niet gekend is, kunnen geen archiefbronnen bij het onderzoek betrokken worden. Als men ervan uitgaat dat het offerblok oorspronkelijk van de Maasvallei en wellicht zelfs uit de brede omgeving van Maastricht afkomstig was, dan ontbreken directe parallellen. Zelfs indien men aanneemt dat in offerblokken dezelfde soorten munten gedeponeerd werden als op andere religieuze offerplaatsen, dan nog is gelijkaardig materiaal in onze streken bijzonder schaars. Slechts één Limburgse site levert interessant vergelijkingsmateriaal op: de Sint-Petronellakapel te Rekem, die klaarblijkelijk tijdens de troebelen rond 1580 verwoest werd ([4]). Bij de opgravingen werd een ensemble van een 90-tal munten geborgen. Deze dateren, op één uitzondering na, alle van vóór de verwoesting ([5]). Chronologisch sluit dit geheel goed aan bij de munten uit het offerblok en ook typologisch is er verwantschap te bespeuren. In beide gevallen stamt meer dan 80% van de munten uit het prinsbisdom Luik.

Het is op dit ogenblik onmogelijk uit te maken wanneer precies en onder welke omstandigheden de munten in het offerblok terecht kwamen. Het lijkt waarschijnlijk dat in beide gevallen niet alle gevonden munten gelijktijdig geofferd werden maar dat zij zich in de loop der tijd ophoopten. Men kan echter vaststellen dat een groot deel van de munten telkens uit de regering van drie opeenvolgende vorsten dateert. Te Rekem zijn de regeringen van Lodewijk van Bourbon, Jan van Horn en Everard van der Marck goed voor 80% van de munten terwijl 78% van de munten uit het offerblok stammen uit de regeringen van Everard van der Marck, Cornelis van Bergen en Joris van Oostenrijk. Everard van der Marck is in beide gevallen goed voor het grootste aantal munten. Er bestaat echter een opvallend verschil in bewaringstoestand tussen de Rekemse munten van Everard van der Marck die weliswaar duidelijke sporen van gebruik vertonen en de exemplaren uit het offerblok die alle bijna onherkenbaar zijn geworden ([6]).

Te Rekem lijkt er geen eenduidige relatie te bestaan tussen de datering van de munten — voornamelijk 1ste helft 16de eeuw — en de veronderstelde verwoestingsdatum, namelijk 1580.

(3) N. Klüssendorf, Fundmünzen aus dem Opferstock von Waldkappel. In: *Eschweger Geschichtsblätter* 6 (1995), p. 104-117 waarbij het voornamelijk om 17de-eeuwse munten handelt en Idem, *Gelt, so in Klingelsack gefalt. Das evangelische Kirchenopfer der Frühneuzeit im Lichte des Opferstocks von Rohr (Thüringen)*, Weimar, Köln & Wien 1993 (Mitteldeutsche Forschungen 110) waarbij het eveneens voornamelijk om 17de-eeuwse munten handelt.

(4) A. Claasens & L. Janssen, De opgraving bij de Sint-Petronella-Kapel te Rekem. In: *Het Oude Land van Loon* 27 (1972), p. 5-53. Het opgravingsverslag is te vaag en laat niet toe dieper in te gaan op de relatie tussen de gevonden munten en de sporen van de verwoesting van de kapel.

(5) *Ibidem*, p. 23-29. De identificatie van de munten gebeurde door M. Hendrickx van Maaseik.

(6) Volgens de criteria vastgelegd in: Usure et corrosion / Abnutzung und Korrosion. Tables de référence pour la détermination de trouvailles monétaires / Bestimmungstafeln zur Bearbeitung von Fundmünzen. In: *Bulletin IFS ITMS IRMS* 2 (1995) *supplément*, p. 14-16 kan de toestand van de Rekemse munten als *usé / abgenutzt* (= categorie 3) omschreven worden en deze van het offerblok als *fruste / sehr stark bis ganz abgenutzt* (= categorie 5).

Het Rekemse ensemble werd beslist vroeger — wellicht reeds vóór 1540 — afgesloten anders is de afwezigheid van munten van Joris van Oostenrijk moeilijk te verklaren. Als gevolg van de uiterst verwarde vondstomstandigheden, waarbij omstaande kinderen muntjes brachten, die zij in de uitgegraven grond vonden, maakt dat het op dit ogenblik onmogelijk is om uit te maken of de enkele meer recente munten oorspronkelijk deel uitmaakten van het geheel of dat zij beschouwd moeten worden als losse vondsten uit een latere periode.

Het geringe aantal munten uit het offerblok legt een zware hypotheek op elke conclusie. Het is echter duidelijk dat het ensemble globaal genomen enkele decennia jonger is dan de Rekemse vondst. Indien men ervan uitgaat dat de munten vrij snel na het in gebruik nemen van het offerblok geklemd raakten en indien men rekening houdt met de relatief slechte bewaringstoestand van de munten van Everard van der Marck, dan is het waarschijnlijk dat het gros van het ensemble rond het midden van de 16de eeuw tot stand kwam.

	Rekem (7)		Offerblok	
LUIK	**72**	**82%**	**12**	**86%**
Lodewijk van Bourbon (1456-1482)	13	15%	-	-
Jan van Horn (1482-1505)	15	17%	-	-
Everard van der Marck (1506-1538)	42	48%	5	36%
Cornelis van Bergen (1538-1544)	1	1%	3	21%
Joris van Oostenrijk (1544-1557)	-	-	3	21%
Ernest van Beieren (1581-1612)	1	1%	1	7%
STAVELOT	**-**	**-**	**1**	**7%**
Christoffel van Manderscheidt (1546-1576)	-	-	1	7%
ZUIDELIJKE NEDERLANDEN	**1**	**1%**	**-**	**-**
Karel V (1521-1556)	1	1%		
VERENIGDE PROVINCIËN	**-**	**-**	**1**	**7%**
17de/18de eeuw			1	7%
DUITSE VORSTENDOMMEN (zilver)	**8**	**9%**	**-**	**-**
Aachen				
- stad (1475-1511)	1	1%		
- stad (16de eeuw)	1	1%		
Hessen				
- Heinrich III (1458-1483)	1	1%		
Kleve				
- Johann II (1481-1521)	1	1%		
Köln				
- stad (na 1512)	1	1%		
Solms				
-? (2de helft 17de eeuw)	1	1%		
Trier				
- Jacob von Baden (1503-1506)	1	1%		
- Richard Greiffenklau (1511-1518)	1	1%		
Niet-geïdentificeerd (zilver)	**7**	**8%**		
Totaal	**88**	**100%**	**14**	**100%**

(7) Elk fragment is als een volledige munt geteld. De meer gedetailleerde datering van de munten van Everard van der Mark werd niet hernomen omdat bij een studie van deze munten, nu grotendeels bewaard in het Munt- en Penningkabinet van de Provincie Limburg, bleek dat de bewaringstoestand van de meeste exemplaren dermate slecht is dat een exacte datering uitgesloten is (zie hiervoor ook R. VAN LAERE, Un atelier monétaire à Stokkem? In: *La vie numismatique* 40 (1990), p. 287-304).

Herkomst

Uit het massale overwicht van Luikse munten blijkt dat het offerblok oorspronkelijk uit het prinsbisdom Luik stamt. Het aantal munten is echter te gering om met zekerheid een preciezere geografische toewijzing voor te stellen te meer omdat nauwelijks of geen onderzoek gebeurde naar de circulatie van pasmunt in onze streken. De vondst van meerdere Duitse bracteaten te Rekem bewijst dat in contactzones twee systemen, het ene met zware pasmunt in koper en het andere met lichte pasmunt in zilver, vloeiend in elkaar overgingen. De afwezigheid van Duitse munten in het offerblok kan zowel te wijten zijn aan toeval als aan chronologische redenen. Andere conclusies kunnen hieruit niet getrokken worden. Voor de afwezigheid van munten uit de Zuidelijke Nederlanden geldt hetzelfde. Indien de voorgestelde identificatie van de duit uit de 17de/18de eeuw correct is dan is de aanwezigheid van deze geïsoleerde munt uit de Noordelijke Nederlanden geen doorslaggevend argument omdat juist dit type een erg grote verspreiding kende in onze gewesten.

De ateliers van de Luikse munten zijn in vele gevallen niet met zekerheid te bepalen. De aanwezigheid van twee munten uit het Maastrichter atelier zou betekenisvol kunnen zijn vooral als de *sverte* van Ernest van Beieren uit het Maaseiker atelier zou stammen. Spijtig genoeg is deze munt echter onvoldoende goed bewaard om het atelier te kunnen herkennen.

De aanwezigheid van een munt uit Stavelot hoeft niet te verwonderen omdat deze een relatief grote verspreiding in het prinsbisdom kenden.

Conclusie

Muntvondsten in oude offerblokken leveren vaak ongebruikelijke inzichten in de circulatie van pasmunten. In de meeste gevallen is hun standplaats gekend en in enkele gevallen kunnen deze vondsten daarenboven vergeleken worden met archivalische gegevens. In dit geval zijn de rollen omgekeerd. Ondanks het geringe aantal munten maakt hun studie het mogelijk de op stilistische criteria gebaseerde datering en toewijzing van het offerblok te verfijnen. Het offerblok dateert in zijn huidige vorm uit het midden van de 16de eeuw. Misschien werd het aangepast en versterkt naar aanleiding van de troebelen in het prinsbisdom Luik tijdens het tweede kwart van de 16de eeuw zodat men het zou kunnen plaatsen in de regering van Cornelis van Bergen (1538-1544) of van zijn opvolger Joris van Oostenrijk (1544-1557). Hoewel de aanwezigheid van twee munten uit het Maastrichtse atelier aan toeval te wijten kan zijn, wijzen zij op de Maasvallei als plaats van origine van het offerblok. Vanuit numismatisch oogpunt vormt de vondst één van de zeldzame getuigen over de circulatie van pasmunt in het prinsbisdom tijdens het midden van de 16de eeuw.

Inventaris van de munten (8)

Prinsbisdom Luik (9)

Everard van der Marck (1506-1538)

1. *Grote sverte* of *grand brûlé*,?, 1525, diam. 24 mm, gewicht 2,025 g, positie 8 u.
Vz.: Sporen van het wapen van de vorst in een driepas
Legende: (perron) ERA| |A EPS' . [|N' .
Kz.: Sporen van een kort gevoet kruis in een vierpas
Legende: |VI| |NNO 1525
Ref.: de Chestret 451

2. *Grote sverte* of *grand brûlé*,?,?, diam. 23 mm, gewicht 2,244 g, positie 9 u.
Vz.: Wapen van de vorst in een driepas
Legende: + ERA| |MARKA . EPS' LEO

(8) Kleinere varianten worden niet gesignaleerd.

(9) Alle munten naar J. de Chestret de Haneffe, *Numismatique de la principauté de Liége et de ses dépendances (Bouillon, Looz) depuis leurs annexions*, Bruxelles 1890, verder telkens als de Chestret aangehaald.

Kz.: Kort gevoet kruis in een vierpas
Legende: |IN 11| |IGNO VINCES AN|
Op de voorzijde is een cirkelvormige indruk (diam. 2 mm) te zien die ofwel als opzettelijke beschadiging ofwel als — niet gekende — klop geïnterpreteerd kan worden.
Ref.: DE CHESTRET 449

3. *Grote swerte* of *grand brûlé*, ?, ?, diam. 25 mm, gewicht 2,748 g, positie?
Vz.: Sporen van het wapen van de vorst in een driepas
Legende: |EPS' LE|
Kz.: Sporen van een kort gevoet kruis in een vierpas
Legende: |I|
Ref.: DE CHESTRET 449, 451 of 454/5

4. *Grote swerte* of *grand brûlé*, ?, ?, diam. 22 mm, gewicht 2,910 g, positie?
Vz.: Sporen van het wapen van de vorst in een driepas
Legende: onleesbare sporen
Kz.: Sporen van een kort gevoet kruis in een vierpas
Legende: onleesbare sporen
Ref.: DE CHESTRET 449, 451 of 454/5

5. *Grote swerte* of *grand brûlé*, ?, ?, diam. 23 mm, gewicht 1,893 g, positie?
Vz.: Sporen van het wapen van de vorst in een driepas
Legende: |A| |EP|
Kz.: Kort gevoet kruis in een vierpas
Legende: onleesbare sporen
Ref.: DE CHESTRET 449, 451 of 454/5

Cornelis van Bergen (1538-1544)

6. *Swerte* of *brûlé*, (Luik), 1540, diam. 25 mm, gewicht 2,687 g, positie 9 u.
Vz.: Wapenschild van de vorst over een lang gevoet kruis dat de legende doorsnijdt
Legende: CORNE / LIV' . DE . / BERGIS . / EPS' LEO
Kz.: Groot perron waarvan de top de legende doorsnijdt en dat geflankeerd is door twee wapenschilden
Legende: . DVX . BVLLON' . COMES . LOS . 1540
Ref.: DE CHESTRET 468

7. *Swerte* of *brûlé*, Maastricht, 1542, diam. 24 mm, gewicht 2,126 g, positie 12 u.
Vz.: Wapenschild van de vorst over een lang gevoet kruis dat de legende doorsnijdt
Legende: | |BERGIS|
Kz.: Groot perron waarvan de top de legende doorsnijdt en dat geflankeerd is door twee wapenschilden, het rechter wapenschild is getopt door een sleutel, het linker door een nagel
Legende: |NI . COM| |542
Ref.: DE CHESTRET 469

8. *Swerte* of *brûlé*, Maastricht, 154., diam. 24 mm, gewicht 2,102 g, positie 7 u.
Vz.: Wapenschild van de vorst over een lang gevoet kruis dat de legende doorsnijdt
Legende: CO| |GIS|
Kz.: Groot perron waarvan de top de legende doorsnijdt en dat geflankeerd is door twee wapenschilden, het rechter wapenschild is getopt door een sleutel, het linker door een nagel
Legende: . DVX . BVLLON| |LOS . 154|
Ref.: DE CHESTRET 469

Joris van Oostenrijk (1544-1557)

9. *Swerte* of *brûlé* van 4 *sol*, ?, 1548, diam. 25 mm, gewicht 3,765 g, positie 9 u.
Vz.: Wapenschild van de vorst over een lang gevoet kruis dat de legende doorsnijdt

Legende: GEORGI . VS . AB . A / VSTRIA / EPS . LEO
Kz.: Klein perron, links en rechts een wapenschild dat naar het perron helt, onderaan een derde wapenschild, de top van het perron is geflankeerd door het jaartal: 15 / 48
Legende: DVX . BVLLON . COMES . LOSSEN
Ref.: de Chestret 495

10. *Sverte* of *brûlé* van 4 *sol.*?, 1554, diam. 23 mm, gewicht 2,317 g, positie 9 u.
Vz.: Wapenschild van de vorst over een lang gevoet kruis dat de legende doorsnijdt
Legende: G| | AB . A / VSTRIA / | |P[|LEO
Kz.: Klein perron, links en rechts een wapenschild dat naar het perron helt, onderaan een derde wapenschild, de top van het perron is geflankeerd door het jaartal: 15 / ||4
Legende: . DVX . BVLLO| |OSSENS
Ref.: de Chestret 495

11. *Sverte* of *brûlé* van 4 *sol.*?, 1555, diam. 25 mm, gewicht 2,944 g, positie 2 u.
Vz.: Wapenschild van de vorst over een lang gevoet kruis dat de legende doorsnijdt
Legende: G110| | / AB AVS / T| |E / P|
Kz.: Klein perron, links en rechts een wapenschild dat naar het perron helt, onderaan een derde wapenschild, de top van het perron is geflankeerd door het jaartal: 1|| / 55
Legende: DV| |VLLON COM[|S . LO| |
De interpunctie gebeurt met sterretjes
Ref.: de Chestret 495var

Ernest van Beieren (1581-1612)

12. *Sverte* of *brûlé* van 12 *sol.*?,?, diam. 22 mm, gewicht 2,708 g, positie 9 u.
Vz.: Sporen van de buste van de vorst naar rechts
Legende: |. EP . L[|B C.|
Kz.: (Gekroond) wapenschild van de vorst dat bovenaan de legende doorsnijdt, links en rechts een roosje, onderaan de waarde: |XII .
Legende: AVDIATVR .| |A. PARS|
Ref.: de Chestret 554/5

Vorstendom Abdij Stavelot

Christoffel van Manderscheidt (1546-1576)

13. Duit, Stavelot, 1573, diam. 23 mm, gewicht 2,123 g, positie 1 u.
Vz.: Wapen van de vorst
Legende: . CHRIS . CO A| |T . E|
Kz.: Floraal kruis gekantonneerd door het jaartal: 1 / 5 / 7 / 3
Legende: ADI / | |MED / |
Ref.: De Chestret, *Numismatique de la principauté de Stavelot et de Malmédy*, in *RBN* 48 (1892), nr. 13

Verenigde Provinciën

14. Duit,?, 17de/18de eeuw, diam. 21 mm, gewicht 2,411 g, positie -
Vz.: Sporen van een wapenschild
Legende: volledig verdwenen
Kz.: Volledig verdwenen

De toewijzing gebeurde op basis van diameter en factuur en van de geringe sporen van het wapenschild dat mogelijk van Gelderland is. Een nadere identificatie is onmogelijk als gevolg van de slechte bewaringstoestand.

Raf Van Laere

Laurent-Benoît Dewez architecte de trois hôtels, rue de la Loi à Bruxelles

Situation

L'origine du parc de Bruxelles et de ses environs remonte au XIIIe siècle, lorsque les ducs de Brabant décidèrent d'y édifier leur château, ancêtre de la Cour de Brabant puis du Palais royal.

Après l'incendie qui ravagea la Cour de Brabant en 1731, la ville de Bruxelles réalisa, dès 1776, l'urbanisme néo-classique de la place Royale et des rues bordant le parc, tel que nous le connaissons aujourd'hui.

La rue de Brabant, future rue de la Loi

Toutes les façades de la rue de Brabant, de part et d'autre du Palais de la Nation, furent dessinées par Guimard et élevées avant même que les terrains ne fussent vendus.

Les trois parcelles à gauche du Palais furent achetées par les moines d'Affligem qui chargèrent leur architecte Laurent-Benoît Dewez d'y construire trois hôtels destinés à la location. Dewez conçut des plans qui permettraient de moduler les espaces selon les souhaits des premiers locataires. Les trois hôtels pouvaient être divisés ou associés de diverses manières.

Cette distribution ingénieuse ne fut pas appliquée. Un seul locataire loua le grand hôtel de maître: Lord Torrington, ministre plénipotentiaire du roi d'Angleterre auprès de la Cour de Bruxelles s'y installa en 1781; Dewez en paracheva la décoration jusqu'en 1789. Le petit hôtel de gauche fut loué par le Sieur Sanchez d'Aguillar; il devint le bureau des XXmes, la recette des impôts. Celui de droite fut loué par la veuve Verseyde de Varick, la sœur du chancellier de Brabant.

L'hôtel Torrington et l'hôtel Aguillar abritent actuellement le Conseil de la Communauté française, l'hôtel Verseyde est incorporé au Palais de la Nation.

La distribution intérieure actuelle de l'hôtel Torrington conserve des éléments importants du plan original en dépit de l'incendie de 1830 et du changement de fonction du bâtiment peu après notre indépendance.

L'hôtel Torrington

Derrière la belle façade déjà construite selon les projets de Guimard, Dewez construisit un superbe hôtel à quatre ailes autour d'une cour centrale.

De la porte cochère, un couloir carrossable traversait l'ensemble. Soulignant l'axe de la composition, il pouvait marquer la division éventuelle de l'hôtel en deux parties. Dans l'aile en façade, deux niches agrémentaient le parcours avant de croiser la loge du gardien. Ce couloir était prolongé dans l'aile par un espace élargi, zone d'entrée des visiteurs et aboutissait enfin dans la grande cour, ornée de deux galeries ou d'arceaux de treillage, pour se terminer en faux hémicycle dont une niche soulignait l'axe.

Les pièces d'angle donnant vers le parc étaient, à tous les niveaux, les plus importantes. Au rez-de-chaussée leur fonction ne nous est pas connue mais nous supposons que la plus vaste servait de bureau officiel à Lord Torrington. La partie droite était sans doute consacrée à la représentation, la partie gauche réservée à la vie privée. C'est dans cette partie qu'existe encore la cage d'escalier monumentale desservant tous les étages jusqu'aux combles.

Au premier étage, la destination des pièces nous est mieux connue. La partie droite comprenait le salon de compagnie, en façade, une salle à manger, ouverte sur la cour intérieure, avec son office directement relié aux cuisines du sous-sol, et l'appartement du maître de maison qui empiétait sur l'aile arrière pour disposer d'un salon en communication avec le palier noble.

La partie gauche était réservée aux pièces de la maîtresse de maison: la chambre, le boudoir ouvert sur le balcon, le cabinet de toilette et la chambre de bain.

Vers l'arrière se trouvaient un local pour les domestiques et des pièces à fonction indéterminée (lingeries et garde-robes) ou pièces qui pouvaient agrandir la maison voisine? Une variante des plans par Dewez propose d'empiéter sur le premier étage de la maison voisine pour installer un cabinet et une salle de bain.

Dans le demi-étage-carré, le deuxième étage actuel, on trouvait *le salon des Demoiselles aînées* (au dessus du salon de compagnie), un autre salon réservé à Milady (au-dessus de sa chambre) et de nombreuses autres chambres.

Des pièces d'entresol existaient au-dessus des pièces auxiliaires des deux premiers niveaux. Leurs aménagements nous restent inconnus.

Trois cages d'escalier secondaires facilitaient le service. L'un d'eux reliait les cuisines en sous-sols aux différents étages.

Les modifications à l'hôtel Torrington

La cour intérieure fut couverte afin de construire deux pièces supplémentaires au premier étage. L'installation du chauffage central entraîna l'arasement d'à peu près toutes les cheminées et l'installation de faux plafonds pour dissimuler des canalisations. Les espaces et les accès furent modifiés, les chassis furent changés et la décoration ancienne détruite. La grande cour fut amputée par la construction d'un double garage et d'emplacements de parcage et du Centre de crise, ouvrant sur la rue de Louvain.

Les petits hôtels voisins

L'hôtel **Aguillar** s'ouvrait sur la rue de Brabant par un porche et une fenêtre. Un court passage carrossable donnait accès à un vestibule qui communiquait avec la pièce en façade. La cuisine et son office étaient en sous-sol. Une ou deux chambres occupaient le premier étage.

Au fond de la cour se trouvaient une écurie et une remise à voitures.

L'hôtel **Verseyde** s'ouvrait en façade par un somptueux portique à colonnes et trois fenêtres. Les pièces de réception y longeaient le passage carrossable. Il ne reste rien de la distribution originale hormis le volume du salon. Le plan détaillé de Dewez avec des annotations de sa main nous conserve le souvenir de l'organisation du rez-de-chaussée: vestibule confondu avec le hall, *antichambres, chambre à manger, buffet éclairé par le cul de lampe de la niche, cour intérieure décorée en treillages et pots de fleurs. Le premier étage du bâtiment à la rue consistera dans deux pièces n'aiant de jour jusqu'au niveau du plancher pour sauver les façades mais les jours sur les cours seront réguliers et ordinaires.*

La partie professionnelle de cet hôtel était relégnée dans une annexe voisine des remises.

Le tracé des plans et la décoration intérieure

Le tracé de l'élévation des façades par Guimard est régi par le rectangle d'or et le triangle égyptien. Dewez semble avoir suivi ces mêmes tracés directeurs: le rectangle d'or pour les proportions de la cour intérieure, la surface des corps latéraux et le plan de salons. Le rectangle issu du triangle égyptien (proportion 5/8) pour la profondeur totale de l'hôtel Torrington, les zones non carrossables de la cour intérieure et les proportions de certaines pièces plus petites.

Dewez fut attentif à la bonne répartition des fenêtres afin d'assurer à la fois l'harmonie des façades et un éclairage judicieux des pièces principales. Son souci de symétrie transparait dans la disposition des portes et des baies et l'emplacement des cheminées marquant l'axe de symétrie, le tout renforcé encore par le jeu des miroirs faisant face à la cheminée et aux fenêtres.

En guise de conclusion

Pour comprendre le travail méticuleux consacré par Dewez à cette triple œuvre méconnue, il nous a fallu la décrypter. Nous avons tenté d'en présenter quelques aspects qui révèlent son souci d'offrir des espaces modulables, des cheminements attrayants et des pièces de séjour bien équilibrées et bien éclairées.

Nous ne pouvons restituer ces intérieurs que par l'imagination et par quelques comparaisons avec d'autres œuvre de Dewez.

Madeleine VAN DE WINCKEL

La Bibliotheca Wittockiana, un musée de la reliure décorée

La Bibliotheca Wittockiana porte le nom de son fondateur. Michel Wittock rassemble des livres depuis son adolescence. Son intérêt se porte d'abord sur les ouvrages ayant trait à l'héraldique, la généalogie et la topographie des Pays-Bas méridionaux et de la Principauté de Liège. Ces livres, des impressions du seizième au dix-neuvième siècle accompagnées le plus souvent d'illustrations, sont recueillis pendant une vingtaine d'années; ils forment in fine un ensemble cohérent de « belgicana » où ne manque aucune étude importante. Cette bibliothèque spécialisée désormais close, sera gardée, avant d'être dispersée au printemps de l'année 1996 (1).

De cette première collection, Michel Wittock retire des volumes recouverts d'une reliure décorée. C'est l'origine, ce sont les prémices de la deuxième collection du bibliophile lequel va essayer de rassembler des exemples de décors caractéristiques. Au début, ce sont des reliures italiennes et françaises du seizième siècle qui sont acquises, auxquelles viennent bientôt s'ajouter des reliures seulement françaises cette fois des dix-septième, dix-huitième et dix-neuvième siècles. Pour conserver et présenter au mieux ses précieux volumes, Michel Wittock fait construire un bâtiment en contrebas de la demeure familiale. L'architecte bruxellois Emmanuel de Callataÿ conçoit un espace original de protection. C'est la Bibliotheca Wittockiana où sont intégrées des œuvres d'artistes contemporains; elle ouvre ses portes à l'automne de 1983 (2). Entre-temps, Michel Wittock porte intérêt au vingtième siècle et enfin à l'époque contemporaine. Jusqu'alors le bibliophile avait réuni des reliures anciennes et modernes commandées par d'autres collectionneurs. En abordant le livre contemporain, Michel Wittock fait en bibliophilie œuvre créative; les livres qu'il élit sont confiés à l'artiste de son choix, des relieurs français et belges, lesquels les lui rendent recouverts d'un grand décor conçu spécialement en l'occurrence.

A l'automne de cette année (1996), a été inaugurée l'extension de la Bibliotheca Wittockiana, un étage qui accueillera désormais la bibliothèque de documentation, laquelle comporte actuellement dix mille volumes environ sur l'histoire du livre, de la reliure en particulier, déployée dans une salle de lecture accessible au public (3).

La collection des reliures décorées de la Bibliotheca Wittockiana présente trois caractéristiques fondées sur la technique, la localisation dans le temps et dans l'espace. Ne s'y trouvent que des reliures présentant un décor doré; sont absentes dès lors des reliures médiévales ou encore des reliures de la Renaissance dites abusivement flamandes, ornées de plaques historiées frappées « à froid », sans or donc. La tranche chronologique commence au seizième siècle pour se terminer au jour d'aujourd'hui. Quant à l'origine des reliures, elle se présente ainsi: l'Italie pour le seizième siècle, la France de la Renaissance à nos jours, la Belgique du dix-neuvième et du vingtième siècles.

La collection de la Bibliotheca Wittockiana permet d'évoquer les voies principales et même secondaires, pour certaines périodes, de l'ornementation de reliures au cours de cinq siècles, l'accent étant mis souvent sur les provenances, certaines prestigieuses, de la bibliophilie ancienne, ainsi que la découverte d'ateliers où exercent des artisans talentueux. Parmi les reliures du seizième siècle se remarquent celles d'origine italienne ornées de plaques historiées pour Apollonio Filarete et Giovanni Battista Grimaldi; les reliures françaises à grand décor d'entrelacs (fig. 1) pour Jean Grolier et

(1) *Bibliotheca topographia et genealogica belgica... collection Michel Wittock.* Vente à Bruxelles, 27 avril 1996. Eric Speeckaert, expert, 286 + 7 lots, ill.

(2) Pierre STERCKX, *Bibliotheca Wittockiana*, Bruxelles, 1983, in-4°, ill., 11p. Existe aussi en néerlandais; Paul CULOT, *Cinq siècles d'ornements dans le décor extérieur du livre. 1515-1983. Inauguration de la Bibliotheca Wittockiana. 20 septembre 1983. Catalogue succinct des reliures exposées*, Bruxelles, 1983, gr. in 8°, 12 p. Ronéotypé. Existe aussi en néerlandais; Georges BERNARD, *Cinq années de dons à la Wittockiana. Catalogue descriptif. Vijf jaar schenkingen aan de Wittockiana. Beschrijvende catalogus*, Bruxelles-Brussel, 1989, in-4°, ill., 24 p.-VIII pl. (Tête-bêche. Kop aan start).

(3) *Bibliotheca Wittockiana*, Paul Culot, Pierre Loze, Annie De Coster, Paul Aron, Bruxelles, 1996, in-4°, ill., 127 p. (Musea Nostra, 38). Existe aussi en néerlandais.

Fig. 1 Reliure parisienne à grand décor mosaïqué de type bellifontain, aux armoiries peintes de Henri de Lorraine, duc de Guise (275 x 37 mm). C. 1563. Sur: Jacques Gohory, *Livre de la conqueste de la Toison d'or: par le Prince Iason de Tessalie: faict par figures avec exposition d'icelles*. Paris, 1563 (Copyright Hugo Martens).

Thomas Mathieu cotoient celles ornées au semé d'emblèmes ou aux compartiments « à la fanfare » pour l'historien Jacques de Thou ([1]). Aux trois ornements principaux de la reliure française du XVIIe siècle, le semé, le décor d'encadrement « à la Duseuil », les compartiments accompagnés de petits fers dessinés au pointillé (fig. 2), succèdent au XVIIIe siècle le décor « à la dentelle » puis l'ornement néo-classique. Après l'époque Empire dominée par l'invention décorative des architectes Percier et Fontaine, survient le décor « à la cathédrale » évoquant le moyen âge finissant puis la copie de décors anciens ([2]), le décor Art Nouveau chez Marius Michel en France, chez Henry Van de Velde en Belgique (fig. 3), l'Art déco avec Pierre Legrain et Rose Adler qui sont avant tout des

(4) Anthony Hobson-Paul Culot, *Italian and french 16th-century bookbindings. La reliure en Italie et en France au XVIe siècle*, New revised edition. Nouvelle édition, Bruxelles, 1991, gr. in-4°, ill., 189 p.

(5) Paul Culot, *Relieurs et reliures décorées en France à l'époque romantique. Cent trois ateliers en deux cent dix reliures conservées à la Bibliotheca Wittockiana*. Bruxelles, 1995, gr. in-4°, ill., 583 p.; Idem, *Relieurs et reliures décorées en France à l'époque romantique. Supplément*, Paris, 1997, gr. in-4°, couv., ill., [78] p.

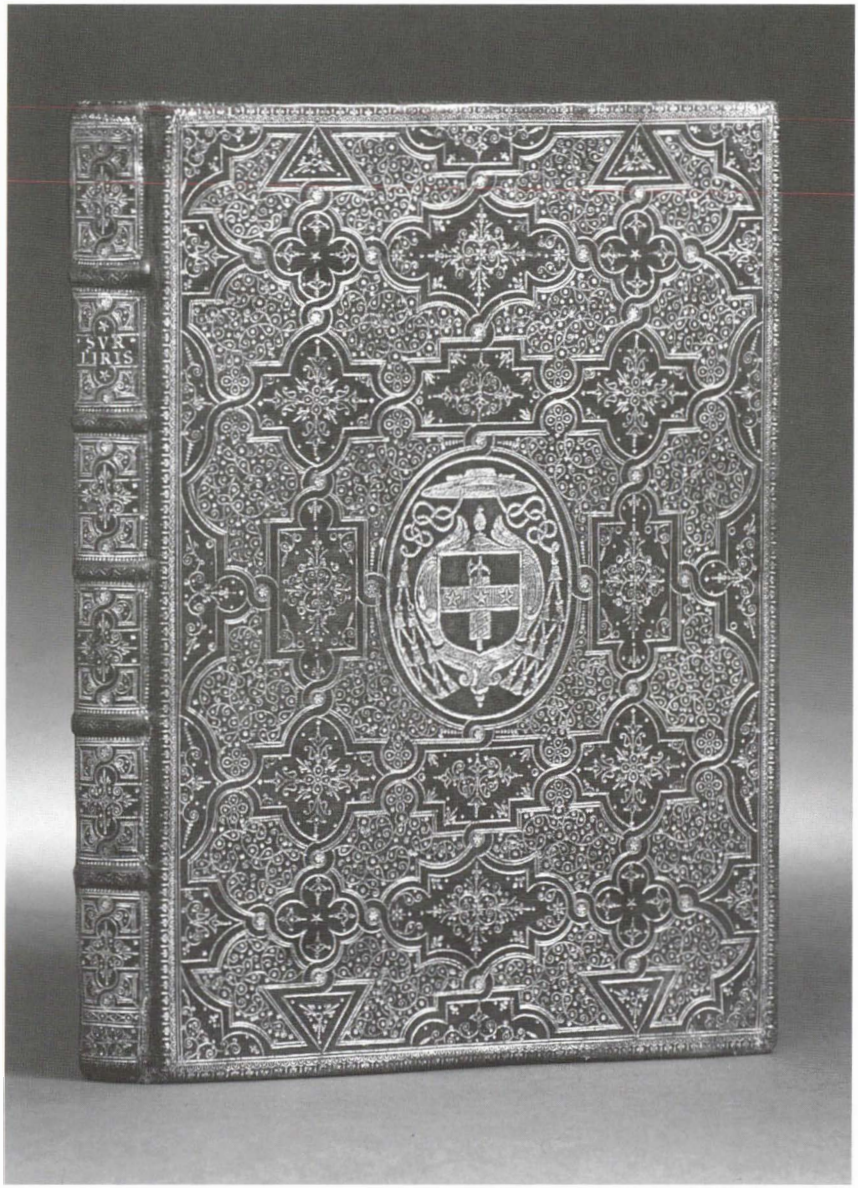


Fig. 2 Reliure parisienne à grand décor à compartiments aux filets et fers pointillés, aux armoiries du cardinal Jules Mazarin (255 x 187 mm). C. 1650. Sur: Marin Cureau de La Chambre, *Nouvelles observations et conjectures de l'iris*, Paris, 1650 (Copyright Hugo Martens).

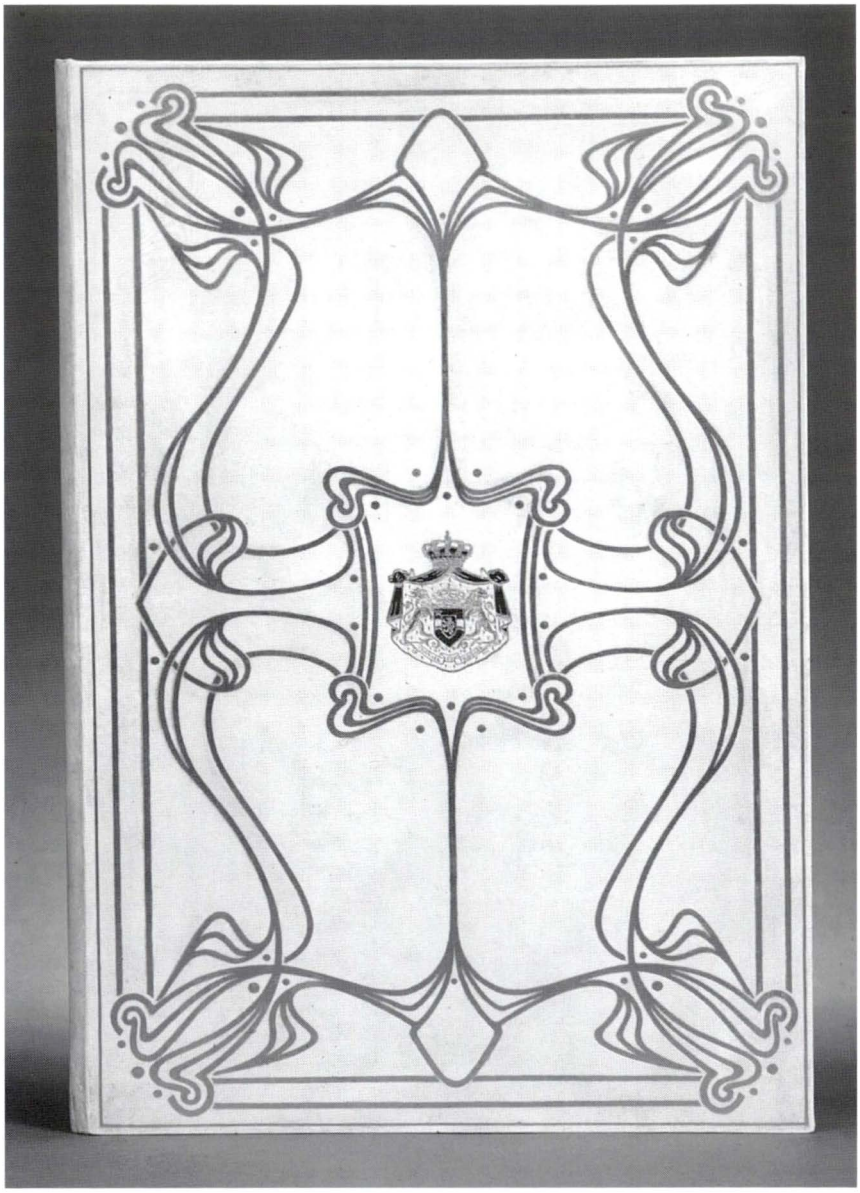


Fig. 3 Reliure au décor dessiné par Henry Van de Velde, exécutée par Paul Claessens, aux armoiries de Léopold II, Souverain de l'État indépendant du Congo (381 x 266 mm). C.1897. Porte-documents (Copyright Hugo Martens).

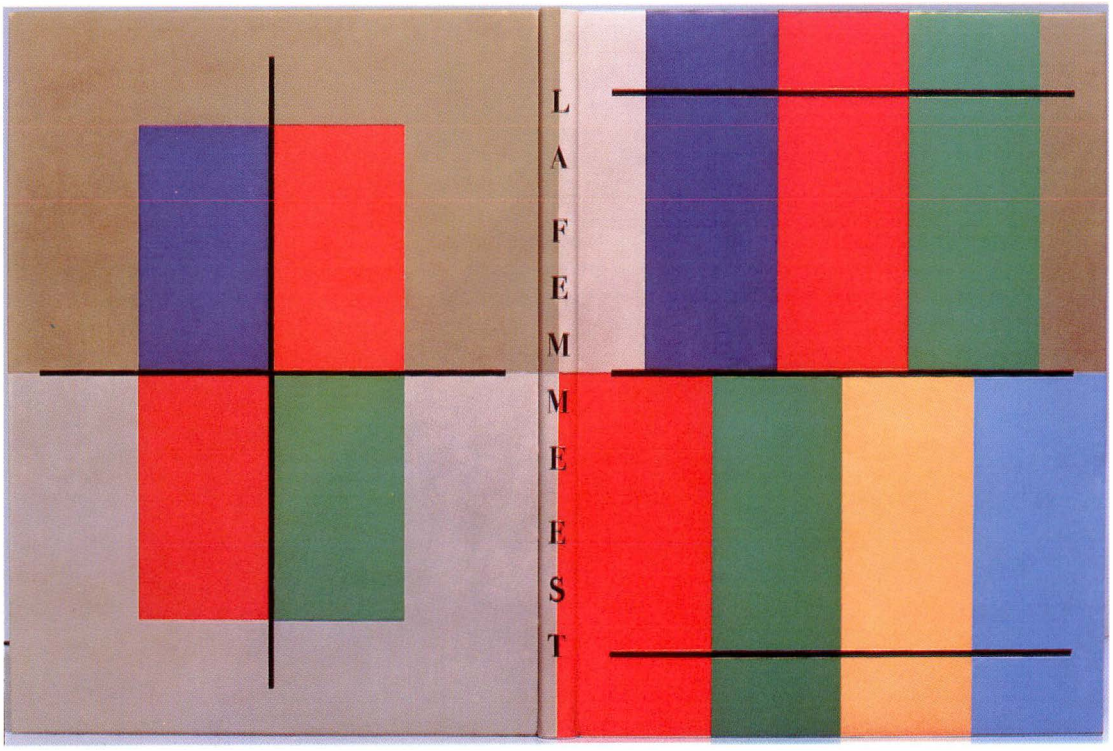


Fig. 1 Reliure au décor dessiné par Jo Delahaut, exécutée par Liliane Gérard et dorée par Auguste Kuche (667 x 509 mm). 1981. Sur: Pierre Lecuire, *La femme est*. Paris, 1967. Exemplaire de chapelle B sur papier vélin d'Auvergne à la forme du Moulin Richard de Bas. Envoi autographe de l'auteur à la Bibliotheca Wittockiana.

artistes décorateurs. L'abstraction féconde l'ornementation de la reliure contemporaine dans beaucoup de pays, y compris la Belgique (fig. 1).

Le statut de la reliure s'est trouvé modifié au cours des siècles. La reliure ancienne est par essence une protection parfois luxueuse, éblouissante; la reliure d'aujourd'hui se veut une œuvre d'art, la création d'un artiste décorateur pour un livre choisi, l'édition originale d'un texte littéraire, un ouvrage illustré tiré à un petit nombre d'exemplaires.

La collection créée par Michel Wittock permet ce parcours historique ([6]).

Paul Culot

(6) Paul Culot, *Michel Wittock et la reliure décorée. Parcours d'un bibliophile*, dans *Art et métiers du livre*, 200 (1996), p. 16-27, ill.

COMPTES RENDUS — RECENCIES

L'architecture Art déco - Bruxelles 1920-1930, Bruxelles, éditions AAM (Archives d'Architecture Moderne) 1996, 23 x 29; broché; 236 pages, index des noms propres, nombreuses illustrations en noir et en couleurs.

L'Art Déco est une variante du mouvement moderne, lui-même dicté par la nécessité de reconstruire, rapidement et à moindre frais, après la première guerre. Les archives s'ouvrent aux chercheurs et le public découvre la période d'entre les deux guerres. Les objets de plus de 50 ans entrent chez les antiquaires et les adultes qui n'avaient pas 20 ans en 1945 les regardent avec curiosité!

L'hôtel Stoclet de l'architecte viennois Josef Hoffmann (1905) peut être considéré comme la première manifestation d'architecture Art Déco à Bruxelles. Il offre des volumes simples en opposition avec les formes artistiques Art Nouveau. De Koninck, Dewin et Hoste furent nos architectes pionniers de l'Art Déco et du Modernisme.

Pierre Loze, dans le chapitre *La propagation des formes à travers le style*, débrouille les pistes des sources d'inspiration: Art Nouveau simplifié ou géométrique de Hankar, éclectisme et même art baroque. Cela explique peut-être qu'une architecture de béton conserve chez nous une attirance pour la ligne courbe et pour des décors stylisés inspirés de l'art colonial ou exotique.

Nous regarderons avec plus de sympathie la silhouette de la basilique de Koekelberg, expression du renouveau de l'art religieux. Van Huffel y utilisa des blocs creux de céramique comme coffrage et ceux-ci constituent la décoration intérieure. Cette œuvre lui valut, outre le grand prix d'architecture à l'Exposition internationale des arts décoratifs à Paris en 1925, d'être chargé des cours d'ornementation à La Cambre dès 1927.

La croissance de la population urbaine et les exigences de confort inspirèrent aux architectes la création d'immeubles à appartements. Les plus intéressants sont destinés à la bourgeoisie: le Résidence Palace, les Pavillons Français et la Résidence de La Cambre n'eurent qu'un succès mitigé en dépit de la qualité des espaces et de leurs décors. Le gratte-ciel, dont notre timide « Boerentoren » construit place de Meir à Anvers en 1931, exprime la fascination pour l'Amérique endiguée par les défenseurs de l'harmonie urbaine. Nos premiers buildings comme le Fer à Cheval de la Cité Floréal, petit immeuble à appartement, était considéré comme une erreur aussi monumentale que sa hauteur. La tour de 90 m prévue sur le Shell-building ne vit jamais le jour. L'idéal de la maison individuelle était trop ancré pour céder devant les facilités offertes par les appartements.

L'Art Déco se manifesta dans quelques grandes entreprises comme trois cinémas du centre de Bruxelles dont les salles pouvaient accueillir de 2 à 3.000 personnes dans des espaces soigneusement décorés qui contrastent avec l'exiguité et la médiocrité de nos salles actuelles; le Palais des Beaux-Arts illustre bien la mutation de l'art de Victor Horta vers le modernisme; Jean-Baptiste Dewin, conçut dans l'esprit viennois de l'époque, l'hôtel communal de Forest et l'hôpital Saint-Pierre.

Afin d'orchestrer les différentes techniques liées au modernisme et pour lutter contre la laideur des produits de série, l'Institut Supérieur des Arts décoratifs fut créé grâce à la rencontre du ministre Camille Huysmans avec Henry Van de Velde. La nouvelle institution était un atelier multidisciplinaire où l'enseignement avait été confié aux meilleurs représentants du modernisme belge.

L'Exposition universelle de Bruxelles en 1935, installée sur les terrains légués par Léopold II, offrit l'occasion de concevoir un urbanisme et permit à Joseph Van Neck de construire les cinq palais d'exposition en haut d'une large avenue. Les plantations et les jeux de lumière contribuaient à l'effet féerique. Les hauts-parleurs répartis dans toute l'exposition permettaient de transmettre toutes les informations et de diffuser de la musique à l'extérieur. Nous sommes tellement habitués à ces prodiges techniques que nous en oublions leur relative jeunesse. Le livre se termine par un album de photographies des réalisations les plus représentatives. Une abondante bibliographie et l'index des noms propres permettent à chacun de s'informer davantage sur l'Art Déco à Bruxelles.

Madeleine VAN DE WINCKEL.

Karen Lee BOWEN, *Christopher Plantin's Books of Hours: illustration and production*, Nieuwkoop, De Graaf, 1997 (*Bibliotheca bibliographica neerlandica XXXIII*) XXXII, 301 p., 156 pl. ISBN 90 6004 427 4. Prijs: 250 gulden.

In weerwil van een veelbelovende *table of contents* en van een reeks indices, hebben we deze studie ervaren als moeilijk raadpleegbaar. Eerst en vooral dekt de titel de lading maar gedeeltelijk, aangezien de auteur tot p. 54 handelt over geïllustreerde Parijse *Horae* uit de periode 1501-1510 en 1526-1535, wat weinig met het onderwerp te maken heeft. Over eventuele geïllustreerde *Horae*-drukken uit de Zuidelijke Nederlanden vóór 1572, het jaar dat Plantijn de exclusiviteit verkreeg van het drukken van *Officia*, zwijgt de auteur. Een gebrek aan technische details in de beschrijving van de edities bestemd voor gebruik in de verschillende Franse bisdommen bemoeilijkt sterk de interpretatie van productiecijfers van de bestudeerde ateliers (b.v. p. 36). Tevens moet men met spijt vastellen dat het boeiende onderzoek naar de individuele bezitters en gebruikers van deze vroege drukken (p. 41-52) door Bowen slechts op zeer beperkte wijze overgedaan werd voor de Plantijnse drukken. — Is *Jean Baptiste de Sainct Mauris* echt een leek (cfr p. 51)? — Te oordelen naar het illustratiemateriaal heeft de Parijse productie weinig invloed uitgeoefend op Plantijn. Ons inziens is de inspiratiebron van de iconografie en randversiering eerder te zoeken in de traditionele illustratie van de handgeschreven getijdenboeken die, precies in Antwerpen, een late bloei kenden en waarvan geen enkel voorbeeld in deze publicatie aangehaald wordt.

Het volgende hoofdstuk behandelt de productie van getijdenboeken door de Plantijnse drukkerij en is in grote mate gebaseerd op het werk van Voet. Uit de lijst van de verschillende edities blijkt niet duidelijk welke uitgaven geïllustreerd zijn en de namen van de kunstenaars worden evenmin consequent vermeld. Daar de 40 *Horae*-illustraties, voor zover we konden nagaan, slechts aan zes getijdenboeken zijn ontleend en de 50 illustraties voor het *Officium* slechts aan zeven edities, moeten we concluderen dat het verluchte getijdenboek slechts een gering deel van de Plantijnse productie vertegenwoordigde. De kunstenaars die voor de illusratie en/of de decoratie van *Horae* en *Officia* hebben ingestaan, krijgen geen aparte behandeling. De duidelijke ontwikkeling in the randversiering wordt evenmin afzonderlijk bestudeerd. Tot 1571 waren een vijftal kunstenaars verantwoordelijk voor de illustratie van de *Horae*, in de volgende periode was vooral de Mechelse graveur Peeter van der Borcht actief. Aanvankelijk deed Plantijn vaak beroep op de Antwerpse houtsnijder Arnold Nicolai bij wie wel een Parijse invloed waarneembaar is. Dit kan verklaard worden door het feit dat hij werkte naar ontwerpen van de Parijse kunstenaar Geoffrey Ballain, die voornamelijk randversieringen in Franse stijl ontwierp.

Een interessante vastelling van de auteur is dat de kopergravure niet plots systematisch door de houtsnede vervangen werd maar dat beide technieken vaak samen werden aangewend, de ene voor de illustratie en de andere voor de randversiering. Herbruik van iconografisch materiaal komt vaak voor (p. 128-147) en er wordt eveneens materiaal uit andere religieuze drukken aangewend. Het veelvuldig gebruik van randen met medaillon-versiering was allesbehalve nieuw, het floreerde reeds in handgeschreven devotieboek van het einde van de 15de eeuw. Of hiervoor het voorbeeld van een door Attavante geïllustreerd missaal uit 1485 in bezit van de Koninklijke Bibliotheek te Brussel, dient aangehaald te worden, blijft echter een open vraag. Ook andere uitspraken in dit

hoofdstuk kunnen aanleiding geven tot misverstanden en kunnen nuancering gebruiken b.v. *the smaller scale resulting in a reduction of the costliest component of the book, the paper* (p. 72).

In de volgende hoofdstukken wordt het iconografisch programma van de verschillende reeksen edities nader onderzocht waarbij het niet aan verklaringen ontbreekt om deze of gene keuze te motiveren. Of uitlatingen zoals *The choice of this subject may have also had a self-referential significance, indicating Plantin's hopes for resurrection and eternal life* (p. 103) — altijd steekhoudend of relevant zijn moet hier in het midden blijven. Telkens opnieuw word de lezer geconfronteerd met niet ingeloste beloftes. Zo verneemt men, ondanks veelbelovende verwijzingen naar het archief van Molanus, ook ditmaal weinig concrete details over de redenen van b.v. de veranderingen in de Mariale iconografie (p. 154).

In het voorlaatste hoofdstuk wordt het verassend beperkte impact van de Plantijnse illustraties op latere devotionele uitgaven geschetst. Tot slot worden de verschillende edities van de *Horae* en het *Officium* opgesomd en beschreven zowel op basis van reële, soms slechts fragmentarisch bewaarde, exemplaren en op basis van een analyse van het rijke Plantijnse archief. Hiermee brengt de auteur een aantal aanvullingen op het standaardwerk van Voet.

Deze studie getuigt van noeste en nauwgezette arbeid met veel aandacht voor detail. Het strekt de auteur tot eer dat zij niet schuwt meermaals een aantal hypothesen te formuleren om deze enkele paragrafen verder zelf weer te ontkrachten. Men kan zich nochtans de vraag stellen of de auteur er zich van bewust is dat zij van bij de aanvang verwacht dat de lezer bereid is een aantal impliciete standpunten en definities zonder meer te aanvaarden zoals b.v. met betrekking tot de betekenis van de boekillustratie voor de *less (or non-) literate* (p. 13). Ook het voor deze studie toch wel erg belangrijke onderscheid tussen illustratie en decoratie is vaak minder scherp dan men zou mogen verwachten (o.m. *ibidem*). Het boek bevat ongetwijfeld heel wat nuttige en soms boeiende informatie maar vaak krijgt men de indruk dat de auteur zichzelf onvoldoende tijd gegund heeft zodat uiteindelijk een onrijp product afgeleverd werd dat lijdt aan een te enge visie. In dit stadium ware het wellicht beter geweest de onderzoeksresultaten te bundelen in een uitvoerig artikel en niet in boekvorm te publiceren.

Nog een laatste opmerking. De illustraties vormen ongeveer een derde van het boek en dat is, gezien het onderwerp volkomen normaal. De gebrekkige kwaliteit ervan is echter betreurenswaardig en meermaals ronduit storend.

Claudine Lemaire & Raf Van Laere

A.-M. Claessens-Peré, *Dozen om te niezen. Boîtes à priser - Dosen zum Niesen - Boxes not to be sneezed at*, Provinciebestuur Antwerpen, 1997 (*Sterckshof Studies 6*), 255 p., 980 BEF.

Een prachtig uitgevoerde viertalige catalogus (Frans, Duits en Engels in een kleiner corps) die aan alle wetenschappelijke eisen voldoet.

De snuifdoos, is een typisch objekt binnen de 18de-eeuwse salonkultuur. Ze neemt niet alleen een plaats in binnen de wereld van de galanterie (zie hierover de gegevens over de geheime gebarentaal van Karel van Lotharingen waarin de snuifdoos een rol speelt), zij is ook een ideaal en veel gebruikt geschenk in de wereld van de diplomatie en van de politiek als blijk van vriendschap, genegenheid of erkentelijkheid. De rijke verscheidenheid aan materiaal (goud, zilver, email, parelmoer, schildpad) en aan versieringsmogelijkheden (diamanten, briljanten, parels, miniatuurportretten, soms een ingebouwd horloge) bieden alle mogelijkheden om de venale waarde van het geschenk te moduleren.

Ofschoon een aantal tentoonstellingen over Brussels (1979), Henegouws (1988), Luiks (1980 en 1991) en Oudenaards zilver (1994) het onderwerp hadden aangesneden, ontbrak het tot nu aan een volledig overzicht van de productie te lande. De lacune is nu ingevuld, aangezien 70 van de 160 besproken snuifdozen uit museaal of privé bezit in de Zuidelijke Nederlanden of in het prinsbisdom Luik tot stand kwamen. De catalogus schat het aantal in België bewaarde 18de-eeuwse tabaksdo-

zen uit onze streken op een honderdtal, waarvan de meeste in privé collecties; de tentoonstelling biedt dus zowat drie-kwart van het bekende bestand. Treffend is het aandeel van de productie uit Aat (26 stuk in de catalogus voor een totaal van een vijftigtal bekende). Daarop volgen Luik met 14 stuks (hier valt de trend op om van de klassieke vorm af te wijken ten voordele van rocaille-modellen), Oudenaarde (6), Brussel (5), Gent (4).

Alle objekten en merktekens zij zorgvuldig afgebeeld.

Naast een soliede studie door A.-M. Claessens-Peré biedt de catalogus een interessante bijdrage van Leo De Ren, conservator van het Sterckshof Museum over « De tabaksdoos aan het hof van Gouverneur-Generaal Karel-Alexander van Lotharingen ». Uitgaand van het rijke archiefbestand kon de auteur de talrijke bestellingen en giften van snuifdozen opsporen en belichten. Uit de inboedelbeschrijving en uit de catalogus van de veiling na de dood van de Gouverneur-generaal zijn de stukken uit het eigen bezit van Karel-Alexander bekend.

Het is treffend dat de meeste namen van de Belgische edelsmeden en miniaturisten (= schilders) die in de index voorkomen reeds bekend zijn door andere leveringen aan de gouverneur-generaal. We menen dan ook dat de tijd is aangebroken om de publicatie van een woordenboek van de 18de-eeuwse kunstenaars uit onze streken te overwegen.

Claudine LEMAIRE

Cornelis Floris (1514-1575), beeldhouwer, architect en ontwerper, édité par le Crédit Communal, Bruxelles 1996, 272 pages, 296 illustrations dont une centaine en couleur, relié toile. ISBN 90-5066-172-6. Prix: 1450 BEF.

L'ouvrage collectif que nous présentons ici n'a, certes, pas pour ambition de remplacer la monographie classique qu'Hedicke a consacrée au début du siècle à Corneille II de Vriendt, dit Floris (*Cornelis Floris und die Florisdekoration*, Berlin, 1913), mais de la mettre à jour en y apportant d'indispensables compléments. Il s'agit d'un ensemble de contributions, signées par les meilleurs spécialistes de l'art flamand du XVIe siècle. Chacun des auteurs a traité d'un des aspects de la production du maître anversois, car s'il y eut jamais chez nous un artiste pluridisciplinaire, c'est bien lui, qui fut à la fois sculpteur, architecte, maître maçon, ornemaniste, dessinateur et créateur de modèles d'orfèvrerie.

Cette brochette d'études d'un très grand intérêt a fait l'objet d'un colloque tenu le 20 décembre 1996 à la V.U.B. Les auteurs y ont eu l'occasion d'exposer et de commenter le fruit de leurs recherches à l'intention d'un large public.

Le recueil s'ouvre, comme il se doit, sur une biographie assez panoramique de l'artiste mais qui a le mérite de bien mettre en valeur les différentes étapes de la production (p. 9-16). Elle est due à Jan Van Damme.

Plus spécialisé, mais aussi plus nouveau, est le chapitre consacré aux dessins de Floris (p. 17-35), domaine qui a pu bénéficier de découvertes récentes et où se posent encore bien des problèmes chronologiques. Le professeur Carl Van de Velde — orfèvre en la matière puisqu'il est l'auteur de l'ouvrage de référence (Bruxelles 1975) sur le peintre Frans Floris, frère cadet du sculpteur — nous donne le dernier état de la question en renouvelant l'étude des initiales figurant dans les registres des *Liggeren* de la Gilde de St Luc à Anvers dont l'existence était connue depuis leur publication partielle et sommaire par Rombouts et van Lerius en 1872.

Christine Van Mulders s'est réservé le domaine des séries gravées d'après Floris (p. 36-69). Nous touchons ici à ce qui est peut-être le plus significatif dans l'œuvre de l'artiste. Celui-ci, en effet, a joué un rôle décisif lors du renouvellement du langage ornemental de l'Europe septentrionale au XVIe siècle, au point que l'on parle d'un véritable « style Floris » (*Florisstijl*) s'agissant de l'implantation de motifs de la Renaissance italienne dans le terreau nordique. Le succès de son œuvre architectural et sculpté y contribua sans doute, mais avant tout l'extraordinaire diffusion des recueils de planches sortis des ateliers de Jérôme Cock d'après des dessins que le maître exécuta dès son retour d'Italie. Les thèmes en sont multiples: modèles d'aiguières, de salières et de coupes

de prestige, frises, chars triomphaux, cartouches, mascarons, grotesques, projets de tombeaux (tous reproduits dans l'ouvrage), un incomparable matériel documentaire mis à la disposition des artistes de l'époque qui semble avoir surtout été utilisé par les orfèvres anversois.

L'œuvre sculpté est consciencieusement passé en revue par Antoinette Huysmans (p. 70-113). Celle-ci avait déjà donné un aperçu remarquable de l'art funéraire de Corneille II Floris dans notre revue (t. LVI, 1987, p. 91-122), étude qui lui avait valu le prix Simone Bergmans en 1986, mais qui a été ici considérablement étoffée et précisée avec, en complément, des rubriques consacrées aux retables de Léau et de Zuurbemde ainsi qu'au célèbre jubé de Tournai. Une contribution capitale qui renouvelle notre connaissance de cette partie essentielle de la production de l'artiste.

En parcourant ainsi l'ensemble des réalisations, on discerne mieux la vocation d'une statuaire qui cherche avant tout à s'adapter à l'architecture, à en devenir partie intégrante jusqu'à épouser sa monumentalité et adopter son ordonnance statique. D'où ce déploiement sans pareil de reîtres barbus, de vierges lunaires ou d'angelots rêveurs, cariatides figées, symboles empanachés aux regards lointains et aux poses convenues. Un tel parti-pris est intentionnel chez le bon ornemaniste qu'est Floris. Il ne faut pas que le décor meublant détourne le regard de l'essentiel: la structure des grandes pièces montées où le réalisme des gisants et des orants qui tranche avec l'allure conventionnelle des figurants. Un tel agencement, où tout est fonction de l'ensemble, fait que l'on trouve dans les compositions de Floris moins de « beaux morceaux » que chez son contemporain Dubrœucq dont le ciseau est autrement sensible et expressif. Il faut sans doute tenir compte également des délais imposés à la commande, de la hâte mise à l'exécution et du rôle de l'atelier (bien qu'il ne soit pas possible — en l'état actuel de nos connaissances — de départager ce qui revient au maître et à ses nombreux disciples).

L'architecture est traitée plus succinctement par Jan Van Damme (p. 115-120), mais il faut bien reconnaître que la plupart des édifices dus à Corneille Floris n'existent plus: la maison hanséatique (incendiée en 1893) et la demeure de son frère Frans ont disparu. Reste le célèbre hôtel de ville d'Anvers où l'importance de l'apport de Floris est depuis longtemps sujet à controverse. M. van Damme a raison de rappeler à ce propos que les tâches de l'architecte au XVIe siècle ne correspondaient pas à celles que nous lui attribuons aujourd'hui: la solution des problèmes techniques était généralement laissée aux maîtres-maçons. On doit toutefois se poser la question de savoir ce qui peut finalement être qualifié d'architecture dans l'œuvre de Floris: faut-il s'en tenir aux constructions extérieures ou y inclure également les tombeaux de Roskilde, de Schleswig et de Königsberg qui sont de véritables édicules; le tabernacle de Léau, tourelle gothique avec habit renaissant, et l'arc de triomphe romain que constitue le jubé de Tournai?

La seconde partie de l'ouvrage est constituée d'un recueil de planches (*Platenalbum*) qui présente un panorama très complet de la production (p. 121-239). Les reproductions en couleur des projets pour l'avant-corps de l'hôtel de ville de Cologne (n°s 111 et 112) ou ceux conservés à la Bibliothèque nationale à Paris et à Copenhague pour une série de tombeaux (n°s 113-118) sont tout à fait remarquables.

En fin de volume, une série de pièces justificatives (dont la plupart sont connues depuis la publication d'A. Cosemans en 1935 sur le tombeau de Mérode à Geel, sauf le n° 13 qui présente un très intéressant mémoire inédit de 1572 relatif au mausolée de Christian III de Danemark) ainsi qu'une bibliographie à jour. Par contre, l'absence d'index s'explique sans doute par le caractère collectif des contributions.

Par la masse des informations qu'il apporte, par les problèmes qu'il suscite, le livre est à la fois un point d'arrivée et un point de départ. Nul ne pourra désormais négliger cette mise à jour admirablement complétée par un matériel graphique de tout premier ordre. Après les travaux du professeur J. Duverger sur Paludanus et les nôtres sur Jonghelinck, le recueil consacré à Corneille II Floris est appelé à donner un nouvel élan à l'étude de la sculpture anversoise du XVIe siècle au sujet de laquelle tout n'a pas encore été dit.

L'initiative de l'ouvrage revient à la Fondation Corneille Floris (*Stichting Cornelis Floris*), association pour la protection du Patrimoine culturel et historique fondée à Anvers en 1969. Il a été

luxueusement édité par le Crédit Communal de Belgique, dont la réputation en matière d'éditions d'art n'est plus à faire.

Luc SMOLDEREN

Vincent Heymans, *Ensor et les médecins - Un diagnostic*. Edité par Catheline Périer-D'Ieteren. Cahier d'Etudes V des Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, Université Libre de Bruxelles, 1997. (120 p., 24 x 16 cm. Nombreuses ill. noir/blanc et couleurs.)

Ce cinquième Cahier d'Etudes a été édité à l'occasion de l'exposition *Ensor et les médecins*, organisée par le Centre de Recherches et d'Etudes technologiques de Arts Plastiques de l'Université Libre de Bruxelles, dans le cadre des manifestations du XXème anniversaire de l'Hopital Erasme.

Il ne s'agit pas d'un catalogue, mais bien d'une série d'études inédites ayant pour objet l'historique et l'interprétation du tableau d'Ensor *Les mauvais médecins*, daté de 1892, appartenant au patrimoine artistique de l'Université de Bruxelles. Comme l'écrit Catheline Périer-D'Ieteren dans son Avant-propos, si les médecins animant cette œuvre comptent parmi les célébrités du corps médical de l'époque, l'artiste s'y livre plus à une sévère critique de la médecine d'alors qu'à une attaque de personnalités en vue. En raison de la figuration caricaturale et irrévérencieuse de ces personnes attachées à l'ULB, l'œuvre d'Ensor resta longtemps cloîtrée à l'abri des regards et absente aux expositions. Ce n'est qu'en 1992, lors de l'exposition au Musée d'Anvers dans le cadre de l'année Ensor, que le grand public put enfin la voir.

En vue de son exposition au Musée de la Médecine de l'Université Libre de Bruxelles, en mars 1997, des recherches furent entreprises dans différentes disciplines. Un examen de laboratoire à l'Institut Royal du Patrimoine Artistique permit d'établir la genèse de la composition du tableau et de vérifier son état de conservation. Les archives de l'Université démontrèrent les liens qui unissaient Ensor à cette Institution et contribuèrent à la compréhension de l'œuvre qui, popularisée par la gravure, avait choqué bien des générations.

Dans un premier chapitre, intitulé *Ensor et ses démons*, l'auteur donne une biographie succincte de l'artiste et situe la place et l'importance qu'y occupe son œuvre satirique provoquée par son hypocondrie. Le second chapitre est consacré aux *Diverses facettes d'une personnalité artistique* et rend familier l'œuvre du peintre, du graveur et du dessinateur. L'auteur retrace ensuite la biographie du professeur Rousseau qui personnifie le *Trait-d'union entre Ensor et l'ULB*. Il révèle le rôle que le professeur joua dans l'évolution de l'œuvre d'Ensor en introduisant l'artiste dans le monde universitaire, tout en faisant preuve de mécénat. C'est au tableau *Les mauvais médecins - Curieuse et spirituelle composition* qu'est réservée l'étude la plus importante de ce Cahier. Après en avoir rappelé l'histoire depuis son exposition au Salon des XX de 1893 jusqu'à son entrée finale à l'Université Libre de Bruxelles, l'auteur expose en détail le thème et la composition de cette peinture ainsi que les résultats de l'analyse technologique. En ce qui concerne l'interprétation de son caractère satirique, il confirme que les personnages représentés dans cette œuvre apparaissent en tant que figures emblématiques du monde médical de l'époque plutôt que comme portraits de cinq médecins célèbres. A travers quelques-uns de ses représentants les plus en vue, le peintre fustige une profession et toute la classe sociale à laquelle elle appartient. Suit, une courte biographie des *Cinq gloires de la médecine* mis en scène par Ensor: Joseph SACRE, *Le disséqueur maniaque*; Jean-Joseph CROCQ, *Le touche-à-tout vieux système*; Guillaume ROMMELAERE, *Laboratoire et intrigue*; Jules-Adrien THIRIAR, *Le chirurgien virtuose*; Emile YSEUX, *Le bûcheur acharné*. L'ouvrage se termine par une courte étude de Christine BLUARD, attachée au Musée de la Médecine, consacrée à *L'art de guérir: les progrès du XIXe siècle*.

L'intérêt historique et scientifique de ce Cahier d'Études consacré à un célèbre tableau jusqu'alors peu connu, rédigé dans un style sans verbiage esthétique, en font un modèle du genre.

Paul EECKHOUT

Elizabeth McGrath, *Subjects from History I (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard* XIII, édité par le « Nationaal Centrum voor de Plastische Kunsten van de XVI^de^ en de XVII^de^ Eeuw), Londres 1997, Harvey Miller Publishers, 2 vol., ISBN 0-905203-69-0.

Se basant sur la documentation laissée par L. Burchard, l'auteur a traité — selon le plan fixé pour la collection — des tableaux d'histoire peints par P. P. Rubens. Cette enveloppe est assez arbitraire, beaucoup d'œuvres qu'elle contient pouvant aussi bien se placer dans des catégories mythologiques, légendaires, voire hagiographiques. Il faut en outre préciser que les grands cycles (Decius Mus, Constantin le Grand, vies de Marie de Médicis et d'Henri IV ainsi que les décorations urbaines édifiées à l'occasion de l'entrée du cardinal Infant à Anvers) ont fait (n°s XVI de la collection) ou feront l'objet d'autres publications, la présente se limitant à l'étude de thèmes isolés.

L'ouvrage comprend deux volumes. Le premier est consacré à une importante introduction et aux illustrations (41 dans le texte et 228 en planches). Parler d'une introduction est ici plutôt conventionnel car il s'agit, en réalité, de cinq monographies indépendantes (du genre « essai »), au demeurant du plus haut intérêt.

L'étude initiale est consacrée aux thèmes chers à Rubens (p. 33-54). A l'époque de celui-ci, en effet, la peinture d'histoire — outre ses objectifs de propagande ou de prestige — obéit à des intentions moralisantes. Du passé, on attend qu'il fournisse des exemples à imiter (que l'allusion soit claire pour tous ou, au contraire, réservée aux seuls érudits, tant elle paraît sophistiquée). A contempler ce spectacle héroïque, on se sent pris d'une *mégalopsychia* qui entretient le culte du surhomme. Les spécimens de cette humanité exemplaire sont tirés du répertoire de l'Antiquité classique, à trois exceptions près. Or, c'est dans les souvenirs gréco-romains qu'un peintre aussi lettré que Rubens excelle. Nous sommes, par bonheur, assez bien renseignés sur ses lectures, grâce aux livraisons effectuées par Balthazar Moretus qui dirigeait à l'époque l'imprimerie Plantin. Tite Live, Valère Maxime et Plutarque figurent naturellement en bonne place. On ne s'étonnera donc pas que l'érudition du maître fasse l'objet de la deuxième contribution (p. 55-67). La troisième est plus particulièrement consacrée à la genèse de certaines suites, dont celle de Decius Mus (p. 68-91). La quatrième s'attache aux philosophes qui, à défaut de nous exalter par leurs actions, nous inspirent par leur pensée. Sénèque semble, à cet égard, avoir bénéficié d'un culte privilégié dans le petit cercle des disciples anversois de Juste Lipse auquel Rubens appartenait (p. 95-112). La dernière étude, assez paradoxalement, traite de l'importance de « l'Art d'aimer » d'Ovide parmi les sources d'inspiration du peintre. La présence, dans l'œuvre, de nombreux petits amours et la fréquence de scènes de séduction ou de rapt (Rhéa, Lucrèce, les Sabines, les filles de Leucippe) le montre à suffisance (p. 113-131).

L'intérêt de ces analyses dépasse les problèmes posés par l'iconographie rubénienne. Elles illustrent bien la mentalité et les préoccupations de toute une époque férue de souvenirs antiques, d'emblemata sybillins et de représentations symboliques par quoi se manifeste son humanisme savant.

Le second volume contient un catalogue raisonné de 58 œuvres à caractère « historique », ce qui ne signifie pas qu'il y ait autant de thèmes, car certains d'entre eux ont été traités plusieurs fois: la reine Tomyris faisant trancher la tête de Cyrus (n°s 19 à 22) ou L'enlèvement des Sabines (n°s 37 à 42).

Mises à part quelques toiles célèbres, comme Romulus et Rémus (n° 34), le viol de Lucrèce (n° 44), qui a malheureusement disparu depuis la guerre, S. Ambroise et l'empereur Théodose (n° 55), la plupart des œuvres ici présentées n'ont jamais bénéficié de la grande notoriété. Certaines d'entre elles le mériteraient bien cependant: à titre d'exemple, *L'enlèvement des Sabines* où l'on croit voir un Henri IV sur son trône ordonnant l'arrestation de Marie de Médicis et des dames de sa Cour, ainsi que son pendant *La réconciliation des Romains et des Sabins*, deux compositions dont il existe de superbes esquisses à l'hôtel Osterrieth à Anvers (n°s 42b et 43c); *Rodolphe de Habsbourg escortant un prêtre chargé du viatique* (n° 56), œuvre suggestive et pittoresque, peut-être réalisée en collaboration avec Wildens, à la fois monumentale et anecdotique, à la gloire de la dynastie des Habsbourg (celle

de l'archiduc Albert, de Philippe IV et du cardinal Infant, ne l'oublions pas!) sanctifiée par l'humble geste d'un ancêtre vivant au XIIIe siècle; enfin la *Bataille de Tunis* (n° 58), qui tient à la fois de la bataille d'Anghiari par Léonard de Vinci, de la fameuse Chasse au lion par Rubens et de la Bataille d'Ivry de la suite d'Henri IV.

Comme c'est le cas pour les précédents ouvrages du *Corpus*, le catalogue raisonné offre une analyse systématique de chacun des tableaux, dessins ou cartons de tapisserie, comprenant description, mention de la provenance et de l'existence de copies, bibliographie complète, histoire de l'œuvre, explication des motifs représentés ainsi que l'ensemble de l'appareil critique. Un quadruple index (collections et lieux de conservation — œuvres traitées dans l'ouvrage — autres œuvres du maître mentionnées dans le texte — noms de personnes et de lieux) permet de s'y retrouver aisément dans la masse des données fournies.

Certes, le point de vue thématique qui est celui de la collection ne permet qu'incidemment des considérations sur la technique picturale et ne se propose pas d'insérer les œuvres dans une perspective globale, mais l'ensemble des données disponibles grâce à la documentation exhaustive que constitue le *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard* permettront de jeter un regard neuf sur la personnalité et l'œuvre d'un artiste que l'on croyait pourtant bien connaître.

Luc SMOLDEREN

La pierre dans l'œuvre de Victor Horta, avec la collaboration de Françoise AUBRY et de François SCHUITEN, photographies de Jacques EVRARD, Bruxelles, éditions AAM (Archives d'Architecture Moderne) 1996, 21,5 x 19,5; couverture carton; 128 pages, 103 illustrations dont 54 en couleurs et un plan de Bruxelles.

Le livre consacré à la pierre dans l'architecture de Victor Horta est riche des illustrations de détails qui rendent magnifiquement le grain et la trace des outils. La perfection du dessin, le jeu des ombres animent jusqu'aux moindres détails de l'œuvre architecturale enrichie par la polychromie des matériaux. La qualité des photographies récentes dues à Jacques Evrard mérite notre admiration. Les illustrations sont commentées par un bon choix de citations de Horta ou de ses contemporains. Nous avons ici, le plus charmant livre-souvenir d'Europalia Horta.

Madeleine VAN DE WINCKEL

Portraits d'architecture vaudoise publié par la Commission de la Distinction Vaudoise de l'Architecture, Lausanne, 1996, Presses polytechniques et universitaires romandes, 21,8 x 22,; 104 pages, 48 illustrations en noir et blanc, croquis, plans et carte.

L'exposition des cent quatre-vingts projets réalisés dans le canton de Vaud entre 1992 et 1995, organisée en 1996 par la Distinction Vaudoise de l'Architecture à Lausanne, démontre que la récession n'a pas entravé la construction. Son but est de populariser une architecture de qualité plus respectueuse du bâti ancien. *La qualité n'est pas un luxe et l'exigence culturelle ne coûte pas plus cher* écrit Daniel Schmutz dans la préface. Jacques Richter souligne, dans l'introduction, que trois œuvres primées sur huit ont été réalisées suite à des concours. Les commandes des pouvoirs publics représentent 50% des réalisations. Hélas, la récession va tarir ces commandes. Il faudra donc s'orienter vers une architecture excluant le gaspillage.

Les critères du jury furent: la cohérence, la qualité des espaces, la simplicité et la qualité de finition des détails. Deux distinctions ont été attribuées à des travaux sur d'anciens bâtiments: la restauration de l'abbaye de Bonmont et la réfection des bains de Bellerive. Le jury a remarqué également la transformation de l'ancienne usine à gaz de Nyon en centre culturel, car ces « adaptations » à des fonctions nouvelles de constructions industrielles est privilégiée actuellement. On peut donc considérer que le jury a une vision prospective qui doit orienter le travail des architectes.

Le bâtiment de Chimie de l'université de Lausanne, conçu par les ateliers Cube et Niv.-O, est comme une paquebot. Il a été distingué pour l'adaptabilité du programme, la commodité des communications et la volonté de privilégier l'éclairage naturel.

Une autre distinction a été attribuée au *Jeunhôtel à Vidy* également réalisé selon les projets de l'Atelier Cube. Situé à côté de l'autoroute, l'ensemble s'inscrit dans un plan presque carré divisé en quatre cours. Ce parti *novateur* a retenu l'attention du jury. C'est peut-être oublier la qualité exceptionnelle du plus beau parador d'Espagne: l'hôpital de Saint-Jacques de Compostelle et les caravansérails. Les chambres s'ouvrent sur ces cours. Au rez-de-chaussée, des aires de rencontres sont partiellement abritées sous les coursives. Les matériaux sont économiques et d'entretien aisé. Les cellules sanitaires préfabriquées ont été bien intégrées et le mobilier fixe simplifie le nettoyage des chambres. L'aménagement des chambres est hélas très conventionnel.

La *salle de répétition pour le théâtre de Vidy* par Rodolphe Lüscher est une boîte transparente posée au-dessus du parking et reliée au théâtre par une passerelle. La qualité d'intégration au site lui valut d'être sélectionnée.

Au chapitre des restaurations, *les bains de Bellerive* par Patrick Devanthéry et Inès Lamunière sont exemplaires du respect de l'esprit de la construction de 1934, l'époque héroïque des Modernes.

L'abbaye de Bonmont a été restaurée par Ivan Kolecek et Gabriel Poncet. Huit siècles d'histoire, d'adaptations, de mutilations qui marquent la vie des bâtiments. Les architectes ont respecté ces évolutions et apporté dans l'esprit cistercien les compléments indispensables: vitraux, éclairage et organisation du parcours initiatique en un style résolument contemporain.

Ivan Kolecek transforma l'ancienne *usine à gaz de Nyon* en salle de spectacle en conservant le bâtiment et lui adjoignant quelques éléments à l'intérieur comme à l'extérieur. Une solution économique qui conserve mieux l'authenticité des lieux que le perfectionnisme helvétique.

Le livre se termine par la liste complète des 177 objets présentés accompagnés du nom de leurs concepteurs et des maîtres de l'ouvrage.

De très belles photographies et les plans généraux à très petite échelle nous laissent le regret de ne pas disposer de plus d'informations sur le site, le contexte architectural, les détails contemporains. Il nous reste à visiter la prochaine exposition de Distinction et de profiter d'un passage à Lausanne pour regarder les objets couronnés par les précédents jurys.

Madeleine VAN DE WINCKEL.

Raisons et déraisons de la ville, approche du champ urbain publié sous la direction de Ch. Jaccoud, Lausanne, 1996, Presses polytechniques et universitaires romandes, 381 pages, in 8°.

Cet imposant ouvrage collectif regroupe des études écrites par des spécialistes de diverses disciplines: géographes, sociologues, politologues, architectes, médecins... La première moitié du livre retiendra particulièrement l'attention des historiens de l'art parce qu'elle éclaire les problèmes actuels, ils affinent notre perception du passé.

La ville est un être étrange, en mutation, imprévisible, et cela depuis les fondations les plus anciennes jusqu'aux agglomérations et mégalopoles d'aujourd'hui. Organiser la croissance, éviter les nuisances, tel est le souci des responsables.

Quatre axes sous-tendent l'ouvrage: globalisation, localisation, action et gestion. Nous évoquerons ici les deux premiers.

La globalisation montre le mécanisme qui a régi la formation des grandes villes pendant les 100 dernières années et en examine les conséquences sociales, esthétiques, politiques. Choisies comme sièges d'administrations et de sociétés, elles concentrent des emplois non productifs, exercés en partie par des navetteurs. Les déplacements et l'affaiblissement des liens sociaux engendrent des nuisances que les municipalités sont contraintes de gérer... sans déséquilibrer leur budget.

L'agglomération consacre la mort de la ville (dans son sens ancien d'être une seule commune): elle groupe des communes périphériques en voie d'urbanisation, multiplie les moyens de communi-

cation, est le carrefour des liaisons avec le monde, prend en charge de multiples services comme l'enseignement et la culture, la santé, l'hygiène, la sécurité dont la gestion est confiée à des services spécifiques pour des raisons économiques, politiques ou techniques. Les usagers et leurs représentants abandonnent ainsi une part de leur autonomie à des « spécialistes ».

La localisation constitue la deuxième partie du livre.

Images des villes, images des quartiers propose des réflexions intéressantes sur le « marketing » de la ville qui doit :

- attirer des investisseurs pour ranimer les quartiers en difficulté et offrir des emplois;
- faire venir des touristes qui y trouveront un éco-musée dont les habitants sont les acteurs inconscients.

Dans *Culture des quartiers et naissance d'une métropole à Genève*, Yves Pedrazzini reprend la citation de H. Lefèbvre « L'avenir de l'art n'est pas artistique mais urbain » et montre que la culture actuelle est iconoclaste et profane : elle s'est évadée des musées pour s'exprimer dans les rues et aboutit à une culture à deux vitesses, l'une entre les mains de « suzerains », héritière du passé élitiste, l'autre marginale préfigurant peut-être une rupture sociale avec les risques politiques que cela comporte.

Pour l'auteur, les métropoles sont les ultimes repères politiques de l'Europe communautaire : c'est à des « personnages » comme Genève, Lugano ou Zurich qu'il appartiendra de représenter la Suisse dans le championnat culturel. Ces villes doivent être productrices et non importatrices de culture. La culture née des quartiers, autochtone, multiculturelle si la population est métissée, suscitera l'intérêt des habitants en les faisant sortir de leur solitude.

La catastrophe comme révélateur de l'urbain montre que l'attachement des habitants à leur ville est plus développé dans la Suisse romande que dans la Suisse alémanique. Des enquêtes furent menées au moment de l'incendie qui détruisit en août 1993 le pont de Lucerne, le plus ancien pont couvert d'Europe. L'impact de la catastrophe chez les Lucernois diminua avec le temps et surtout en proportion de l'avancement des travaux de reconstruction du pont. La copie serait-t-elle jugée aussi intéressante que l'original, même si les peintures anciennes ont disparu? La valeur de l'enquête sur l'attachement au vieux pont avant la disparition a été réalisée à posteriori et donc sujette à caution.

Les deux dernières parties sont plus pratiques. *Action* et *Gestion* traitent des problèmes d'habitat, du prix des logements, de l'avantage ou du désavantage d'un accroissement de la population urbaine, de l'outil fiscal, de la maîtrise des transports, de la pauvreté, des drogués et des marginaux.

Madeleine VAN DE WINCKEL

Ph. ROBERTS-JONES, *Signes ou traces, Arts des XIXe et XXe siècles*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, Classes des Beaux Arts, 1997, in-4; 464 p., ill.

Discours, articles, préfaces de catalogues forment la trame de ce beau livre. La plupart de ces textes dépassent de très loin l'écrit de circonstance, soit que l'auteur embrasse un sujet plus vaste et plus essentiel que celui auquel le propos semblait l'inviter; soit que l'émotion d'une rencontre donne une chaleur particulière à un portrait.

Ainsi en est-il lorsqu'il s'agit par exemple, de Georges Sion ou de Paul Philippot, plus subtilement d'une rencontre avec Paul Klee. Il faut cependant mettre hors pair parmi les portraits celui qui fut tracé lors de la réception de Georges Duby. Il est d'ailleurs significatif que ce discours figure dans le chapitre intitulé *Prétexte à l'amitié*. Certains articles sont des croquis rapides qui montrent brièvement tel ou tel personnage sous un angle inédit, comme c'est le cas pour Dali ou Ensor. En revanche, les textes consacrés à Laermans, à Degroux ou à Evenepoel sont de véritables monographies et nous introduisent au plus profond du sujet tant en ce qui concerne la compréhension d'une démarche artistique que le sens même d'une vie humaine insérée dans son époque.

Le livre est divisé en sections; deux d'entre elles sont consacrées au temps, en fait à des aspects caractéristiques de l'art du XIXe ou du XXe siècle. On trouvera notamment un article excellent consacré à Jules Destrée. Il met en lumière l'originalité de l'homme politique qui fut aussi un critique d'art éminent. On sait que Jules Destrée a cherché à mettre en valeur le caractère propre de l'art wallon, mais en outre il fut un défenseur avisé de tout le patrimoine national. Il fut sans doute, suivant la citation de Valéry, reprise dans l'article, *l'esprit le plus libre et le plus* sage *du monde*. Certains sujets ont fait l'objet d'études antérieures comme c'est le cas pour *La Jeune peinture belge*; l'auteur cependant enrichit la question de perspectives nouvelles et situe parfaitement les différents protagonistes du mouvement. D'autres thèmes n'ont guère attiré l'attention jusqu'ici, comme, par exemple, l'*Expressionnisme wallon* qui fait l'objet d'une présentation très éclairante. On est ravi également de trouver plusieurs exposés consacrés à la gravure sous ses divers aspects; en effet le travail de la plaque et du papier est une des aventures artistiques les plus significatives de notre temps. On se plaint souvent de l'abandon de tout métier, là, au contraire, nous rencontrons de remarquables artistes-artisans qui, de Carcan à Belgeone, en passant par Muller ou Mels, enrichissent le visible pour notre joie.

Comment, par ailleurs, mieux qu'un poète historien d'art, comme l'est Ph. Roberts-Jones, parler des liens entre le dessiné ou le peint et l'écrit, comment, mieux que par de tels textes, montrer de manière plus efficace que les mots redécouverts par les peintres font sens autrement que s'ils étaient simplement dits et que, parallèlement, ils donnent au visible un autre poids. Cette section se termine par un hommage très fouillé à O. Paz, lui-même, comme on sait, poète et critique d'art.

Enfin on trouvera, comme on peut s'y attendre, *Une réflexion sur un musée* rappelant les nombreux problèmes posés par les transformations du Musée des Beaux Arts de Bruxelles. L'auteur, faut-il le rappeler en était le Conservateur en chef au moment où se construisait le nouveau Musée d'art moderne et se transformait le Musée d'art ancien. On suivra avec intérêt cette page d'histoire qui s'accompagne de réflexions sur le rôle de l'institution elle-même. Le lecteur au fil des pages, découvrira encore bien d'heureuses surprises dans cet ouvrage, où se dispersent et se rassemblent des propos toujours intéressants, souvent très nouveaux dans l'approche de tel ou tel sujet particulier, mais c'est le style et la hauteur de la pensée qui font l'unité du livre et sa qualité exceptionnelle.

Eugénie De Keyser

Luc Smolderen, *Jacques Jonghelinck sculpteur, médailleur et graveur de sceaux (1530-1606) (Publications d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université catholique de Louvain*, XC, *Numismatica Lovaniensia*, 15), Louvain-la-Neuve, 1996, 28,2 x 22, V-554 p., 113 pl., relié. Prix: 7.900 BEF.

Jacques Jonghelinck est, dans la seconde moitié du XVIe siècle, un des artistes majeurs des Pays-Bas. Il excelle dans tous les registres du travail du métal depuis le petit objet d'orfèvrerie jusqu'au grand format, en passant par la médaille et la gravure des sceaux. Il est d'ailleurs parmi les artistes nationaux le seul à réaliser des grands bronzes. On doit aussi porter à son actif la moitié des médailles créées pendant un demi-siècle par ces mêmes artistes, tandis que l'octroi, en 1563, du titre de fondeur et graveur ordinaire des sceaux du Roi lui vaut de nombreuses commandes, notamment des plus hautes institutions. Sa notoriété est, de son vivant, considérable. Parmi ses clients, on compte le roi d'Espagne et ceux qui, aux Pays-Bas, le représentent. Des personnages influents de la finance ou de l'Église le chargent de réaliser leur médaille. Il vit dans une confortable aisance.

Jacques Jonghelinck naît à Anvers, en 1530, dans une famille très aisée du monde des affaires. La ville a atteint son âge d'or de métropole commerciale et financière de l'Occident. Nicolas, frère de Jacques, mécène et grand amateur d'art, sera à la tête d'une fortune considérable; ses collections ornent ses résidences de prestige. Mais cette prospérité est de courte durée; elle ne résiste pas aux troubles du règne de Philippe II.

Nous ne connaissons rien de la prime jeunesse de Jacques et sur sa formation, les auteurs se sont livrés à des hypothèses diverses, toutes purement gratuites. Le problème est aujourd'hui résolu: un acte dressé en 1552 par un notaire milanais a permis à Luc Smolderen d'établir de manière irréfutable que le jeune Jonghelinck a pendant un certain temps séjourné dans cette ville et y a travaillé dans l'atelier d'un grand maître: Leone Leoni. Il y apprend le travail du bronze.

Retour d'Italie, Jonghelinck ne s'installe pas à Anvers comme on aurait pu l'attendre, mais à Bruxelles. Son choix s'avère judicieux: il y est près du pouvoir et il recueille bien vite des commandes dont la nature exacte ne nous est pas connue. Dans le domaine de l'orfèvrerie et des petits bronzes, aucune œuvre subsistante ne peut lui être attribuée avec certitude. Mais en tout cas, sa réputation grandit au point que dès 1556 — il n'a que 27 ans — on songe à lui pour la réalisation d'une œuvre considérable: un prestigieux tombeau pour Charles le Téméraire qui doit, dans l'église Notre-Dame à Bruges, devenir le pendant de celui de sa fille, Marie de Bourgogne. La commande est passée en 1558 et l'œuvre sera achevée fin 1561. Le programme ne permettait guère d'originalité, puisque l'œuvre devait se faire sur le modèle du tombeau existant érigé une soixantaine d'années plus tôt. Cependant, malgré l'étroitesse du champ de liberté laissé à l'artiste, une description approfondie de l'œuvre et la comparaison avec le monument de Marie de Bourgogne permettent de mesurer l'évolution du langage ornemental. Luc Smolderen a pu recueillir sur cette réalisation une documentation considérable qui lui permet de nous en faire suivre toutes les étapes, sans exclure des dommages parfois mortels causés par la vapeur de mercure.

Au fil des années, la part de Jonghelinck dans cette réalisation monumentale avait été réduite à peu de chose; on lui retirait la conception, souvent attribuée à Corneille Floris. Luc Smolderen démontre de manière péremptoire que Jonghelinck fut le seul maître d'œuvre; ses recherches lui ont permis de retrouver des lettres patentes datant de 1565 qui confirment qu'on doit à l'artiste seul la représentation du défunt et sa tombe.

Une suite de huit grands bronzes représentant, d'une part, Bacchus et, d'autre part, les sept Planètes alors connues constitue une œuvre d'une ampleur considérable et dont on ne connaît pour l'époque que très peu de semblables. Seul un souvenir imprécis en avait été conservé. On savait que les huit statues avaient été exposées sur la grand-place d'Anvers à l'occasion de l'entrée triomphale d'Alexandre Farnèse en 1585 et que des gravures en avaient été faites. Mais ni les œuvres, ni les gravures n'avaient été retrouvées. Les persévérantes recherches dans les archives ont permis à l'auteur de redécouvrir la représentation graphique faite à l'époque par Philippe Galle et cette découverte en a permis une autre: les huit œuvres existent toujours; le Bacchus se trouve dans les jardins d'Aranjuez et les Planètes au Palacio de Oriente de Madrid. Cet ensemble majeur a une longue histoire très mouvementée. Conçu sans doute vers 1563-1564, il ne fut achevé qu'en 1574. Nicolas Jonghelinck, frère de Jacques, le richissime financier, mécène et grand amateur d'art, avait décidé de l'acquérir, mais il meurt en juin 1570. Sa succession s'avérera complexe et difficile. Bacchus et les Planètes en subissent le contrecoup. Après bien des avatars, don en est fait au roi d'Espagne Philippe IV.

De style maniériste ou baroque, les Planètes abondamment garnies d'accessoires en ont perdu un grand nombre au cours de leurs tribulations. Elles n'en restent pas moins un témoignage capital de l'art des Pays-Bas méridionaux de la seconde moitié du XVIe siècle.

D'un autre ensemble créé par Jonghelinck, il ne nous reste rien: les fontaines du Jardin de la Feuillée, dans le parc de l'ancienne Cour de Bruxelles, commandées à Jonghelinck en 1565, ne se retrouvaient déjà plus en 1593. En 1597, l'artiste fut chargé de les remplacer, mais la nouvelle réalisation a, elle aussi, disparu.

La dernière grande œuvre de bronze de Jonghelinck est la statue du duc d'Albe. Celui-ci la commanda au moment où il croyait avoir, par ses mesures implacables, pacifié les Pays-Bas. Cette réussite prétendue devait être attestée par une œuvre de prestige qui allait être installée au milieu de la place centrale de la citadelle d'Anvers que le duc d'Albe venait de faire construire plus pour dominer la ville que pour la défendre.

Représenté debout, plus grand que nature, le duc piétinait un personnage symbolique à deux têtes grimaçantes, symboles de la noblesse et du peuple en révolte, et six bras, dont chacun brandissait un objet représentatif de tout ce que le duc avait dû combattre.

Cette œuvre a suscité simultanément l'admiration pour sa beauté et une réprobation des plus vives de la part non seulement de toute la population anversoise, qui se jugeait injuriée, mais aussi des partisans de Philippe II et même du roi qui, dans la logique de la politique de pacification qu'il voulait poursuivre, décida, après trois ans, de faire enlever la statue qui fut entreposée dans une réserve d'où, plus tard, elle partit pour la fonte. On ne la connait donc que par les gravures qui en furent faites. On peut cependant juger de sa qualité artistique car le duc a, simultanément, commandé à Jonghelinck son buste, à échelle légèrement plus réduite. Cette œuvre subsiste et se trouve aujourd'hui à New York dans la collection Frick. C'est un incontestable chef-d'œuvre de la sculpture des Pays-Bas.

En décembre 1572, la carrière de Jonghelinck connait un revirement total: ses bonnes relations avec le pouvoir lui permettent d'obtenir la charge de waradin de la Monnaie d'Anvers qu'il occupera jusqu'à sa mort. Il revient donc dans sa ville natale et s'installe dans le logement réservé au titulaire de la fonction. Cette nouvelle orientation peut se comprendre: les temps ont changé; les troubles politiques, le marasme du commerce, le départ à l'étranger d'une partie de la noblesse réduisent à peu de chose la possibilité pour Jonghelinck d'obtenir de fructueuses nouvelles grandes commandes. À l'exception d'une fontaine pour le Parc de Bruxelles, il cesse de créer des grands bronzes. Il tire désormais l'essentiel de ses ressources de la fonction de waradin. Il bénéficie, en plus du logement, d'importantes avantages fiscaux. Jusqu'alors, sa situation avait été particulièrement brillante. En parfait courtisan il n'avait cessé d'être du parti du pouvoir, même à l'époque de l'impitoyable duc d'Albe.

Il demeurera waradin jusqu'à sa mort, les dernières années avec le concours de son fils Gaspard. Ce n'était pas une sinécure: les rapports entre les titulaires des diverses charges (waradin, contre-waradin, maîtres généraux, maître particulier, tailleurs de fer, essayeur, corps des monnayeurs) sont souvent conflictuels et les accusations réciproques pleuvent. Le caractère entier de Jonghelinck n'est pas fait pour arranger les choses. Il est vrai qu'il s'efforce de mettre fin à de nombreux abus, sans compter les désordres nés de la franchise des droits sur les bières et les vins. On buvait dans les ateliers au moins autant qu'on y travaillait. Jonghelinck attaque de toutes parts et est à son tour attaqué, assigné à résidence, poursuivi en justice, menacé de condamnation à mort pour être enfin acquitté et réhabilité. Tout cela dans un climat de troubles profonds, sac d'Anvers par les troupes espagnoles, succession de princes et de gouverneurs, siège par Alexandre Farnese.

Si la nouvelle carrière de Waradin coïncide avec la fin de celle de créateur de grands bronzes, c'est pendant toute sa vie active que Jonghelinck réalisa des médailles et des matrices de sceaux. Cela représente, comme le dit Luc Smolderen, une production très importante, longtemps « enfouie sous l'anonymat ».

On l'a dit, après sa mort, Jonghelinck était tombé dans l'oubli et ce fut plus un enfer qu'un purgatoire, car cela dura plus de deux siècles. Les causes de cette situation sont multiples: l'absence de signature sur la plupart des œuvres, le départ vers l'étranger où la disparition à la fonte de tous les grands bronzes, à la seule exception du tombeau de Charles le Téméraire, dont on oublia sa paternité. Sa fidélité au roi d'Espagne et la faveur dont il ne cessa de jouir, notamment de la part du duc d'Albe de mémoire abhorrée, ne furent sans doute pas étrangères à ce voile de l'oubli.

C'est par la médaille qu'il revient à la surface et ce spécialement grâce à Alexandre Pinchart et ses *Recherches sur la vie et les travaux des graveurs de médailles, de sceaux et de monnaies dans les Pays-Bas d'après des documents inédits* (1858). À sa suite, plusieurs auteurs ont tenté d'établir le catalogue des médailles de Jonghelinck avec des bonheurs divers. Luc Smolderen a repris ce travail ab initio. Partant de deux médailles signées et d'autres documentées dans des comptes ou des archives, il a pu retenir divers critères qui confortent l'attribution d'une médaille à Jonghelinck: critères matériels tout d'abord: minceur de la tranche, ciselures, choix du métal, modules préférentiellement adoptés; critères épigraphiques ensuite: aspect particulier des lettres des légendes, lettres

conjointes nombreuses, lettres surhaussées devenant en quelque sorte doublement majuscules, âge du personnage représenté gravé sous la coupe du bas; critères stylistiques enfin: profil généralement tourné à droite, buste présenté de trois quarts avec visage de profil, un certain tassement du personnage, soin particulier à la présentation de l'oreille, traitement des cuirasses, etc... Enfin, les protections dont Jonghelinck a bénéficié et ses bonnes relations avec des personnages influents doivent aussi être prises en compte.

La réunion d'un nombre suffisant de ces critères permet l'attribution des médailles avec grande certitude. Le doute subsiste lorsqu'ils sont moins nombreux. Cette méthodologie permet à l'auteur d'établir plusieurs catalogues: celui, d'abord, des médailles qui peuvent être avec certitude mises au compte de Jonghelinck, soit près de 120. Cela va de 1555 à 1605. Suivent 14 médailles qui ne répondent qu'à certains critères et que l'auteur place dans l'entourage de Jonghelinck. Viennent ensuite des médailles naguère attribuées à celui-ci et qu'il faut lui retirer.

Chaque médaille fait l'objet d'une description rigoureuse, l'auteur ajoutant un commentaire sur le personnage représenté, spécialement développé lorsqu'il s'agit de courtisans de seconde zone ou d'un financier dont la vie et le rôle nous sont moins connus. La suite de ces biographies constitue un véritable tableau de la société de l'époque avec ses ambitions, ses prétentions, ses vanités, ses violences.

Jonghelinck a aussi dessiné des modèles de jetons et de monnaies, mais leur gravure était réservée aux tailleurs de coins ou à des orfèvres. Il a aussi, sur commandes, reproduit des médailles italiennes; la notion de droit d'auteur était encore très floue.

Dernier volet: la gravure de matrices de sceaux. Jonghelinck en a créé dès 1556. Il se voit octroyer, en 1563, le titre de fondeur et graveur ordinaire des sceaux de Roi. Ce titre ne réservait aucun monopole. Mais il assurait dans la pratique une préférence pour les sceaux des organes du gouvernement. La confection d'un sceau ne laisse à l'artiste qu'un espace de liberté très limité; les modèles sont souvent stéréotypés. Les portraits que réalise Jonghelinck sont très ressemblants. Si de nombreuses traces de commandes se retrouvent dans les archives, l'attribution des sceaux reste souvent malaisée. Le catalogue compte 39 numéros.

Le gros ouvrage se complète par un ensemble de pièces justificatives, des tableaux généalogiques, un tableau synchronologique, une table de concordance avec les médailles citées par d'autres auteurs, une table des légendes et un index. 113 planches donnent toute l'illustration que l'on pouvait souhaiter.

Les inlassable recherches de Luc Smolderen ont été payantes. Parfois facilitées, mais souvent contrariées par une brillante carrière diplomatique, elles lui ont permis d'éclairer de nombreux aspects de la vie de l'artiste et de ceux qu'il a portés en médaille. Elles ont surtout débouché sur des découvertes capitales: la formation de Jonghelinck dans l'atelier de Leone Leoni, la preuve irréfutable de l'exclusive paternité du monument funéraire de Charles le Téméraire, la trace de l'importante série du Bacchus et des sept Planètes, œuvres majeures que l'on croyait disparues.

La mémoire de Jonghelinck n'a rien perdu à attendre une consécration tardive mais magistrale. Il a fallu qu'un grand connaisseur de l'art de la Renaissance, et spécialement de ses médailles, doublé d'un scientifique rigoureux, consacre presqu'une vie de recherches pour mettre en lumière le parcours, l'activité et la production d'un artiste demeuré depuis sa mort dans l'ombre et dont il avait pressenti la véritable stature. Le livre fait suite à la thèse brillamment défendue à la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université Catholique de Louvain. Certains de ses chapitres avaient déjà fait l'objet d'articles, notamment dans la Revue Belge d'Archéologie et d'Historie de l'Art.

Maurice Colaert

Ulrike Wolff-Thomsen, *Jan Joest von Kalkar. Ein niederländische Maler um 1500* (Schriften der Heresbach-Stiftung Kalkar, Band 3). Kalkar, Heresbach-Stiftung - Bielefeld, Verlag für Regionalgeschichte, 1997, 478 p., 157 ill. n/bl, 36 pl. coul.

Pour sa thèse de doctorat, soutenue en 1992 à la Christian-Albrechts Universität de Kiel sous la direction du Pr Frank Büttner, Ulrike Wolff-Thomsen a choisi d'approfondir la vie, l'œuvre et les sources d'inspiration de Jan Joest (vers 1460-1519). Cet artiste n'a pas reçu l'attention qu'il mérite dans les travaux consacrés à la peinture des écoles du Nord, et cela pour plusieurs raisons: non seulement il est absent des musées, mais les deux seules œuvres qui lui soient attribuées avec certitude, toujours conservées à leur site d'origine (Palencia en Vieille-Castille et Calcar en Basse-Rhénanie), restent à l'écart des chemins battus et leur style, comme l'originalité de leurs compositions, ne permet guère de rattacher le peintre à une école définie (Pays-Bas du Nord, du Sud, Bas-Rhin ou Westphalie).

L'auteur passe d'abord au crible les documents d'archives où le nom de Jan Joest apparaît et dont les premiers furent publiés dès 1876. L'étude critique de ces sources et surtout de celles, inédites, que l'auteur y joint, l'incite à penser que l'artiste était originaire de Haarlem, où la présence d'une famille de ce patronyme est d'ailleurs attestée dès le XVe siècle. Le nom du peintre est cité parmi ceux des trente-et-un maîtres inscrits à la gilde de Saint-Luc en 1502: « *Jan Joest z° inde St. Jans straat Scilder* »; il ne peut donc pas ne s'être établi à Haarlem qu'après l'achèvement, en 1508/09, du retable de Calcar, comme on l'a longtemps supposé. En 1510, il achète une maison à la Smedestraat et quelques mois plus tard, en 1511, il vend celle qu'il possédait déjà dans la Sint-Jansstraat, dont il est fait mention dans le registre de 1502. Des documents datés de 1509, 1512/13 et 1515 témoignent de travaux divers (dorure, polychromie, peinture murale) exécutés par lui pour l'église Saint-Bavon. C'est à Haarlem qu'il meurt en 1519.

Selon une inscription en latin et en castillan apposée en lettres d'or sur fond noir sur les volets du retable des *Sept Douleurs de la Vierge* à la cathédrale de Palencia, l'œuvre a été commandée en 1505 à Bruxelles par Juan de Fonseca, évêque de Palencia. Celui-ci était envoyé à la cour de Philippe le Beau à la suite du décès de la reine Isabelle, afin de remettre le testament de la reine et un message du roi Ferdinand à leur fille Jeanne. L'artiste n'est pas cité dans l'inscription, mais bien dans le *Libro de acuerdos*, sous le nom de *Juan de Holanda*. L'identification de ce peintre avec Jan Joest est quasi unanimement admise en raison des similitudes de style indéniables entre ce retable et celui de Calcar. L'analyse du style, plus calme et plus traditionnel à Palencia qu'à Calcar — retable commandé lui aussi en 1505 — et inspiré par des gravures et des peintures des années 1470/80 (Schongauer, Memling), amène Ulrike Wolff-Thomsen à se demander si l'œuvre n'a pas été commandée par Fonseca plutôt dans les années 1490, plus précisément en 1495, lors d'une mission à Bruges, où il assiste au double mariage de Philippe le Beau avec Jeanne de Castille et de Juan de Castille avec Marguerite d'Autriche. Selon elle, l'inscription n'aurait été apposée qu'en 1505, à l'occasion de l'entrée de Fonseca dans la Confrérie des Sept Douleurs. Cet écart d'une dizaine d'années entre les deux retables permettrait d'expliquer la progression sensible du style constatée de l'un à l'autre. Cette hypothèse hardie ne pourra se vérifier que le jour où un examen scientifique, en particulier une analyse dendrochronologique, aura été mené sur le retable. Elle s'oppose cependant à la date de l'inscription et se heurte en outre à une double évidence: en 1495, Juan de Fonseca devient évêque de Badajoz, avant d'être nommé à Cordoue, et c'est seulement en 1504 qu'il occupe le siège épiscopal de Palencia; de plus, il fait partie intégrante, comme donateur, de l'iconographie du panneau central, avec saint Jean comme patron. Il ne peut donc avoir été introduit en 1505 dans un retable dont l'exécution remonterait à plusieurs années avant son installation comme évêque de Palencia. L'auteur envisage encore la possibilité que Fonseca soit entré dans la Confrérie dès sa mission dans les Pays-Bas en 1495, comme familier de la reine Isabelle. Quoi qu'il en soit, il est regrettable que, lors de son séjour à Palencia, personne n'ait signalé à l'auteur l'étude de Joaquin Yarza Luaces, *Dos mentalidades, dos actitudes ante las formas artísticas: Diego de Deza y Juan Rodriguez de Fonseca*, parue dans les *Jornadas sobre la catedral de Palencia (1-5 agosto 1988)*, Palencia, Universidad de Verano « Casado del Alisal », Diputación provincial de Palencia, 1989, p. 105-135 (en particulier les pages 127 à 129 à propos du retable, dont l'attribution à Jan Joest ne paraît pas formellement prouvée pour l'auteur), ni celle, plus importante encore, de Tomás Teresa León, *El obispo D. Juan Rodriguez Fonseca, diplomático, mecenas y ministro de Indias*, in *Hispania Sacra*, 13, 1960, p. 251-304 (où l'auteur signale que le retable a dû rester plusieurs années dans la

résidence de Fonseca avant d'occuper la place qui lui était réservée contre le jubé en construction devant le chœur de la cathédrale, et cela après le départ de Fonseca pour Burgos en 1514). Par ailleurs, la nécessité d'introduire le saint patron du donateur dans le retable a suscité chez Jan Joest une innovation, superbement mise en scène, dans l'iconographie de la Vierge des Sept Douleurs: saint Jean est intégré dans la composition centrale qu'il domine, enveloppant Marie de son vaste manteau rouge et de gestes d'une infinie compassion.

L'œuvre maîtresse de Jan Joest, les volets peints du retable de la *Vie et Passion du Christ* de l'église Saint-Nicolas de Calcar, ne pose pas les mêmes problèmes, car elle est richement documentée. Elle lui a été commandée en 1505/06 par la Confrérie de la Vierge et s'est achevée en 1508/09. Bien avant cette date, en 1488, les membres dirigeants de la Confrérie s'étaient rendus à Wesel, 's-Hertogenbosch, Deventer et Zutphen, afin d'y examiner des retables et de s'inspirer de leur structure et de leur programme iconographique. La caisse centrale et les volets avaient été confectionnés en 1491. Arnt van Zwolle, chargé de la partie sculptée, meurt déjà en 1492, après avoir exécuté une partie de la *Crucifixion* centrale et une des scènes de la prédelle. Le travail est repris en 1498 par Jan van Halderen pour les deux autres scènes de la prédelle, et de 1498 à 1500 par Meister Loedewich, qui achève la grande scène panoramique centrale. Le programme christologique se développe ainsi sur les trois compartiments sculptés de la prédelle, les vingt panneaux peints sur les deux paires de volets, les groupes sculptés de la caisse centrale et les deux volets disparus de la prédelle. Le déroulement des thèmes accuse cependant des ruptures chronologiques (ainsi l'*Agonie au Jardin des Oliviers* figure dans la caisse centrale, alors qu'elle devrait précéder les sujets du volet gauche) et aussi des doublures (ainsi l'*Arrestation du Christ*, peinte au volet gauche et dans la caisse centrale). Ces erreurs sont, selon toute vraisemblance, imputables à Meister Loedewich seul qui, reprenant la sculpture des groupes de la grande scène panoramique six ans après le brusque décès de Meister Arndt et avant la peinture des volets, n'aura pas respecté le programme initial. Quant aux volets extérieurs, de qualité et de structure plus légères, ils n'ont jamais été destinés à être peints mais devaient protéger le retable de la poussière et masquer la peinture des revers des volets intérieurs en dehors des fêtes, comme ce fut stipulé dans la commande du retable de Veit Stoss à Bamberg.

Contrairement à celui de Palencia, le retable de Calcar a fait l'objet d'un examen technologique lors de sa restauration sur place par les soins du Rheinisches Amt für Denkmalpflege, de 1961 à 1963. Les photographies à l'infrarouge réalisées alors (la réflectographie dans l'infrarouge n'existait pas encore) ont mis en évidence un dessin préparatoire souple, nerveux, souvent hâtif. Les formes principales et les arêtes des plis sont largement délimitées, tandis que seules les têtes des personnages les plus significatifs sont dessinées dans le détail, les autres étant à peine ébauchées; dans les portraits, seul le contour des têtes est esquissé, ce qui suppose un dessin indépendant détaillé. Le dessin n'est que rarement suivi dans la phase picturale. Le nettoyage a révélé les couleurs franches et lumineuses des principaux personnages; celles-ci ne sont jamais juxtaposées: des plages de tons rompus assurent une transition entre elles tout en exaltant leur intensité.

L'iconographie des deux retables, ses sources et ses relations avec la tradition, restent les pôles d'intérêt principaux d'Ulrike Wolff-Thomsen. Tant pour le retable de Palencia que pour celui de Calcar, elle montre combien Jan Joest est imprégné de l'esprit de compassion personnelle privilégié par la *Devotio moderna* tel qu'il s'est exprimé dans la *Bonaventura-Ludolfiaanse leven van Jezus*, touchante compilation, traduite en néerlandais peu avant 1400, d'extraits des *Meditationes Vitae Christi* du Pseudo-Bonaventure et de la *Vita Christi* de Ludolphe de Saxe. Elle analyse aussi les différentes figurations dans leurs rapports avec la tradition iconographique — compositions et motifs — dont l'artiste se serait inspiré. Elle y voit deux sources d'influence dominantes: les graveurs allemands, principalement Schongauer, et les Primitifs brugeois, tout particulièrement Memlinc. Les rapprochements avancés ne sont toutefois pas tous convaincants: les gestes, attitudes et autres motifs évoqués, souvent commandés par le thème lui-même (par exemple dans le *Portement de croix* de Palencia comparé à la gravure L.9 de Schongauer), peuvent n'être que fortuitement analogues chez des artistes baignant dans un même climat de traditions iconographiques. Il reste que certaines œuvres de Memlinc, comme les triptyques Reyns et Floreins - qui transmettent d'ailleurs

des inventions formelles de Roger van der Weyden, - semblent avoir effectivement inspiré des personnages de Jan Joest, en particulier le Christ de la *Déploration* de Palencia et le groupe central de l'*Adoration des mages* de Calcar.

L'auteur passe ensuite en revue la quinzaine d'œuvres isolées attribuées à Jan Joest pour n'en retenir que deux, une *Nativité*, dessin à la plume rehaussé conservé à l'Ermitage, et (mais avec réserves) un petit *Ecce Homo* en buste aujourd'hui perdu. Après un rappel des influences qui se sont exercées sur lui, elle esquisse celles que Jan Joest a pu avoir sur d'autres artistes, en particulier Joos van Cleve, Barthel Bruyn, qui fut son élève à Calcar, et les peintres verriers colonais. Elle évoque enfin brièvement les artistes actifs à Haarlem vers 1500 mais, à l'exception de Jan Mostaert et de Jan Joest, aucune œuvre ne peut leur être attribuée.

L'ouvrage est illustré d'excellentes planches en couleur de l'ensemble de chacun des panneaux des deux retables, sauf, inexplicablement, de la *Nativité* de Calcar, tronquée d'un quart dans le haut, et de la *Mort de la Vierge*, dont seul un détail est reproduit en couleur.

Même si l'on peut regretter que les descriptions et les commentaires iconographiques relèguent trop dans l'ombre les apports essentiels de cet ouvrage, celui-ci marquera certainement un tournant dans la connaissance de ce peintre magnifique qu'est Jan Joest : Ulrike Wolff-Thomsen révèle de nouveaux documents qui, par leur nombre et leur teneur, entraînent la quasi-certitude d'une origine néerlandaise, plus précisément haarlemoise, de l'artiste; sa proposition de faire reculer de plusieurs années la date d'exécution du retable de Palencia, pourtant précisée dans l'inscription des volets, est une explication séduisante de l'évolution stylistique de l'artiste et une hypothèse de travail qui mérite d'être vérifiée à l'occasion d'un examen scientifique approfondi.

Jacqueline Folie

BIBLIOGRAPHIE DE L'HISTOIRE DE L'ART NATIONAL*

BIBLIOGRAFIE VAN DE NATIONALE KUNSTGESCHIEDENIS*

1996

ET COMPLÉMENTS D'ANNÉES ANTÉRIEURES

EN AANVULLINGEN VAN VORIGE JAREN

SOMMAIRE - INHOUD

I. PRÉHISTOIRE ET ANTIQUITÉ
PREHISTORIE EN OUDHEID

II. MOYEN ÂGE ET TEMPS MODERNES
MIDDELEEUWEN EN MODERNE TIJDEN 237

1. Etudes générales - Algemene studies 237
2. Architecture - Bouwkunst 239
3. Sculpture - Beeldhouwkunst 242
4. Peinture, enluminure, dessin, gravure - Schilderkunst, verluchting, teken- en graveerkunst 245
5. Arts décoratifs - Sierkunsten 257
   Arts du textile - Textielkunsten 257
   Arts du métal - Metaalkunsten 258
   Céramique, verre, vitrail - Keramiek, glas en glasramen 261
   Mobilier, décoration - Meubelkunst, decoratie. 261
   Arts du livre - Boekdrukkunst en aanverwante 262
   Divers - Varia 263
6. Numismatique - Numismatiek 263

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

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

Cathy De Plee, Claire Dumortier, Carolina Gastaldi, Nicole Paquay, Luc Serck et/en Maurits Smeyers.

7. Musique - Muziek 263
8. Muséologie - Museologie 263
9. Iconologie 264

III. EPOQUE CONTEMPORAINE - HEDENDAAGSE TIJD

1. Etudes générales - Algemene studies. 266
2. Architecture - Bouwkunde 267
3. Sculpture - Beeldhouwkunst 271
4. Peinture, dessin, gravure - Schilderkunst, teken- en graveerkunst 272
5. Arts décoratifs - Sierkunsten 277
Arts du textile - Textielkunsten 277
Arts du métal - Metaalkunsten 277
Céramique, verre, vitrail - Keramiek, glas en glasramen 278
Mobilier, décoration - Meubelkunst, decoratie. 278
Les arts du livre - Boekdrukkunst en aanverwante 278
6. Numismatique - Numismatiek 279
7. Musique - Muziek 279
8. Muséologie - Museologie 279
9. Iconologie 279
10. Archéologie industrielle - Industriële archeologie 280

I.

PRÉHISTOIRE ET ANTIQUITÉ
PREHISTORIE EN OUDHEID

DE LA PRÉHISTOIRE AU HAUT MOYEN ÂGE

Pour les résultats des recherches archéologiques en Wallonie et à Bruxelles voir *Archéologie à Bruxelles* (Collection placée) sous la direction de A. Cahen-Delhaye. Bruxelles, Région de Bruxelles-Capitale, Monuments et Sites (à partir de 1995)
Chronique archéologique 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. Ces recueils ne contiennent toutefois pas de bibliographie annuelle.

VAN DE PREHISTORIE TOT DE VROEGE MIDDELEEUWEN

Voor de resultaten van het archeologisch onderzoek in Vlaanderen zie *Archeologie in Vlaanderen*, onder 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. Dit jaarboek bevat echter geen lopende bibliografie.

II.

MOYEN ÂGE ET TEMPS MODERNES
MIDDELEEUWEN EN MODERNE TIJDEN

1. ETUDES GÉNÉRALES - ALGEMENE STUDIES

a) Généralités - Algemeenheden

1. *De blinde hertog. Louis Engelbert van Arenberg en zijn tijd. 1750-1820*. Brussel, Gemeentekrediet, 1996, 206 p., ill.
2. J. De Geest, a) *La collection d'art du Crédit Communal*, in Bull. Crédit comm., 196, 1996, p. 63-71, 13 ill. / b) *De kunstverzameling van het Gemeentekrediet*, in Tijdschr. Gemeentekrediet, 196, 1996, p. 63-71, 13 ill.
3. a) *Le Delta d'or des Plats Pays. Vingt siècles de civilisation entre Seine et Rhin*. (Anvers), Fonds Mercator Paribas, 1996, 404 p., ill. / b) *De gouden Delta der Lage Landen. Twintig eeuwen beschaving tussen Seine en Rijn*. (Antwerpen), Mercatorfonds Paribas, 1996, 404 p., ill. / c) *The Drama of the Low Countries. Twenty Centuries of Civilization Between Seine and Rhine*. (Antwerp), Fonds Mercator Paribas, 1996, 404 p., ill.
4. P. De Zuttere, *Quelques artistes et officiers civils au service de Charles-Alexandre de Lorraine, gouverneur général des Pays-Bas autrichiens. Glanes sur eux et leurs familles (deuxième partie)*, in Ann. Soc. roy. Archéol. Bruxelles, 61, 1996, p. 135-176, ill.
5. C. Leen, *De kunstverzameling van Bouchaute te Gent (2de helft 17de - begin 18de eeuw)*, in *Qui valet ingenio* [= n° 11], Gent, 1996, p. 81-108, ill.
6. A. Lemeunier, *Echanges artistiques et religieux dans le sillage de la 1ère croisade*, in *Le Temps des Croisades* [= n° 15], Bruxelles, 1996, p. 85-111, ill.
7. *Mélanges Pierre Colman* (= Art & Fact, 15), Liège, 1996, 267 p., ill.
8. *Musique et Patrimoine* (Dossier de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles,

2). Liège, Région wallonne - Comm. roy. Mon., Sites et Fouilles, 1995, 189 p., ill.

9. *Naturwissenschaften in der Kunst. Beitrag der Naturwissenschaften zur Erforschung und Erhaltung unseres Kulturellen Erbes.* Wien-Köln-Weimar, Bölhau Verlag, 1995, 159 S., Abb.
10. B. Plouvier, *Arte flamenco*, in Ons Erfdeel, 1996, 3, p. 382-389, 5 ill.
11. *Qui valet ingenio. Liber amicorum Johan Decavele.* Gent, Stichting Mens en Kultuur, 1996, 532 p., ill.
12. Sir Joshua Reynolds, *A Journey to Flanders and Holland.* Edited by H. Mount. Cambridge University press, 1996, 274 p., ill.
13. *Scotland and the Low Countries 1124-1994*, Ed. G.G. Simpson (The Mackie Monographs, 3). East Linton, Tuckwell Press, 1996, 232 p.
14. *Studium et Museum. Mélanges † Edouard Remouchamps.* Liège, Musée de la Vie Walonne, 1996, 2 vol. XXXVIII & 865 p., ill.
15. *Le Temps des Croisades.* Bruxelles, Crédit communal, 1996, 184 p., ill.
16. *Valenciennes aux XIVe et XVe siècles. Art et Histoire.* Recueil d'études publié sous la direction de L. Nys et d'A. Salamagne avec la contribution de l'association «Valentiana». Valenciennes, P.V.V., 1996, 438 p., ill.
17. H. Van Os, *Een engel in de koffer. Willem Neutelings en zijn verzameling.* Maastricht, de Prom Bonnefantenmuseum, 1996, 39 p., 52 ill.

b) Lieux - Plaatsen

18. [*Affligem*] R. Jacobs, *Brussel en Vlaams-Brabant: Affligem*, in Vlaams-Brabant, 1996, 1, p. 27-31, ill.
19. [*Antwerpen*] C. Gottler, *Die Kunst des Fegefeuers nach der Reformation. Kirchliche Schenkungen, Ablassen in Antwerpen und Bologne um 1600* (Berliner Schriften zur Kunst, Bd. 7). Mainz, Ph. von Zabern, 1996, 387 S., Abb.
20. [*Antwerpen*] *De Onze-Lieve-Vrouwekathedraal van Antwerpen. Kunstpatrimonium van het Ancien Régime* (Inventaris van het Kunstpatrimonium van de Provincie Antwerpen, 3). Antwerpen, Provinciebestuur - Turnhout, Brepols, 1996, 558 p., ill.
21. [*Brabant*] A. Chevalier-De Gottal, *Les fêtes et les arts à la cour de Brabant à l'aube du XVe siècle* (Kieler Werkstücke, Reihe D. 7). Frankfurt a. M., 1996.
22. [*Brugge*] B. Roose, *De Brugse Kartuizen. 14de - 18de eeuw. Dossier bij de gelijknamige tentoonstelling in het Rijksarchief te Brugge.* Brussel, Algemeen Rijksarchief, 1996, 97 p., 32 ill.
23. [*Bruxelles-Brussel*] R. Jacobs, *Brussel en Vlaams-Brabant (5 en 6) van het Dapperheidsplein naar Sint-Genesius-Rode en van Tervuren naar de Theresianenstraat*, in Vlaams-Brabant, 1996, 4, p. 11-17, ill.
24. [*Bruxelles-Brussel*] R. Jacobs, *Brussel en Vlaams-Brabant van het Koningsplein naar Grimbergen*, in Vlaams-Brabant, 1996, 2, p. 28-35, ill.
25. [*Bruxelles-Brussel*] R. Jacobs, *Brussel en Vlaams-Brabant (4) van de Sint-Michielskathedraal naar Hoeilaart*, in Vlaams-Brabant, 1996, 3, p. 17-23, ill.
26. [*Diest*] L. De Nil, *Op slap met Monumentenwacht Vlaams-Brabant*, in Vlaams-Brabant, 1996, 3, p. 32-39, ill.
27. [*Gent*] R. Van Elslande, *Gentse kunstenaars ten dienste van Jan zonder Vrees en in het Prinsenhof*, in Ghendtsche Tydinghen, 25, 1996, 1, p. 25-29.
28. [*Meuse*] F. Fonck et P.-Y. Kairis, *L'art mosan*, in *Le Delta d'or* [= n° 3], Anvers, 1996, p. 63-66, ill.
29. [*Namur*] M. Pacco-Picard, *Les publications de la Société archéologique de Namur et l'histoire de l'art*, in Annales Soc. archéol. Namur, 69, 1995 (1996), p. 71-103, ill.
30. [*Nivelles*] Y. Boyen, *Nivelles, capitale du Roman Païs de Brabant*, in Brab. wallon tour., 1996, 1, p. 49-54, ill.
31. [*Vlaams-Brabant*] R. Jacobs, *Brussel en Vlaams-Brabant (5 en 6) van het Dapperheidsplein naar Sint-Genesius-Rode en van Tervuren naar de Theresianenstraat*, in Vlaams-Brabant, 1996, 4, p. 11-17, ill.
32. [*Vlaams-Brabant*] R. Jacobs, *Brussel en Vlaams-Brabant van het Koningsplein naar Grimbergen*, in Vlaams-Brabant, 1996, 2, p. 28-35, ill.
33. [*Vlaams-Brabant*] R. Jacobs, *Brussel en Vlaams-Brabant (4) van de Sint-Michiels-kathedraal naar Hoeilaart*, in Vlaams Brabant, 1996, 3, p. 17-23, ill.
34. [*West-Vlaanderen*] G. Janssens, *Rapporten uit 1569 over herstelde schade aan de kerken en kapellen in de Vlaamse westhoek, een bron voor de geschiedenis van de eerste fase van de beeldenstorm van 1566*, in *Qui valet ingenio* [= n° 11], Gent, 1996, p. 279-288.

2. ARCHITECTURE - BOUWKUNST

a) Généralités - Algemeenheden

35. *Albums de Croÿ. XXVI. Recueil d'études. Actes du colloque organisé à Chimay et à Fourmies les 7 et 8 mai 1992. Suivi d'une table générale et d'un index de la Collection des Albums.* Bruxelles, Crédit communal, 1996, 461 p., ill.
36. F. Baudouin, *L'architecture baroque*, in *Le Della d'or* [= n° 3], Anvers, 1996, p. 254-258, ill.
37. D. Laporte, *L'architecture gothique*, in *Le Della d'or* [= n° 3], Anvers, 1996, p. 67-71, ill.
38. V.-G. Martiny, *L'urbanisme au travers de l'histoire*, in Cahiers bruxellois, 34, 1993-1994 (1995), p. 7-40.
39. *Publieke gebouwen en ruimten. Een culturele uitdaging. Verslagboek van de studiedag 6 september 1995.* Brussel, Koning Boudewijnstichting, 1996, 72 p., ill.

b) Lieux - Plaatsen

40. [*Aigremont*] P. Hoffsummer, *Aigremont avant Aigremont, une nouvelle piste grâce à l'analyse des charpentes*, in *Mélanges Pierre Colman* [= n° 7], Liège, 1996, p. 138-140, ill.
41. [*Anthisnes*] D. Tassin, a) *L'avouerie d'Anthisnes*, in Maisons d'hier et d'auj., 109, 1996, p. 18-27, 12 ill. / b) *De « Avouerie » van Anthisnes*, in Woonst. eeuwen heen, 109, 1996, p. 18-27, 12 ill.
42. [*Antwerpen*] *De Onze-Lieve-Vrouwekathedraal van Antwerpen. Kunstpatrimonium van het Ancien Régime* (Inventaris van het Kunstpatrimonium van de Provincie Antwerpen, 3). Antwerpen, Provinciebestuur - Turnhout, Brepols, 1996, 558 p., ill.
43. [*Antwerpen*] H. Wauters en P. Delager, *Anvers. Cathédrale Notre Dame. Restauration du vitrail des Archiducs Albert et Isabelle*, in *Grisaille, jaune d'argent, sanguine, émail* [= n° 536], Liège, 1996, p. 77-79, ill.
44. [*Ath*] A. Dupont, *La chaussée de Mons à Ath sous le régime autrichien*, in Bull. Cercle roy. Hist. et Archéol. Ath, 8, 171, 1996, p. 53-75, ill.
45. [*Aubin*] B. Dumont, *La participation de la communauté villageoise à la restauration de son église: l'exemple d'Aubin-Neufchâteau au XVIIIe siècle*, in *Mélanges Pierre Colman* [= n° 7], Liège, 1996, p. 160-162, ill.
46. [*Bois-de-Lessines*] B. Duhaut, *La chapelle de la famille d'Yve en l'église de Bois-de-Lessines*, in Hainaut tourisme, 298, 1996, p. 197-202, 6 ill.
47. [*Bois-Seigneur-Isaac*] E. Meuwissen, *Les Snoy et d'Oppuers: du château de Bois-Seigneur-Isaac à celui de l'Hermite en passant par ceux de Samme et de Clabecq*, in Brab. wallon tour., 1996, 1, p. 16-20, ill.
48. [*Boussu*] M. Capouillez, *Le château de Boussu* (Carnets du patrimoine, 7). Jambes, Min. Région wallonne. Div. Patrimoine, 1995, 32 p., ill.
49. [*Brabant wallon*] D. Laduron, *Typologie de la cure entre 1740 et 1790 à travers les maisons pastorales dépendant de l'abbaye d'Heylissem*, in Wavriensia, 45, 1996, 2-3, p. 41-106, ill.
50. [*Brabant wallon*] *Le Patrimoine rural du Brabant wallon.* Court-St-Etienne, Pierre Walgraffe éd., 1996, 261 p., ill.
51. [*Braine-l'Alleud*] E. Meuwissen, *Les Snoy et d'Oppuers: du château de Bois-Seigneur-Isaac à celui de l'Hermite en passant par ceux de Samme et de Clabecq*, in Brab. wallon tour., 1996, 1, p. 16-20, ill.
52. [*Braine-le-Château*] E. Meuwissen, *Les Snoy et d'Oppuers: du château de Bois-Seigneur-Isaac à celui de l'Hermite en passant par ceux de Samme et de Clabecq*, in Brab. wallon tour., 1996, 1, p. 16-20, ill.
53. [*Brugge*] A. De Witte, *Restauratie na 1566, vóór 1578 in de Brugse St.-Donaaskerk*, in Biekorf, 96, 1996, 1, p. 38-39.
54. [*Bruxelles-Brussel*] M.-M. Arnold, *Le Mont-de-Piété*, in Brab. wallon tour., 1996, 2, p. 51-52, ill.
55. [*Bruxelles-Brussel*] S. Couturier, *Quarante-neuf lettres de Charles Buls envoyées à son ami Léon Vanderkindere, lors de son séjour à Paris (1858-1859). Une source originale pour découvrir la personnalité qui deviendra le bourgmestre de la ville de Bruxelles à la fin du XIXe siècle et sa notion du « beau »*, in Cahiers bruxellois, 34, 1993-1994 (1995), p. 41-61, ill.
56. [*Bruxelles-Brussel*] E. Demarbaix, *La construction de la Place Royale. Un projet prestement négocié!*, in Brab. wallon tour., 1996, 4, p. 23-25, ill.
57. [*Bruxelles-Brussel*] E. Demarbaix, *Le Couden-*

berg ou place Royale, in Brab. wallon tour., 1996, 1, p. 13-15, ill.

58. [*Bruxelles-Brussel*] E. Demarbaix, *Qui est l'auteur des plans de la Place Royale? (11)*, in Brab. wallon tour., 1996, 2, p. 12-14, ill.

59. [*Bruxelles-Brussel*] M. Derez, *De lotgevallen van het Celestijnenklooster. Rosse Max en de heksen uit Macbeth*, in *De blinde hertog* [= n° 1], Brussel, 1996, p. 101-110, ill.

60. [*Bruxelles-Brussel*] J. De Saile, *Concilier patrimoine et développement en Région de Bruxelles-Capitale*, propos recueillis par Y. Robert, in Nouv. patrimoine, 70, 1996, p. 21-22, ill.

61. [*Bruxelles-Brussel*] W. D'Hoore, *Het paleis. De wooncultuur*, in *De blinde hertog* [= n° 1], Brussel, 1996, p. 113-118, ill.

62. [*Bruxelles-Brussel*] L. Eggerickx, *Les impasses à Bruxelles*, in Nouv. patrimoine, 70, 1996, p. 26-28.

63. [*Bruxelles-Brussel*] J. Georis, *Le palais de Charles de Lorraine*, in Brab. wallon tour., 1996, 1, p. 37-45, ill.

64. [*Bruxelles-Brussel*] J. Georis, *Prestigieuses demeures du Brabant (18). La chapelle royale protestante*, in Brab. wallon tour., 1996, 3, p. 28-34, ill.

65. [*Bruxelles-Brussel*] E. Hennaut et M. Campioli, *La construction du premier théâtre de la Monnaie par les Bezzi et ses transformations jusqu'à la fin du Régime autrichien*, in *Le Théâtre de la Monnaie* [= n° 69], Bruxelles, 1996, p. 33-140, ill.

66. [*Bruxelles-Brussel*] R. Laurent, *Les biens de l'abbaye de La Cambre en Brabant. Atlas terrier 1716-1720. De goederen van de abdij van Ter Kameren in Brabant. Kaartboek 1716-1720* (Sources cartographiques et iconographiques pour l'histoire du paysage en Belgique. Cartografische en iconografische bronnen voor de geschiedenis van het landschap in België). Bruxelles, Crédit communal - Brussel, Gemeentekrediet, 1996, 151 p., ill.

67. [*Bruxelles-Brussel*] M. Martens, *Le patrimoine architectural et urbanistique de Bruxelles en sauvegarde. La légende d'un siècle et demi*, in Cahiers bruxellois, 34, 1993-1994 (1995), p. 1-6.

68. [*Bruxelles-Brussel*] V.-G. Martiny, *L'urbanisme au travers de l'histoire*, in Cahiers bruxellois, 34, 1993-1994 (1995), p. 7-40.

69. [*Bruxelles-Brussel*] *Le Théâtre de la Monnaie au XVIIIe siècle* (Cahiers du Gram). Bruxelles, GRAM-ULB, 1996, 355 p., ill.

70. [*Bruxelles-Brussel*] C. Vanderbeke, *Souvenirs du beffroi de Bruxelles*, in Brab. wallon tour., 1996, 2, p. 37-39, ill.

71. [*Bruxelles-Brussel*] M. Wasseige, a) *Het Koningsplein en de Warandewijk* (Brussel, stad van kunst en geschiedenis, 15). Brussel, Brussels Hoofdstedelijk Gewest, 1995, 50 p. ill. / b) *Le Quartier royal* (Bruxelles, ville d'art et d'histoire, 15). Bruxelles, Région de Bruxelles Capitale, 1995, 50 p., ill.

72. [*Bruxelles/Auderghem - Brussel/Oudergem*] M.-M. Arnold, *Une thébaïde en forêt de Soignes, le Rouge-Cloître*, in Brab. wallon tour., 1996, 4, p. 47-49, ill.

73. [*Bruxelles/Woluwe-St.-Lambert - Brussel/St.-Lambrechts-Woluwe*] M. Villeirs, a) *La vallée de la Woluwe* (Bruxelles, ville d'art et d'histoire, 18). Bruxelles, Région de Bruxelles Capitale, 1995, 32 p., ill. / b) *Het Woluwedal* (Brussel, stad van kunst en geschiedenis, 18). Brussel, Hoofdstedelijk Gewest, 1995, 32 p., ill.

74. [*Dinant*] R. Didier, *Le portail polychrome dit « Le Bethléem » à Huy. Le tympan du portail de la Vierge dit « le Bethléem » et le problème du grand portail du transept sud de la collégiale de Huy, avec des considérations sur les portails de la collégiale de Dinant*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. Kon. Inst. Kunstpatr., 25, 1993 (1995), p. 79-146, ill.

75. [*Enghien-Edingen*] Y. Delannoy, *Het park. Tuinaanleg in Edingen*, in *De blinde hertog* [= n° 1], Brussel, 1996, p. 123-132, ill.

76. [*Floreffe*] *L'ancienne abbaye de Floreffe, 1121-1996* (Etudes et Documents, série Monuments et Sites, 2). Namur, Ministère de la Région wallonne. Division du Patrimoine, 1996, 179 p., ill.

77. [*Florival*] R. Van Den Haute et J. Oldenhove de Guertechin, *Les églises Saint-Jean-Baptiste de Néthen, suivi de l'abbaye de Florival*. Beauvechain, Ed. Nauwelaerts, 1996, 63 p., ill.

78. [*Gent*] D. Maes, *Het Gents Kerkepad. Sint-Baafskathedraal*, in Ghendtsche Tydinghen, 25, 1996, 5, p. 229-252, ill.

79. [*Gent*] D. Maes, *Het Gentse Kerkepad. Sint-Jacobskerk*, in Ghendtsche Tydinghen, 25, 1996, 6, p. 309-328, ill.

80. [*Gent*] *De voorgevel van de Vismijn* (inventaire archéologique - fiche nr 178), in Ghendtsche Tydinghen, 25, 1996, 5, p. 252-255.

81. [*Hainaut*] E. Schelstraete, *L'habitat rural en Haute-Senne aux XVIIe et XVIIIe siècles*, in

Annales Cercle archéol. Canton de Soignies (= Actes du Colloque de Steenkerque: Guerriers et paysans en Hainaut aux XVIIe et XVIIIe siècles), 35, 1996, p. 83-90.

82. [*Han*] P. MIGNOT, *Archéologie de quelques châteaux du comté de Namur: Montaigle, Han et les autres*, in Annales Soc. archéol. Namur, 69, 1995 (1996), p. 107-138, ill.

83. [*Hasselt*] W. DRIESEN et L. RASKIN, a) *Le palais provincial de Hasselt*, in Bull. Crédit comm., 196, 1996, p. 4-27, 20 ill. / b) *Het provincieluis te Hasselt*, in Tijdschr. Gemeentekrediet, 196, 1996, p. 4-27, 20 ill.

84. [*Heusden*] P. DEVOS en M. PIETERAERSEN, *De Heilig-Kruiskerk te Heusden*. Gent, Provinciebestuur Oost-Vlaanderen, 1995, 72 p., ill.

85. [*Huy*] P. DE HENAU, M. ANNAERT, L. KOCKAERT et M. VAN MOLLE, *Le portail polychrome dit « Le Bethléem » à Huy. Etude technique et conservation*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. Kon. Inst. Kunstpatr., 25, 1993 (1995), p. 147-170, ill.

86. [*Huy*] R. DIDIER, *Le portail polychrome dit « Le Bethléem » à Huy. Le tympan du portail de la Vierge dit « le Bethléem » et le problème du grand portail du transept sud de la collégiale de Huy, avec des considérations sur les portails de la collégiale de Dinant*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. Kon. Inst. Kunstpatr., 25, 1993 (1995), p. 79-146, ill.

87. [*Kooigem*] P. DEBRABANDERE, *Een 18de-eeuwse hoeve in Kooigem*, in De Leiegouw, 38, 1996, 2, p. 209-218, ill.

88. [*Lesve*] J.-L. JAVAUX, *Note sur l'église de Lesve (1760-1763)*, in Annales Soc. archéol. Namur, 69, 1995 (1996), p. 277-303, ill.

89. [*Leuven*] L. GALICIA, *Der Stadt Husen van Lovene 1390*, in Jaarb. Geschied- en Oudheidk. Kring Leuven en Omgeving, 36, 1996, p. 3-79, ill.

90. [*Liège*] F. DI CAMPLI, *Les colonnes du palais de Liège et la Renaissance française*, in *Mélanges Pierre Colman* [= n° 7], Liège, 1996, p. 92-94, ill.

91. [*Liège*] H. et J. FOLVILLE, *Les grandes orgues de l'église St. Jacques. La polychromie du buffet d'orgue*, in *Musique et Patrimoine* [= n° 8], Liège, 1995, p. 51-53, ill.

92. [*Liège*] C. GAIER, *Le bâtiment*, in n° spécial de Le Musée d'Armes, 24, n° 83, 1996, p. 1-4, ill.

93. [*Liège*] P. PAQUET, *Le portail de l'église Saint-Jacques à Liège*, in *Mélanges Pierre Colman* [= n° 7], Liège, 1996, p. 98-101, ill.

94. [*Liège*] C. et M. PIROTTE, *Conservation et restauration des vitraux du XVIe siècle de l'abside du choeur de la basilique St-Martin à Liège*, in *Grisaille, jaune d'argent, sanguine, émail* [= n° 536], Liège, 1996, p. 178 , ill.

95. [*Liège*] L. SABATINI, *Un modèle pour le palais de Liège: le château de Romorantin conçu par Léonard de Vinci. Erard de la Marck, un familier des mécènes de Léonard de Vinci*, in *Mélanges Pierre Colman* [= n° 7], Liège, 1996, p. 88-91, ill.

96. [*Liège*] L. SABATINI, *Le Palais de Liège. Ancien palais des Princes-Evêques et des Etats de Liège. Etude historique et architecturale* (Carnets du patrimoine, 12). Jambes, Min. Région wallonne, Div. Patrimoine - Liège, Ed. du Perron, 1995, 52 p., ill.

97. [*Maaseik*] O. DEBAERE, a) *Atlas historique des villes de Belgique. Dossiers typologiques. Flandre. 1. Maaseik*, in Bull. Crédit comm., 197, 1996, p. 7-50, 31 ill. / b) *Historische stedenatlas van België. Typologische dossiers. Vlaanderen. 1. Maaseik*, in Tijdschr. Gemeentekrediet, 197, 1996, p. 7-50, 31 ill.

98. [*Mechelen*] J.-B. DE VAIVRE, *A propos d'un dessin gouaché de la collection Gaignières. Notes sur une représentation du « Parlement et cour souveraine » établi à Malines par Charles duc de Bourgogne*, in Bull. Soc. nat. Antiquaires de France, 1994 (1996), p. 165-192, 13 ill.

99. [*Menen-Menin*] G. DE SLOOVERE, *De molen «De Goede Hoop»*, in De Leiegouw, 38, 1996, 2, p. 187-196, ill.

100. [*Modave*] a) *Château des Comtes de Marchin à Modave*. Modave, 1995, 36 p., ill. / b) *Kasteel van de Graven de Marchin te Modave*. Modave, 1995, 36 p., ill.

101. [*Mons*] L. EGGERICX, *Mons, un centre historique haut en couleur*, in Nouv. patrimoine, 70, 1996, p. 16.

102. [*Mons*] C. PIÉRARD, *L' hôtel de ville de Mons* (Carnets du patrimoine, 10). Jambes, Min. Région wallonne. Div. Patrimoine - Ville de Mons, 1995, 32 p., ill.

103. [*Mons*] C. PIÉRARD et J-P. SAINTENOIS, *Mons. Le Conservatoire royal de Musique, ou restauration d'un bâtiment du 17e siècle*, in *Musique et Patrimoine* [= n° 8], Liège, 1995, p. 88-92, ill.

104. [*Mons*] B. Van Mol, *Un an après le siège de Louis XIV, Mons en 1692*, in Annales Cercle archéol. Canton de Soignies (= Actes du Colloque de Steenkerque: Guerriers et paysans en Hainaut aux xviie et xviiie siècles), 35, 1996, p. 153-161.

105. [*Montaigle*] P. Mignot, *Archéologie de quelques châteaux du comté de Namur: Montaigle, Han et les autres*, in Annales Soc. archéol. Namur, 69, 1995 (1996), p. 107-138, ill.

106. [*Montquintin*] M.-C. Claes, *Le château de Montquintin*, in Nouv. patrimoine, 68, 1996, p. 32, ill.

107. [*Namur*] N. Bastin et J. Dulière, *Le Château de La Plante*, in Annales Soc. archéol. Namur, 69, 1995 (1996), p. 305-315, ill.

108. [*Namur*] A. Dupont, *Patrimoine architectural et restauration*, in Annales Soc. archéol. Namur, 69, 1995 (1996), p. 421-433.

109. [*Namur*] P. Jacquet et F. Jacquet-Ladrier, *Le Grognon à Namur (XVIe-XIXe siècles). Un quartier en mutation*, in Annales Soc. archéol. Namur, 69, 1995 (1996), p. 235-276, ill.

110. [*Néthen*] R. Van Den Haute et J. Oldenhove de Guertechin, *Les églises Saint-Jean-Baptiste de Néthen, suivi de l'abbaye de Florival*. Beauvechain, Ed. Nauwelaerts, 1996, 63 p., ill.

111. [*Opprebais*] M. Chalkin, *Une nouvelle destinée va tourner au vieux moulin d'Opprebais*, in Brab. wallon tour., 1996, 2, p. 46-47, ill.

112. [*Spa*] H. et J. Folville, *Spa. Le Waux-Hall. Les quatre plafonds décorés par Henri Depréz (Liège 1720-1797)*, in *Musique et Patrimoine* [= n° 8], Liège, 1995, p. 157-159, ill.

113. [*Spa*] A. Gouders, *Spa. Le Waux-Hall. Le monument et son histoire*, in *Musique et Patrimoine* [= n° 8], Liège, 1995, p. 149-152, ill.

114. [*Spa*] P. et D. Menchior, *Spa. Le Waux-Hall. La restauration partielle des stucs*, in *Musique et Patrimoine* [= n° 8], Liège, 1995, p. 153-156, ill.

115. [*Tournai*] A. Wilbaux, *Tournai. La Halle aux Draps ou Grand'garde*, in *Musique et Patrimoine* [= n° 8], Liège, 1995, p. 96-98, ill.

116. [*Turnhout*] E. Van Autenboer, *De gedaanteverandering van de Sint-Pieterskerk van Turnhout (17de eeuw)*, in Taxandria, 68, 1996, p. 137-144.

117. [*Veurne*] J. Van Acker, *In het Landhuis van Veurne op het einde van het Ancien Régime*, in Biekorf, 96, 1996, 2, p. 128-133.

118. [*Veurne*] J. Van Acker, *Het Tempelhof van Veurne*, in Biekorf, 96, 1996, 3, p. 193-225, ill.

119. [*Vieux-Genappe*] H.-P. Henri-Jaspar, *Quelques fermes en carré du Brabant wallon (2). La ferme Manchart à Vieux-Genappe*, in Brab. wallon tour., 1996, 4, p. 54-57, ill.

120. [*Wallonie*] L.-F. Génicot, *Traditions vitales au coeur de la maison rurale en Wallonie*, in Nouv. patrimoine, 68, 1996, p. 7-20, ill.

121. [*Wallonie*] *Livre Blanc. Le patrimoine en Région wallonne*. Bruxelles, Fondation Roi Baudouin, 1994, 176 p.

122. [*Wallonie*] B. Vermeiren, *Donjons de Wallonie. Contribution méthodologique et première analyse d'un inventaire architectural régional*, in Rev. archéol. et hist. d'art Louvain, 27, 1994 (1996), p. 41-50, 10 ill.

123. [*Welle*] J. Eeman en L. Roelins, *De kerkelijke gebouwen en goederen*, in *Welle. Een's Graven Prope Proche*. Denderleeuw-Welle, 1996, p. 321-358, ill.

124. [*West-Vlaanderen*] G. Janssens, *Rapporten uit 1569 over herstelde schade aan de kerken en kapellen in de Vlaamse westhoek, een bron voor de geschiedenis van de eerste fase van de beeldenstorm van 1566*, in *Qui valet ingenio* [= n° 11], Gent, 1996, p. 279-288.

125. [*Zoutleeuw*] L. Opsteyn, *Grote vondsten uit de Kleine Gete. Recent archeologisch onderzoek te Zoutleeuw*, in Brabantse folklore en gesch., 289, 1996, ill.

c) Architectes - Architecten

126. [*Floris*] A. Huysmans, J. Van Damme, C. Van De Velde en C. Van Mulders, *Cornelis Floris (1514-1575). Beeldhouwer, architect en ontwerper*. Brussel, Gemeentekrediet, 1996, 272 p., 296 ill.

3. SCULPTURE - BEELDHOUWKUNST

a) Généralités - Algemeenheden

127. M. Annaert et P. de Henau, *Monument funéraire d'un chanoine de Soignies, milieu du XVe s.*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. Kon. Inst. Kunstpatr., 25, 1993 (1995), p. 263-265, ill.

128. U. Becker, V. Krahn, A. Meinecke [...], *Im*

Dienste von Königen, Fürsten und Päpsten - Hochbarock in Italiën, den Niederlanden, Deutschland, und Frankreich, in *«Von allen Seiten schön»* [= n° 153]. Berlin, 1995, p. 483-586, ill.

129. H. Bussers, *L'épitaphe de la famille de Bournonville en l'église des carmes déchaussés de Bruxelles*, in *Mélanges Pierre Colman* [= n° 7], Liège, 1996, p. 131-133, ill.

130. B. Cardon, *La sculpture gothique dans les Pays-Bas méridionaux (vers 1200-1500), quatre étapes*, in *Le Delta d'or* [= n° 3], Anvers, 1996, p. 127-129, ill.

131. B. Cardon, *Summier overzicht van de geschiedenis van de beeldhouwkunst in de Oude Zuidelijke Nederlanden*, in *Goud, brokaat en glacis* [= n° 139]. Gent - Brussel, 1996, p. 11-25, ill.

132. P. de Henau, M. Annaert, L. Kockaert et M. Van Molle, *Le portail polychrome dit « Le Bethléem » à Huy. Etude technique et conservation*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. Kon. Inst. Kunstpatr., 25, 1993 (1995), p. 147-170, ill.

133. G. Dewanckel, *Notre-Dame de Walcourt. Etude technologique et restauration*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. Kon. Inst. Kunstpatr., 25, 1993 (1995), p. 52-60, ill.

134. R. Didier, *Notre-Dame de Walcourt. Une Vierge ottonienne et son revers du XIIIe siècle*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. Kon. Inst. Kunstpatr., 25, 1993 (1995), p. 9-42, ill.

135. R. Didier, *Le portail polychrome dit « Le Bethléem » à Huy. Le tympan du portail de la Vierge dit « le Bethléem » et le problème du grand portail du transept sud de la collégiale de Huy, avec des considérations sur les portails de la collégiale de Dinant*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. Kon. Inst. Kunstpatr., 25, 1993 (1995), p. 79-146, ill.

136. A. Dierkens, *A propos du sarcophage de sancta Chrodoara découvert en 1977 à Amay*, in *Mélanges Pierre Colman* [= n° 7], Liège, 1996, p. 30-32, ill.

137. B. Falk, *Hybris und Strafe. Zwei niederländische Marmorreliefs des 17. Jahrhunderts*, in Weltkunst, 66, 1996, 4, S. 332-334, 4 Abb.

138. J.-C. Ghislain, *Réflexions sur la sculpture romane sur bois. Les Vierges en majesté, entre type et style*, in *Mélanges Pierre Colman* [= n° 7], Liège, 1996, p. 53-56, ill.

139. *Goud, brokaat en glacis. S.O.S. polychromieën*. Gent, Bijlokemuseum - Brussel, Koning Boudewijnstichting - KIK-IRPA, 1996, 120 p., ill.

140. E.G. Grimme, *Die Reliquiënbuste des hl. Servatius in Maastricht. Unter besonderer Berücksichtigung der Reliefs im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe*, in *Medias res. Festschrift zum siebzigsten Geburtstag von Peter Ludwig*. Köln, Dumont, 1995, S. 341-362, 10 Abb.

141. L. Kockaert, *Notre-Dame de Walcourt. Composition et structure des polychromies*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. Kon. Inst. Kunstpatr., 25, 1993 (1995), p. 62-64, ill.

142. A.-M. Lamboray-Didier, *Notre-Dame de Walcourt. Notes sur les poinçons et ex-voto*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. Kon. Inst. Kunstpatr., 25, 1993 (1995), p. 48-51, ill.

143. *Musée du Louvre. Nouvelles acquisitions du département des sculptures*. Paris, Ed. Réunion des Musées nationaux, 1996, 159 p., ill.

144. L. Opsteyn, *Grote vondsten uit de Kleine Gete. Recent archeologisch onderzoek te Zoutleeuw*, in Brabantse folklore en gesch., 289, 1996, ill.

145. A. Sánchez-Lassa de los Santos, *Un « Ecce Homo » de escuela flamenca en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*, in Urtekaria, 1995, p. 37-53, ill.

146. M. Serck-Dewaide, *Conservering en restauratie van de gepolychromeerde beeldhouwwerken*, in *Goud, brokaat en glacis* [n° 139]. Gent-Brussel, 1996, p. 27-36, ill.

147. M. Serck-Dewaide, *Notre-Dame de Walcourt. La statue en bois polychrome*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. Kon. Inst. Kunstpatr., 25, 1993 (1995), p. 45-47, ill.

148. M. Serck-Dewaide, *S.O.S. Polychromies. La conservation et la restauration des sculptures en bois polychromes*, in L'Estampille. L'objet d'art, 300, 1996, p. 78-89, 26 ill.

149. M. Trusted, [Compte rendu/Recensie] *Flemish Artists in Spain (exhibition «Vlaanderen en Castilla y León: Op de drempel van Europa», Antwerpen, 1995)*, in Apollo, 407, 1996, p. 58.

150. K. Van der Schueren, *De Kunstkamers van Frans II Francken: een kritische analyse van de aldaar aanwezige sculptuur*, in Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen. Jaarb. 1996, p. 59-89, 16 ill.

151. J. Van Lennep, *Les bustes de l'Académie royale de Belgique. Histoire et catalogue raisonné précédés d'un essai «Le portrait sculpté depuis la Renaissance»*. Gembloux, Académie royale de Belgique, 1993, 492 p., ill.

152. M. Van Strydonck, *Notre-Dame de Walcourt. Datation par le radiocarbone*, in Bull. Inst. roy.

Patr. art. Kon. Inst. Kunstpatr., 25, 1993 (1995), p. 74-78.

153. *«Von allen Seiten schön». Bronzen der Renaissance und des Barock*. Berlin, Ed. Braus, 1995, 639 S., 252 Abb.

154. G. Zeman, *Studien zur Skulptur des Jean de Berry: Stilfragen*, in Wiener Jahrb. Kunstgesch., 48, 1995, S. 165-214, 289-308, 58 Abb.

b) Centres de production - Productiecentra

155. [*Bruxelles-Brussel*] R. Dominguez Casas, *Le entorno familiar y social del escultor Egas Cueman de Bruselas*, in Arch. esp. de arte, 272, 1995, p. 342-352, 3 ill.

156. [*Bruxelles-Brussel*] K.W. Woods, *Five Netherlandish Carved Altar-pieces in England and the Brussels School of Carving c. 1470-1520*, in Burl. Mag., 1125, 1996, p. 788-800, 18 ill.

157. [*Ecaussines*] J.-P. De Rycke, *Quelques exemples de la sculpture funéraire écaussinnoise de la première moitié du seizième siècle. Résurrection et Renaissance en Hainaut*, in Rev. archéol. et hist. d'art Louvain, 28, 1995, p. 43-52, 15 ill.

158. [*Leuven*] F.M. Kammel, *Joes Beyaert (1405-1483). Een onbekend werk van deze Leuvense beeldhouwer*, in Antiek, 1994, 3, p. 16-19.

159. [*Liège*] F. di Campli, *Les colonnes du palais de Liège et la Renaissance française*, in *Mélanges Pierre Colman* [= n° 7], Liège, 1996, p. 92-94, ill.

160. [*Meuse*] C. de Jamblinne-Poswick, *«Sedes Sapientiae» mosane, ca. 1270*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. Kon. Inst. Kunstpatr., 25, 1993 (1995), p. 261-262, ill.

161. [*Oplinter*] R. De Boodt, *De beeldsnijder Robert Moreau en het retabel van Oplinter*, in Bull. Kon. Mus. Kunst en Gesch. Mus. roy. Art et Hist., 65, 1994 (1996), p. 111-119, 4 ill.

162. [*Tournai*] L. Nys, *Incised Wall Tablets in Tournai Stone. Late Fourteenth and Early Fifteenth Century. A Contribution to the Question of Attribution of Low Relief Mural Carvings in Tournai Stone*, Transactions of the Monumental Brass Society, 15, 1993, 2, p. 90-118, 21 ill.

163. [*Tournai*] L. Nys, *Les sépultures des Mortagne-d'Espierres anciennement en l'abbaye Saint-Martin de Tournai*, in Rev. archéol. et hist. d'art Louvain, 27, 1994 (1996), p. 77-85, 2 ill.

164. [*West-Vlaanderen*] E. Keignaert, *Olmaer van Ommen (ca. 1539 - ca. 1630), Antwerps antieksnijder en schrijnwerker werkzaam in West-Vlaanderen*, in Handel. Kon. geschied- en oudheidk. Kring Kortrijk, 61, 1995-1996, p. 3-46, ill.

c) Sculpteurs - Beeldhouwers

165. [*Beyaert*] F.M. Kammel, *Joes Beyaert (1405-1483). Een onbekend werk van deze Leuvense beeldhouwer*, in Antiek, 1994, 3, p. 16-19.

166. [*Bologne*] U. Becker, *Internationale Hofkunst. Giambolognas Nordalpine Nachwolger*, in *«Von allen Seiten schön»* [n° 153]. Berlin, 1995, p. 434-483, ill.

167. [*Cueman*] R. Dominguez Casas, *Le entorno familiar y social del escultor Egas Cueman de Bruselas*, in Arch. esp. de arte, 272, 1995, p. 342-352, 3 ill.

168. [*Del Cour*] F. Dandrifosse, *Autour de la Vierge de Del Cour en l'église des Capucins à Malmédy*, in Leodium, 81, 1996, p. 28-32, 2 ill.

169. [*Delvaux*] A. Jacobs, *L'archange Raphaël et L'ange tutélaire du royaume du Portugal sculptés à Rome vers 1730-1732 par Laurent Delvaux. Contribution à l'étude des sculpteurs de la Basilique de Mafra*, in Gaz. Beaux-Arts, 1532, 1996, p. 71-90, 22 ill.

170. [*Duquesnoy*] B. Lossky, *Descendance de la* Sainte Suzanne *de François Duquesnoy dans l'art classique*, in Gaz. Beaux-Arts, 1526, p. 113-118, 8 ill.

171. [*Evrard*] M. Lefftz, *Une sculpture de Guillaume Evrard redécouverte: le saint Martin de l'église Saint-Martin-en-Île à Liège?*, in *Mélanges Pierre Colman* [= n° 7], Liège, 1996, p. 141-143, ill.

172. [*Faydherbe*] S. Van Riet, *Lucas Faydherbe als beeldhouwer en altaarbouwer. Nieuwe gegevens en documenten*, in Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen. Jaarb., 1996, p. 141-225, 34 ill.

173. [*Floris*] A. Huysmans, J. Van Damme, C. Van De Velde en C. Van Mulders, *Cornelis Floris (1514-1575). Beeldhouwer, architect en ontwerper*. Brussel, Gemeentekrediet, 1996, 272 p., 296 ill.

174. [*Jaquet-Droz*] P. Huys, *De «automatische beelden» van Jaquet-Droz in Gent anno 1781*, in Ghendtsche Tydinghen, 25, 1996, 1, p. 29-30, ill.

175. [*Jonghelinck*] L. Smolderen, *Jacques Jonghelinck. Sculpteur, médailleur et graveur de sceaux (1530-1606)* (Publications d'histoire de l'art et d'archéologie de l'UCL, 90 = Numismatica Lo-

vaniensia, 15). Louvain-La-Neuve, 1996, V-559 p., 113 ill.

176. [*Lecreux*] M.-F. Bauer et P. de Henau, *Nicolas Lecreux, «Saint Michel terrassant deux anges déchus», 1763*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. Kon. Inst. Kunstpatr., 25, 1993 (1995), p. 269-272, ill.

177. [*Moreau*] R. De Boodt, *De beeldsnijder Robert Moreau en het retabel van Oplinter*, in Bull. Kon. Mus. Kunst en Gesch. Mus. roy. Art et Hist., 65, 1994 (1996), p. 111-119, 4 ill.

178. [*Pompe*] P. de Henau en E. Colas, *Walter Pompe, «Onze-Lieve-Vrouw ten Hemelvaart», 1739-1740*, in Kon. Inst. Kunstpatr. Bull. Inst. roy. Patr. art., 25, 1993 (1995), p. 264-269, ill.

179. [*Quellin*] C.J.H.M. Tax en A.C.M. Koolen, *Het grafmonument van Engelbert van Immerseel te Bokhoven*, in Antiek, 1994, 3, p. 28-33, 5 ill.

180. [*Van Ommen*] E. Keignaert, *Olmaer van Ommen (ca. 1539 - ca. 1630), Antwerps antieksnijder en schrijnwerker werkzaam in West-Vlaanderen*, in Handel. Kon. geschied- en oudheidk. Kring Kortrijk, 61, 1995-1996, p. 3-46, ill.

181. [*Varin*] N. Darding, *Jean Varin, de Liège à Paris*, in *Mélanges Pierre Colman* [= n° 7], Liège, 1996, p. 128-130, ill.

182. [*Xavery*] J. Giltais, *Pieter Xavery. Een sculptuur in terracotta. De Gewonde Duellist*, in Antiek, 1994, 3, p. 42-45, 3 ill.

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

a) Généralités - Algemeenheden

183. *Albums de Croij, XXVI. Recueil d'études. Actes du colloque organisé à Chimay et à Fourmies les 7 et 8 mai 1992. Suivi d'une table générale et d'un index de la Collection des Albums*. Bruxelles, Crédit communal, 1996, 461 p., ill.

184. V. Arickx, *De familie Hannoye in Brugge en Pillem (1609-1712) en haar verzameling schilderijen*, in Bickorf, 96, 1996, 4, p. 347-357.

185. a) *L'Art gourmand. De Aertsen à Van Gogh. Les tableaux de l'exposition*. Bruxelles, Crédit communal, 1996, 168 p., ill. / b) *Kunst voor fijnproevers. Van Aertsen tot Van Gogh. De schilderijen van de tentoonstelling*. Brussel, Gemeentekrediet, 1996, 168 p., ill.

186. J. Backhouse, *The So-Called Hours of Philip the Fair. An Introductory Note on British Library Additional MS 17280*, in Wiener Jahrb. Kunstgesch., 46-47, 1993-94, p. 45-54, 384-388, 8 ill.

187. J. Backhouse, [Compte rendu/Recensie] *The Hours of Mary of Burgundy. Codex Vindobonensis 1857, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek. Commentary by Eric Inglis, London*, in The Antiquaries Journal, 76, 1996, p. 300-301.

188. A. Balis, *La peinture baroque flamande: Rubens, Van Dyck, Jordaens*, in *Le Della d'or* [= n° 3], Anvers, 1996, p. 249-253, ill.

189. A. Bettagno, C. Brown, F. Calvo-Serraller, F. Haskell et E. Perez Sanchez, a) *Le Musée du Prado*. (Anvers), Fonds Mercator Paribas - (Madrid) Fundación Amigos del Museo del Prado, 1996, 688 p., ill. / b) *Het Prado Museum*. Antwerpen, Mercatorfonds Paribas - (Madrid), Fundación Amigos del Museo del Prado, 1996, 688 p., ill. / c) *El Museo del Prado*. (Amberes), Fonds Mercator Paribas - (Madrid), Fundación Amigos del Museo del Prado, 1996, 688 p., ill. / d) *The Prado Museum*. (Antwerp), Mercatorfonds Paribas - (Madrid), Fundación Amigos del Museo del Prado, 1996, 688 p., ill.

190. a) *Bloemen in de schilderkunst van de 16de tot de 20ste eeuw*. Brussel, Gemeentekrediet, 1996, 189 p., ill. / b) *La peinture florale du XVIe au XXe s.* Bruxelles, Crédit communal, 1996, 189 p., ill.

191. P. Boccardo et C. Dipabio, *Dipinti Fiamminghi e Olandesi della Galleria Doria Pamphilj*. Genova, Tormena Ed., 1996, 163 p., ill.

192. *Bonnefantenmuseum Maastricht*. Maastricht, Bonnefantenmuseum, 1995, 383 p., ill.

193. B. Bousmanne, *L'enluminure XIVe-XVe s.*, in P. Roberts-Jones, *Histoire de la peinture en Belgique* [= n° 260]. Bruxelles, 1995, p. 39-51, ill.

194. B. Brenninkmeijer - De Rooij, *Roots of Seventeenth Century Flower Painting. Miniatures, Plant Books, Paintings*. Leiden, Primavera Pers, 1996, 96 p., 77 ill.

195. W. Cahn, *Romanesque Manuscripts of the Twelfth Century* (A Survey of Manuscripts Illu-

minated in France). London, 1996, 2 vols. 219 p., 374 ill.

196. L. Campbell, *Scottish Patrons and Netherlandish Painters in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, in *Scotland and the Low Countries 1124-1994* [= n° 13], East Linton, 1996, p. 89-103, ill.

197. B. Cardon, *Manuscripts of the « Speculum humanae salvationis » in the Southern Netherlands (c. 1410 - c. 1470): a Contribution to the Study of 15th Century Book Illumination and of the Function and Meaning of Historical Symbolism* (Corpus of Illuminated Manuscripts. Low Countries Series, 6), ed. M. Smeyers. Louvain, 1996, 451 p., 194 ill.

198. A. Châtelet, [Compte rendu/Recensie] *M. Comblen-Sonkes et Ph. Lorentz, Musée du Louvre, Paris 11 (Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux et de la Principauté de Liège au xve siècle, 17) (...), 2 vols., Bruxelles, 1995*, in Bull. monumental, 1996, 1, p. 103-105.

199. A. Châtelet, [Compte rendu/Recensie] *P. Philippot, La peinture dans les anciens Pays-Bas, xve-xvie siècles, Paris, 1994; H. Belting et Ch. Kruse, Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, Munich, 1994; Les Primitifs flamands et leur temps, sous la direction de B. de Patoul et R. Van Schoute, Louvain-la-Neuve, 1994*, in Bull. monumental, 1996, 1, p. 101-103.

200. M. Comblen-Sonkes, *The Collegiate Church of Saint Peter Louvain* (Corpus of Fifteenth-Century Painting in the Southern Netherlands and the Principality of Liège, 18). Vol. I: *Text*, Vol. II: *Plates*. Brussels, Centre International d'étude de la peinture médiévale des bassins de l'Escaut et de la Meuse - Internationaal Studiecentrum Middeleeuwse schilderkunst in de Schelde- en Maasbekken, 1996, 189 p., 276 ill.

201. C. Currie en J.A. Glatigny, *Zuidnederlandse school 17de eeuw. De Triomf van de Kerk - Ecole des Pays-Bas méridionaux. Le Triomphe de l'Eglise*, in *S.O.S. Oude Schilderijen. S.O.S. Peintures anciennes* [= n° 271], Brussel - Bruxelles, 1996, p. 143-157, ill.

202. N. Dacos, *Roma quanta fuit. Tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea*. Roma, Donzelli editore, 1995, 146 p., 113 ill.

203. E. de Jong en M. Dominicus-Van Soest, *Aardse Paradijzen. De tuin in de Nederlandse kunst 15de tot 18de eeuw*. Gent, Snoek-Ducaju & Zoon, 1996, 224 p., ill.

204. G. Denhaene, *La Renaissance, xvi^e s.*, in P. Roberts-Jones, *Histoire de la peinture en Belgique* [= n° 260]. Bruxelles, 1995, p. 109-165, ill.

205. R. De Nolf, *In den beginne was er te Brugge de tentoonstelling van de Vlaamse Primitieven van 1902*, in Brugge Sted. Mus. en Museumvrienden. Museumbull., 16, 1996, 1, p. 13, ill.

206. B. de Patoul, *Les Primitifs flamands, xv^e s.*, in P. Roberts-Jones, *Histoire de la peinture en Belgique* [= n° 260]. Bruxelles, 1995, p. 55-105, ill.

207. A. De Witte, *Het Brugse Sint-Jans- en Sint-Lucasgilde der librariërs 1457-1469*, in Biekorf, 96, 1996, 4, p. 334-340.

208. J. Dijkstra, [Compte rendu/Recensie] *M. Comblen-Sonkes et P. Lorentz, Musée du Louvre, vol. 2 (Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux et de la Principauté de Liège au quinzième siècle, 18), Bruxelles 1995*, in Simiolus, 24, 1996, 1, p. 74-77.

209. P. Eeckhout, *Genèse du tableau de fleurs*, in Rev. belge archéol. et hist. de l'art. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 65, 1996, p. 81-122, ill.

210. S. Egan, *Jezus voor Pilatus. De Heilige Joris - Jésus devant Pilate. Saint Georges*, in *S.O.S. Oude Schilderijen. S.O.S. Peintures anciennes* [= n° 271], Brussel-Bruxelles, 1996, p. 44-54, ill.

211. N. Egorova, *Flemish Landscapes in Moscow*, in Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen. Jaarb. 1996, p. 37-57, 23 ill.

212. *L'Empire de Flore. Histoire et représentation des fleurs en Europe du XVIe au XIXe siècle*. Louvain-la-Neuve, La Renaissance du Livre, 1996, 360 p., ill.

213. *The European Fine Art Fair, Maastricht 1996*. The European Fine Art Foundation, 1996, 414 p., ill.

214. M.L. Evans, [Compte rendu/Recensie] *Van Eyck and the founders of early Netherlandish painting, by O. Pacht (...), London, 1994*, in Burl. Mag., 1118, 1996, p. 332-333.

215. M.L. Evans, [Compte rendu/Recensie] *J. Sander, Die Entdeckung der Kunst: Niederländische Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Frankfurt, 1995*, in Burl. Mag., 1117, 1996, p. 271-272.

216. *Flämische Barockmalerei - Meisterwerke der Alten Pinakothek, München*, Introd. K. Renger, Cat. S. Wagini. München, Hirmer, 1996, 204 S., Abb.

217. J.C. Frère, *Les Primitifs flamands*. Paris, Ed. Terrail, 1996, 206 p., ill.

218. G. Gancedo, T. Reicher en J. Wouters, *Bezegelde aflaatbrief van Herkenrode, 6 april 1363*, in Kon. Inst. Kunstpatr. Bull. Inst. roy. Patr. art., 25, 1993 (1995), p. 274-277, ill.

219. N. Garnier-Pelle, *Chantilly, Musée Condé. Peintures du XVIIIe s.* (Inventaire des collections publiques françaises, 38). Paris, Ed. Réunion des Musées nationaux - Chantilly, Musée Condé, 1995, 221 p., 150 ill.

220. A. Golahny, [Compte rendu/Recensie] *Beeld en zelfbeeld in de Nederlandse kunst 1550 - 1750. Image and Self-Image in the Netherlandish Art 1550 - 1750, ed. H. Roodenburg, [...], Zwolle, [...], 1995*, in Hist. Netherl. Art Newsletter, 13, 1996, 2, p. 28-29.

221. A. Golahny, [Compte rendu/Recensie] *P. Boccardo a. C. Di Fabio, Dipinti Fiamminghi e Olandesi della Galleria Doria Pamphilj [...], Genoa, [...], 1996*, in Hist. Netherl. Art Newsletter, 13, 1996, 2, p. 27-28.

222. J.M. Gonzalez de Zarate, V. Bermejo, E. Angulo y R. Lamarca, *Las estampas de los Sadeler como transmisoras de modelos iconograficos en la pintura flamenca del siglo XVII*, in Goya, 251, 1996, p. 265-275, 30 ill.

223. *Le goût d'un amateur du 1er Empire. Peintures hollandaises et flamandes, Musée National du château de Compiègne*. Paris, Éd. Réunion des Musées nationaux, 1995, 75 p., ill.

224. Z. Grohnova and O. Kotkova, *An Ecce Homo Panel from the National Gallery in Prague* (Early Stages of Technological Research into Netherlandish Paintings), in Bull. Nat. Gall. Prague, 5-6, 1995-96, p. 113-121, 10 ill.

225. U. Härting, *Die flämische Waldlandschaftsbilder des Bibels*, in Weltkunst, 66, 1996, 22, S. 2964-2966, 5 Abb.

226. *Heures de Turin-Milan. Inv. N° 47 Museo Civico d'Arte Antica, Torino. Kommentar, Commentary, Commentaire* A.H. Van Buren, J.H. Marrow & S. Pettinati. Luzern, Faksimile Verlag, 1996, 703 p., ill.

227. *Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie vom 17. bis zum 20. Jahrhundert*, Hrsg. E. Mai unter Mitarbeit von A. Repp-Eckert. Mainz, Ph. von Zabern, 1996, 439 S., 293 Abb.

228. E. Honig, *The Beholder as Work of Art. A Study in the Location of Value in Seventeenth-Century Flemish Painting*, in *Beeld en zelfbeeld in de Nederlandse kunst, 1550-1750*, in Nederl. kunsthist. Jaarb., 46, 1995, p. 252-297, 13 ill.

229. *The Hours of Mary of Burgundy. Codex Vindobonensis 1857 Vienna, Österreichische Nationalbibliothek*. Commentary by E. Inglis (Manuscripts in Miniature). London, Harvey Miller Publishers, 1995, 380 p., ill.

230. L. Huet, *Le Baroque, XVIIe s.*, in P. Roberts-Jones, *Histoire de la peinture en Belgique* [= n° 260], Bruxelles, 1995, p. 167-235, ill.

231. A. Jacobs, *De la tradition baroque au néoclassicisme, XVIIIe s.*, in P. Roberts-Jones, *Histoire de la peinture en Belgique* [= n° 260]. Bruxelles, 1995, p. 239-273, ill.

232. S. Jones, [Compte rendu/Recensie] *M. Comblen-Sonkes and Ph. Lorentz, Corpus de la Peinture des Anciens Pays-Bas Méridionaux et de la Principauté de Liège au Quinzième siècle. Le Musée du Louvre 11, 2 vols., Bruxelles, 1995*, in Burl. Mag., 1116, p. 195.

233. M. Koller, *Der Flügelaltar aus Mechelen in der Deutschordenskirche zu Wien*, in Österr. Zeitschr. Kunst und Denkmalpflege, 49, 1995, 1-2, S. 90-104, Abb.

234. S. Korteweg, *Le manuscrit KB 76E14 de La Haye, le contenu et la décoration des livres des Statuts aux XVe et XVIe siècles*, in *L'Ordre de la Toison d'Or* [= n° 254]. Bruxelles-Turnhout, 1996, p. 39-44, ill.

235. *Landstriche. Niederländische Landschaftsgraphik des 16. und 17. Jahrhunderts aus dem Nachlass von Wolfgang J. Müller*. Kunsthalle zu Kiel in Zusammenarbeit mit dem Kunsthistorischen Institut der Christian-Alberts-Universität Kiel. Kiel, Kunsthalle, 1996, 175 S., Abb.

236. C. Lemaire, *La bibliothèque de Louis de Gruuthuse*, in *L'Ordre de la Toison d'Or* [= n° 254]. Bruxelles-Turnhout, 1996, p. 206-208, ill.

237. C. Lemaire, *Miniaturistes devant la représentation de la Trinité*, in Rev. belge archéol. et hist. de l'art. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 65, 1996, p. 41-79, ill.

238. C. Lemaire, *Remarques relatives aux inventaires de la Librairie de Bourgogne réalisés en 1467-69, 1477, 1485, 1487 et aux manuscrits des duchesses*, in Scriptorium, 48, 1994, 2, p. 294-298.

239. K. Lohse Belkin, [Compte rendu/Recensie] *B. Brenninkmeijer-De Rooij, Roots of Seventeenth Century Flower Painting. Miniatures, Plant Books, Paintings, Leiden, [...], 1996*, in Hist. Netherl. Art Newsletter, 13, 1996, 2, p. 25.

240. K. Lohse Belkin, [Compte rendu/Recensie] *The Hours of Mary of Burgundy, Vienna, [...], London, [...], 1995*, in Hist. Netherl. Art Newsletter, 13, 1996, 1, p. 20.

241. K. Lohse Belkin, [Compte rendu/Recensie] *J. Sander a. B. Brinkmann, Niederländische Gemälde vor 1800 im Städel, [...], Frankfurt a. M., [...], 1995*, in Hist. Netherl. Art Newsletter, 13, 1996, 1, p. 19-20.

242. K. Lohse Belkin, [Compte rendu/Recensie] *Staatliches Museum Schwerin: Collections, Castles and Gardens, ed. K. von Berswordt-Wallrabe, [...], Fondation Paribas, 1995*, in Hist. Netherl. Art Newsletter, 13, 1996, 2, p. 26-27.

243. D. Martens, *La mise au goût du jour d'œuvres médiévales flamandes aux XVIIe et XVIIIe siècles*, in Recherches Poïétiques, 3, Hiver 1995. Paris, Revue de la Société internationale de Poïétique-Valenciennes, Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis, Paris-Valenciennes, 1995, p. 46-55, ill.

244. M.P.J. Martens, [Compte rendu/Recensie] *Jochen Sander, Niederländische Gemälde im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main, 2. Mainz, 1993*, in Simiolus, 24, 1996, 1, p. 77-81.

245. M.P.J. Martens, *La peinture au XVe siècle*, in *Le Della d'or* [= n° 3], Anvers, 1996, p. 112-116, ill.

246. L. Masschelein-Kleiner, *De actie «S.O.S. Grote Schilderijen op doek» van de Koning Boudewijnstichting. La campagne «S.O.S. Grandes Peintures sur toile» de la Fondation Roi Baudouin*, in Bull. Kon. Inst. Kunstpatr. Inst. roy. Patr. art., 25, 1993 (1995), p. 249.

247. L. Masschelein-Kleiner, *Les liants utilisés par nos peintres au XVe siècle: état de la question*, in *Mélanges Pierre Colman* [= n° 7], Liège, 1996, p. 61-64, ill.

248. S. McKendrick, *The History of Alexander the Great*. Malibu, 1996.

249. *Mémoires du Nord. Peintures flamandes et hollandaises des musées d'Orléans*. Orléans, Musée des Beaux- Arts, 1996, 203 p., ill.

250. E. Moinet et J. Klinka Ballesteros, *Le Musée des Beaux-Arts d'Orléans* (Musées et Monuments de France). Paris, Fondat. Paribas - Réunion Musées nationaux, 1996, 127 p., ill.

251. J. Müller, *Le Schilderboeck de Van Mander, in Les «Vies» d'artistes*, in Actes du Coll. intern. organisé par le Service culturel du Louvre, sous la dir. de M. Waschek. Paris, Ec. nat. sup. des Beaux-Arts, 1996, p. 151-171.

252. *Musée du Louvre. Nouvelles acquisitions du département des peintures (1991-1995)*. Paris, Ed. Réunion des Musées nationaux, 1996, 300 p., ill.

253. P. Nuttall, *Domenico Ghirlandaio and Northern Art*, in Apollo, 412, 1996, p. 16-22, 12 ill.

254. *L'Ordre de la Toison d'Or de Philippe le Bon à Philippe le Beau (1430-1505): Idéal ou reflet d'une société?* Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique - Turnhout, Brepols, 1996, 230 p., ill.

255. A. Payne, *Statutes and Armorial of the Order of the Golden Fleece. British Library, Harley Ms. 6199*, in *L'Ordre de la Toison d'Or* [= n° 254]. Bruxelles-Turnhout, 1996, p. 45-46, ill.

256. E. Perez Sanchez, *Natures Mortes I. Flors del Museu de Belles Arts de València*. València, Dir. Gen. Mus. Belles Arts, 1996, 181 p., ill.

257. C. Périer-D'Ieteren, *Zu den bemalten Flügeln des Elmpter Passionsaltars und des Altars der Deutschordenskirche in Wien*, in Österr. Zeitschr. Kunst und Denkmalpflege, 49, 1995, 1-2, S. 55-63, Abb.

258. B.A.M. Ramaekers, *Spelen en figuren. Toneelkunst en processiecultuur in Oudenaarde tussen Middeleeuwen en Moderne Tijd*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 1996, 507 p., ill.

259. *Rembrandt, Rubens, Van Dyck e il Seicento dei Paesi Bassi. Italiensehnsucht nordischer Barockmaler. Meisterwerke aus dem Museum der Bildenden Künste Budapest*, ed. I. Ember und M. Chiarini, Palazzo della Permanente, Mailand; Sinclair-Haus, Bad Homburg v.d. Höhe; Von der Heydt-Museum, Wuppertal. Milano, Leonardo Arte srl, 1995, 207 S., Abb.

260. P. Roberts-Jones *et al.*, *Histoire de la peinture en Belgique du XIVe siècle à nos jours, depuis les premiers maîtres des anciens Pays-Bas méridionaux et de la Principauté de Liège jusqu'aux artistes contemporains*. Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1995, 215 p., ill.

261. M. Royalton-Kisch, [Compte rendu/Recensie] *F. Stampfle with the assistance of R.S. Kraemer and J. Shoaf Turner, Netherlandish Drawings of the fifteenth and sixteenth centuries*

and Flemish Drawings of the seventeenth and eighteenth centuries in the Pierpont Morgan Library, in Burl. Mag., 1120 , 1996, p. 165-166.

262. M. Royalton-Kisch, [Compte rendu/Recensie] *Ch. White and Ch. Crawley, The Dutch and Flemish Drawings of the fifteenth to the early nineteenth centuries in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle, Cambridge, 1994*, in Burl. Mag., 1116, 1996, p. 196.

263. C. Sagüar Quer, [Compte rendu/Recensie] *M. Díaz Padrón, El siglo de Rubens en el Museo del Prado. Catálogo razonado de pintura flamenca del siglo XVII, [...], Madrid - Barcelona, 1995, [...]*, in Goya, 255, 1996, p. 189.

264. C. Sagüar Quer, [Compte rendu/Recensie] *Nina Ayala Mallory, La pintura flamenca del siglo XVII, Madrid, 1995*, in Goya, 251, 1996, p. 320.

265. A. Sander, *«Die Entdeckung der Kunst», Niederländische Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Frankfurt. Ausstellung und Katalog*. Mainz, Ph. von Zabern, 1995, 210 S., Abb.

266. P. Sénéchal, [Compte rendu/Recensie] *N. Dacos, Roma quanta fuit. Tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea, Rome, 1995*, in Revue de l'Art, 112, 1996, p. 73.

267. *Die sichtbare Welt. Niederländische Bilder des 16. und 17. Jahrhunderts*. Tübingen-Berlin, Ernst Wasmuth Verlag Gmbh, 1996, 269 S., Abb.

268. M. Smeyers, *Flemish Miniatures for England*, in The Low Countries. Arts and Society in Flanders and the Netherlands. A Yearbook, 1995-96, p. 240-250.

269. M. Smeyers, *La miniature flamande*, in *Le Delta d'or* [= n° 3], Anvers, 1996, p. 122-126, ill.

270. M. Smeyers, *Zeven eeuwen miniatuurkunst in Frans-Vlaanderen*, in De Franse Nederlanden. Les Pays-Bas Français, 21, 1996, p. 11-33, ill.

271. *S.O.S. Oude Schilderijen. Redding en behoud van 20 kunstwerken op paneel - S.O.S. Peintures anciennes. Sauvegarde de 20 œuvres sur panneau*. Brussel, Koning Boudewijnstichting - K.I.K. - Bruxelles, Fondation Roi Baudouin - I.R.P.A., 1996, 223 p., ill.

272. V. Stoichita et D. Martens, [Compte rendu/Recensie] *H. Belting and Ch. Kruse, Die Erfindung des Gemäldes: Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, München, 1994*, in Art Bull., 128, 1996, p. 733-735.

273. P. Taylor, *Dutch Flower Painting 1600-1750*. An Exhibition organised by P. Mitchell and P. Taylor, London, Ludwich Picture Gallery, 1996, 95 p., ill.

274. D. Thoss, *Guillaume Fillastre, Histoire de la Toison d'Or*, in *L'Ordre de la Toison d'Or* [= n° 254], Bruxelles-Turnhout, 1996, p. 133-136, ill.

275. M. Thursfield, [Compte rendu/Recensie] *Flemish Artists in Spain (exhibition «Vlaanderen en Castilla y Leon: Op de drempel van Europa», Antwerpen, 1995)*, in Apollo, 407, 1996, p. 58.

276. A. Van Buren, *Notice sur le rouleau de Berlin*, in *L'Ordre de la Toison d'Or* [= n° 254], Bruxelles-Turnhout, 1996, p. 234-235, ill.

277. A. Van Buren, *Philip the Good's Manuscripts as Documents of his Relation with the Empire*, in Publications du Centre européen d'études bourguignonnes (XIVe-XVIe siècles), 36, 1996, p. 49-69, ill.

278. D. Vanwynsberghe, *La miniature à Valenciennes: état des sources et aperçu chronologique de la production (fin XIVe-1480)*, in *Valenciennes aux XIVe et XVe s.* [= n° 16], Valenciennes, 1996, p. 181-200, 9 ill.

279. G. Verschatse, *Vrouw in het Museum*, in De Leiegouw, 38, 1996, 3, p. 309-329, ill.

280. G. Verschatse, *Winter in het Museum*, in De Leiegouw, 38, 1996, 2, p. 173-186, ill.

281. E. Verschueren, *De galerij. Mecenaat en Romereis*, in *De blinde hertog* [= n° 1], Brussel, 1996, p. 161-171, ill.

282. V. Voronova et A. Sterligov, *Les manuscrits enluminés occidentaux du VIIIe au XVIe siècle à la Bibliothèque nationale de Russie de Saint-Pétersbourg*. Bornemouth-Sint-Petersburg, Parkstone et Editions d'art Aurora, 1996, 287 p., 374 ill.

283. B. Wéry, *Les peintures murales de l'ancienne église Saints-Pierre-et-Paul de Vieuxville*, in *Mélanges Pierre Colman* [= n° 7], Liège, 1996, p. 67-69, ill.

284. C. White and C. Crawley, *The Dutch and Flemish Drawings of the Fifteenth to the Early Nineteenth Centuries in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*. Cambridge, 1994.

b) Centres de production – Productiecentra

285. [*Antwerpen*] N. Peeters, *Een «Bewening» gemonogrammeerd AG uit het Taxandriamuseum te Turnhout, gesitueerd in de kring van de Antwerpse kleinschilders rond Frans Francken II in*

de vroege zeventiende eeuw, in Taxandria, 68, 1996, p. 129-135, 3 ill.

286. [*Brabant*] A. Chevalier-De Gottal, *Les fêtes et les arts à la cour de Brabant à l'aube du XVe siècle* (Kieler Werkstücke, Reihe D. 7). Frankfurt a. M., 1996.

287. [*Bruxelles-Brussel*] N. Dacos, *Léonard Thiry de Belges, peintre excellent de Fontainebleau à Bruxelles*, in Gaz. Beaux-Arts, 1528-1529, 1996, p. 199-212, 22 ill.; 1530-1531, 1996, p. 21-36, 17 ill.

288. [*Bruxelles-Brussel*] C. Périer-D'Ieteren, *Les volets peints du retable de la Vie de la Vierge conservé à Rouen*, in Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen. Jaarb. 1996, p. 9-35, 12 ill.

289. [*Gent*] R. Van Elslande, *Nabur Martins, de belangrijkste Gentse schilder uit het midden der 15de eeuw*, in Ghendtsche Tydinghen, 25, 1996, 4, p. 190-202, ill.

290. [*Hesdin*] A. Van Buren, *Images monumentales de la Toison d'Or: aux murs du château de Hesdin et en tapisseries*, in *L'Ordre de la Toison d'Or* [= n° 254]. Bruxelles-Turnhout, 1996, p. 226-233, ill.

291. [*Leuven*] P. Poinet, *Werkend replica van de kalenderwijzerplaat*, in Arca Lovaniensis, 22, 1993 (1996), p. 33-41, ill.

292. [*Leuven*] K. en M. Smeyers, *De kalenderwijzerplaat in het Leuvense Stedelijk Museum en de kalendericonografie in laat-middeleeuwse gelijdenboeken*, in Arca Lovaniensis, 22, 1993 (1996), p. 83-124, ill.

293. [*Leuven*] G. Vandendriessche, *The Children of the Planets in the Late-Medieval Calendar-Clock in the City Museum of Leuven (Louvain)*, in Arca Lovaniensis, 22, 1993 (1996), p. 43-81, ill.

294. [*Leuven*] K. Wazgird en L. Smets, *De restauratie van de uur- en kalenderwijzerplaat uit het Stedelijk Museum*, in Arca Lovaniensis, 22, 1993 (1996), p. 11-30, ill.

295. [*Liège*] G. Denhaene, *L'Album d'Arenberg, un trésor liégeois trop peu connu*, in *Mélanges Pierre Colman* [= n° 7], Liège, 1996, p. 81-87, ill.

296. [*Liège*] J. Oliver, *L'héritage de Philippe Bruni, doyen du chapitre de Sainte-Croix, de retour à Liège*, in Bull. Soc. Art et Hist. Diocèse de Liège, 60, 1995, p. 47-63, ill.

297. [*Mechelen*] C. Périer-D'Ieteren, *Les volets peints malinois du Retable de la Passion d'Elmpt (Rhénanie) et ceux du Retable des Templiers de Vienne*, in Ann. Soc. roy. Archéol. Bruxelles, 61, 1996, p. 91-117, ill.

298. [*Oudenaarde*] B.A.M. Ramaekers, *Spelen en figuren. Toneelkunst en processieculturur in Oudenaarde tussen Middeleeuwen en Moderne Tijd*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 1996, 507 p., ill.

c) Peintres, enlumineurs, dessinateurs, graveurs - Schilders, verluchters, tekenaars, graveurs

299. [*Bening*] J.A. Testa, *A Book of Hours with Micro-miniatures by Simon Bening*, in Oud Holland, 110, 1996,1, p. 1-11, 21 ill.

300. [*Benson*] E. Bermejo, *Pinturas inéditas del siglo XVI: Benson, Pieter Coecke y el Maestro del Hijo Prodigo*, in Arch. esp. de arte, 275, 1996, p. 249-267, 20 ill.

301. [*Bles*] L. Serck, *Entre Bles et Gassel: le Maître de la* Pêche Miraculeuse *de Namur*, in Annales Soc. archéol. Namur, 69, 1995 (1996), p. 225-233, ill.

302. [*Bol*] L. Pijl, *Een Val van Icarus van Paul Bril en diens relaties met Hans Bol, Lodewijk Toeput en Jan Brueghel*, in Oud Holland, 110, 1996, 2, p. 70-78, 8 ill.

303. [*Bosch*] B.H. Marlinissen, *Jérôme Bosch*, in *Le Delta d'or* [= n° 3]. Anvers, 1996, p. 117-119, ill.

304. [*Bosch*] M.D. Fuster Sabater, *Estudio tecnico y tratamiento de restauración aplicado al «San Juan Bautista en el desierto» de Jeronimus Bosch-El Bosco*, in Goya, 253-254, 1996, p. 77-86, 13 ill.

305. [*Bouts*] M. Comblen-Sonkes, *The Collegiate Church of Saint Peter Louvain* (Corpus of Fifteenth-Century Painting in the Southern Netherlands and the Principality of Liège, 18). Vol. I: *Text*, Vol. II: *Plates*. Brussels, Centre International d'étude de la peinture médiévale des bassins de l'Escaut et de la Meuse - Internationaal Studiecentrum Middeleeuwse schilderkunst in de Schelde- en Maasbekken, 1996, 189 p., 276 ill.

306. [*Bril*] L. Pijl, *Een Val van Icarus van Paul Bril en diens relaties met Hans Bol, Lodewijk Toeput en Jan Brueghel*, in Oud Holland, 110, 1996, 2, p. 70-78, 8 ill.

307. [*Bruegel*] D. Allart, *«La chute d'Icare» des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à*

Bruxelles, in *Mélanges Pierre Colman* [= n° 7], Liège, 1996, p. 104-107, ill.

308. [*Bruegel*] J. Renet, *Der Turmbau zu Babel. Brueghels Gemälde und der Mythos von Turmbau und Sprachverwirrung*. Frankfurt am Main, 1994, 70 S., 3 Abb.

309. [*Bruegel*] B. Butts, J-L. Koerner and B. Whitlow, *The Printed World of Pieter Breugel The Elder*. Saint-Louis, The Saint-Louis Art Museum, 1995, 112 p., ill.

310. [*Bruegel*] J. Decavele, *Pieter Brueghel l'Ancien*, in *Le Della d'or* [= n° 3], Anvers, 1996, p. 172-175, ill.

311. [*Bruegel*] J. De Jong, M. Meadows, H. Roodenburg en F. Scholten, *Pieter Bruegel's* (= Nederl. kunsthist. Jaarb., 47, 1996), 271 p.

312. [*Bruegel*] M. Gibson, *Portement de croix. Histoire d'un tableau de Pierre Bruegel l'Aîné* (coll. l'Oeuvre). Paris, Noësis, 1996, 142 p., 15 ill.

313. [*Bruegel*] J.E. Gregory, *Toward the Contextualization of Pieter Bruegel's Procession to Calvary. Constructing the Beholder From Within the Eyckian Tradition*, in Nederl. kunsthist. Jaarb., 47, 1996, p. 207-221, 4 ill.

314. [*Bruegel*] U. Härting, De subventione pauperum. *Zu Pieter Bruegel*. Caritas mit den sieben Werken der Barmherzigheit *von 1559*, in Nederl. kunsthist. Jaarb., 47, 1996, S. 107-123, 5 Abb.

315. [*Bruegel*] E.M. Kavaler, *Pictorial Satire, Ironie Inversion and Ideological Conflict: Bruegel's* Battle Between the Piggy Banks and Strong Boxes, in Nederl. kunsthist. Jaarb., 47, 1996, p. 155-179, 13 ill.

316. [*Bruegel*] M.A. Meadow, *Putting Bruegel in His Place: Contextual Studies of Pieter Bruegel the Elder*, in Nederl. kunsthist. Jaarb., 47, 1996, p. 7-13, ill.

317. [*Bruegel*] W.S. Melion, Ego enim quasi obdormivi. *Salvation and Blessed Sleep in Philip Galle's* Death of the Virgin *after Pieter Bruegel*, in Nederl. kunsthist. Jaarb., 47, 1996, p. 14-53, 13 ill.

318. [*Bruegel*] J. Müller, *Bibliographie (Pieter Bruegel)*, in Nederl. kunsthist. Jaarb., 47, 1996, p. 217-271.

319. [*Bruegel*] C. Périer-D'Ieteren, *Reflet de la personnalité artistique de Jan Van Eyck et Pierre Bruegel l'Ancien au travers de deux paysages*, in Rev. belge archéol. et hist. de l'art. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 65, 1996, p. 123-131, ill.

320. [*Bruegel*] B.A.M. Ramakers, *Bruegel en de rederijkers. Schilderkunst en literatuur in de zestiende eeuw*, in Nederl. kunsthist. Jaarb., 47, 1996, p. 84-105, 14 ill.

321. [*Bruegel*] N.E. Serebrennikov, *Imitating Nature / Imitating Bruegel*, in Nederl. kunsthist. Jaarb., 47, 1996, p. 224-246, 11 ill.

322. [*Bruegel*] L. Silver, *Pieter Bruegel in the Capital of Capitalism*, in Nederl. kunsthist. Jaarb., 47, 1996, p. 125-153, 6 ill.

323. [*Bruegel*] P. Vincken en L. Schüter, *Pieter Bruegel's* Nestrover *en de mens die de dood tegemoet treedt*, in Nederl. kunsthist. Jaarb., 47, 1996, p. 54-79, 24 ill.

324. [*Brueghel*] D. Beaujean, *Jan Brueghel d. Ä., Peter Paul Rubens und Bernard Salomon: Zur Entstehungsgeschichte des* Paradiesbilde *im Haage Mauritshuis*, in Zeitschr. Kunstgesch., 59, 1996, 1, S. 123-127, 2 Abb.

325. [*Brueghel*] A. Padrón Mérida, *Una réplica de Jan Brueghel « el Joven » de « Los sentidos y los elementos » del Museo del Prado*, in Bol. Museo del Prado, 16, 34, 1995, p. 15-20, ill.

326. [*Brueghel*] L. Pilz, *Een Val van Icarus van Paul Brit en diens relaties met Hans Bol, Lodewijk Toeput en Jan Brueghel*, in Oud Holland, 110, 1996, 2, p. 70-78, 8 ill.

327. [*Brueghel*] F. Roberts-Jones, *Brueghel le Jeune dans* L'Atelier *d'Alfred Stevens*, in *Mélanges Pierre Colman* [= n° 7], Liège, 1996, p. 194-196, ill.

328. [*Brueghel*] G.J.M. Weber, *Weitere Erkenntnisse zu Gemälden in Schloss Rheydt: Werkgruppen ohne Künstlernamen. Buntgemischte Tierwelten aus der Nachfolge von Jan Brueghel d. Ä. und Roelant Savery*, in Rheydter Jahrb. für Geschichte, Kunst und Heimatkunde, 21, 1994, S. 225-233, Abb.

329. [*Campin*] A. Châtelet, a) *Robert Campin. Le Maître de Flémalle. La fascination du quotidien*. Anvers, Fonds Mercator, 1996, 379 p., ill. / b) *Robert Campin. De Meester van Flémalle*. Antwerpen, Mercatorfonds, 1996, 379 p., ill.

330. [*Christus*] C.I. Minott, [Compte rendu/Recensie] *M.W. Ainsworth, Petrus Christus: Renaissance Master of Bruges. [...]. New York, The Metropolitan Museum of Art, 1994. [...]*, in Renaissance Quarterly, 49, 1996, 4.

331. [*Christus*] L. Toorians, [Compte rendu/Recensie] *M.W. Ainsworth en M.P.J. Martens, Petrus Christus. Gent-New York, 1995*, in Ons Erfdeel, 1996, 2, p. 283-284, 1 ill.

332. [*Coecke*] E. Bermejo, *Pinturas inéditas del siglo XVI: Benson, Pieter Coecke y el Maestro del Hijo Prodigo*, in Arch. esp. de arte, 275, 1996, p. 249-267, 20 ill.

333. [*Coecke*] A. Godefrind-Born, *Un dessin inédit de Pieter Coecke van Aelst conservé dans les collections du British Museum*, in Annales hist. art et archéol. (ULB), 18, 1996, p. 35-44, ill.

334. [*Coecke*] K. Wazgird en L. Smets, *Pieter Coeck van Aelst. De Boodschap aan Maria, de Heilige Drievuldigheid - L'Annonciation à Marie, la Sainte Trinité*, in *S.O.S. oude Schilderijen. S.O.S. Peintures anciennes* [= n° 271]. Brussel- Bruxelles, 1996, p. 86-94, ill.

335. [*Coignet*] A. Meskens, *Enkele biografische gegevens over Gillis I Coignet alias Gillis met de Vlek*, in Oud Holland, 110, 1996, 3-4, p. 142-144.

336. [*Coppens*] P. Dellis, *Oeuvres inconnues du peintre bruxellois François Coppens (1628-1685)*, in Ann. Soc. roy. Archéol. Bruxelles, 61, 1996, p. 119-133, ill.

337. [*Cossiers*] J. Foucart, *Jan Cossiers. «Ecce Homo ou Pilate présentant le Christ au peuple»*, in *Musée du Louvre. Nouvelles acquisitions* [= n° 252], Paris, 1996, p. 79-82, ill.

338. [*Coxcie*] J. Labarque, *Michel Coxcie. Tripliek van de Verrezen Christus, de Morillontripliek - Triptyque du Christ ressuscité, le triptyque Morillon*, in *S.O.S. Oude Schilderijen. S.O.S. Peintures anciennes* [= n° 271]. Brussel-Bruxelles, 1996, p. 78-85, ill.

339. [*Coxcie*] H. Loinig, *Zu Michiel Coxcies « Sippen und Johanneslafel » von 1540. Frühe Paradigmen des Romanismus in den Niederlanden*, in Wiener Jahrb. Kunstgesch., 48, 1995, S. 9-41, 241-242.

340. [*Coxcie*] F. Van der Ploeg, [Compte rendu/ Recensie] *Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen, 96 (1992). Michiel Coxcie, Pictor regis (1499-1592), Mechelen, 1993*, in Oud Holland, 110, 1996, 1, p. 47-51.

341. [*Darel*] M.B. de Vrij, *Jacques Darel, een schilder in de schaduw van Campin en de ontlangs opgedoken* Aanbidding van het Christuskind, in Antiek, 1995, 1, p. 20-28, 10 ill.

342. [*de Bry*] V. Bücken, *Théodore de Bry et Joos van Winghe à Francfort. Un exemple de collaboration entre peintre et éditeur à la fin du XVIe siècle*, in *Mélanges Pierre Colman* [= n° 7], Liège, 1996, p. 108-111, ill.

343. [*de Bry*] I. Malaise-Engammare, *Théodore de Bry et Bartolomé de las Casas. Images de la dissidence religiense*, in *Mélanges Pierre Colman* [= n° 7], Liège, 1996, p. 112-115, ill.

344. [*de Champaigne*] F. Cousinie, [Compte rendu/ Recensie] *L. Marin: Philippe de Champaigne ou la présence cachée, Paris, 1995*, in Revue de l'Art, 113, 1996, p. 89-90.

345. [*de Champaigne*] L. Marin, *Philippe de Champaigne ou la présence cachée*, Paris, Hazan, 1995, 120 p., ill.

346. [*de Clerck*] A. Rollova, *Hendrik de Clerck, Frans Francken II and Hendrik van Balen I. Note on their Drawings in the National Gallery, Prague*, in Bull. Nat. Gall. Prague, 2, 1992, p. 135-136, 3 ill.

347. [*de Clerck*] Pham Thanh Nhi, *Hendrik de Clerck. Tripliek met de Marteling van de Heilige Sebastiaan - Triptyque avec le Martyre de saint Sébastien*, in *S.O.S. Oude Schilderijen. S.O.S. Peintures anciennes* [= n° 271], Brussel-Bruxelles, 1996, p. 158-166, ill.

348. [*de Gheyn*] G.L. Notarp, *Jacques de Gheyn II's « Man Resting in a Field »: an Essay on the Iconography of Melancholy*, in Simiolus, 24, 1996, 4, p. 314-319, 8 ill.

349. [*Delyen*] G. de Wallens, *Les deux morceaux de réception de Jacques-François Delyen (Gand 1684-Paris 1761). Etude matérielle, historique, technique et stylistique*, in Rev. archéol. et hist. d'art Louvain, 27, 1994, p. 87-106, 17 ill.

350. [*de Vos*] J. Folie, L. Kockaert et D. Verloo, *La «Sainte Parenté» de Martin de Vos (1585) au Musée des Beaux-Arts de Gand. Iconographie, technique picturale, examen et traitement*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. Kon. Inst. Kunstpatr., 25, 1993 (1995), p. 211-231, ill.

351. [*de Vos*] R. Guislain-Wittermann, *Cornelis de Vos, «Familieportret», ca. 1635*, in Kon. Inst. Kunstpatr. Bull. Inst. roy. Patr. art., 25, 1993 (1995), p. 252-253, ill.

352. [*Dreppe*] F. Clercx-Léonard-Etienne, *Souvenirs romains des peintres liégeois Joseph Dreppe et François-Bernard Racle*, in *Mélanges Pierre Colman* [= n° 7], Liège, 1996, p. 163-165, ill.

353. [*Dreppe*] J.-L. Graulich, *Un chat au Tribunal des XXII. Note sur une peinture allégorique de Joseph Dreppe*, in *Mélanges Pierre Colman* [= n° 7], Liège, 1996, p. 166-168, ill.

354. [*Fisen*] P.-Y. Kairis, *Les saintes promotrices de la Fête-Dieu vues par le peintre Englebert Fisen*, in Leodium, 81, 1996, p. 33-43, 3 ill.

355. [*Fisen*] P.-Y. Kairis, *Les tableaux de justice d'Englebert Fisen pour le palais de Liège*, in *Mélanges Pierre Colman* [= n° 7], Liège, 1996, p. 134-137, ill.

356. [*Flémal*] P.-Y. Kairis, *Bertholet Flémal et le maître-autel de la cathédrale Saint-Lambert*, in Bull. Soc. roy. « Le Vieux-Liège », 274, 1996, p. 504-526, 11 ill.

357. [*Floris*] C. Van de Velde, *Quelques considérations sur Frans Floris et Willem Key, les élèves anversois de Lambert Lombard*, in *Mélanges Pierre Colman* [= n° 7], Liège, 1996, p. 102-103, ill.

358. [*Francken*] L. De Maeyer, *Frans I Francken. De Maagschap van de Heilige Anna - La Lignée de Ste Anne*, in *S.O.S. Oude Schilderijen. S.O.S. Peintures anciennes* [= n° 271], Brussel-Bruxelles, 1996, p. 95-102, ill.

359. [*Francken*] N. Peeters, *Een «Bewening» gemonogrammeerd AG uit het Taxandriamuseum te Turnhout, gesitueerd in de kring van de Antwerpse kleinschilders rond Frans Francken II in de vroege zeventiende eeuw*, in Taxandria, 68, 1996, p. 129-135, 3 ill.

360. [*Francken*] A. Rollona, *Hendrik de Clerck, Frans Francken II and Hendrik van Balen I. Note on their Drawings in the National Gallery, Prague*, in Bull. Nat. Gall. Prague, 2, 1992, p. 135-136, 3 ill.

361. [*Francken*] K. Van der Schueren, *De Kunstkamers van Frans II Francken: een kritische analyse van de aldaar aanwezige sculptuur*, in Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen. Jaarb. 1996, p. 59-89, 16 ill.

362. [*Furnius*] I. Happart, *Pierre Furnius. De Bewening van Christus - La Déploration du Christ*, in *S.O.S. Oude Schilderijen. S.O.S. Peintures anciennes* [= n° 271], Brussel-Bruxelles, 1996, p. 104-113, ill.

363. [*Galle*] W.S. Melion, Ego enim quasi obdormivi. *Salvation and Blessed Sleep in Philip Galle's* Death of the Virgin *after Pieter Bruegel*, in Nederl. kunsthist. Jaarb., 47, 1996, p. 14-53, 13 ill.

364. [*Gassel*] L. Serck, *Entre Bles et Gassel: le Maître de la Pêche Miraculeuse de Namur*, in Annales Soc. archéol. Namur, 69, 1995 (1996), p. 225-233, ill.

365. [*Gossart*] L. Campbell and J. Dunkerton, *A Famous Gossaert Rediscovered*, in Burl. Mag., 1116, 1996, p. 164-173, 23 ill.

366. [*Immenraet*] M.-E. de Séjournet-van Rickevorsel, *Un peintre flamand méconnu: Philippe-Auguste Immenraet (1627-1679)*, in Rev. archéol. et hist. d'art Louvain, 28, 1995, p. 53-61, 4 ill.

367. [*Janssens*] G.J.M. Weber, *Weitere Erkenntnisse zu Gemälden in Schloss Reydt: Werkgruppen ohne Künstlernamen. Die Rekonstruktion eine Serie der Vier Jahreszeiten aus dem Kreis von Abraham Janssens*, in Rheydter Jahrb. für Geschichte, Kunst und Heimatkunde, 21, 1994, S. 211-225, Abb.

368. [*Jordaens*] A. Balis, *La peinture baroque flamande: Rubens, Van Dyck, Jordaens*, in *Le Della d'or* [= n° 3], Anvers, 1996, p. 249-253, ill.

369. [*Key*] M. Estella, *Noticias documentales sobre Moro o Key? Y sobre el Caravaggio*, in Arch. esp. de arte, 275, 1996, p. 345-349, 4 ill.

370. [*Key*] C. Van de Velde, *Quelques considérations sur Frans Floris et Willem Key, les élèves anversois de Lambert Lombard*, in *Mélanges Pierre Colman* [= n° 7], Liège, 1996, p. 102-103, ill.

371. [*Lombard*] C. Van de Velde, *Quelques considérations sur Frans Floris et Willem Key, les élèves anversois de Lambert Lombard*, in *Mélanges Pierre Colman* [= n° 7], Liège, 1996, p. 102-103, ill.

372. [*Maîtres-Meesters*] E. Bermejo, *Pinturas inéditas del siglo XVI: Benson, Pieter Coecke y el Maestro del Hijo Prodigo*, in Arch. esp. de arte, 275, 1996, p. 249-267, 20 ill.

373. [*Maîtres-Meesters*] C. Currie, *Meester Johannes. De Maagschap van de Heilige Anna - Maître Jean. La lignée de Ste Anne*, in *S.O.S. Oude Schilderijen. S.O.S. Peintures anciennes* [= n° 271], Brussel-Bruxelles, 1996, p. 113-127, ill.

374. [*Maîtres-Meesters*] M.R. de Vrij, *De Meester van de Lucia-Legende. Twee panelen op hun plaats*, in Antiek, 1996, 9, p. 417-422, 8 ill.

375. [*Maîtres - Meesters*] J. Folie en L. Depuydt-Elbaum, *Meester van de Mansi-Magdalena. De Graflegging - Maître de la Madeleine-Mansi. La Mise au tombeau*, in *S.O.S. Oude Schilderijen. S.O.S. Peintures anciennes* [= n° 271], Brussel-Bruxelles, 1996, p. 128-135, ill.

376. [*Maîtres-Meesters*] M. Michael, *«The Virgin and Child Before a Firescreen» at the National Gallery. The Origins of the Madonna of Humility as the Amicta Sole*, in Apollo, 444, 1996, p. 8-14, 10 ill.

377. [*Maîtres-Meesters*] C. Périer-D'Ieteren, *Les deux versions d'un même triptyque attribué au Maître de la Légende de sainte Catherine. Une étude comparative*, in Zeitschr. für Kunsttechnologie und Konservierung, 10, 1996, p. 5-21, ill.

378. [*Maîtres-Meesters*] A.K. Sencik, *Der Coster-Mythos und ein Porträt-Kryptogramm des Meisters der Magdalenenlegende*, in Bull. Nat. Gall. Prague, 3-4, 1993-94, S. 28-35, 8 Abb.

379. [*Martins*] R. Van Elslande, *Nabur Martins, de belangrijkste Gentse schilder uit het midden der 15de eeuw*, in Ghendtsche Tydinghen, 25, 1996, 4, p. 190-202, ill.

380. [*Massys*] L. Buijnsters-Smets, *Een nieuwe Jan Massys ontdekt?*, in Antiek, 1996, 9, p. 404-409, 6 ill.

381. [*Massys*] K. Louise Belkin, [Compte rendu/Recensie] *L. Buijnsters-Smets, Jan Massys. Een Antwerps schilder uit de zestiende eeuw, Zwolle, [...], 1995*, in Hist. Netherl. Art Newsletter, 13, 1996, 1, p. 19.

382. [*Memling*] E. Bulsen, *A Rediscovered Wing of a Diptych by Hans Memling (c 1440-1494)*, in Oud Holland, 110, 1996, 2, p. 57-69, 20 ill.

383. [*Memling*] P. Eikemeier, *Hans Memling, Johannes und Veronika. Katalogheft in der Neuen Pinakothek München, Bayer. Staatsgemäldesammlungen zur Ausstellung*. München, Bayer. Staatsgemäldesammlungen, 1995, 32 p., 8 ill.

384. [*Memling*] C. Kruse, *Eine gemalte Kunsttheorie im Johannes-Veronika Diptychon von Hans Memling*, in Pantheon, 54, 1996, S. 37-49, 19 Abb.

385. [*Memling*] M.-L. Lievens-de Waegh, *Le langage de l'image chez Hans Memling. En marge de l'exposition de Bruges (première partie)*, in Rev. archéol. et hist. d'art Louvain, 27, 1994 (1996), p. 61-70, 3 ill.

386. [*Memling*] M.-L. Lievens-De Waegh, *Le langage de l'image chez Hans Memling. En marge de l'exposition de Bruges (deuxième partie)*, in Rev. archéol. et hist. d'art Louvain, 28, 1995, p. 31-41, 2 ill.

387. [*Memling*] P. Lorentz, *Hans Memling. «Anges et figures allégoriques des Arts et des Sciences tenant un rameau d'olivier»*, in *Musée du Louvre. Nouvelles acquisitions* [= n° 252], Paris, 1996, p. 64-67, ill.

388. [*Memling*] P. Somville, *A Bruges avec Memling*, in Art & Fact, 14, 1995, p. 33-37, ill.

389. [*Memling*] H. Verougstraete et R. Van Schoute, *A propos du triptyque (?) de Benedetto Portinari de Hans Memling*, in *Mélanges Pierre Colman* [= n° 7], Liège, 1996, p. 65-66, ill.

390. [*Monogrammistes-Monogrammisten*] N. Peeters, *Een « Bewening » gemonogrammeerd AG uit het Taxandriamuseum te Turnhout, gesitueerd in de kring van de Antwerpse kleinschilders rond Frans Francken II in de vroege zeventiende eeuw*, in Taxandria, 68, 1996, p. 129-135, 3 ill.

391. [*Moro*] M. Estella, *Noticias documentales sobre Moro o Key? Y sobre el Caravaggio*, in Arch. esp. de arte, 275, 1996, p. 345-349, 4 ill.

392. [*Moro*] A. Jordan, *Retrato de corte em Portugal. O legado de Antonio Moro (1552-1572)*. Lisboa, 1994.

393. [*Moro*] F. Marias, [Compte rendu/Recensie] *Annemarie Jordan, Retrato de corte em Portugal. O legado de Antonio Moro (1552-1572), Lisboa, 1994*, in Arch. esp. de arte, 275, 1996, p. 355-356.

394. [*Patenier*] R. Koch, *Joachim Patinir's 'Meeting of Sts Anthony and Paul in the Wilderness'*, in Burl. Mag., 1116, 1996, p. 181-182, 1 ill.

395. [*Peecks*] D. Martens, *Conserve-t-on vraiment une œuvre du peintre-abbé liégeois Jean Peecks?*, in *Mélanges Pierre Colman* [= n° 7], Liège, 1996, p. 70-74, ill.

396. [*Racle*] F. Clercx-Léonard-Étienne, *Souvenirs romains des peintres liégeois Joseph Dreppe et François-Bernard Racle*, in *Mélanges Pierre Colman* [= n° 7], Liège, 1996, p. 163-165, ill.

397. [*Rubens*] A. Balis, *La peinture baroque flamande: Rubens, Van Dyck, Jordaens*, in *Le Delta d'or* [= n° 3], Anvers, 1996, p. 249-253, ill.

398. [*Rubens*] D. Beaujean, *Jan Brueghel d. Ä., Peter Paul Rubens und Bernard Salomon: Zur Entstehungsgeschichte des* Paradiesbilde *im Haage Mauritshuis*, in Zeitschr. Kunstgesch., 59, 1996, 1, S. 123-127, 2 Abb.

399. [*Rubens*] C. Brown, *Rubens's Landscapes* (Making & Meaning). London, National Gallery Publications, 1996, 18 p., ill.

400. [*Rubens*] S. Cortes Hernández, *Una serie de tapices de «La Apoteosis de la Eucaristía y los obispos toledanos» de la Catedral de Toledo*, in Reales Sitios, 130, 1996, p. 54-64, ill.

401. [*Rubens*] J. Foucart, *Ferdinand de Braekeleer, «Rubens peignant le Chapeau de paille»*, in *Mu-*

sée du Louvre. Nouvelles acquisitions [= n° 252], Paris, 1996, p. 100-102, ill.

102. [*Rubens*] M. Hanstein, *Peter Paul Rubens' Kreuzigung Petri. Ein Bild aus der Peterskirche zu Köln*, Köln-Weimar-Wien, Böhlau Verlag, 1996, 65 S., Abb.

103. [*Rubens*] V. Heinen, *Rubens zwischen Predigt und Kunst*, Weimar, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 1996, 412 p., ill.

104. [*Rubens*] I. Herklotz, [Compte rendu/Recensie] *Rubens Copies After the Antique. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, part XXIII, 3 vols, London, 1994-1995 by M. Van der Meulen*, in Burl. Mag., 1116, 1996, p. 197-198.

105. [*Rubens*] F. Huemer, *Rubens and the Roman Circle. Studies of the First Decade* (Garland Studies in the Renaissance, 5), New York-London, Garland Publishing Inc., 1996, 249 p., ill.

106. [*Rubens*] S. Koslow, *Law and Order in Rubens's* Wolf and Fox Hunt, in Art Bull., 128, 1996, p. 680-706, 36 ill.

107. [*Rubens*] E. Larsen, *Ein unbekanntes Hauptwerk des Peter Paul Rubens aus seiner italienischen Zeit, « Die Flucht des Äneas aus Troja »*, in Pantheon, 53, 1994, S. 79-85, 8 Abb.

108. [*Rubens*] K. Louise Belkin, [Compte rendu/Recensie] *Rembrandt, Rubens, Van Dyck ... Italiensehnsucht nordischer Barockmaler. Meisterwerke aus dem Museum der Bildenden Künste Budapest, ed. I. Ember a. M. Chiarini, [...], Milan, [...], 1995*, in Hist. Netherl. Art Newsletter, 13, 1996, 1, p. 9.

109. [*Rubens*] K. Louise Belkin, [Compte rendu/Recensie] *M. Van der Meulen, Rubens: Copies after the Antique, ed. A. Balis (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, 23), [...], London, [...], 1994*, in Hist. Netherl. Art Newsletter, 13, 1996, 1, p. 17-18.

110. [*Rubens*] A.J. Loomie, *A Lost Crucifixion by Rubens*, in Burl. Mag., 1124, 1996, p. 734-739, 3 ill.

111. [*Rubens*] *Rembrandt, Rubens, Van Dyck e il Seicento dei Paesi Bassi. Italiensehnsucht nordischer Barockmaler. Meisterwerke aus dem Museum der Bildenden Künste Budapest*, ed. I. Ember und M. Chiarini, Palazzo della Permanente, Mailand; Sinclair-Haus, Bad Homburg v.d. Höhe; Von der Heydt-Museum, Wuppertal, Milano, Leonardo Arte srl, 1995, 207 S., Abb.

112. [*Rubens*] D. Roscisziewska, *A Contribution to the Study on the Dating of «The Garden of Love» by P.P. Rubens in Reference to the Discovery of a Sketch on the Backside of a Drawing «A Rest on the Flight to Egypt»*, in Studia Muzealne, 17, 1993, p. 76-83, ill.

113. [*Rubens*] L. Smolderen, *La parentèle de Rubens en médaille: Jean van Boeckel et Catherine de Moy*, in Rev. belge archéol. et hist. de l'art, Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 65, 1996, p. 141-147, ill.

114. [*Rubens*] D. Verloo, *Pierre-Paul Rubens, «La délivrance des âmes du Purgatoire», 1636*, Bull. Inst. roy. Patr. art. Kon. Inst. Kunstpatr., 25, 1993 (1995), p. 253-256, ill.

115. [*Rubens*] O. Von Simson, *Peter Paul Rubens (1577-1640). Humanist, Maler und Diplomat* (Berliner Schriften zur Kunst, Bd 8), Mainz, Ph. von Zabern, 1996, 551 S., 226 Abb.

116. [*Sadeler*] J.M. Gonzalez de Zarate, V. Bermejo, E. Anguio y R. Lamarca, *Las estampas de los Sadeler como transmisoras de modelos iconograficos en la pintura flamenca del siglo XVII*, in Goya, 251, 1996, p. 265-275, 30 ill.

117. [*Savery*] G.J.M. Weber, *Weitere Erkenntnisse zu Gemälden in Schloss Rheydt: Werkgruppen ohne Künstlernamen. Bunteinische Tierwelten aus der Nachfolge von Jan Brueghel d. Ä. und Roelant Savery*, in Rheydter Jahrb. für Geschichte, Kunst und Heimatkunde, 21, 1994, S. 225-233, Abb.

118. [*Snyders*] F. Boenders, *Het humanisme van geschilderd fruit*, in Kunst en Cultuur, maart 1996, p. 17-19, ill.

119. [*Snyders*] G. Cavalli-Björkman, *Frans Snyders Räven (1579-1657) på besök hos hägern*, in Årsbok för Statens Konstmuseer, 42, 1996, p. 68-69, ill.

120. [*Snyders*] S. Koslow, *Frans Snijders. Stillevenen dierenschilder*, Antwerpen, Mercatorfonds, 1995, 400 p., ill.

121. [*Stevens*] A. Bollona, *Pieter Stevens Known and Unknown. New Facts Concerning his Drawings*, in Bull. Nat. Gall. Prague, 5-6, 1995-96, p. 113-121, 10 ill.

122. [*Suavius*] N. Dacos, *Guillaume de Norman junior: un portrait de Lambert Suavius*, in *Mélanges Pierre Colman* [= n° 7], Liège, 1996, p. 95-97, ill.

123. [*Teniers*] A. de Ghellinck d'Elseghem, *Peintures de chevalet comme modèles pour des tapisseries. Trois tenières inspirées d'une kermesse villageoise (1646) de Teniers*, in Rev. archéol. et

hist. d'art Louvain, 27, 1994 (1996), p. 71-75, 5 ill.

121. [*Teniers*] J. Foucart, *David Teniers le Jeune. «Héro et Léandre. Léandre noyé et retrouvé par les Néréides»*, in *Musée du Louvre. Nouvelles acquisitions* [= n° 252], Paris, 1996, p. 94-97, ill.

125. [*Teniers*] H. Simon, *Zu Datierung und Ikonographie des «Genter Jahrmarkts» von David Teniers d. J.*, in Wallraf-Richartz Jahrb., 57, 1996, S. 195-211.

126. [*Thiry*] N. Dacos, *Léonard Thiry de Belges, peintre excellent de Fontainebleau à Bruxelles*, in Gaz. Beaux-Arts, 1528-1529, 1996, p. 199-212, 22 ill.; 1530-1531, 1996, p. 21-36, 17 ill.

127. [*Toeput*] L. Pilz, *Een Val van Icarus van Paul Bril en diens relaties met Hans Bol, Lodewijk Toeput en Jan Brueghel*, in Oud Holland, 110, 1996, 2, p. 70-78, 8 ill.

128. [*Van Balen*] A. Rollova, *Hendrik de Clerck, Frans Francken II and Hendrik van Balen I. Note on their Drawings in the National Gallery, Prague*, in Bull. Nat. Gall. Prague, 2, 1992, p. 135-136, 3 ill.

129. [*Van Balen*] M. Van Voort, *Hendrick van Balen. Het Feestmaal van Achelous - Le Festin d'Achelous*, in *S.O.S. Oude Schilderijen. S.O.S. Peintures anciennes* [= n° 271], Brussel- Bruxelles, 1996, p. 192-198, ill.

130. [*Van Cleve*] L. Depuydt-Elbaum, *Joos van Cleve, «Man met de pelsen jas», ca. 1506*, in Kon. Inst. Kunstpatr. Bull. Inst. roy. Patr. art., 25, 1993 (1995), p. 250-252, ill.

131. [*Van Cleve*] Pham Thanh Nhi, *Joos Van Cleve. St. Anna ten drieën met de Heilige Joachim - Ste Anne trinitaire avec St Joachim*, in *S.O.S Oude Schilderijen. S.O.S. Peintures anciennes* [= n° 271], Brussel-Bruxelles, 1996, p. 71-77, ill.

132. [*Van der Meulen*] C. Eykelberg-Van Herck, *Adam Frans van der Meulen (omgeving van - entourage de). Klavecimbel Ruckers-Taskin - Le clavecin Ruckers-Taskin*, in *S.O.S. Oude Schilderijen. S.O.S. Peintures anciennes* [= n° 271], Brussel-Bruxelles, 1996, p. 167-191, ill.

133. [*Van der Weyden*] D. Martens, *Le rayonnement européen de Rogier de la Pasture (vers 1400-1464), peintre de la Ville de Bruxelles*, in Ann. Soc. roy. Archéol. Bruxelles, 61, 1996, p. 9-78, ill.

134. [*Van der Weyden*] A. Simon, *Ein «Kalvarienberg» im Christlichen Museum von Esztergom. Zur Weyden-Rezeption im Süddeutschland*, in Ann. Soc. roy. Archéol. Bruxelles, 61, 1996, p. 79-90, ill.

135. [*Van der Weyden*] C. Stroo and P. Syfer-d'Olne, *The Flemish Primitives. I. The Master of Flémalle and Rogier Van der Weyden Groups. Catalogue of Early Netherlandish Painting in the Royal Museum of Fine Arts of Belgium*. Turnhout, Brepols, 1996, 275 p., ill.

136. [*Van Dyck*] A. Balis, *La peinture baroque flamande: Rubens, Van Dyck, Jordaens*, in *Le Delta d'or* [= n° 3], Anvers, 1996, p. 219-253, ill.

137. [*Van Dyck*] S.J. Barnes and A.K. Wheelock Jr. (Ed.), *Van Dyck 350* (Studies in the History of Art, 46. Symposium Papers XXVI). Washington, National Gallery of Art, 1994, 372 p., ill.

138. [*Van Dyck*] K. Louise Belkin, [Compte rendu/Recensie] *Rembrandt, Rubens, Van Dyck ..., Italiensehnsucht nordischer Barockmaler. Meisterwerke aus dem Museum der Bildenden Künste Budapest, ed. I. Ember a. M. Chiarini, [...], Milan, [...], 1995*, in Hist. Netherl. Art Newsletter, 13, 1996, 1, p. 9.

139. [*Van Dyck*] *Rembrandt, Rubens, Van Dyck e il Seicento dei Paesi Bassi. Italiensehnsucht nordischer Barockmaler. Meisterwerke aus dem Museum der Bildenden Künste Budapest*, ed. I. Ember und M. Chiarini, Palazzo della Permanente, Mailand; Sinclair-Haus, Bad Homburg v.d. Höhe; Von der Heydt-Museum, Wuppertal. Milano, Leonardo Arte srl, 1995, 207 S., Abb.

140. [*Van Eyck*] F. Boenders, [Compte rendu/Recensie] *H. Van De Perre, Van Eyck. Het Lam Gods, [...], en R.-H. Marijnissen, Bosch, [...]*, in Kunst en Cultuur, dec. 1996, p. 10-11, ill.

141. [*Van Eyck*] A. Eörsi, *Giovanni Arnolfini's Impalmamento*, in Oud Holland, 110, 1996, 3-4, p. 113-115, 5 ill.

142. [*Van Eyck*] M.L. Evans, [Compte rendu/Recensie] *Van Eyck and the founders of early Netherlandish painting, by O. Pächt, London, 1994*, in Burl. Mag., 1118, 1996, p. 332-333.

143. [*Van Eyck*] J.O. Hand, [Compte rendu/Recensie] *E. Hall, The Arnolfini Betrothal, Medieval Marriage and the Enigma of van Eyck's Double Portrait*, in Apollo, 408, 1996, p. 76-77.

144. [*Van Eyck*] C. Harrison, *Image and Experience in Jan van Eyck's* Madonna in a Church, in B. Cassidy (Ed.), *Iconography at the Crossroads*, Papers from the Colloquium Sponsored by the Index of Christian Art, Princeton Uni-

versity, 23-24 March 1990. Princeton, Princeton University, 1993, p. 157-170, ill.

445. [*Van Eyck*] V. Herzner, *Jan Van Eyck und der Genter Altar*. Worms, Wernersche Verlagsgesellschaft, 1995, 312 S., 72 Abb.

446. [*Van Eyck*] J.-L. Meulemeester, *Een kleine aanvulling betreffende de geschiedenis van het schilderij O.-L.-Vrouw met het Kind en kannunik Joris van der Paele van Jan van Eyck*, in Biekorf, 96, 1996, 2, p. 114-116.

447. [*Van Eyck*] J. Paviot, *The Sitter for Jan van Eyck's 'Leal Souvenir'*, in Journal Warburg and Courtauld Inst., 58, 1995, p. 210-215, 1 ill.

448. [*Van Eyck*] C. Périer-D'Ieteren, *Reflet de la personnalité artistique de Jan Van Eyck et Pierre Bruegel l'Ancien au travers de deux paysages*, in Rev. belge archéol. et hist. de l'art. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 65, 1996, p. 123-131, ill.

449. [*Van Hemessen*] L. Konecny, *«Weinende Braut» oder «Trunkene Alte»? Überlegung zu Jan Sanders van Hemessen*, in Bull. Nat. Gall. Prague, 3-4, 1993-94, S. 117-119, Abb.

450. [*Van Laethem*] M. A. Zalama y R. Dominguez Casas, *Jacob van Laethem, pintor de Felipe «le Hermoso» y Carlos V. Precisiones sobre su obra*, in Bol. Sem. Est. Arte y Arqueol., 61, 1995, p. 347-358, 4 ill.

451. [*Van Rillaer*] Y. Brulinen, *Jan van Rillaer*, in Arca Lovaniensis, 22, 1993 (1996), p. 167-214, ill.

452. [*Van Valckenborch*] G. Walde, *«Noli me tangere». Schadensphänomene an dem Leinwandgemälde von Marten van Valckenborch*, in *Naturwissenschaften in der Kunst* [= n° 9], Wien-Köln-Weimar, 1995, S. 137-140, Abb.

453. [*Van Winghe*] V. Bücken, *Théodore de Bry et Joos van Winghe à Francfort. Un exemple de collaboration entre peintre et éditeur à la fin du XVIe siècle*, in *Mélanges Pierre Colman* [= n° 7], Liège, 1996, p. 108-111, ill.

454. [*Vellert*] E. Konowitz, *The Star of Persia: A Painted Glass Window of Esther Before Ahasuerus from the Circle of Dirk Vellert*, in Oud Holland, 110, 1996, 3-4, p. 105-112, 10 ill.

455. [*Vredeman de Vries*] I. Schaffer, *Zur Restaurierung des Tafelbildes «Inneres einer Gotische Kirche» von Paul Vredeman de Vries*, in *Naturwissenschaften in der Kunst* [= n° 9], Wien-Köln-Weimar, 1995, S. 129-132, Abb.

5. ARTS DÉCORATIFS - SIERKUNSTEN

a) Généralités – Algemeenheden

456. J.-L. Kupper, *L'inventaire du trésor de la cathédrale Saint-Lambert de Liège établi par l'évêque Réginard en 1025*, in *Mélanges Pierre Colman* [= n° 7], Liège, 1996, p. 39-40, ill.

457. *Verzameling Huizenplans* (inventaire archéologique - fiche nr 427), in Ghendtsche Tydinghen, 25, 1996, 6, p. 307-309.

b) Centres de production – Productiecentra

458. [*Brugge*] A. van Zuylen van Nyevelt (†), *Houtaercleeden, ornamenten, latoenen, coperin, tinnen, ende yserin werc, tapitesin werc, ghemact om de ghilde van onse lieve Vrau ten Snee Brugge 1466-1486*, in Biekorf, 96, 1996, 4, p. 309-310.

c) Artistes – Kunstenaars

459. [*Floris*] A. Huysmans, J. Van Damme, C. Van De Velde en C. Van Mulders, *Cornelis Floris (1514-1575). Beeldhouwer, architect en ontwerper*. Brussel, Gemeentekrediet, 1996, 272 p., 296 ill.

ARTS DU TEXTILE - TEXTIELKUNSTEN

a) Généralités – Algemeenheden

460. C.M. Brown and G. Delmarcel, with the Coltab. of A.M. Lorenzoni, *Tapestries for the Courts of Federico II. Ercole and Ferrante Gonzaga, 1522-63* (Monographs on the Fine Arts, 52). College Art Association-Washington University Press, 1996.

461. M. Coppens, *Lois et usages réglant les rapports des différents acteurs de l'industrie dentellière dans les Pays-Bas autrichiens au XVIIIe siècle*, in Rev. belge archéol. et hist. de l'art. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 65, 1996, p. 157-170, ill.

462. A. de Ghellinck d'Elseghem, *Peintures de*

chevalet comme modèles pour des tapisseries. Trois tenières inspirées d'une kermesse villageoise (1646) de Teniers, in Rev. archéol. et hist. d'art Louvain, 27, 1994 (1996), p. 71-75, 5 ill.

163. C. Denyt, *Garderobe in de kerk. Adegem 1647*, in Bickorf, 96, 1996, 4, p. 360-361.

164. W. Hefford, [Compte rendu/Recensie] *C.M. Brown and G. Delmarcel (...), Tapestries for the Courts of Federico II, Ercole and Ferrante Gonzaga. 1522-63 College Art Association (*Monographs on the Fine Arts, vol. LII*), 1996*, in Apollo, 418, 1996, p. 68-69.

165. K. Housiaux et D. De Jonghe, *Notre-Dame de Walcourt. Les textiles des coffrets reliquaires*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. Kon. Inst. Kunstpatr., 25, 1993 (1995), p. 65-73, ill.

166. E. Janssen, *La tapisserie en Belgique*. Liège, Mardaga, 1996, 160 p., ill.

167. J. Kraus, *Un étendard de Jean-Théodore de Bavière, prince-évêque de Liège de 1744 à 1763*, in Le Parchemin, 302, 1996, p. 66-69, 1 ill.

168. M. Mones y Casanova en V. Vereecken, *Vaandel van Pierre Daremberg, einde 17de e.*, in Kon. Inst. Kunstpatr. Bull. Inst. roy. Patr. art., 25, 1993 (1995), p. 282-284, ill.

169. F. Pirenne-Hulin, *L'étole de David de Bourgogne découverte à la cathédrale de Liège*, in Bull. Soc. roy. « Le Vieux-Liège », 272, 1996, p. 125-128, 2 ill.

170. A. Van Buren, *Images monumentales de la Toison d'Or: aux murs du château de Hesdin et en tapisseries*, in *L'Ordre de la Toison d'Or* [= n° 254]. Bruxelles-Turnhout, 1996, p. 226-233, ill.

171. A. Van De Kerkhove, *La tapisserie dans les anciens Pays-Bas du Sud*, in *Le Della d'or* [= n° 3], Anvers, 1996, p. 167-171, ill.

172. A. Verbrugge, *De garderobe. Livreien en habijten*, in *De blinde hertog* [= n° 1], Brussel, 1996, p. 151-160, ill.

b) Centres de production - Productiecentra

173. [*Binche*] M. Bruggeman, *Mutsenslip in Binche-Kloskant, 2de kwart van de 18de eeuw*, in Brugge Sted. Mus. en Museumvrienden. Museumbull., 16, 1996, 2, p. 10, ill.

174. [*Brugge*] S. Vandenberghe, *Aanwinsten voor het Gruuthusemuseum. Een Brugs wandtapijt en tafelzilver*, in Brugge Sted. Mus. en Museumvrienden. Museumbull., 16, 1996, 2, p. 6, ill.

175. [*Brugge*] V. Vermeersch, *Brugse wandtapijten van de 16de eeuw. Nieuwe gegevens en ontdekkingen*, in Brugge Sted. Mus. en Museumvrienden. Museumbull., 16, 1996, 1, p. 1-3, ill.

176. [*Bruxelles-Brussel*] T. Campbell, *Henry VIII and the Château of Ecouen* History of David and Bathsheba *Tapestries*, in Gaz. Beaux-Arts, 1533, 1996, p. 121-140, 11 ill.

177. [*Bruxelles-Brussel*] T. Campbell, *School of Raphael Tapestries in the Collection of Henry VIII*, in Burl. Mag., 1115, 1996, p. 69-78, 13 ill.

178. [*Bruxelles-Brussel*] S. Cortes Hernández, *Una serie de tapices de «La Apoteosis de la Eucaristía y los obispos toledanos» de la Catedral de Toledo*, in Reales Sitios, 130, 1996, p. 54-64, ill.

179. [*Bruxelles-Brussel*] G. Delmarcel, *«La Vigne et les Petits Enfants»: Italiaanse en Brusselse wandtapijten van de Renaissance*, in Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch. Rev. belge archéol. et hist. de l'art, 65, 1996, p. 133-140, ill.

180. [*Bruxelles-Brussel*] C. Paredes, *Thermes et cariatides dans la «denture» de Vertumne et Pomone*, in Annales hist. art et archéol. (ULB), 18, 1996, p. 45-62, ill.

181. [*Turnhout*] E. Van Autenboer, *De vroegste sporen van kant te Turnhout*, in Taxandria, 68, 1996, p. 327-330.

c) Artistes - Kunstenaars

182. [*Van der Borcht*] F. Huygens, *Mozes in de Zuidnederlandse tapissierskunst. Traditie en vernieuwing in twee tapijten van Jasper Van der Borcht*, in Bull. Kon. Mus. Kunst en Gesch. Mus. roy. Art et Hist., 65, 1994 (1996), p. 257-304, 12 ill.

ARTS DU MÉTAL - METAALKUNSTEN

a) Généralités - Algemeenheden

183. E. Antoine, *Un trésor gothique ressuscité: La châsse de Nivelles*, in L'Estampille. L'objet d'art, 301, 1996, p. 58-65, 13 ill.

184. V. Bucken et P. Ramlot, *Au château de Seneffe. Présentation des collections d'orfèvrerie*, in La Vie des musées, 10, 1995, p. 87-92, ill.

185. N. Cartier et H. Servant, *Les orfèvres à Va-*

lenciennes, in *Valenciennes aux XIVe et XVe s.* [= n° 16], Valenciennes, 1996, p. 240-269, ill.

486. T. Dandovic, *Un trésor gothique: la châsse de Nivelles et le gothique rayonnant*, in Bull. Cercle roy. Hist. et Archéol. Ath, 8, 173, 1996, p. 128-129.

487. N. de Ghellinck Vaernewyck, *Plaques d'officiers féodaux aux armes de leur seigneur*, in Le Parchemin, 301, 1996, p. 14-22, 6 ill.

488. P. de Radzitzky d'Ostrowick, *L'huilier, le mal-aimé de l'orfèvrerie*, in *Mélanges Pierre Colman* [= n° 7], Liège, 1996, p. 150-153, ill.

489. M. de Ruette, *La base des fonts baptismaux et le lutrin-pélican de Saint-Germain à Tirlemont*, in *Mélanges Pierre Colman* [= n° 7], Liège, 1996, p. 46-48, ill.

490. R. Didier, *A propos de la châsse de Ste Gertrude de Nivelles et pour sa résurrection*, in Kunstchronik, 1996, 6, p. 190-199, 8 ill.

491. R. Didier, *Notre-Dame de Walcourt. Une Vierge ottonienne et son revers du XIIIe siècle*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. Kon. Inst. Kunstpatr., 25, 1993 (1995), p. 9-42, ill.

492. M. Gelaude, *De doopvont van de Sint-Germanuskerk van Tienen*. Tienen, V.V.V. Tienen, 1996, 113 p., ill.

493. E.G. Grimme, *Die Reliquienbuste des hl. Servatius in Maastricht. Unter besonderer Berücksichtigung der Reliefs im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe*, in *Medias res. Festschrift zum siebzigsten Geburtstag von Peter Ludwig*. Köln, Dumont, 1995, S. 341-362, 10 Abb.

494. L. Kockaert, *La lame funéraire en laiton de la famille de Goux. Analyses des enduits colorés*, in Bull. Mus. roy. Art et Hist. Kon. Mus. Kunst en Gesch., 65, 1994 (1996), p. 155-161.

495. A. Legner, *Reliquien in Kunst und Kult. Zwischen Antike und Aufklärung*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995, 130 S., Abb.

496. H. Lorelle-Caluwé, *Johannesscholet uit het Sint Janshospitaal, begin 16de eeuw*, in Brugge Sted. Mus. en Museumvrienden. Museumbull., 16, 1996, 1, p. 7, ill.

497. L. Martinot et P.R. Trincherini, *Les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège: une énigme face à l'analyse isotopique et à l'examen métallographique*, in *Mélanges Pierre Colman* [= n° 7], Liège, 1996, p. 41-45, ill.

498. L. Martinot, G. Weber et Ph. George, *La clé de saint Hubert*, in Feuillets cath. Liège, 21-23, 1996, ill.

499. R. Op de Beeck, *La lame funéraire de la famille de Goux aux M.R.A.H.*, in Bull. Mus. roy. Art et Hist. Kon. Mus. Kunst en Gesch., 65, 1994 (1996), p. 121-139, 6 ill.

500. U. Rehm, [Compte rendu/Recensie] *Schatz aus den Tümmers. Der Silberschrein von Nivelles und die europäische Hochgotik. Kolloquium im Kölner Schnütgen Museum, Paris, Cluny, 1995*, in Kunstchronik, 1996, 6, p. 181-189, 7 ill.

501. *«Von allen Seiten schön». Bronzen der Renaissance und des Barock*. Berlin, Ed. Braus, 1995, 639 S., 252 Abb.

502. I. Vandenivere, *Fondeurs de laiton et batteurs de cuivre*, in *Valenciennes aux XIVe et XVe s.* [= n° 16], Valenciennes, 1996, p. 237-238.

503. P. Williamson, *The Nivelles Shrine in Cologne and Paris*, in Apollo, 411, 1996, p. 54.

b) Centres de production - Productiecentra

504. [*Antwerpen*] A. Van De Kerkhove, *De aankoop van gietvormen door de Antwerpse tinnegieter Daniël Door te Gent in 1623*, in *Qui valet ingenio* [= n° 11], Gent, 1996, p. 447-451.

505. [*Ath*] J. Dugnoille, *Note pour servir à l'étude de l'œuvre du maître orfèvre athois Jean-Louis Philippront (1725-1789)*, in *Mélanges Pierre Colman* [= n° 7], Liège, 1996, p. 156-159, ill.

506. [*Brugge*] A. De Witte, *Zilver in St.-Jan te Brugge, 1571*, in Bickorf, 96, 1996, 1, p. 73.

507. [*Brugge*] S. Vandenberghe, *Aanwinsten voor het Gruuthusemuseum. Een Brugs wandtapijt en tafelzilver*, in Brugge Sted. Mus. en Museumvrienden. Museumbull., 16, 1996, 2, p. 6, ill.

508. [*Brugge*] S. Vandenberghe, *Aanwinsten voor het Gruuthusemuseum en het Arenthuis*, in Brugge Sted. Mus. en Museumvrienden. Museumbull., 16, 1996, 4, p. 6-7, ill.

509. [*Brugge*] S. Vandenberghe, *Delfts snavelkannetje met monochroom blauwe beschildering en zilveren deksel, ca. 1630*, in Brugge Sted. Mus. en Museumvrienden. Museumbull., 16, 1996, 5, p. 4, ill.

510. [*Gent*] E. Duverger, *De Gentse zilversmid en kunstverzamelaar Jacques van Hoorebeke (1635-1686)*, in *Qui valet ingenio* [= n° 11], Gent, 1996, p. 201-230.

511. [*Gent*] *Schenkkan van Het Gents Magistraat (inventaire archéologique - fiche nr 31)*, in Ghendtsche Tydinghen, 25, 1996, 3, p. 117-118, ill.

512. [*Gent*] A. Van De Kerkhove, *De aankoop van gietvormen door de Antwerpse tinnegieter Daniël Door te Gent in 1623*, in *Qui valet ingenio* [= n° 11], Gent, 1996, p. 147-151.

513. [*Hasselt*] *Hasselts zilver. Stedelijk Museum Stellingwerff-Waerdenhof 10 aug. - 20 okt. 1996*. Hasselt, Vrienden van het Sted. Mus. Stellingwerff-Waerdenhof, 1996, 286 p., ill.

514. [*Liège*] P. Colman, *Deux figurines supposées prises au buste de saint Lambert exposées aux «Cloisters»*, in Bull. Soc. roy. «Le Vieux-Liège», 271, 1996, p. 498-503, 7 ill.

515. [*Liège*] L. Engen, *Les lettres-dates de l'orfèvrerie liégeoise pendant le règne de Théodore de Bavière (1744-1763)*, in *Mélanges Pierre Colman* [= n° 7], Liège, 1996, p. 147-149, ill.

516. [*Liège*] M. Lorenzi, *Orfèvres et étainiers. Les hommes et leur production à Liège au XVIIIe siècle*, in *Mélanges Pierre Colman* [= n° 7], Liège, 1996, p. 151-155, ill.

517. [*Liège*] J.-J. Van Ormelingen, *Essai de datation des premiers alphabets de l'orfèvrerie liégeoise*, in *Mélanges Pierre Colman* [= n° 7], Liège, 1996, p. 119-121, ill.

518. [*Liège*] B. Wodon, *Parentés stylistiques dans le fer forgé liégeois et lorrain de la première moitié du XVIIIe siècle*, in *Mélanges Pierre Colman* [= n° 7], Liège, 1996, p. 144-146, ill.

519. [*Meuse*] *Etains mosans XVIIe-XIXe siècle*. Namur, Musée des Arts anciens du Namurois, 1996.

520. [*Meuse*] M. de Ruette, *L'autel portatif de Stavelot. Un autre regard*, in Bull. Mus. roy. Art et Hist. Kon. Mus. Kunst en Gesch., 65, 1991 (1996), p. 65-71, 5 ill.

521. [*Meuse*] A. Lemeunier, *Essai de reconstitution d'un phylactère mosan*, in Rev. belge archéol. et hist. de l'art. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 65, 1996, p. 27-39, ill.

522. [*Meuse*] A. Lemeunier, *Limoges et l'art mosan. Concordances et différences*, in *Emaux de Limoges XIIe-XIXe siècles* (Monographies du Musée des Arts anciens du Namurois, 10), Namur, Prov. Namur et Soc. archéol. Namur, 1996, p. 42-52, ill.

523. [*Meuse*] A. Lemeunier, *La staurothèque mosane de Tongres. Aspects décoratifs*, in *Mélanges Pierre Colman* [= n° 7], Liège, 1996, p. 49-52, ill.

524. [*Meuse*] H.K. McKay, *Mosan Reliquary Triptychs and the Cult of the True Cross in the 12th Century*. Yale University, 1995, Univ. Microfilm Intern., 9523186.

525. [*Mons*] A.-M. Lamboray-Didier, *Notre-Dame de Walcourt. Notes sur les poinçons et ex-voto*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. Kon. Inst. Kunstpatr., 25, 1993 (1995), p. 48-51, ill.

526. [*Tournai*] L. Nys, *Un règlement de la corporation des potiers d'étain de Tournai (7 novembre 1678) conservé à la Bibliothèque Municipale de Douai*, in Rev. archéol. et hist. d'art Louvain, 28, 1995, p. 113-117.

c) Artistes - Kunstenaars

527. [*Door*] A. Van De Kerkhove, *De aankoop van gietvormen door de Antwerpse tinnegieter Daniël Door te Gent in 1623*, in *Qui valet ingenio* [= n° 11], Gent, 1996, p. 147-151.

528. [*Philippront*] J. Dugnoille, *Note pour servir à l'étude de l'œuvre du maître orfèvre athois Jean-Louis Philippront (1725-1789)*, in *Mélanges Pierre Colman* [= n° 7], Liège, 1996, p. 156-159, ill.

529. [*Van Hoorebeke*] E. Duverger, *De Gentse zilversmid en kunstverzamelaar Jacques van Hoorebeke (1635-1686)*, in *Qui valet ingenio* [= n° 11], Gent, 1996, p. 201-230.

530. [*Van Thienen*] M. de Ruette, G. Dewanckel, M. Dupas, E. Duverger, L. Maes, N. Monfort, F. Urban et H. Wouters, *Etude technologique des dinanderies coulées. L'œuvre de Renier van Thienen et la restauration du chandelier pascal de Léau (1483)*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. Kon. Inst. Kunstpatr., 25, 1993 (1995), p. 171-210, ill.

ARMES ET ARMURES - WAPENS EN WAPENUITRUSTINGEN

a) Généralités - Algemeenheden

531. C. Gaier, *Les arts décoratifs dans l'armurerie*, in n° spécial de Le Musée d'Armes, 24, n° 83, 1996, p. 17-20, ill.

532. C. Gaier, *Guide des collections. Guide to the Collections*, n° spécial de Le Musée d'Armes, 24, n° 83, 1996, 31 p., ill.

533. C. Gaier, *La valeur militaire des armées de la*

première croisade, in *Le Temps des Croisades* [= n° 15], Bruxelles, 1996, p. 57-84, ill.

b) Centres de production - Productiecentra

534. [*Liège*] C. Gaier, *Cinq siècles d'armurerie liégeoise*, nouv. éd. française, Alleur, éd. du Perron, 1996, 400 p., ill.

CÉRAMIQUE, VERRE, VITRAIL - KERAMIEK, GLAS EN GLASRAMEN

a) Généralités - Algemeenheden

535. Ch. Fontaine-Hodiamont, *Glasraamfragmenten uit het Pand te Gent, 2de helft 13de - midden 15de e.*, in Kon. Inst. Kunstpatr. Bull. Inst. roy. Patr. art., 25, 1993 (1995), p. 280-282, ill.
536. *Grisaille, jaune d'argent, sanguine, émail. Techniques et conservation. Forum pour la conservation et la restauration des vitraux. Liège, 12-22 juin 1996* (Dossier de la Commission Royale des Monuments, Sites et Fouilles, 3). Liège, Région wallonne, Comm. roy. Mon., Sites et Fouilles, 1996, 178 p., ill.
537. T.B. Husband, *The Luminous Image. Painted Glass Roundels in the Lowlands, 1480-1560*. Intr. I.M. Veldman, Contrib. E. Konowitz, Z. Van Ruyen-Zeman. New York, The Metropolitan Museum of Art, 1995, 231 p., 155 ill.
538. I. Lecocq, *Les vitraux héraldiques de la collégiale Sainte-Waudru à Mons*, in Art & Fact, 14, 1995, p. 38-46, ill.
539. J.-M. Massing, [Compte rendu/Recensie] *T.B. Husband [...], The Luminous Image. Painted Glass Roundels in the Lowlands, 1480-1560*, in Burl. Mag., 1124, 1996, p. 755, 2 ill.
540. L. Opsteyn, *Grote vondsten uit de Kleine Gete. Recent archeologisch onderzoek te Zoutleeuw*, in Brabantse folklore en gesch., 289, 1996, ill.
541. Y. Vanden Bemden, *Donateurs et cycles religieux dans les vitraux de la première moitié du XVIe siècle en Belgique. Cohérence ou contradiction?*, in *Mélanges Pierre Colman* [= n° 7], Liège, 1996, p. 80-83, ill.
542. S. Vandenberghe, *Herinneringsbord voor Prins Willem V van Oranje, tweede helft van de 18de eeuw*, in Brugge Sted. Mus. en Museumvrienden, Museumbull., 16, 1996, 5, p. 5, ill.

b) Centres de production - Productiecentra

543. [*Antwerpen*] C. Dumortier et J. Veeckman, *Un four de majoliques en activité à Anvers vers 1560*, in Bull. Mus. roy. Art et Hist. Kon. Mus. Kunst en Gesch., 65, 1994 (1996), p. 163-217, 51 ill.
544. [*Antwerpen*] H. Wauters en P. Delager, *Anvers. Cathédrale Notre Dame. Restauration du vitrail des Archiducs Albert et Isabelle*, in *Grisaille, jaune d'argent, sanguine, émail* [= n° 536], Liège, 1996, p. 77-79, ill.
545. [*Gent*] Ch. Fontaine-Hodiamont, *Glasraamfragmenten uit het Pand te Gent, 2de helft 13de - midden 15de e.*, in Kon. Inst. Kunstpatr. Bull. Inst. roy. Patr. art., 25, 1993 (1995), p. 280-282, ill.
546. [*Liège*] C. et M. Pirotte, *Conservation et restauration des vitraux du XVIe siècle de l'abside du choeur de la basilique St-Martin à Liège*, in *Grisaille, jaune d'argent, sanguine, émail* [= n° 536], Liège, 1996, p. 178 , ill.
547. [*Tubize*] A. Bierrewaerts, *Un passé oublié à Tubize: les majoliques*, in Brab. wallon tour., 1996, 2, p. 23-25, ill.
548. [*Turnhout*] R. Annaert en G. Aerts, *Postmiddeleeuwse aardewerkvondst te Turnhout*, in Taxandria, 68, 1996, p. 243-246, 2 ill.

c) Artistes - Kunstenaars

549. [*Vellert*] E. Konowitz, *The Star of Persia: A Painted Glass Window of Esther Before Ahasuerus from the Circle of Dirk Vellert*, in Oud Holland, 110, 1996, 3-4, p. 105-112, 10 ill.

MOBILIER, DÉCORATION - MEUBELKUNST, DECORATIE

a) Généralités - Algemeenheden

550. R. Depret, *Toegepaste kunst en design, waardig voor het Stedelijk Museum*, in Arca Lovaniensis, 22, 1993 (1996), p. 127-164, ill.
551. P. De Zuttere, *Notes sur quelques décorateurs*, in *Le Théâtre de la Monnaie* [= n° 69], Bruxelles, 1996, p. 249-274, ill.
552. D. Martens, [Compte rendu/Recensie] *M.D.*

Teijeira Pablos, La influencia del modelo gólico flamenco en León. La silleria de coro catedralicia, León, [...], 1993, [...]; Juan de Bruselas y silleria coral de la Catedral de Zamora, Zamora, [...], 1996, [...], in Annales hist. art et archéol. (ULB), 18, 1996, p. 193-194.

553. I. Mateao, *Puntualización sobre un refran flamenco en la silleria de coro de Astorga*, in Arch. esp. de arte, 271, 1996, p. 202-203, 1 ill.

554. P. et D. Menchior, *Spa. Le Waux-Hall. La restauration partielle des stucs*, in *Musique et Patrimoine* [= n° 8], Liège, 1995, p. 153-156, ill.

555. F. Van der Jeught, *Een 16de-eeuws vonnis van de Grote Raad als informatiebron over de* kiste *van het kapittel van Sint-Rombouts te Mechelen*, in Hand. Kon. Kring Oudh., Lett. en Kunst Mechelen, 99, 1995, p. 73-83, 3 ill.

b) Centres de production - Productiecentra

556. [*Gent*] A. Demey, a) *Le palais provincial de Flandre Orientale à Gand*, in Bull. Crédit comm., 198, 1996, p. 5-21, 23 ill. / b) *Het provincieluis van Oost-Vlaanderen te Geul*, in Tijdschr. Gemeentekrediet, 198, 1996, p. 5-21, 23 ill.

557. [*Gent*] *Plafond van het Brouwersluis (*inventaire archéologique - fiche nr 128*)*, in Ghendtsche Tydinghen, 25, 1996, 1, p. 22-24, ill.

558. [*Gent*] R. Van Elslande, *Versieringen in het Prinsenhof*, in Ghendtsche Tydinghen, 25, 1996, 3, p. 141-148.

559. [*Liège*] H. et J. Folville, *Les grandes orgues de l'église St. Jacques. La polychromie du buffet d'orgue*, in *Musique et Patrimoine* [= n° 8], Liège, 1995, p. 51-53, ill.

560. [*Liège*] C. Gaier, *Napoléon au Musée d'Armes*, in n° spécial de Le Musée d'Armes, 21, n° 83, 1996, p. 25-26, ill.

561. [*Namur*] L. Bastin, *Le mobilier namurois du XVIIIe siècle*. Bruxelles, Crédit communal, 1995, 200 p., ill.

562. [*West-Vlaanderen*] E. Keignaert, *Olmaer van Ommen (ca. 1539 - ca. 1630), Antwerps antieksnijder en schrijnwerker werkzaam in West-Vlaanderen*, in Handel. Kon. geschied- en oudheidk. Kring Kortrijk, 61, 1995-1996, p. 3-46, ill.

c) Ebénistes, décorateurs - Schrijnwerkers, decorateurs

563. [*de Bruselas*] M.D. Teijeira Pablos, *Juan de Bruselas y la silleria coral de la catedral de Zamora*. Zamora, Inst. de Estudios zamoranos Florian de Ocampo, 1996, 178 p., ill.

564. [*Deprez*] H. et J. Folville, *Spa. Le Waux-Hall. Les quatre plafonds décorés par Henri Deprez (Liège 1720-1797)*, in *Musique et Patrimoine* [= n° 8], Liège, 1995, p. 157-159, ill.

565. [*Van Ommen*] E. Keignaert, *Olmaer van Ommen (ca. 1539 - ca. 1630), Antwerps antieksnijder en schrijnwerker werkzaam in West-Vlaanderen*, in Handel. Kon. geschied- en oudheidk. Kring Kortrijk, 61, 1995-1996, p. 3-46, ill.

LES ARTS DU LIVRE - BOEKDRUKKUNST EN AANVERWANTE

a) Généralités - Algemeenheden

Voir / Zie *Kroniek van het gedrukte boek in de Nederlanden tot 1940*, in Archives et bibliothèques de Belgique. Archief- en bibliotheekwezen in België.

b) Centres de production - Productiecentra

566. [*Antwerpen*] *De Boekillustratie ten tijde van de Moretussen* (Publicaties van het Museum Plantin-Moretus en het Stedelijk Prentenkabinet, 36). Antwerpen, Museum Plantin Moretus, 1996, 207 p., ill.

567. [*Antwerpen*] K.L. Bowen, *The Illustration of Christophe Plantin's Books of Hours: Traditions and Innovations Before and After the Council of Trent*. Brown University, 1995, Univ. Microfilm Intern. 9540729.

c) Artistes - Kunstenaars

568. [*de Cock*] W. Nys, *Joannes Claudius de Cock als ontwerper van boekillustraties. Een overzicht*, in De Gulden Passer, 73, 1995, p. 155-186, 11 ill.

DIVERS - VARIA

a) **Généralités - Algemeenheden**

569. S. Alexandre, *Le nautile en coupe*, in *Mélanges Pierre Colman* [= n° 7], Liège, 1996, p. 122-124, ill.

570. A.M. Claessens-Pere en L. De Ren, *Dozen om te niezen. Belgische en Franse snuifdozen en tabaksraspen uit de 18de eeuw* (Sterckshof studies, 6). Sterckshof, Provinciaal Mus. Zilvercentrum - Antwerpen, Provinciebestuur, 1996, 254 p., ill.

571. L. Pironet, *Lexique des bois de Spa*. Waterloo, Chez l'auteur, 1996, 120 p., ill.

b) **Centres de production - Productiecentra**

572. [*Brugge*] W.P. Dezutter, *Aanwinst voor het Museum voor Volkskunde. Uithangbord van de pottenbakkerij Willemyns*, in Brugge Sted. Mus. en Museumvrienden, Museumbull., 16, 1996, 2, p. 4, ill.

573. [*Meuse*] B. Van den Bossche, *Un ivoire dit «mosan» au Musée de l'œuvre de Strasbourg*, in *Mélanges Pierre Colman* [= n° 7], Liège, 1996, p. 36-38, ill.

6. NUMISMATIQUE ET SIGILLOGRAPHIE - NUMISMATIEK EN ZEGELKUNDE

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

7. MUSIQUE - MUZIEK

Voir / Zie Revue belge de musicologie. Belgisch tijdschrift voor muziekwetenschap

8. MUSÉOLOGIE - MUSEOLOGIE

a) **Généralités - Algemeenheden**

574. *Dossier: Transport et emballage des œuvres d'art*, in La Vie des musées, 10, 1995, p. 7-72, ill.

b) **Lieux - Plaatsen**

575. [*Brugge*] S. Vandenberghe, *Een beknopt overzicht*, in Brugge Sted. Mus. en Museumvrienden, Museumbull., 16, 1996, 2, p. 2-3, ill.

576. [*Brugge*] V. Vermeersch, *De Renaissance-zaal van het Brugse Vrije onder het beheer van de Stedelijke Musea*, in Brugge Sted. Mus. en Museumvrienden, Museumbull., 16, 1996, 2, p. 1, ill.

577. [*Brugge*] V. Vermeersch, *Een waaier van schenkingen voor de Brugse musea*, in Brugge Sted. Mus. en Museumvrienden, Museumbull., 16, 1996, 4, p. 1-2, ill.

578. [*Bruxelles-Brussel*] P. Culot, P. Loze, A. De Coster et B. Aron, a) *Bibliotheca Wittockiana* (Musea Nostra, 38). Bruxelles, Crédit communal, 1996, 127 p., ill. / b) *Bibliotheca Wittockiana* (Musea Nostra, 38). Brussel, Gemeentekrediet, 1996, 127 p., ill.

579. [*Bruxelles-Brussel*] M. Derez, *De lotgevallen van het Celestijnenklooster. Rosse Max en de heksen uit Macbeth*, in *De blinde hertog* [= n° 1], Brussel, 1996, p. 101-110, ill.

580. [*Charleroi*] G. Verchenal, L. Denaeyer, M. Vausort et T. Massin, a) *Musée de la Photographie, Charleroi* (Musea Nostra, 35). Bruxelles, Crédit communal, 1996, 127, ill. / b) *Museum voor Fotografie in Charleroi* (Musea Nostra, 35). Brussel, Gemeentekrediet, 1996, 127 p., ill.

581. [*La Louvière*] W. Staquet, *Le foyer louviérois célèbre ses 75 ans (1ère partie)*, in Hainaut tourisme, 298, 1996, p. 183-187, 4 ill.

582. [*Liège*] C. Gaier, *Découvrons un musée. Le Musée d'Armes de Liège*, in C.L.H.A.M. (Centre liégeois d'Histoire et d'Archéologie militaires), VI, 8, oct.-déc. 1996, p. 63-66, 1 ill.

583. [*Liège*] C. Gaier, *Guide des collections. Guide to the Collections*, n° spécial de Le Musée d'Armes, 24, n° 83, 1996, 31 p., ill.

584. [*Seneffe*] V. Bucken et P. Ramlot, *Au château de Seneffe. Présentation des collections d'orfèvre-*

rie, in La Vie des musées, 10, 1995, p. 87-92, ill.

585. [*Tournai*] L. Jardez, *La maison tournaisienne. Le Musée de Folklore de Tournai*, in Hainaut tourisme, 294, 1996, p. 25-30, 5 ill.; 298, 1996, p. 175-181, 6 ill.

586. [*West-Vlaanderen*] I. De Jaegere, *Samenwerking tussen musea van West-Vlaanderen en Noord-Frankrijk. La collaboration entre les musées de Flandre occidentale et ceux du Nord de la France*, in Jaarb. De Franse Nederlanden. Annales des Pays-Bas français, 21, 1996, p. 206-213.

9. ICONOLOGIE

a) Généralités - Algemeenheden

587. a) *L'Art gourmand. De Aertsen à Van Gogh. Les tableaux de l'exposition*. Bruxelles, Crédit communal, 1996, 168 p., ill. / b) *Kunst voor fijnproevers. Van Aertsen tot Van Gogh. De schilderijen van de tentoonstelling*. Brussel, Gemeentekrediet, 1996, 168 p., ill.

588. C. Braider, *Refiguring the Real. Pictures and Modernity in Word and Image, 1400-1700*. Princeton, Princeton University Press, 1993, 328 p., 88 ill.

589. B. Cardon, *Manuscripts of the «Speculum humanae salvationis» in the Southern Netherlands (c. 1410 - c. 1470): a Contribution to the Study of 15th Century Book Illumination and of the Function and Meaning of Historical Symbolism* (Corpus of Illuminated Manuscripts. Low Countries Series, 6), ed. M. Smeyers. Louvain, 1996, 451 p., 194 ill.

590. E. de Jong en M. Dominicus-Van Soest, *Aardse Paradijzen. De tuin in de Nederlandse kunst 15de tot 18de eeuw*. Gent, Snoeck-Ducaju & Zoon, 1996, 224 p., ill.

591. P. Eeckhout, *Genèse du tableau de fleurs*, in Rev. belge archéol. et hist. de l'art. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 65, 1996, p. 81-122, ill.

592. *L'Empire de Flore. Histoire et représentation des fleurs en Europe du XVIe au XIXe siècle*. Louvain-la-Neuve, La Renaissance du Livre, 1996, 360 p., ill.

593. A. Golahny, [Compte rendu/Recensie] *Beeld en zelfbeeld in de Nederlandse kunst 1550 - 1750. Image and Self-Image in the Netherlandish Art 1550 - 1750, ed. H. Roodenburg, [...]. Zwolle, [...], 1995*, in Hist. Netherl. Art Newsletter, 13, 1996, 2, p. 28-29.

594. C. Göttler, *Die Kunst des Fegefeuers nach der Reformation. Kirchliche Schenkungen, Ablassen und Almosen in Antwerpen und Bologna um 1600* (Berliner Schriften zur Kunst, Bd. 7). Mainz, Ph. von Zabern, 1996, 387 S., Abb.

595. U. Härting, *Die flämische Waldlandschaftsbilder des Bibels*, in Weltkunst, 66-22, 1996, S. 2964-2966, 5 Abb.

596. *Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie vom 17. bis zum 20. Jahrhundert*. Hrsg. E. Mai unter Mitarbeit von A. Repp-Eckert. Mainz, Ph. von Zabern, 1996, 439 S., 293 Abb.

597. E. Honig, *The Beholder as Work of Art. A Study in the Location of Value in Seventeenth-Century Flemish Painting*, in *Beeld en zelfbeeld in de Nederlandse kunst, 1550-1750*, in Nederl. kunsthist. Jaarb., 46, 1995, p. 252-297, 13 ill.

598. O. Hufton, *The Prospect Before Her. A History of Women in Western Europe. I: 1500-1800*. Glasgow, Harpertollurs Publishers, 1995, 654 p., 16 ill.

599. F. Huygens, *Mozes in de Zuidnederlandse tapissierskunst. Traditie en vernieuwing in twee tapijten van Jasper Van der Borcht*, in Bull. Kon. Mus. Kunst en Gesch. Mus. roy. Art et Hist., 65, 1994 (1996), p. 257-304, 12 ill.

600. G. Knapp, *Angels, Archangels and All the Company of Heaven*. München-New York, Prestel-Verlag, 1995, 96 p., 57 ill.

601. C. Lemaire, *Miniaturistes devant la représentation de la Trinité*, in Rev. belge archéol. et hist. de l'art. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 65, 1996, p. 41-79, ill.

602. R. Leppert, *Art and the Committed Eye. The Cultural Functions of Imagery*. S.l., Westview Press, 1996, 348 p., ill.

603. H. Limet, *La tour de Babel revisitée*, in *Mélanges Pierre Colman* [= n° 7]. Liège, 1996, p. 27-29, ill.

604. M.S. Lucas, *Het heksengeloof verbeeld. 17de eeuwse voorstellingen in de Nederlanden*, in Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen. Jaarb. 1996, p. 91-140, 20 ill.

605. G.L. Notarp, *Jacques de Gheyn II's «Man Resting in a Field»: an Essay on the Iconography of Melancholy*, in Simiolus, 24, 1996, 4, p. 311-319, 8 ill.

606. M. Pfaffenbichler, *Das barocke Schlachtenbild. Versuch einer Typologie*, in Jahrb. Kunsthist. Samml. Wien, NF 55, 1995, S. 37-110, 80 Abb.

607. B.A.M. Ramaekers, *Spelen en figuren. Toneelkunst en processiecultuur in Oudenaarde tussen Middeleeuwen en Moderne Tijd*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 1996, 507 p., ill.

608. K. Seidel, *Die Kerze. Motivgeschichte und Ikonologie* (Studien zur Kunstgeschichte, 103). Hildesheim-Zürich-New York, Georg Olms, 1996, 178 S., Abb.

609. *Die sichtbare Welt. Niederländische Bilder des 16. und 17. Jahrhunderts*. Tübingen-Berlin, Ernst Wasmuth Verlag Gmbh, 1996, 269 S., Abb.

610. K. en M. Smeyers, *De kalenderwijzerplaat in het Leuvense Stedelijk Museum en de kalendericonografie in laat-middeleeuwse getijdenboeken*, in Arca Lovaniensis, 22, 1993 (1996), p. 83-124, ill.

611. Y. Vanden Bemden, *Donateurs et cycles religieux dans les vitraux de la première moitié du XVIe siècle en Belgique. Cohérence ou contradiction?*, in *Mélanges Pierre Colman* [= n° 7], Liège, 1996, p. 80-83, ill.

612. G. Verschatse, *Vrouw in het Museum*, in De Leiegouw, 38, 1996, 3, p. 309-329, ill.

613. G. Verschatse, *Winter in het Museum*, in De Leiegouw, 38, 1996, 2, p. 173-186, ill.

b) Centres de production - Productiecentra

614. [*Antwerpen*] Ch. Göttler, *Die Kunst des Fegefeuers nach der Reformation. Kirchlige Schenkungen, Ablassen und Almosen in Antwerpen und Bologna um 1600* (Berliner Schriften zur Kunst, Bd 7). Mainz, Ph. von Zabern, 1966, 387 S., 123 Abb.

615. [*Luxembourg*] K. Freckmann, N. Kühn, A. Dierkens et J.-M. Duvosquel, *Le culte de Saint Hubert en Rhénanie. Die Verehrung des heiligen Hubertus im Rheinland* (Saint-Hubert en Ardenne. Art, Histoire, Folklore, 6). Saint-Hubert, Centre Pierre-Joseph Redouté - Bruxelles, Crédit communal, 1995, 205 p., ill.

616. [*Meuse*] M. Trokay, *Thèmes de vases jaillissants mésopotamiens et représentations mosanes des fleuves du paradis*, in *Mélanges Pierre Colman* [= n° 7], Liège, 1996, p. 23-26, ill.

617. [*Oudenaarde*] B.A.M. Ramaekers, *Spelen en figuren. Toneelkunst en processiecultuur in Oudenaarde tussen Middeleeuwen en Moderne Tijd*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 1996, 507 p., ill.

c) Artistes - Kunstenaars

618. [*de Gheyn*] G.L. Notarp, *Jacques de Gheyn II's «Man Resting in a Field»: an Essay on the Iconography of Melancholy*, in Simiolus, 24, 1996, 4, p. 311-319, 8 ill.

619. [*de Vos*] J. Folie, L. Kockaert et D. Verloo, *La «Sainte Parenté» de Martin de Vos (1585) au Musée des Beaux-Arts de Gand. Iconographie, technique picturale, examen et traitement*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. Kon. Inst. Kunstpatr., 25, 1993 (1995), p. 211-231, ill.

620. [*Memling*] M.-L. Lievens-de Waegh, *Le langage de l'image chez Hans Memling. En marge de l'exposition de Bruges (première partie)*, in Rev. archéol. et hist. d'art Louvain, 27, 1994 (1996), p. 61-70, 3 ill.

621. [*Memling*] M.-L. Lievens-De Waegh, *Le langage de l'image chez Hans Memling. En marge de l'exposition de Bruges (deuxième partie)*, in Rev. archéol. et hist. d'art Louvain, 28, 1995, p. 31-41, 2 ill.

622. [*Sadeleer*] J.M. Gonzalez de Zarate, V. Bermejo, E. Angulo y R. Lamarca, *Las estampas de los Sadeler como transmisoras de modelos iconograficos en la pintura flamenca del siglo XVII*, in Goya, 251, 1996, p. 265-275, 30 ill.

623. [*Van Eyck*] J.O. Hand, [Compte rendu/Recensie] *E. Hall, The Arnolfini Betrothal, Medieval Marriage and the Enigma of van Eyck's Double Portrait*, in Apollo, 408, 1996, p. 76-77.

624. [*Van Eyck*] C. Harbison, *Image and Experience in Jan van Eyck's* Madonna in a Church, in B. Cassidy (Ed.), *Iconography at the Crossroads*. Papers from the Colloquium Sponsored by the Index of Christian Art, Princeton University, 23-24 March 1990. Princeton, Princeton University, 1993, p. 157-170, ill.

III.

EPOQUE CONTEMPORAINE
HEDENDAAGSE TIJD

1. ETUDES GÉNÉRALES - ALGEMENE STUDIES

a) Généralités - Algemeenheden

625. *De blinde hertog. Louis Engelbert van Arenberg en zijn tijd. 1750-1820.* Brussel, Gemeentekrediet, 1996, 206 p., ill.

626. J. Block (Ed.), *Belgium. The Golden Decades. 1880-1914* (Belgian Francophone Library, 31). New York, Peter Lang, 1996, 288 p., ill.

627. F. Boenders, *Van de serre naar het luchtledige: 1900-2000*, in Kunst en Cultuur, dec. 1995/jan. 1996, p. 6-13, ill.

628. a) *Le Della d'or des Plats Pays. Vingt siècles de civilisation entre Seine et Rhin.* (Anvers), Fonds Mercator Paribas, 1996, 404 p., ill. / b) *De gouden Della der Lage Landen. Twintig eeuwen beschaving tussen Seine en Rijn.* (Antwerpen), Mercatorfonds Paribas, 1996, 404 p., ill. / c) *The Drama of the Low Countries. Twenty Centuries of Civilization Between Seine and Rhine.* (Antwerp), Fonds Mercator Paribas, 1996, 404 p., ill.

629. G. Durozoi (dir.), *Dictionnaire de l'art moderne et contemporain.* Paris, Ed. Hazan, 1992, xx-676 p., ill.

630. S. Goyens de Heusch, *Au Musée Ianchelevici, présence de la figure humaine chez cinquante artistes belges du xxe siècle*, in Hainaut tourisme, 294, 1996, p. 11-15, 4 ill.

631. a) *Horta. Naissance et dépassement de l'Art Nouveau. Palais des Beaux-Arts de Bruxelles.* Bruxelles, Ludion-Flammarion, 1996, 231 p., ill. / b) *Horta. Van Art Nouveau tot Modernisme. Paleis voor Schone Kunsten van Brussel.* Brussel, Ludion-Flammarion, 1996, 231 p., ill.

632. P. Le Thorel-Daviot, *Petit dictionnaire des artistes contemporains.* Paris, Bordas, 1996, 288 p., 455 ill.

633. *Mélanges Pierre Colman* (= Art & Fact, 15), Liège, 1996, 267 p., ill.

634. *Musique et Patrimoine* (Dossier de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles, 2). Liège, Région wallonne-Comm. roy. Mon., Sites et Fouilles, 1995, 189 p., ill.

635. *Qui valet ingenio. Liber amicorum Johan Decavele.* Gent, Stichting Mens en Kultuur, 1996, 532 p., ill.

636. *Scotland and the Low Countries 1124-1994.* Ed. G.G. Simpson (The Mackie Monographs, 3). East Linton, Tuckwell Press, 1996, 232 p.

636bis. K.-J. Sembach, *L'Art Nouveau. L'utopie de la réconciliation.* Köln-Lisboa-London-New-York-Paris-Tokyo, Taschen, [1996], 240 p., ill.

b) Lieux - Plaatsen

637. [*Brabant wallon*] *Guide des arts plastiques en Brabant wallon. I. Les Artistes.* Court-St-Etienne, Ed. Centre culturel du Brabant wallon, secteur Arts plastiques, 1996, 228 p.

638. [*Bruxelles-Brussel*] R. Jacobs, *Brussel en Vlaams-Brabant van het Koningsplein naar Grimbergen*, in Vlaams-Brabant, 1996, 2, p. 28-35, ill.

639. [*Bruxelles-Brussel*] R. Jacobs, *Brussel en Vlaams-Brabant (4) van de Sint-Michielskathedraal naar Hoeilaart*, in Vlaams-Brabant, 1996, 3, p. 17-23, ill.

640. [*Bruxelles-Brussel*] R. Jacobs, *Brussel en Vlaams-Brabant (5 en 6) van het Dapperheidsplein naar Sint-Genesius-Rode en van Tervuren naar de Theresianenstraat*, in Vlaams-Brabant, 1996, 4, p. 11-17, ill.

641. [*Liège*] E. Hélin, *Pouvoir révolutionnaire et politique culturelle: un cas d'application à Liège en 1794*, in *Mélanges Pierre Colman* [= n° 633], Liège, 1996, p. 169-172, ill.

642. [*Vlaams-Brabant*] R. Jacobs, *Brussel en Vlaams-Brabant van het Koningsplein naar Grimbergen*, in Vlaams-Brabant, 1996, 2, p. 28-35, ill.

643. [*Vlaams-Brabant*] R. Jacobs, *Brussel en Vlaams-Brabant (4) van de Sint-Michielskathedraal naar Hoeilaart*, in Vlaams-Brabant, 1996, 3, p. 17-23, ill.

644. [*Vlaams-Brabant*] R. Jacobs, *Brussel en Vlaams-Brabant (5 en 6) van het Dapperheidsplein naar Sint-Genesius-Rode en van Tervuren naar de Theresianenstraat*, in Vlaams-Brabant, 1996, 4, p. 11-17, ill.

2. ARCHITECTURE - BOUWKUNDE

a) Généralités - Algemeenheden

645. P. Aron, J. Burniat et P. Puttemans, *L'architecture contemporaine en Belgique. De hedendaagse architectuur in België*. S.l., Octogone, 1996, 300 p., ill.

646. G. Bekaert, a) *Architecture contemporaine en Belgique*. Bruxelles, Editions Racine, 1995, 240 p., ill. / b) *Hedendaagse architectuur in België*. Tielt, Uitg. Lannoo, 1995, 240 p., ill.

647. *Bourses de perfectionnement et restauration architecturale. Répertoire 1990-1995*. Bruxelles, Fondation Roi Baudouin, 1996, 64 p., ill.

648. L. Cobier, *L'art environnemental: vers une poétique de l'espace urbain*, in Nouv. patrimoine, 68, 1996, p. 4-5, ill.

649. N. Deflorenne, a) *La mémoire et la mort. Les chapelles funéraires et mausolées du XIXe siècle, lieux d'une mythologie sociale*, in Maisons d'hier et d'auj., 110, 1996, p. 28-32, 6 ill. / b) *Herinnering en dood. De grafkapellen en mausolea van de 19de eeuw, plaatsen van sociale mythologie*, in Woonst. eeuwen heen, 110, 1996, p. 28-32, 6 ill.

650. N. de Harlez de Deulin, *Les kiosques à musique*, in *Musique et Patrimoine* [= n° 634], Liège, 1995, p. 187-189, ill.

651. E. Dubuisson, [Compte rendu/Recensie] *G. Bekaert, Architecture contemporaine en Belgique, [...], Bruxelles, 1995*, in Nouv. patrimoine, 66, 1996, p. 13, ill.

652. J. Eeman en J. Baeyens, *Kerkbesturen en parochiaal beheer*, in *Welle*, Denderleeuw-Welle, 1996, p. 359-366, ill.

653. L. Eggericx, *L'architecture rurale contemporaine*, in Nouv. patrimoine, 68, 1996, p. 24, ill.

654. L. Eggericx, *Béton et architecture belge contemporaine*, in Nouv. patrimoine, 66, 1996, p. 11-13, ill.

655. M. Glendinning, *Twentieth-Century Social Housing in Scotland, Belgium and the Netherlands*, in *Scotland and the Low Countries 1124-1194* [= n° 636], East Linton, 1996, p. 187-206, ill.

656. S. Herfurth, *Quand le béton se fait ouvrage d'art ...*, in Nouv. patrimoine, 66, 1996, p. 26-27, ill.

657. S. Jacobs, [Compte rendu/Recensie] *G. Bekaert, Hedendaagse architectuur in België [...], Tielt, 1995*, in Kunst en Cultuur, mei 1996, p. 2-5, ill.

658. *Publieke gebouwen en ruimten. Een culturele uitdaging. Verslagboek van de studiedag 6 september 1995*. Brussel, Koning Boudewijnstichting, 1996, 72 p., ill.

659. Y. Robert, *L'architecture en terre crue*, in Nouv. patrimoine, 68, 1996, p. 21-23, ill.

660. J. Vanlaethem et F. Vandenbreeden, *Art Déco et Modernisme en Belgique. Architecture de l'entre-deux-guerres*. Bruxelles, Racine, 1996, 232 p., ill.

661. J.G. Watelet, *L'Art Nouveau en Belgique*, in *Le Delta d'or* [= n° 628], Anvers, 1996, p. 316-320, ill.

b) Lieux - Plaatsen

662. [*Antwerpen*] G. Bekaert, *De verheerlijking van de Cogels-Osywijck*, in Kunst en Cultuur, nov. 1996, p. 24-27, ill.

663. [*Brabant wallon*] H.-P. Henri-Jaspar, *Quelques fermes en carré du Brabant wallon*, in Brab. wallon tour., 1996, 3, p. 53-54, ill.

664. [*Brugge*] V. Heymans, *Le plan de structure de Bruges. Quel avenir pour une réussite?*, in Nouv. patrimoine, 70, 1996, p. 12-13, ill.

665. [*Bruxelles-Brussel*] *L'architecture Art Déco à Bruxelles 1920-1930*. Bruxelles, Archives d'Architecture moderne, 1996, 240 p., ill.

666. [*Bruxelles-Brussel*] *L'architecture moderne à Bruxelles. Guide*. Bruxelles, Ed. de l'Octogone, 1996, 4°, 175 p., ill.

667. [*Bruxelles-Brussel*] E. Cabris, a) *La Monnaie*. Bruxelles, Ed. Racine, 1996, 205 p., ill. / b) *De Munt*. Tielt, Uitg. Lannoo, 1996, 205 p., ill.

668. [*Bruxelles-Brussel*] R. Cousin, *L'église de l'Altitude Cent ne risque plus l'échafaud*, propos recueillis par L. Cobier, in Nouv. patrimoine, 66, 1996, p. 23-24, ill.

669. [*Bruxelles-Brussel*] D. Couvreur, *Le Caprice des dieux* (Vie et Mort des Ateliers d'Artistes du Quartier Léopold). Bruxelles, Altera Ed., 1996, 126 p., ill.

670. [*Bruxelles-Brussel*] M. Derez, *De lotgevallen van het Celestijnenklooster. Rosse Max en de heksen uit Macbeth*, in *De blinde hertog* [= n° 625], Brussel, 1996, p. 101-110, ill.

671. [*Bruxelles-Brussel*] *Dossier: La reconversion du patrimoine à Bruxelles*, in Nouv. patrimoine, 69, 1996, p. 7-24, ill.

672. [*Bruxelles-Brussel*] W. D'Hoore, *Het paleis. De wooncultuur*, in *De blinde herlog* [= n° 625], Brussel, 1996, p. 113-118, ill.

673. [*Bruxelles-Brussel*] E. Dubuisson, [Compte rendu/Recensie] *L'architecture Art Déco à Bruxelles 1920-1930. Archives d'Architecture moderne. Bruxelles, 1996*, in Nouv. patrimoine, 69, 1996, p. 29-30, ill.

674. [*Bruxelles-Brussel*] Ph. Farcy, *Bruxelles Art Déco*, in L'Oeil, 483, 1996, p. 72-77, 7 ill.

675. [*Bruxelles-Bruxelles*] V. Heymans, a) *Le quartier des squares. Marguerite, Ambiorix, Marie-Louise, Gulenberg* (Bruxelles, ville d'art et d'histoire, 13). Bruxelles, Région de Bruxelles-Capitale, 1995, 48 p., ill. / b) *De squareswijk, Margareta, Ambiorix, Maria-Louiza, Gulenberg* (Brussel, Stad van kunst en geschiedenis, 13). Brussel, Brussels Hoofdstedelijk Gewest, 1995, 48 p., ill.

676. [*Bruxelles-Brussel*] P. Monsieur, *In het licht van Kongo*, in Kunst en Cultuur, dec. 1996, p. 18, ill.

677. [*Bruxelles-Brussel*] Y.A. Oostens-Wittamer, *Horta. L'Hôtel Solvay*. Paris, D. de Selliers éd., 1996, 180 p., ill.

678. [*Bruxelles-Brussel*] B. Popelier, *De Vlaamse Leeuw kunstig onderdak*, in Kunst en Cultuur, mei 1996, p. 27-31, ill.

679. [*Bruxelles-Brussel*] F. Strauven, Het *Paleis: Polis van de Kunsten*, in Kunst en Cultuur, sept. 1996, p. 9-14, ill.

680. [*Bruxelles-Brussel*] C. Temmerman, a) *L'Avenue de Tervueren* (Bruxelles, ville d'art et d'histoire, 17). Bruxelles, Région de Bruxelles Capitale, 1995, 32 p., ill. / b) *De Tervurenlaan* (Brussel, stad van kunst en geschiedenis, 17). Brussel, Hoofdstedelijk Gewest, 1995, 32 p., ill.

681. [*Bruxelles-Brussel*] C. Vanderbeke, *La grande synagogue de Bruxelles*, in Brab. wallon tour., 1996, 3, p. 14-16, ill.

682. [*Bruxelles-Brussel*] M. Van de Winckel, *Notre-Dame aux Neiges, un modèle d'urbanisme du XIXe siècle à Bruxelles*, in Rev. belge archéol. et hist. de l'art. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 65, 1996, p. 179-207, ill.

683. [*Bruxelles-Brussel*] M. Wasseige, a) *Het Koningsplein en de Warandewijk* (Brussel, stad van kunst en geschiedenis, 15). Brussel, Brussels Hoofdstedelijk Gewest, 1995, 50 p. ill. / b) *Le Quartier royal* (Bruxelles, ville d'art et d'histoire, 15). Bruxelles, Région de Bruxelles Capitale, 1995, 50 p., ill.

684. [*Bruxelles/St-Josse-ten-Noode - Brussel/St-Joost-ten-Node*] Y. Hannosset, a) *De Armand Steurssquare te Sint-Joost-ten-Node* (Brussel, Stad van kunst en geschiedenis, 14). Brussel, Brussels Hoofdstedelijk Gewest, Dienst Mon. en Landsch., 1995, 32 p., ill. / b) *Le square Armand Steurs à Saint-Josse-ten-Noode* (Bruxelles, Ville d'art et d'histoire, 14). Bruxelles, Région de Bruxelles-Capitale, Service Mon. et Sites, 1995, 32 p., ill.

685. [*Bruxelles/Woluwe-St-Lambert - Brussel/St-Lambrechts-Woluwe*] C. Vanderbeke, *Histoire de la maison Devos, futur Musée de Woluwe-Saint-Lambert*, in Brab. wallon tour., 1996, 4, p. 17-19, ill.

686. [*Bruxelles/Woluwe-St-Lambert - Brussel/St-Lambrechts-Woluwe*] M. Villeirs, a) *La vallée de la Woluwe* (Bruxelles, ville d'art et d'histoire, 18). Bruxelles, Région de Bruxelles Capitale, 1995, 32 p., ill. / b) *Het Woluwedal* (Brussel, stad van kunst en geschiedenis, 18). Brussel, Hoofdstedelijk Gewest, 1995, 32 p., ill.

687. [*Charleroi*] J.L. Delaet, R. Margos et C. Lemal-Mengot, *Hôtel de ville et Maisons communales de Charleroi* (Carnets du patrimoine, 11). Jambes, Min. Région wallonne. Div. Patrimoine - Ville de Charleroi, 1995, 64 p., ill.

688. [*Chimay*] F. Bouquiaux, *Chimay. Le petit théâtre du château des princes. L'histoire de sa restauration*, in *Musique et Patrimoine* [= n° 634], Liege, 1995, p. 77-79, ill.

689. [*Chimay*] F. de Baere, *Chimay. Le petit théâtre du château des princes. La restauration des décors peints*, in *Musique et Patrimoine* [= n° 634], Liège, 1995, p. 81-82, ill.

690. [*Enghien-Edingen*] Y. Delannoy, *Het park. Tuinaanleg in Edingen*, in *De blinde herlog* [= n° 625], Brussel, 1996, p. 123-132, ill.

691. [*Enghien-Edingen*] *Domaine d'Arenberg, Enghien. Pavillon dit « chinois »*. Bruxelles, Fondation Roi Baudouin, 1994, 16 p., ill.

692. [*Floreffe*] *L'ancienne abbaye de Floreffe, 1121-1996* (Etudes et Documents, série Monuments et Sites, 2). Namur, Min. Région wallonne. Div. Patrimoine, 1996, 179 p., ill.

693. [*Gent*] F. Dujardin, a) *J.A. De Bondt: un architecte gantois de l'entre-deux-guerres*, in Maisons d'hier et d'auj., 111, 1996, p. 11-21, 17 ill. / b) *J.A. De Bondt: een Gents architect uit*

het Interbellum, in Woonst. eeuwen heen, 111, 1996, p. 11-21, 17 ill.

694. [*Gent*] J. Van Cleven, a) *L'aménagement de l'hôtel Falligan à Gand entre 1795 et 1804*, in Maisons d'hier et d'auj., 109, 1996, p. 28-46, 23 ill. / b) *De oorspronkelijke aankleding van het Hotel Falligan te Gent (1795-1804)*, in Woonst. eeuwen heen, 109, 1996, p. 28-46, 23 ill.

695. [*Hoeilaart*] Y. Goffin et M. Erkens, a) *Le «molenhuisje» de Hoeilaart*, in Maisons d'hier et d'auj., 111, 1996, p. 2-10, 15 ill. / b) *Het molenhuisje van Hoeilaart*, in Woonst. eeuwen heen, 111, 1996, p. 2-10, 15 ill.

696. [*Houtaing*] X. Deflorenne, *Le mausolée néo-gothique de Clémentine d'Oultremont à Houtaing. Investigations iconologiques sur le symbolisme d'un plan central à vocation funéraire du XIXe siècle*, in Rev. archéol. et hist. d'art Louvain, 27, 1994, p. 107-127, 27 ill.

697. [*Kessel-Lo*] M. Mertens, *Wonen in de rij: project in Kessel-Lo*, in Vlaanderen, 45, 1, 1996, 259, p. 38-40, ill.

698. [*Liège*] J. Barlet et C. Herman, *Liège. Le Forum, la construction, la restauration et l'exploitation*, in *Musique et Patrimoine* [= n° 634], Liège, 1995, p. 134-142, ill.

699. [*Liège*] J. Barlet et C. Herman, *Liège. Le Théâtre des Variétés*, in *Musique et Patrimoine* [= n° 634], Liège, 1995, p. 127-130, ill.

700. [*Liège*] P.-Y. Desaive, *Liège: les Bains et les Thermes de la Sauvenière en sursis*, in Nouv. patrimoine, 68, 1996, p. 29-30, ill.

701. [*Liège*] F. Di Campi, *Les bains et thermes liégeois «La Sauvenière»: La «Cathédrale» de l'architecture sportive en Wallonie*, in Bull. Soc. roy. «Le Vieux-Liège», 272, 1996, p. 119-156, 6 ill.

702. [*Liège*] H. et J. Folville, *Liège. Le Forum. Le décor peint*, in *Musique et Patrimoine* [= n° 634], Liège, 1995, p. 144-145, ill.

703. [*Liège*] P. Joiris, *Liège. Le Théâtre royal*, in *Musique et Patrimoine* [= n° 634], Liège, 1995, p. 122-126, ill.

704. [*Liège*] E. Mahilot, *Liège. Le Conservatoire royal de Musique*, in *Musique et Patrimoine* [= n° 634], 103-117, ill.

705. [*Liège*] P. et D. Menchior, *Liège. Le Forum. La restauration des staffs*, in *Musique et Patrimoine* [= n° 634], Liège, 1995, p. 143, ill.

706. [*Liège*] J.-M. Pirotte, *Liège. Le Forum. La conservation-restauration des vitraux*, in *Musique et Patrimoine* [= n° 634], Liège, 1995, p. 146-148, ill.

707. [*Mons*] C. Piérard et B. Benrubi, *Mons. Le Théâtre*, in *Musique et Patrimoine* [= n° 634], Liège, 1995, p. 83-87, ill.

708. [*Namur*] T. Cortembos, *Namur. Le Théâtre royal. Le monument et son histoire*, in *Musique et Patrimoine* [= n° 634], Liège, 1995, p. 172-184, ill.

709. [*Namur*] A. Dupont, *Patrimoine architectural et restauration*, in Annales Soc. archéol. Namur, 69, 1995 (1996), p. 421-433.

710. [*Namur*] P. Jacquet et F. Jacquet-Ladrier, *Le Grognon à Namur (XVIe-XIXe siècles). Un quartier en mutation*, in Annales Soc. archéol. Namur, 69, 1995 (1996), p. 235-276, ill.

711. [*Néthen*] E. Meuwissen, *Il n'y a plus de van Zeebroeck au château van Zeebroeck à Néthen*, in Brab. wallon tour., 1996, 4, p. 12-16, ill.

712. [*Rixensart*] A. Zecchion, *Le château de Rixensart. Histoire et architecture* (Carnets du patrimoine, 13). Jambes, Min. Région wallonne. Div. Patrimoine, 1995, 32 p., ill.

713. [*Seneffe*] F. Bouquiaux, *Seneffe. Le théâtre du château*, in *Musique et Patrimoine* [= n° 634], Liège, 1995, p. 93-95, ill.

714. [*Seneffe*] M. Hanssens *et al.*, *Le château de Seneffe. Un joyau néoclassique sauvé. La restauration de son décor intérieur*. Communauté française de Belgique. Dir. gén. Infrastructure. Dir. gén. Culture et Communication, 1996, 76 p., ill.

715. [*Tournai*] A. Wilbaux, *Tournai. La salle de concerts*, in *Musique et Patrimoine* [= n° 634], Liège, 1995, p. 99-102, ill.

716. [*Visé*] H. Delrée, *Le charbonnage de Cherratte, la cité ouvrière et le château de Saroléa* (Carnets du patrimoine, 2). Jambes, Min. Région wallonne. Div. Monuments, Sites et Fouilles, 1994, 16 p., ill.

717. [*Verviers*] E.J. Fettweis, *Verviers. Le grand théâtre*, in *Musique et Patrimoine* [= n° 634], Liège, 1995, p. 166-171, ill.

718. [*Verviers*] A. Gouders, *Verviers. Le parc et le kiosque*, in *Musique et Patrimoine* [= n° 634], Liège, 1995, p. 164-165, ill.

719. [*Verviers*] P. Joiris, *Verviers. L'Harmonie. La grande salle de bal et de musique*, in *Musique et Patrimoine* [= n° 634], Liège, 1995, p. 160-163, ill.

720. [*Verviers*] E. Van Der Heyden, *Vers une architecture néogothique en région verviétoise* (Car-

nets du patrimoine, 14). Jambes, Min. Région wallonne. Div. Patrimoine, 1995, 28 p., ill.

721. [*Verviers*] B. Wodon, *L'hôtel de ville de Verviers* (Carnets du patrimoine, 8). Jambes, Min. Région wallonne. Div. Patrimoine, 1995, 32 p., ill.

722. [*Vlaanderen*] M. Dubois, *De rijwoning: een volwaardig woningtype*, in Vlaanderen, 45, 1996, 1, 259, p. 1-4, ill.

723. [*Vlaanderen*] M. Dubois, *De rijwoning. Een woningtype met een rijk verleden en een toekomst*, in Vlaanderen, 45, 1996, 1, 259, p. 8-32, ill.

724. [*Wallonie*] L.-F. Génicot, *Traditions vitales au coeur de la maison rurale en Wallonie*, in Nouv. patrimoine, 68, 1996, p. 7-20, ill.

725. [*Wallonie*] *Le patrimoine rural de Wallonie. La maison paysanne*. 2 vol. Bruxelles, Crédit communal - Namur, Min. Région wallonne. Div. Patrimoine, 1996, 356 & 156 p., ill.

726. [*Waterloo*] J. Lemaire, *Waterloo. La Chapelle musicale reine Elisabeth à Argenteuil*, in *Musique et Patrimoine* [= n° 634], Liège, 1995, p. 73-76, ill.

727. [*Waterloo*] D. van Wassenhove, a) *Le château d'Argenteuil*, in Maisons d'hier et d'auj., 110, 1996, p. 2-13, 17 ill. / b) *Het kasteel Argenteuil*, in Woonst. eeuwen heen, 110, 1996, p. 2-13, 17 ill.

728. [*Wégimont*] B. Franck, *Le Domaine provincial de Wégimont* (Carnets du patrimoine, 9). Jambes, Min. Région wallonne. Div. Patrimoine, 1995, 32 p., ill.

729. [*Wisterzee*] S. Capelluto, *«Du notaire au gouverneur», le château de Wisterzee*, in Brab. wallon tour., 1996, 4, p. 3-6, ill.

c) Architectes - Architecten

730. [*Balat*] J. Toussaint, *Alphonse Balat (1818-1895) caricaturiste*, in Annales Soc. archéol. Namur, 69, 1995 (1996), p. 317-394, ill.

731. [*Bastin*] H. Pouillon, *L'habitation individuelle dans l'œuvre de l'architecte Roger Bastin (1913-1986)*, in Rev. archéol. et hist. d'art Louvain, 28, 1995, p. 119-122, 5 ill.

732. [*Brodski*] E. Dubuisson, *L'architecture de Constantin Brodski. Déclinaison du béton sur le mode de l'arrondi*, in Nouv. patrimoine, 66, 1996, p. 14-15, ill.

733. [*De Bondt*] F. Dujardin, a) *J.A. De Bondt: un architecte gantois de l'Entre-deux-guerres*, in Maisons d'hier et d'auj., 111, 1996, p. 11-21, 17 ill. / b) *J.A. De Bondt: een Gents architect uit het Interbellum*, in Woonst. eeuwen heen, 111, 1996, p. 11-21, 17 ill.

734. [*Delhaye*] F. Aubry, *Jean Delhaye en de redding van Victor Horta*, in Kunst en Cultuur, sept. 1996, p. 6-8, ill.

735. [*Digneffe*] R. Spede, *L'intervention des Digneffe à l'abbaye de Beaurepart à Liège*, in Bull. Soc. roy. «Le Vieux-Liège», 273, 1996, p. 457-465, 2 ill.

736. [*Eysselinck*] M. Dubois, *De rijwoningen van Gaston Eysselinck*, in Vlaanderen, 45, 1996, 1, 259, p. 33-37, ill.

737. [*Horta*] F. Aubry, *Jean Delhaye en de redding van Victor Horta*, in Kunst en Cultuur, sept. 1996, p. 6-8, ill.

738. [*Horta*] F. Borsi et P. Portoghesi, *Horta*. Braine-L'Alleud, 1996, 412 p., ill.

739. [*Horta*] S. Capelluto, *Héraut d'un événement, Victor Horta: de l'Art Nouveau à l'Art Déco*, in Brab. wallon tour., 1996, 3, p. 6-10, ill.

740. [*Horta*] E. Dubuisson et M. Wasseige, *Horta dans tous ses états*, in Nouv. patrimoine, 70, 1996, p. 4-6, ill.

741. [*Horta*] C. Dulière, *La couleur des ferronneries de Victor Horta. A propos de récentes restaurations*, in *Mélanges Pierre Colman* [= n° 633], Liège, 1996, p. 197-199, ill.

742. [*Horta*] a) *Horta. Naissance et dépassement de l'Art Nouveau. Palais des Beaux-Arts de Bruxelles*. Bruxelles, Ludion-Flammarion, 1996, 231 p., ill. / b) *Horta. Van Art Nouveau tot Modernisme. Paleis voor Schone Kunsten van Brussel*. Brussel, Ludion-Flammarion, 1996, 231 p., ill.

743. [*Horta*] Y.A. Oostens-Wittamer, *Horta. L'Hôtel Solvay*. Paris, D. de Selliers éd., 1996, 180 p., ill.

744. [*Horta*] F. Strauven, Het *Paleis: Pots van de Kunsten*, in Kunst en Cultuur, sept. 1996, p. 9-14, ill.

745. [*Horta*] J. Vandenbreeden, *Het Van Eetveldehuis van Victor Horta, een prototype*, in Vlaanderen, 45, 1996, 1, 259, p. 5-7, ill.

746. [*Van de Velde*] H. Van de Velde, *Récit de ma vie, II. Berlin - Weimar - Paris - Bruxelles, 1900-1917*. Texte établi et commenté par A. Van Loo avec la collab. de F. Van De Kerckhove. Bruxelles, Versa - (Paris), Flammarion, 1995, 542 p., 180 ill.

3. SCULPTURE - BEELDHOUWKUNST

a) Généralités - Algemeenheden

747. F. Boenders, *Sculpturen met gentlemankuren*, in Kunst en Cultuur, maart 1996, p. 10-11, ill.
748. D. Cardyn-Oomen, *Naar een sociaal realisme in de beeldhouwkunst*, in *Het volk ten voeten uit* [= n° 753], Gent, 1996, p. 23-43, ill.
749. E. De Keyser, *Sculpteurs de l'éphémère*, in Rev. belge archéol. et hist. de l'art. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 65, 1996, p. 253-257, ill.
750. E. Dubuisson, *Sculptures de béton*, in Nouv. patrimoine, 66, 1996, p. 16-22, ill.
751. C. Steffens, *Musée Charlier. Catalogue - Charliermuseum. Catalogus*. Bruxelles, Musée Charlier, Francine Delépine éd., 1996, 131 p., ill.
752. J. Van Lennep, *Les bustes de l'Académie royale de Belgique. Histoire et catalogue raisonné précédés d'un essai «Le portrait sculpté depuis la Renaissance»*. Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1993, 492 p., ill.
753. *Het volk ten voeten uit. Naturalisme in België en Europa 1875-1915. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*. Gent, Ludion, 1996, 263 p., ill.

b) Centres de production - Productiecentra

754. [*Liège*] P. Bovy, *Cinquante ans d'art public dans la ville de Liège (1945-1995). Dupont, Andrien, Dutrieux ou trois approches de l'espace public*, in Art & Fact, 14, 1995, p. 73-82, ill.

c) Sculpteurs - Beeldhouwers

755. [*Berchmans*] J.-P. Duchesne, *Qui de nous deux est l'autre? Sortir Emile et Oscar Berchmans de l'indivision*, in *Mélanges Pierre Colman* [= n° 633], Liège, 1996, p. 200-203, ill.
756. [*Bra*] F. De Meulenaere, *Une œuvre au destin contrarié: le buste de Philippe de Commynes par Théophile Bra*, in Mém. Soc. Hist. Comines-Warneton, 26, 1996, p. 145-152, ill.
757. [*Bury*] K. De Boodt, *Sculpturen die duren*, in Kunst en Cultuur, jul./aug. 1996, p. 8-9, ill.
758. [*Charlier*] D. Cardyn-Oomen, *Guillaume Charlier*, in *Het volk ten voeten uit* [= n° 753], Gent, 1996, p. 79-82, ill.
759. [*Horta*] F. Dierkens-Aubry, *Une acquisition récente des Musées royaux d'Art et d'Histoire: «Les Quatre Périodes du Jour» de Charles Van der Stappen (sellette de Victor Horta)*, in Bull. Mus. roy. Art et Hist. Kon. Mus. Kunst en Gesch., 65 , 1994 (1996), p. 327-333, 9 ill.
760. [*Jespers*] *Floris & Oscar Jespers. De moderne jaren. Antwerpen, Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven*. Antwerpen, Pandora, 1996, 231 p., ill.
761. [*Lagae*] W. Le Loup, *Aanwinsten voor het Guido Gezellemuseum. Twee gipsen beelden van Guido Gezelle*, in Brugge Sted. Mus. en Museumvrienden. Museumbull., 16, 1996, 2, p. 4-5, ill.
762. [*Lambeaux*] J. Guisset, *A propos des «Passions humaines» de Jef Lambeaux*, in Bull. Mus. roy. Art et Hist. Kon. Mus. Kunst en Gesch., 65, 1994 (1996), p. 335-339.
763. [*Magritte*] A.-G. Krupa, *Les sculptures de René Magritte: un Puits de Vérité ou une Liberté de l'Esprit?*, in *Mélanges Pierre Colman* [= n° 633], Liège, 1996, p. 211-214, ill.
764. [*Meunier*] D. Cardyn-Oomen, *Constantin Meunier*, in *Het volk ten voeten uit* [= n° 753], Gent, 1996, p. 171-193, ill.
765. [*Paes*] H.-F. Jespers, *Bronzen Orfeus in Biedermeier kostuum*, in Kunst en Cultuur, maart 1996, p. 23-24, ill.
766. [*Stroobants*] S. Alexandre, *Le sculpteur Ernest Stroobants (1909-1969)*, in Art & Fact, 14, 1995, p. 83-102, ill.
767. [*Swimberghe*] V. Vermeersch, *Aanwinsten voor het Groeningemuseum. Schilderijen en beelden van G. Van Tongerloo, G. Swimberghe en W. De Sauter*, in Brugge Sted. Mus. en Museumvrienden. Museumbull., 16, 1996, 2, p. 6, ill.
768. [*Van Craenenbroeck*] S. Van den Bossche, *Versteend vuur. Over de keramische sculpturen van Patrick Van Craenenbroeck*, in Vlaams - Brabant, 1996, 3, p. 3-7, ill.
769. [*Van der Stappen*] F. Dierkens-Aubry, *Une acquisition récente des Musées royaux d'Art et d'Histoire: «Les Quatre Périodes du Jour» de Charles Van der Stappen (sellette de Victor Horta)*, in Bull. Mus. roy. Art et Hist. Kon. Mus. Kunst en Gesch., 65, 1994 (1996), p. 327-333, 9 ill.
770. [*Van Geel*] W. Berge, *Jean-Louis van Geel (1787-1852). Een portretbuste van Kroonprins Willem (II)*, in Antiek, 1994, 3, p. 51-57, 8 ill.
771. [*Van Tongerloo*] V. Vermeersch, *Aanwinsten voor het Groeningemuseum. Schilderijen en beel-*

den van G. Van Tongerloo, G. Swimberghe en W. De Sauter, in Brugge Sted. Mus. en Museumvrienden. Museumbull., 16, 1996, 2, p. 6, ill.

772. [*Vinçotte*] M. Colaert, *Thomas Vinçotte et l'art monétaire*, in Rev. belge archéol. et hist. de l'art. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 65, 1996, p. 219-239, ill.

773. [*Wouters*] J. Van Lennep, *Quelques mises au point à propos de l'œuvre sculpté de Rik Wouters*, in Rev. belge archéol. et hist. de l'art. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 65, 1996, p. 211-252, ill.

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

a) Généralités – Algemeenheden

774. a) *L'Art gourmand. De Aertsen à Van Gogh. Les tableaux de l'exposition*. Bruxelles, Crédit communal, 1996, 168 p., ill. / b) *Kunst voor fijnproevers. Van Aertsen tot Van Gogh. De schilderijen van de tentoonstelling*. Brussel, Gemeentekrediet, 1996, 168 p., ill.

775. *Art of the 20th Century: Flemish and Dutch Painting. From Van Gogh, Ensor, Magritte, Mondrian to contemporary Artists*. Milan, Bompiani, 1996, 359 p., ill.

776. D. Bauwens, *«Wij lopen aan een elastische leiband»*, in Kunst en Cultuur, nov. 1996, p. 21-23, ill.

777. a) *Bloemen in de schilderkunst van de 16de tot de 20ste eeuw*. Brussel, Gemeentekrediet, 1996, 189 p., ill. / b) *La peinture florale du XVIe au XXe s.* Bruxelles, Crédit communal, 1996, 189 p., ill.

778. F. Boenders, *Abstractie ab zuivere essence*, in Kunst en Cultuur, mei 1996, p. 2-5, ill.

779. J.P. Clébert, *Dictionnaire du Surréalisme*. Paris, Seuil, 1996, 608 p., ill.

780. S. Creuz, *Les peintres de mon chemin*. Bruxelles, Ed. Racine, 1996, 245 p., ill.

781. K. De Boodt, *Van Ensor tot Delvaux (en terug)*, in Kunst en Cultuur, okt. 1996, p. 8-10, ill.

782. J.P. De Rycke, *Au tournant du XXe siècle, XIXe-XXe s.*, in P. Roberts-Jones, *Histoire de la peinture en Belgique* [= n° 798], Bruxelles, 1995, p. 253-365, ill.

783. C. Desama, *La région de Verviers au travers de «La Belgique industrielle» (1855)*, in *Mélanges Pierre Colman* [= n° 633], Liège, 1996, p. 184-187, ill.

784. B. De Visscher-d'Haeye, *Ruptures et continuité, XXe s.*, in P. Roberts-Jones, *Histoire de la peinture en Belgique* [= n° 798], Bruxelles, 1995, p. 369-377, ill.

785. M. Draguet, *Splendeurs de l'Idéal: Rops, Khnopff, Delville et leur temps*. Gent, Snoeck-Ducaju & Zoon, 1996, 283 p., ill.

786. J.-P. Duschene, *Art et pouvoir. Réflexions autour du cas de l'affiche en Belgique*, in Art & Fact, 14, 1995, p. 110-139, ill.

787. *L'Empire de Flore. Histoire et représentation des fleurs en Europe du XVIe au XIXe siècle*. Louvain-la-Neuve, La Renaissance du Livre, 1996, 360 p., ill.

788. J. Florizoone, *De avonturen van Mag & Scut* (aflevering 2), in Kunst en Cultuur, okt. 1996, p. 2-4, ill.

789. S. Goyens de Heusch, *James Ensor et le groupe des XX*, in *Le Delta d'or* [= n° 628], Anvers, 1996, p. 331-336, ill.

790. *Groeninge Collection 1986-1996. Musée d'Ixelles*. S.l., s.d. (1996), 62 f., ill.

791. *Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie vom 17. bis zum 20. Jahrhundert*, Hrsg. E. Mai unter Mitarbeit von A. Repp-Eckert. Mainz, Ph. von Zabern, 1996, 439 S., 293 Abb.

792. R. Kerremans, *Un siècle de bouleversements. XIXe s.*, in P. Roberts-Jones, *Histoire de la peinture en Belgique* [= n° 798], Bruxelles, 1995, p. 277-349, ill.

793. J.L. Lechat, *Le Lombard 1946-1996. Un demi siècle d'aventures. 1. 1946-1969. 2. 1970-1996*. Bruxelles, Ed. du Lombard, 1996, 238-227 p., ill.

794. *Musée du Louvre. Nouvelles acquisitions du département des peintures (1991-1995)*. Paris, Ed. Réunion des Musées nationaux, 1996, 300 p., ill.

795. a) *Du Réalisme au Symbolisme. L'Avant-Garde belge 1880-1900.* Bruges, Fondation Saint-Jean, 1995, 327 p., ill. / b) *Van Realisme tot Symbolisme. De Belgische Avant-Garde 1880-1900.* Brugge, Stichting Sint-Jan, 1995, 327 p., ill.

796. M. Robert-Sterkendries, *La santé s'affiche.* Bruxelles, Therabel Pharma, 1996, 223 p., ill

797. P. Roberts-Jones, b) *Abstracte schilderkunst in België. 1920-1970* (Monografieën over moderne kunst). Brussel, Gemeentekrediet, 1996, 215 p., ill. / a) *La peinture abstraite en Belgique 1920-1970* (Monographies de l'art moderne). Bruxelles, Crédit communal, 1996, 215 p., ill.

798. P. Roberts-Jones *et al.*, *Histoire de la peinture en Belgique du* XIV*e siècle à nos jours, depuis les premiers maîtres des anciens Pays-Bas méridionaux et de la Principauté de Liège jusqu'aux artistes contemporains.* Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1995, 215 p., ill.

799. P. Roberts-Jones, *Magritte et le Surréalisme*, in *Le Delta d'or* [= n° 628], Anvers, 1996, p. 322-326, ill.

800. M. Royalton-Kisch, [Compte rendu/Recensie] *Ch. White and Ch. Crawley, The Dutch and Flemish Drawings of the fifteenth to the early nineteenth centuries in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle, Cambridge, 1994*, in Burl. Mag., 1116, 1996, p. 196.

801. J.L. Sampredo Escolar, *Nueva identificación de dos retratos regios*, in Goya, 250, 1996, p. 222-224, ill.

802. *Les souvenirs déterminants. Paul Colin - René Daumal - Paul Desmeth - Jean Grenier - Marcel Lecomte - René Magritte - Marcel Mariën - Jacques Masui - René Micha - Paul Nougé - Jean Paulhan - Jean Pfeiffer - Monique Saint Hélier - André Souris.* Bruxelles, Didier Devillez Editeur, 1996, 130 p., ill.

803. C. Steffens, *Musée Charlier. Catalogue - Charliermuseum. Catalogus.* Bruxelles, Musée Charlier, Francine Delépine éd., 1996, 131 p., ill.

804. S. Van Bellingen, m.m.v. P. Huvenne en R. Hoozee, *Meesterwerken op papier, van romantiek tot abstractie*, in Openbaar kunstbezit Vlaanderen, 34, 1996, 4, ill.

805. D. Vande Voorde, *De kunst en het ideaal*, in Kunst en Cultuur, nov. 1996, p. 2-4, ill.

806. G. Verschatse, *Vrouw in het Museum*, in De Leiegouw, 38, 1996, 3, p. 309-329, ill.

807. G. Verschatse, *Winter in het Museum*, in De Leiegouw, 38, 1996, 2, p. 173-186, ill.

808. E. Verschueren, *De galerij. Mecenaat en Romereis*, in *De blinde hertog* [= n° 625], Brussel, 1996, p. 161-171, ill.

809. *Het volk ten voeten uit. Naturalisme in België en Europa 1875-1915. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen.* Gent, Ludion, 1996, 263 p., ill.

810. C. White and C. Crawley, *The Dutch and Flemish Drawings of the Fifteenth to the Early Nineteenth Centuries in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle.* Cambridge, 1994.

b) Centres de production - Productiecentra

811. [*Hainaut*] F. De Vree, *Het Henegouwse avontuur*, in Kunst en Cultuur, okt. 1996, p. 6-7, ill.

812. [*Liège*] J.-L. Graulich, *Marie-Denise Gandolphe (1777-1857) et les artistes liégeois du Directoire à l'Empire*, in Art & Fact, 14, 1995, p. 47-63, ill.

813. [*Sint-Martens-Latem*] *Sint-Martens-Latem, Worpswede 1880-1914: twee kunstenaarskolonies 1895-1915.* Deinze, Museum van Deinze en de Leiestreek, 1996, 125 p., ill.

c) Peintres, dessinateurs, graveurs - Schilders, tekenaars, graveurs

814. [*Alechinsky*] *D'encre et d'eau: 225 aquarelles et dessins par Alechinsky.* Paris, Ed. Yves Rivière, 1996, 250 p., ill.

815. [*Balat*] J. Toussaint, *Alphonse Balat (1818-1895) caricaturiste*, in Annales Soc. archéol. Namur, 69, 1995 (1996), p. 317-394, ill.

816. [*Baugniet*] *M.L. Baugniet aurait eu 100 ans cette année.* Bruxelles, Hôtel de ville, 1996, 63 p. ill.

817. [*Baugniet*] B. Durant, *Marcel-Louis Baugniet. 1896-1995. Bruxelles, Galerie Quadri.* Bruxelles, Quadry Gallery, 1995, 64 p., 64 ill.

818. [*Berchmans*] J.-P. Duchesne, *Qui de nous deux est l'autre? Sortir Emile et Oscar Berchmans de l'indivision*, in *Mélanges Pierre Colman* [= n° 633], Liège, 1996, p. 200-203, ill.

819. [*Bertrand*] I. Happart, *Gaston Bertrand, «Composition géométrique abstraite», 1962*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. Kon. Inst. Kunstpatr., 25, 1993 (1995), p. 259-261, ill.

820. [*Capronnier*] D. de Crombrugghe, *Présentation de l'atelier de J.-B. Capronnier. Etat des archives et évolution du travail de l'artiste*, in *Gri-*

saille, jaune d'argent, sanguine [= n° 919], Liège, 1996, p. 131-138, ill.

821. [*Carte*] *Anto Carte. Rétrospective (1886-1954). Musée des Beaux-Arts de Mons. Centre Wallonie-Bruxelles-Paris.* Bruxelles, Atelier Ledoux Edition, 1996, 193 p., ill.

822. [*Carte*] L. De Jong, *Anto Carte*, in *Het volk ten voeten uit* [= n° 753], Gent, 1996, p. 56-60, ill.

823. [*Cox*] *Jan Cox* (Monograficën over moderne kunst). Brussel, Gemeentekrediet, 1996, 127 p. ill.

824. [*Cox*] J. Rombouts, *Blauw Tafereel, Pierre Cox (1915-1974)* (Kunst in de kijker, 61). Hasselt, Stedelijk Museum Stellingwerff-Waerdenhof, 1996, 6 p., ill.

825. [*Creuz*] S. Creuz, *Les peintres de mon chemin.* Bruxelles, Ed. Racine, 1996, 245 p., ill.

826. [*Crommelynck*] R. Michler, *Pablo Picasso, [Aldo] Crommelynck - graphik. Addenda zu den Werkverzeichnissen*, in Weltkunst, 65, 1995, 20, p. 2806-2807, ill.

827. [*Crommelynck*] R. Rémon, *Robert Crommelynck et son temps*, in *Mélanges Pierre Colman* [= n° 633], Liège, 1996, p. 215-217, ill.

828. [*Daveluy*] W. Le Loup, *Portret van Johannes Brans door Daveluy, Brugge, 1863*, in Brugge Sted. Mus. en Museumvrienden. Museumbull., 16, 1996, 1, p. 10, ill.

829. [*de Braekeleer*] J. Foucart, *Ferdinand de Braekeleer, «Rubens peignant le Chapeau de paille»*, in Musée du Louvre. Nouvelles acquisitions [= n° 794], Paris, 1996, p. 100-102, ill.

830. [*De Brugcker*] *Plaket Jules De Brugcker*, in Ghendtsche Tydinghen, 25, 1996, 3, p. 149, ill.

831. [*Degroux*] a) *Charles Degroux en het Realisme.* Brussel, Gemeentekrediet, 1996, 160 p., ill. / b) *Charles Degroux et le Réalisme.* Bruxelles, Crédit communal, 1996, 160 p., ill.

832. [*Delvaux*] S. Capelluto, *Entre rêve et réalité. Balade sur les pas de Delvaux*, in Brab. wallon tour., 1996, 2, p. 26-30, ill.

833. [*Delvaux*] *Van Ensor tot Delvaux. Ensor, Spilliaert, Permeke, Magritte, Delvaux. Oostende, Museum voor Moderne Kunst.* Oostende, PMMK, 1996, 392 p., ill.

834. [*Delville*] M. Draguet, *Splendeurs de l'Idéal: Rops, Khnopff, Delville et leur temps.* Gent, Snoek-Ducaju & Zoon, 1996, 283 p., ill.

835. [*De Sauter*] V. Vermeersch, *Aanwinsten voor het Groeningemuseum. Schilderijen en beelden van G. Van Tongerloo, G. Swimberghe en W. De Sauter*, in Brugge Sted. Mus. en Museumvrienden. Museumbull., 16, 1996, 2, p. 6, ill.

836. [*Ducq*] W. Le Loup, *De Terugkeer van Scipio's zoon, compositieschets door J.F. Ducq, vóór 1800*, in Brugge Sted. Mus. en Museumvrienden. Museumbull., 16, 1996, 2, p. 7, ill.

837. [*Ensor*] *Art of the 20th Century: Flemish and Dutch Painting. From Van Gogh, Ensor, Magritte, Mondrian to Contemporary Artists.* Milan, Bompiani, 1996, 359 p., ill.

838. [*Ensor*] P. Floriszoone, *James Ensor. De Baden van Oostende* (Monograficën over moderne kunst). Brussel, Gemeentekrediet, 1996, 207 p., ill.

839. [*Ensor*] S. Goyens de Heusch, *James Ensor et le groupe des XX*, in *Le Della d'or* [= n° 628], Anvers, 1996, p. 331-336, ill.

840. [*Ensor*] *James Ensor.* Bilbao, Banco Bilbao Vizcaya, 1996, 329 p., ill.

841. [*Ensor*] *Van Ensor tot Delvaux. Ensor, Spilliaert, Permeke, Magritte, Delvaux. Oostende, Museum voor Moderne Kunst.* Oostende, PMMK, 1996, 392 p., ill.

842. [*Frédéric*] H. Todts, *Léon Frédéric*, in *Het volk ten voeten uit* [= n° 753], Gent, 1996, p. 112-124, ill.

843. [*Gailliard*] N. Toussaint, *L'épisode abstrait du peintre Jean-Jacques Gailliard au vu de ses contacts avec la* Revue 7 Arts, la Lanterne Sourde, *le groupe* l'Assaut, le Canard Sauvage *et* le Centaure, in Rev. archéol. et hist. d'art Louvain, 28, 1995, p. 75-90, 11 ill.

844. [*Jamotte*] P. Raspé, *Les caricatures de musiciens de Georges Jamotte*, in *Mélanges Pierre Colman* [= n° 633], Liège, 1996, p. 192-193, ill.

845. [*Jespers*] *Floris & Oscar Jespers. De moderne jaren. Antwerpen, Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven.* Antwerpen, Pandora, 1996, 231 p., ill.

846. [*Khnopff*] M. Draguet, *Splendeurs de l'Idéal: Rops, Khnopff, Delville et leur temps.* Gent, Snoek-Ducaju & Zoon, 1996, 283 p., ill.

847. [*Laermans*] C. De Jong, *Eugène Laermans*, in *Het volk ten voeten uit* [= n° 753], Gent, 1996, p. 157-161, ill.

848. [*Liard*] V. Formery, *Exposition. Robert Liard «Coins d'Italie, chantiers et industries»*, in Hainaut tourisme, 299, 1996, p. 247-250, 3 ill.

849. [*Magritte*] *Art of the 20th Century: Flemish and Dutch Painting. From Van Gogh, Ensor, Magritte, Mondrian to Contemporary Artists.* Milan, Bompiani, 1996, 359 p., ill.

850. [*Magritte*] *Irène Scul, Magritte and C°. «Ce qui est attirant est beau» - «Het bekoorlijke is mooi».* Bruxelles, Mus. roy. Beaux-Arts Belgique - Brussel, Kon. Mus. Schone Kunsten België, 1996, 555 p., ill.

851. [*Magritte*] H. Keazor, *Der Menschenleere Talort. Zu René Magrittes «Man mit der Zeitung»*, in Zeitschr. Kunstgesch., 58, 1995, 4, S. 570-576.

852. [*Magritte*] J. Késenne, *Wie ziet de vrouw in het woud?*, in Kunst en Cultuur, okt. 1996, p. 11-15, ill.

853. [*Magritte*] A.-G. Krupa, *Les sculptures de René Magritte: un Puits de Vérité ou une Liberté de l'Esprit?*, in *Mélanges Pierre Colman* [= n° 633], Liège, 1996, p. 211-214, ill.

854. [*Magritte*] P. Roberts-Jones, *Magritte et le surréalisme*, in *Le Della d'or* [= n° 628], Anvers, 1996, p. 322-326, ill.

855. [*Magritte*] *Les souvenirs déterminants. Paul Colin - René Daumal - Paul Desmeth - Jean Grenier - Marcel Lecomte - René Magritte - Marcel Mariën - Jacques Masui - René Micha - Paul Nougé - Jean Paulhan - Jean Pfeiffer - Monique Saint Hélier - André Souris.* Bruxelles, Didier Devillez Editeur, 1996, 130 p., ill.

856. [*Magritte*] *Van Ensor tot Delvaux. Ensor, Spilliaert, Permeke, Magritte, Delvaux. Oostende, Museum voor Moderne Kunst.* Oostende, PMMK, 1996, 392 p., ill.

857. [*Mariën*] *Les souvenirs déterminants. Paul Colin - René Daumal - Paul Desmeth - Jean Grenier - Marcel Lecomte - René Magritte - Marcel Mariën - Jacques Masui - René Micha - Paul Nougé - Jean Paulhan - Jean Pfeiffer - Monique Saint Hélier - André Souris.* Bruxelles, Didier Devillez Editeur, 1996, 130 p., ill.

858. [*Masereel*] E. Bracke, [Compte rendu/Recensie] *J. Van Parijs, Masereel, een biografie, Antwerpen, 1995*, in Ons Erfdeel, 1996, 1, p. 118-120, 1 ill.

859. [*Mendelson*] *Marc Mendelson. Conversación (muy) difícil avec Michel Draguet.* Gerpinnes, Ed. Tandem, 1995, 69 p., ill.

860. [*Meunier*] D. Cardyn-Oomen, *Constantin Meunier*, in *Het volk ten voeten uit* [= n° 753], Gent, 1996, p. 171-193, ill.

861. [*Michaux*] J. Capenberghs, *Lessen in ledigheid*, in Kunst en Cultuur, dec. 1995/jan. 1996, p. 26-27, ill.

862. [*Minne*] *Frits van den Berghe en Richard Minne stripverhalen 1931-1935* (Monografieën over moderne kunst). Brussel, Gemeentekrediet, 1996, 127 p., ill.

863. [*Navez*] E. Foucart-Walter, *François-Joseph Navez. «Famille italienne», dit aussi «Repos des paysans dans la campagne de Rome»*, in *Musée du Louvre. Nouvelles acquisitions* [= n° 794], Paris, 1996, p. 106-108, ill.

964. [*Navez*] D. Pauwels, *De nawerking van een Romereis.* Het ongeloof van de Heilige Thomas *(1823), een onuitgegeven hoofdwerk van François-Joseph Navez (1787-1869)*, in Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen. Jaarb. 1996, p. 227-327, 28 ill.

865. [*Navez*] D. Pauwels, *Roma 1817 / refait à Bruxelles 1834.* De Heilige Familie *van François-Joseph Navez (1787-1869), een onuitgegeven compositieschets*, in Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen. Jaarb. 1996, p. 329-337, 5 ill.

866. [*Permeke*] *Hulde aan - Hommage à Constant Permeke.* Kruishoutem, Veranneman, 1996, 95 p., ill.

867. [*Permeke*] *Van Ensor tot Delvaux. Ensor, Spilliaert, Permeke, Magritte, Delvaux. Oostende, Museum voor Moderne Kunst.* Oostende, PMMK, 1996, 392 p., ill.

868. [*Philippot*] P. Philippot, *La peinture et les dessins d'Albert Philippot*, in Annales hist. art et archéol. (ULB), 18, 1996, p. 77-110, ill.

869. [*Raveel*] *Roger Raveel* (Monografieën over moderne kunst). Brussel, Gemeentekrediet, 1996, 175 p., ill.

870. [*Redouté*] *Pierre-Joseph Redouté. La famille, l'œuvre.* Bruxelles, Crédit Communal, 1996, 128 p., ill.

871. [*Rops*] M. Draguet, *Splendeurs de l'Idéal: Rops, Khnopff, Delville et leur temps.* Genl, Snoek-Ducaju & Zoon, 1996, 283 p., ill.

872. [*Rops*] *Felicien Rops. 1822-1898. La modernità scandalosa. La modernité scandaleuse. Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia.* Roma, Min. Affari Esteri, Min. Beni Culturali e Ambientali, Soprin. Beni Artistici e Storici di Roma. Comm. française de Belgique, Prov. Namur, Musée Félicien Rops, Dir. gén. Culture et Communication, 253 p., ill.

873. [*Rops*] *Oeuvres de Félicien Rops. Peintures, aquarelles, dessins.* Anvers, Ronny Van de Velde - Maurice Keitelman, 1996, 86 p., ill.

874. [*Rops*] *Rops au risque de l'autre*, textes rassemblés par M. Wathée-Delmotte, in Source (Tiré à part, Coll. de la Revue de la Maison de la Poésie de Namur), 1996, 73 p., ill.

875. [*Rops*] *Rops Musagète*, in Source (Tiré à part, Coll. de la Revue de la Poésie de Namur), 1996, 126 p., ill.

876. [*Servaes*] N. Goetghebeur, *Albert Servaes, «Paysans aux champs», 1909*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. Kon. Inst. Kunstpatr., 25, 1993 (1995), p. 258-259, ill.

877. [*Seuphor*] H.-F. Jespers, *De laatste geluige*, in Kunst en Cultuur, maart 1996, p. 26-29, ill.

878. [*Spilliaert*] K. De Boodt, *Spilliaert herrezen*, in Kunst en Cultuur, okt. 1996, p. 16-18, ill.

879. [*Spilliaert*] B. Popelier, *Zelfs stervende sliep mijn vader niet*, in Kunst en Cultuur, maart 1996, p. 2-5, ill.

880. [*Spilliaert*] X. Tricot, *Leon Spilliaert, de jaren 1900-1915* (Monografieën over moderne kunst). Brussel, Gemeentekrediet, 1996, 213 p., ill.

881. [*Spilliaert*] *Van Ensor tot Delvaux. Ensor, Spilliaert, Permeke, Magritte, Delvaux. Oostende, Museum voor Moderne Kunst.* Oostende, PMMK, 1996, 392 p., ill.

882. [*Stevens*] F. Roberts-Jones, *Brueghel le Jeune dans* L'Atelier *d'Alfred Stevens*, in *Mélanges Pierre Colman* [= n° 633]. Liège, 1996, p. 194-196, ill.

883. [*Stroobant*] W. Le Loup, *H.-Bloedkapel te Brugge door François Stroobant (1819-1916)*, in Brugge Sted. Mus. en Museumvrienden. Museumbull., 16, 1996, 4, p. 10, ill.

884. [*Tieleman*] J. Arras, *Portret van N.G. Vaesen (1768-1841), Melchior Gommaar Tieleman (1784-1864)* (Kunst in de kijker, 53). Hasselt, Stedelijk Museum Stellingwerff-Waerdenhof, 1996, 10 p., 3 ill.

885. [*Timmermans*] I. Wolters, *Pieter Bruegel und Felix Timmermans*, in Jahrbuch der Felix Timmermans-Gesellschaft, 1993, S. 53-63, Abb.

886. [*Van Acker*] S. Goegebeur, *Het kunstenaarsatelier van Florimond Van Acker, honderd jaar oud (1895/96-1996)*, in Brugge Sted. Mus. en Museumvrienden. Museumbull., 16, 1996, 3, p. 9-11, ill.

887. [*Van Acker*] W. Le Loup, *Catalogus van de werken van Flori Van Acker in stedelijk museumbezit, tentoongesteld in het Museum voor Volkskunde (Rolweg 40, Brugge)*, in Brugge Sted. Mus. en Museumvrienden. Museumbull., 16, 1996, 3, p. 4-6, ill.

888. [*Van Acker*] W. Le Loup, *Catalogus van de werken van Flori Van Acker in stedelijk museumbezit, tentoongesteld in het Huis der Kunsten (Korte Vuldersstraat 30, Brugge)*, in Brugge Sted. Mus. en Museumvrienden. Museumbull., 16, 1996, 3, p. 7-8, ill.

889. [*Van Acker*] D. Maréchal, *Flori Van Acker of «De wereld der Brugse Mensen»*, in Brugge Sted. Mus. en Museumvrienden. Museumbull., 16, 1996, 3, p. 2-3, ill.

890. [*Van den Berghe*] *Frits van den Berghe en Richard Minne stripverhalen 1931-1935* (Monografieën over moderne kunst). Brussel, Gemeentekrediet, 1996, 127 p., ill.

891. [*Van Hanselaere*] S. Laveissière, *Pieter van Hanselaere. Portrait d'homme*, in *Musée du Louvre. Nouvelles acquisitions* [= n° 794]. Paris, 1996, p. 103-105, ill.

892. [*Van Hove*] D. Maréchal, *Schenking van portretten door Edmond Van Hove*, in Brugge Sted. Mus. en Museumvrienden. Museumbull., 16, 1996, 4, p. 3-5, ill.

893. [*Van Leempullen*] N. Monteyne, *Frans Van Leempullen*, in *Het volk ten voeten uit* [= n° 753]. Gent, 1996, p. 234-239, ill.

894. [*Veris*] F. Boenders, *Leven en dood bij René Veris*, in Kunst en Cultuur, dec. 1996, p. 14-15, ill.

895. [*Verstraeten*] D. Cardyn-Oomen, *Theodoor Verstraete*, in *Het volk ten voeten uit* [= n° 753], p. 240-244, ill.

896. [*Vertommen*] A. Coeck, *Verdere gegevens over de Aarscholse kunstschilder W.J. Vertommen*, in Oude Land Aarschot, 31, 1996, 2, p. 104-111, ill.

897. [*Wiertz*] C. Bertrand, *Antoine Wiertz, «On se retrouve au ciel», n.d.*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. Kon. Inst. Kunstpatr., 25, 1993 (1995), p. 256-257, ill.

898. [*Wiertz*] F. Rosier, *Approche des œuvres mates d'Antoine Wiertz (1806-1865)*, in Annales hist. art et archéol. (ULB), 18, 1996, p. 63-76, ill.

899. [*Wouters*] O. Bertrand, a) *Rik Wouters. Les peintures. Catalogue raisonné*. Anvers, Pandora, 1995, 264 p., ill. / b) *Rik Wouters. De schilderijen. Catalogue raisonné*. Antwerpen, Pandora, 1995, 264 p., ill.

900. [*Wouters*] M. Daloze, *Rik et Vincent*, in *Mélanges Pierre Colman* [= n° 633]. Liège, 1996, p. 204-206, ill.

901. [*Wouters*] J. Van Lennep, *Quelques mises au point à propos de l'œuvre sculptée de Rik Wouters*, in Rev. belge archéol. et hist. de l'art. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 65, 1996, p. 241-252, ill.

5. ARTS DÉCORATIFS - SIERKUNSTEN

a) Généralités - Algemeenheden

902. N. MONTEYNE, *Naturalisme en fotografie*, in *Het volk ten voeten uit* [= n° 753], Gent, 1996, p. 44-56, ill.

903. M. ROBERT-STERKENDRIES, *La santé s'affiche*. Bruxelles, Therabel Pharma, 1996, 223 p., ill.

904. I. SIMPSON, *Cross Currents in European Art and Design: Parallels Between Belgian Art Nouveau and the Glasgow Style, c. 1890-1905*, in *Scotland and the Low Countries 1124-1994* [= n° 636], East Linton, 1996, p., 154-186, ill.

905. C. STEFFENS, *Musée Charlier. Catalogue - Charliermuseum. Catalogus*. Bruxelles, Musée Charlier, Francine Delépine éd., 1996, 131 p., ill.

b) Centres de production - Productiecentra

906. [*Vlaanderen*] L. DAENENS, R. SAUWEN, J. VALCKE en J. WALGRAVE, *Arts and Crafts vandaag in Vlaanderen*, in Openbaar kunstbezit Vlaanderen, 31, 1996, 1.

ARTS DU TEXTILE - TEXTIELKUNSTEN

a) Généralités - Algemeenheden

907. E. JANSSEN, *Textielaanwinsten voor het nieuwe circuit «20ste-eeuwse sierkunsten»*, in Bull. Kon. Mus. Kunst en Gesch. Mus. roy. Art et Hist., 65, 1994 (1996), p. 377-387, 7 ill.

908. *Mode en Belgique au XIXe siècle - in België in de 19de eeuw*. Bruxelles, Amis Mus. roy. Art et Histoire - Brussel, Vrienden Kon. Mus. Kunst en Geschiedenis, 1996, 230 p., ill.

909. A.G. PAUWELS en E. BAUWENS, *Damast II. Aanwinsten Damast 1986-1996*. Kortrijk, Stedelijke Musea Kortrijk, 1996, 216 p., ill.

910. A. VERBRUGGE, *De garderobe. Livreien en habijten*, in *De blinde herlog* [= n° 625], Brussel, 1996, p. 151-160, ill.

ARTS DU MÉTAL - METAALKUNSTEN

a) Généralités - Algemeenheden

911. J. ROMBOUTS, *De gouden kronen van de Virga Jesse, 1867, Parijs, Auguste Levesque* (Kunst in de kijker, 59). Hasselt, Stedelijk Museum Stellingwerff-Waerdenhof, 1996, 12 p., ill.

b) Centres de Procution - Productiecentra

912. [*Meuse*] *Etains mosans XVIIe-XIXe siècle*. Namur, Musée des Arts anciens du Namurois, 1996.

c) Artistes - Kunstenaars

913. [*Wolfers*] J. VANDERCAPPELLEN, *De Marodeur-Reeks van Philippe Wolfers. Een zilveren servies met twee verschillende meesterlekens*, in Antiek, 1995, 5, p. 212-219, 6 ill.

ARMES ET ARMURES - WAPENS EN WAPENUITRUSTINGEN

a) Généralités - Algemeenheden

914. C. GAIER, *Guide des collections. Guide to the Collections*, n° spécial de Le Musée d'Armes, 24, n° 83, 1996, 31 p., ill.

b) Centres de production - Productiecentra

915. [*Liège*] G. FRERES, *Traumkombination. Ein Doppelbüchsdrilling aus Belgien*, in Deutsches Waffen Journal, 1, 1996, p. 38-43, ill.

916. [*Liège*] C. GAIER, *Fusils «Janissaires» de Liège pour les Amérindiens. Histoire d'une fausse piste ethnographique et dialectologique*, in *Studium et Museum* [= n° 14], Liège, 1996, p. 59-70, ill.

917. [*Liège*] C. GAIER, *Une paire de pistolets de Boutet au nom de la Manufacture impériale d'Armes de Liège*, in *Mélanges Pierre Colman* [= n° 633], Liège, 1996, p. 176-179, ill.

CÉRAMIQUE, VERRE, VITRAIL - KERAMIEK, GLAS EN GLASRAMEN

a) Généralités - Algemeenheden

918. C. Dumortier, *Céramiques belges à l'exposition du Cinquantenaire de 1880*, in Rev. belge archéol. et hist. de l'art. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 65, 1996, p. 209-218, ill.

919. *Grisaille, jaune d'argent, sanguine, émail. Techniques et conservation. Forum pour la conservation et la restauration des vitraux. Liège, 12-22 juin 1996* (Dossier de la Commission Royale des Monuments, Sites et Fouilles, 3). Liège, Région wallonne, Comm. roy. Mon., Sites et Fouilles, 1996, 178 p., ill.

920. J.-M. Pirotte, *Liège. Le Forum. La conservation-restauration des vitraux*, in *Musique et Patrimoine* [= n° 634], Liège, 1995, p. 146-148, ill.

c) Artistes - Kunstenaars

921. [*Capronnier*] D. de Crombrugghe, *Présentation de l'atelier de J.-B. Capronnier. Etat des archives et évolution du travail de l'artiste*, in *Grisaille, jaune d'argent, sanguine* [= n° 919], Liège, 1996, p. 131-138, ill.

922. [*Van Craenenbroeck*] S. Van den Bossche, *Versteend vuur. Over de keramische sculpturen van Patrick Van Craenenbroeck*, in Vlaams - Brabant, 1996, 3, p. 3-7, ill.

MOBILIER, DÉCORATION - MEUBELKUNST, DECORATIE

a) Généralités - Algemeenheden

923. F. de Baere, *Chimay. Le petit théâtre du château des princes. La restauration des décors peints*, in *Musique et Patrimoine* [= n° 634], Liège, 1995, p. 81-82, ill.

924. H. et J. Folville, *Liège. Le Forum. Le décor peint*, in *Musique et Patrimoine* [= n° 634], Liège, 1995, p. 144-145, ill.

925. M. Hanssens *et al.*, *Le château de Seneffe. Un joyau néoclassique sauvé. La restauration de son décor intérieur*. Communauté française de Belgique. Dir. gén. Infrastructure. Dir. gén. Culture et Communication, 1996, 76 p., ill.

926. P. et D. Menchior, *Liège. Le Forum. La restauration des staffs*, in *Musique et Patrimoine* [= n° 634], Liège, 1995, p. 143, ill.

927. Y. Takagi, *Wallpapers Designed by Walter Crane at the Musées Royaux d'Art et d'Histoire in Brussels: A Source of Belgian Art Nouveau*, in Bull. Mus. roy. Art et Hist. Kon. Mus. Kunst en Gesch., 65, 1994 (1996), p. 341-375, 18 ill.

b) Centres de production - Productiecentra

928. [*Gent*] J. Van Cleven, a) *L'aménagement de l'hôtel Falligan à Gand entre 1795 et 1804*, in Maisons d'hier et d'auj., 109, 1996, p. 28-46, 23 ill. / b) *De oorspronkelijke aankleding van het Hotel Falligan te Gent (1795-1804)*, in Woonst. eeuwen heen, 109, 1996, p. 28-46, 23 ill.

c) Décorateurs, ébénistes - Ontwerpers, schrijnwerkers

929. [*Horta*] F. Boenders, *Horta's goddelijke interieurs*, in Kunst en Cultuur, sept. 1996, p. 15-19, ill.

930. [*Istace*] M. Linon-Van Ruymbeke et A. Noël, *Joseph Istace, menuisier ébéniste à Wavreille*, in *Mélanges Pierre Colman* [= n° 633], Liège, 1996, p. 173-175, ill.

931. [*Van de Velde*] H. Van de Velde, *Récit de ma vie, II. Berlin - Weimar - Paris - Bruxelles, 1900-1917*. Texte établi et commenté par A. Van Loo avec la collab. de F. Van De Kerckhove. Bruxelles, Versa - (Paris), Flammarion, 1995, 542 p., 180 ill.

LES ARTS DU LIVRE - BOEKDRUKKUNST EN AANVERWANTE

Voir / Zie *Kroniek van het gedrukte boek in de Nederlanden tot 1940*, in Archives et bibliothèques de Belgique. Archief- en bibliotheekwezen in België.

6. NUMISMATIQUE ET SIGILLOGRAPHIE - NUMISMATIEK EN ZEGELKUNDE

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

7. MUSIQUE - MUZIEK

Voir / Zie Revue belge de musicologie. Belgisch tijdschrift voor muziekwetenschap.

8. MUSÉOLOGIE - MUSEOLOGIE

b) Lieux - Plaatsen

932. [*Antwerpen*] C. Vanderhenst, *Het Museum Smidt van Gelder in Antwerpen*, in Openbaar kunstbezit Vlaanderen, 34, 1996, 2, ill.

933. [*Brugge*] D. De Vos, a) *Groeningemuseum Brugge* (Musea Nostra, 37) [herziene en uitgebreide uitg.]. Brussel, Gemeentekrediet - Gent, Ludion, 1996, 127 p., ill. / b) *Musée Groeninge Bruges* (Musea Nostra, 37) [éd. revue et augmentée]. Bruxelles, Crédit communal - Gand, Ludion, 1996, 127 p., ill.

934. [*Brugge*] V. Vermeersch, *Een waaier van schenkingen voor de Brugse musea*, in Brugge Sted. Mus. en Museumvrienden. Museumbull., 16, 1996, 4, p. 1-2, ill.

935. [*Bruxelles-Brussel*] M. Derez, *De tolgevallen van het Celestijnenklooster. Rosse Max en de heksen uit Macbeth*, in *De blinde hertog* [= n° 625]. Brussel, 1996, p. 101-110, ill.

936. [*Bruxelles-Brussel*] a) *Musée d'Art Moderne, Bruxelles. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique* (Musea Nostra, 36). Bruxelles, Crédit communal, 1996, 126 p., ill. / b) *Museum voor Moderne Kunst, Brussel. Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België* (Musea Nostra, 36). Brussel, Gemeentekrediet, 1996, 126 p., ill.

937. [*Bruxelles-Brussel*] B. Popelier, *Een koninklijk scheppingsverhaal*, in Kunst en Cultuur, jul./aug. 1996, p. 16-19, ill.

938. [*Bruxelles-Brussel*] B. Popelier, *Mag er wat hoogmoed zijn?*, in Kunst en Cultuur, dec. 1995/jan. 1996, p. 38-41, ill.

939. [*Drogenbos*] B. Popelier, *Koehandel rond boer Felix*, in Kunst en Cultuur, nov. 1996, p. 32-34, ill.

940. [*Gent*] J. Florizoone, *Rode Poort open U!*, in Kunst en Cultuur, dec. 1996, p. 6-7, ill.

941. [*Liège*] C. Gaier, *Guide des collections. Guide to the Collections*, n° spécial de Le Musée d'Armes, 24, n° 83, 1996, 31 p., ill.

942. [*Maffle*] J.P. Ducastelle, *Le Musée de la Pierre et les carrières de Maffle* (Carnets du patrimoine, 4). Jambes, Min. Région wallonne, Div. Monuments, Sites et Fouilles, 1994, 32 p., ill.

943. [*Oostende*] W. Elias, *Het Museum voor Moderne Kunst in Oostende*, in Ons Erfdeel, 1996, 3, p. 145-148, 2 ill.

944. [*Tournai*] L. Jardez, *La maison tournaisienne. Le musée de Folklore de Tournai*, in Hainaut tourisme, 294, 1996, p. 25-30, 5 ill.; 298, 1996, p. 175-181, 6 ill.

9. ICONOLOGIE

a) Généralités - Algemeenheden

945. a) *L'Art gourmand. De Aertsen à Van Gogh. Les tableaux de l'exposition*. Bruxelles, Crédit communal, 1996, 168 p., ill. / b) *Kunst voor fijnproevers. Van Aertsen tot Van Gogh. De schilderijen van de tentoonstelling*. Brussel, Gemeentekrediet, 1996, 168 p., ill.

946. X. Deflorenne, *Le mausolée néogothique de Clémentine d'Oultremont à Houtaing. Investigations iconologiques sur le symbolisme d'un plan central à vocation funéraire du XIXe siècle*, in Rev. archéol. et hist. d'art Louvain, 27, 1994, p. 107-127, 27 ill.

947. *L'Empire de Flore. Histoire et représentation des fleurs en Europe du XVIe au XIXe siècle*. Louvain-la-Neuve, La Renaissance du Livre, 1996, 360 p., ill.

948. *Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie vom 17. bis zum 20. Jahrhundert*, Hrsg. E. Mai unter Mitarbeit von A. Repp-Eckert. Mainz, Ph. von Zabern, 1996, 439 S., 293 Abb.

949. G. Verschatse, *Vrouw in het Museum*, in De Leiegouw, 38, 1996, 3, p. 309-329, ill.

950. G. Verschatse, *Winter in het Museum*, in De Leiegouw, 38, 1996, 2, p. 173-186, ill.

10. ARCHÉOLOGIE INDUSTRIELLE - INDUSTRIËLE ARCHEOLOGIE

a) Généralités - Algemeenheden

951. M. Bruwier, *La grande industrie dans les arts figuratifs en Wallonie et son influence sur l'imaginaire*, in Industrie et Société en Hainaut et en Wallonie du XVIIIe au XXe siècle. Recueil d'articles de M. Bruwier. Bruxelles, Crédit communal, 1996, 420 p., ill.

952. R. De Herdt, *Ons industrieel verleden (1750-1900). Een educatief projekt in het MIAT*, in *Qui Valet ingenio* [= n° 635], Gent, 1996, p. 173-187, ill.

953. A. Forti, *Les belles-fleurs*, in *Mélanges Pierre Colman* [= n° 633], Liège, 1996, p. 188-191, ill.

b) Lieux - Plaatsen

954. [*Bruxelles-Brussel*] P. Valente Soares et G. Vanderhulst, a) *Le patrimoine industriel en Région bruxelloise*, in Maisons d'hier et d'auj., 112, 1996, p. 36-45, 11 ill. / b) *Het industriële erfgoed in het Brusselse Gewest*, in Woonst. eeuwen heen, 112, 1996, p. 36-45, 11 ill.

955. [*Liège*] P.-Y. Desaive, *Liège: les Bains et les Thermes de la Sauvenière en sursis*, in Nouv. patrimoine, 68, 1996, p. 29-30, ill.

956. [*Liège*] F. Di Campi, *Les bains et thermes liégeois «La Sauvenière»: La «Cathédrale» de l'architecture sportive en Wallonie*, in Bull. Soc. roy. «Le Vieux-Liège», 272, 1996, p. 449-456, 6 ill.

957. [*Maffle*] J.P. Ducastelle, *Le Musée de la Pierre et les carrières de Maffle* (Carnets du patrimoine, 4). Jambes, Min. Région wallonne, Div. Monuments, Sites et Fouilles, 1994, 32 p., ill.

958. [*Soignies*] G. Bavay, *La «Grande Carrière» P.-J. Wincqz à Soignies* (Carnets du patrimoine, 3). Jambes, Min. Région wallonne. Div. Monuments, Sites et Fouilles, 1994, 32 p., ill.

959. [*Verviers*] C. Desama, *La région de Verviers au travers de «La Belgique industrielle» (1855)*, in *Mélanges Pierre Colman* [= n° 633], Liège, 1996, p. 184-187, ill.

960. [*Visé*] H. Delrée, *Le charbonnage de Cherralle, la cité ouvrière et le château de Saroléa* (Carnets du patrimoine, 2). Jambes, Min. Région wallonne. Div. Monuments, Sites et Fouilles, 1994, 16 p., ill.

961. [*Vlaanderen*] P. Viaene, a) *Le patrimoine industriel en Flandre. La protection du patrimoine industriel en Flandre*, in Maisons d'hier et d'auj., 112, 1996, p. 20-35, 16 ill. / b) *Het industrieel erfgoed in Vlaanderen*, in Woonst. eeuwen heen, 112, 1996, p. 20-35, 16 ill.

962. [*Wallonie*] A. Forti, a) *Le patrimoine industriel de Wallonie. L'architecture industrielle: révolution ou évolution?*, in Maisons d'hier et d'auj., 112, 1996, p. 2-19, 16 ill. / b) *Het industriële erfgoed van Wallonië*, in Woonst. eeuwen heen, 112, 1996, p. 2-19, 16 ill.

ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE

KONINKLIJKE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIË

EXTRAITS DES PROCÈS-VERBAUX
UITTREKSELS UIT DE VERSLAGEN

SEANCE ORDINAIRE DU 16 MARS 1996

Présents: M. Colaert, président, Mme Lemaire, vice-présidente, Mme Dumortier, secrétaire générale, M. Moerman, secrétaire adjoint, M. Van Laere, trésorier général, M. De Ren, trésorier adjoint, Mmes Coppens, De Keyser, De Ruyt, Dulière, Hadermann, Leclercq, Mariën, Masschelein, Périer, Smolar, Soenen, Vanden Bemden, Van den Bergen, Van Gansbeke, Van Nerom, Walch; MM. Bastin, Blankoff, Cockshaw, Culot, de Callataÿ, De Schryver, De Smedt, De Valkeneer, Fettweis, Forgeur, Jadot, Leuenunier, Naster, Trizna.

Excusés: Mmes Dacos, De Keyser, Folie, Ulrix, van de Winckel; MM. Colman, Cardon, De Boe, Delmarcel, Eeckhout, M. Martens.

Le Président ouvre la séance à 10h10. Il accueille les nouveaux membres titulaires: Mme Coppens, MM. Blankoff et De Ren auxquels il remet la médaille de l'Académie. Ensuite il félicite les nouveaux membres correspondants présents qui font leur entrée dans l'Académie: MM. De Smedt et Forgeur.

Le procès-verbal de la séance ordinaire du 24 février 1996 est lu et approuvé.

Le Président cède la parole à Madame Christiane Van den Bergen-Pantens qui fait une communication ayant pour sujet *Antoine grand Bâtard de Bourgogne. Héraldique et Bibliophilie.*

La bibliothèque du Grand Bâtard a pu être reconstituée grâce aux armoiries, aux emblèmes, aux ex-libris ou aux devises de ce prince qui étaient apposées dans ses ouvrages. On en compte à ce jour trente-quatre répartis de par le monde.

Leur présence ponctue les étapes importantes de la vie de ce seigneur et leur intérêt n'avait jusqu'ici été évoqué que par J.B. Planché en 1837. Or Antoine de Bourgogne changea deux fois d'armoiries et trois fois de cimiers.

Indépendamment de l'intérêt proprement héraldique qui en découle, on retiendra la prudence avec laquelle des conclusions d'ordre chronologique par exemple doivent être tirées, autant de leur absence que de leur présence, et la nécessité de recherches pluridisciplinaires et de collaborations internationale et nationale particulièrement précieuses.

La séance est levée à 11h30. Elle est suivie d'une réception.

La Secrétaire générale,
C. Dumortier

Le Président,
M. Colaert

SÉANCE ORDINAIRE DU 20 AVRIL 1996.

Présents: M. Colaert, président, Mme Lemaire, vice-présidente, Mme Dumortier, secrétaire générale, M. Moerman, secrétaire adjoint, M. Van Laere, trésorier général. Mmes Coppens, Dickstein, Folie, Leclercq, Logie, Mariën, Masschelein, Ulrix, Van den Bergen, van de Winckel, Van Gansbeke, Van Nerom, Walch; MM. de Callataÿ, Delmarcel, De Schryver, De Smedt, De Valkeneer, De Vos, Eeckhout, Fettweis, Jadot, D. Martens, M. Martens, Smolderen.

Excusés: Mmes Allart, Dacos, De Keyser, Périer, Roberts-Jones; MM. Bastin, Cockshaw, De Ren, Duvosquel, Naster, Roberts-Jones.

Le Président ouvre la séance à 10h10.

Le procès-verbal de la séance ordinaire du 16 mars 1996 est lu et approuvé.

Le Président cède la parole à Dirk De Vos qui donne une communication intitulée *Waarom is de Dood van Maria een laat werk van Hugo van der Goes*.

De *Dood van Maria*, bewaard in het Groeningemuseum te Brugge, is één van de vijf of zes meesterwerken van Hugo van der Goes die nog overgebleven zijn. Zelfs rekening gehouden met de verloren retabels die we uit kopieën of documenten kennen is zijn œuvre niet veel groter dan een dozijn. Dat is vermoedelijk te wijten aan zijn vroege dood, die verband hield met de omstandigheid van zijn geestelijke ineenstorting.

Een belangrijke bron voor de laatste levensjaren van Hugo van der Goes is, zoals bekend, het zeldzame relaas van Gaspard Ofhuys, een koorbroeder van het Rode Klooster in het Zoniënwoud. In de kroniek van het klooster die hij tussen 1509 en 1513 opstelde en die in de Koninklijke Bibliotheek bewaard is, schrijft hij dat hij samen met Hugo van der Goes zijn noviciaat deed in het klooster en dat weinige jaren nadat van der Goes zijn kloostergeloften had afgelegd — « vijf of zes jaar nadien als ik mij goed herinner » — deze op een buitenlandse reis, vermoedelijk naar Keulen, door zinsverbijstering en neerslachtigheid werd overvallen en men hem er met geweld moest van weerhouden de hand aan zichzelf te slaan. In welk jaar deze aanval van depressie precies plaats vond weten we niet en moeten we langs omwegen proberen te bepalen. Sinds de publicatie daaromtrent door Antoine De Schrijver weten we dat Van der Goes zijn woning in de Sint-Pietersnieuwstraat te Gent een laatste maal huurde van mei 1476 tot mei 1477. Dit wil niet noodzakelijk zeggen dat hij pas nadien in het klooster trad, maar wel dat dit zeker niet gebeurde vóór deze nieuwe huurperiode inging. Stel dat hij dus plots, in b.v. 1476, het besluit nam, dan kan hij al in 1477 geprofest geweest zijn. Het noviciaat duurde normaal niet langer dan een jaar. Een andere mogelijkheid, die chronologisch op hetzelfde neer zou komen, is dat hij de huur van het huis nog voor een jaar verlengde in afwachting van de beslissing dat hij na zijn noviciaat al dan niet in het klooster zou of kon blijven. Volgens Ofhuys overviel hem de eerste vlaag van waanzin vijf of zes jaar na zijn professie. Indien we slechts vijf jaar rekenen vanaf 1477 dan komen we uit in 1482, het jaar van zijn dood. Rekenen we zes jaar dan moet hij al in 1476 geprofest zijn, wat nauwelijks mogelijk is gezien de verlenging van de huishuur in Gent. In ieder geval komt men voor het ontstaan van zijn ziekte zeer dicht bij de sterfdatum uit, indien Ofhuys zich niet vergist. Dat dit niet ver van de waarheid moet liggen, lijken mij twee bijkomende feiten te bevestigen. In februari 1481 wordt hem in Leuven nog een stoop wijn ten geschenke gegeven na het schatten van de waarde van onafgewerkte schilderijen van Dieric Bouts. De reis naar Keulen en de verdere lotgevallen moeten dus later zijn voorgevallen omdat men zich moeilijk kan voorstellen dat hij dergelijke opdracht na zijn waanzinnig gedrag nog zou hebben gekregen. Het tweede meer opmerkelijke feit is de wijze van formulering van Ofhuys. Tot nog toe is men niet nader ingegaan op de bijzondere situering in de tijd die hij geeft van het voorval « vijf of zes jaar na de professie » van Van der Goes en niet bv. « één of twee jaar voor zijn dood » in 1482, jaartal dat hij precies kent en dat toch een gemakkelijker vertrekpunt was om het begin van de krankzinnigheid te situeren. Dit lijkt er mij op te wijzen dat Ofhuys de krankzinnigheid en de daaropvolgende dood als één tragisch sluitstuk van Van der Goes' leven beschouwde dat vijf of zes jaar na zijn gelofte geschiedde. Dat van der Goes' zinsverbijstering als het tragisch einde van een beroemd kunstenaar werd ervaren, bewijst een andere getuigenis. In 1495, dus vrij kort na zijn dood, wordt aan de Nurenbergse geleerde, Hiëronymus Münzer bij zijn bezichtiging van het *Lam Gods* in Gent verteld dat « een ander groot schilder het

werk van Van Eyck wilde nabootsen en er depressief en kranzinnig van werd ». Van der Goes' krankzinnigheid moet dus ook snel in Gent, zijn vaderstad, grote indruk hebben gemaakt. Belangrijke en omvangrijke nieuwe bestellingen zal hij zeker in 1481-1482 niet meer hebben gekregen, laat staan kunnen aanvaarden. Hugo van der Goes was bij zijn intrede in het klooster, ten vroegste in 1476, een beroemd schilder. Ofhuys getuigt dat hij tijdens zijn noviciaat bezoek kreeg van hooggeplaatste personen, zelfs van Maximiliaan van Oostenrijk, en dat hij, tot ongenoegen van sommigen, een luxueuze levensstijl mocht blijven voeren niettegenstaande hij geacht werd zich voor te bereiden op het ascetische kloosterleven. Hij had ook zoveel opdrachten op stapel staan dat hij bevreesd was ze nooit te kunnen afwerken. En inderdaad, in het Rode Klooster heeft hij maximum nog maar vijf jaren kunnen schilderen, terwijl hij in Gent een tienjarige carrière achter de rug had. Het enorme drieluik dat Van der Goes voor Tommaso Portinari schilderde en dat nu in de Uffizi bewaard wordt, is, te oordelen naar de voogestelde kinderen, vermoedelijk omstreeks 1475 aangevat. Of het volledig afgewerkt was toen hij in het klooster trad weten we niet. In elk geval werd het pas in 1483, dus na zijn dood te Florence afgeleverd. Mogen we niet veronderstellen dat dit werk zolang samen met de andere onafgewerkte of nog niet geleverde schilderijen naar zijn nieuwe atelier in het klooster is overgebracht? Ook de grote door Edward Bonkil voor de kerk van het Trinity College in Edinburg bestelde panelen, moeten wegens historische omstandigheden niet veel vóór zijn intrede in het klooster zijn gemaakt of begonnen. Door welke werken heeft hij dan voordien zijn faam weten te vestigen? Eigenlijk is er tot op vandaag maar één werk bekend dat zeker vóór 1475 is ontstaan en ook zeker afgewerkt werd tijdens zijn tienjarige Gentse tijd: het *Monforte-retabel*. Hoewel men het ook al om stilistische redenen meestal vooraan in het œuvre heeft geplaatst, wees Lorne Campbell er onlangs op dat het door de tekenaar van de frontispice van het register van de Broederschap van de H. Drievuldigheid in Luton gekend was. Figuren en paarden zijn er van de achtergrond van het werk van Van der Goes gekopiëerd. De broederschap werd opgericht in 1475, een welkome terminus ante quem dus voor het *Monforte-retabel*. Opvallend is dat de meeste werken die nu nog overblijven, in oorspronkelijke of gekopiëerde vorm, stilistisch vrij goed samenhangen en in hun verschil met het *Monforte-retabel* enerzijds en het *Portinari-retabel* en de *Bonkil-panelen* anderzijds een soort derde groep vormen. Ik heb het hier over de *Diptiek met de Bewening* (de « Kleine Kruisafneming », New York - Berlin), de *H. Lucas* (Lissabon), de *Triptiek met de Kroning van Maria* (enkel in kopie bekend), de *Aanbidding der Koningen* (idem), een tweede *Aanbidding der Koningen* in halffiguur (idem), de *Aanbidding der Herder* (Berlijn) en de *Dood van Maria* (Brugge).

Indien we deze groep eerder naar de korte kloostertijd zouden verschuiven, dan komen we tot de onthutsende vaststelling dat er voor zijn Gentse tijd tot ca. 1475, behalve het *Monforte-altaarstuk*, eigenlijk nauwelijks iets belangrijks meer overblijft. Slaat men er de oudere literatuur op na dan is de zo late datering van de *Dood van Maria* meestal, impliciet of ook soms expliciet, ingegeven door de band die men legt tussen de dramatische, visionaire atmosfeer van de schilder en Van der Goes' geestelijke gesteldheid. Elk stijlkenmerk dat dit werk onderscheidt van de andere werken werd, bewust of onbewust, door dit psychologisch gegeven leven ingeblazen. Zo zijn vlakheid, abstraherende compositie, beperkt en irreëel koloriet in verband gebracht met uiterste ascese, vertwijfeling en religieuze exaltatie. Ik ben er nochtans van overtuigd dat indien men vandaag enkel de *Aanbidding van de Herders* van Berlijn als belangrijkste stuk uit deze stijlfase had gekend en de *Dood van Maria* nooit was geschilderd, een zeer late datering zich nooit als een sine qua non zou hebben opgedrongen. Er is één kunsthistoricus geweest, nl. Otto Pächt, die dit m.i. juist heeft aangevoeld en door zijn geruchtmakend artikel uit 1969, « Typenwandel im Werk des Hugo van der Goes », de knuppel in het hoenderhok heeft gegooid. Hij was de eerste om het probleem met een objectiverende blik te bekijken door nu enkel af te gaan op opvallende, in het oog springende formele en typologische kenmerken van de beeldvorming, onafgezien de bewogen wijze waarop het onderwerp van Maria's dood was behandeld. Hij stelde daarbij vast dat enkel in het *Portinari-retabel* en de *Bonkil-panelen* en nog enkele andere werken, een van de rest van het œuvre afwijkende karakterisering van de types vast te stellen is met sterk uitgesproken fysionomische kenmerken als brede voorhoofden, monumentale, overmatig grote of uitgelengde benige figuren. Deze hypertrofie zag hij ook bij hemelse of heilige figuren als engelen of Maria zelf. Zij vertonen een voor de 15de eeuw ongekende rauwheid. Hiermee vergeleken is de *Dood van Maria* of de *Aanbidding der Herders* meer lineair vloeiend en is het modelé soepel glanzend, meer in overeenstemming met wat we bij vroegere schilders als Van Eyck, de Meester van Flémalle en vooral Rogier van der Weyden aantreffen.

Er is een beroemde prent van Martin Schongauer met hetzelfde onderwerp. Het valt niet te loochenen dat hier een verband met Van der Goes aanwezig is, al was het alleen maar wegens sommige details. Naast de algemene schikking, de schuine positie van het bed, omstuwd door de apostelfiguren, en het vaak genoemde opvallende detail van de frontaal uit het tafereel kijkende figuur links, is er een andere overeenkomst die nog veel letterlijker is en misschien door de weinig belangrijke rol van het motief in de compositie nooit is opgemerkt. Ik heb het over de zone rechts met het halfgeopende gordijn. Het bed op het schilderij is een houten ledikant met halfhoog rugpaneel, waartegen Maria's hoofdkussen aanleunt. Het is dus geen baldakijnbed. Het gordijn heeft met het bed niets te maken maar sluit in feite rechts een smalle ruimte af die een soort portaal vormt voor de deuropening waardoor de apostelen de kamer binnengekomen zijn en waarvan uiterst rechts nog een stuk is te zien. In dat portaal hangt een gedoofde olielamp. Wenden we ons nu even terug naar de gravure. Het bed is hier een tegen de achterwand aansluitend baldakijnbed, een ons uit de schilder- en de miniatuurkunst van die tijd zeer vertrouwd meubel, zowel in slaapkamers als in erevertrekken. Het gordijn achteraan rechts lijkt wel uit Van der Goes te zijn weggeknipt om nu deel uit te maken van dat baldakijnbed. Hier heeft de kopiist zich echter dubbel verraden. Het gordijn had in het baldakijnbed aan de binnenkant moeten hangen, zoals de drie andere gordijnen. De horizontale strook met franjes die het bovenaan bedekt had in die nieuwe context als rechterdeel van het baldakijn aan de buitenkant moeten hangen. Het motief van Van der Goes werd hier echter ongewijzigd overgeplant. De gravure is geïnspireerd door het schilderij en niet omgekeerd. Aangezien de prent door alle specialisten terzake vooraan in het œuvre van Schongauer wordt geplaatst, is de kans nu veel groter geworden dat het schilderij vóór of ten laatste in het begin van de jaren 1470 is ontstaan, wat m.i. ook beter zou passen bij de harmonieuze stijl, en de hierboven geschetste historische omstandigheden.

C'est ensuite Maurice Colaert qui fait un exposé sur *Thomas Vinçotte, monnayeur (1850-1925)?* Cette communication a été publiée dans la Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, LXV, 1996.

La séance est levée à 12h15.

La Secrétaire générale, C. Dumortier

Le Président, M. Colaert

SEANCE ORDINAIRE DU 11 MAI 1996

Présents: M. Colaert, président, Mme Lemaire, vice-présidente, M. Moerman, secrétaire adjoint, M. Van Laere, trésorier général, M. De Ren, trésorier adjoint. Mmes Coppens, De Ruyt, Masschelein, Pierard, Ulrix, Van den Bergen. M. Fettweis.

Excusés: Mmes Allart, Bonenfant, De Keyser, Dumortier, Folie, Hardermann, Logie, Mariën, Périer, Roberts-Jones, van de Winckel, Van Nerom. MM. Cardon, Delmarcel, De Smedt, Duvosquel, Jadot, Naster, Roberts-Jones, Schittecat, Smolderen.

La séance a lieu au Musée Gallo-romain de Tongres (Gallo-romeins Museum te Tongeren). Le Président ouvre la séance à 10h30. Le compte rendu de la séance du 20 avril est lu et approuvé.

A 10h45, les membres de l'Académie visitent le Musée. M. Van Laere fait ensuite visiter le Cabinet des Monnaies et des Médailles de la Province de Limbourg.

La séance est levée à 13 heures.

La Secrétaire générale, C. Dumortier

Le Président, M. Colaert

SEANCE ORDINAIRE DU 19 OCTOBRE 1996.

Présents: M. Colaert, président, Mme Dumortier, secrétaire générale. Mmes Allart, Coppens, De Keyser, Mariën, Masschelein, Périer, Piérard, Smolar, Ulrix, Van den Bergen, van de Winckel, Van Nerom; MM. de Callataÿ, De Schryver, De Smedt, Eeckhont, Fettweis, Jadot, M. Martens, Naster, Smolderen, Van de Velde.

Excusés: Mmes Bonenfant, Dacos, Folie, Logie, Lemaire, Roberts-Jones, Soenen, Van Gansbeke; MM. Bastin, Cardon, Cockshaw, Cohnan, Delmarcel, De Valkeneer, Duvosquel, Jadot, Lemeunier, Moerman, Roberts-Jones, Van Laere.

Le Président ouvre la séance à 10h10.

Le procès-verbal de la séance du 11 mai 1996 est lu et approuvé.

Dominique Allart fait une communication intitulée *Souvenir d'un chef-d'œuvre de Bruegel: la Chute d'Icare des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.*

La célèbre *Chute d'Icare* conservée aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles offre un fascinant témoignage du génie créateur de Pieter Bruegel l'Ancien. Ses innombrables admirateurs se plaisent à y voir une œuvre autographe du maître. C'est peut-être aller trop vite.

Le tableau n'est ni signé, ni daté, ni pourvu d'un « pedigree » fiable. Mais c'est surtout son état matériel qui éveille la perplexité: l'œil exercé y repère des anomalies inquiétantes. Aussi a-t-il paru opportun de lui consacrer un examen technologique approfondi. Le projet s'est concrétisé dans le cadre d'une collaboration entre les Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles, l'Institut royal du Patrimoine artistique et le Service d'Histoire de l'art des Temps modernes de l'Université de Liège. Les résultats obtenus à ce jour méritent considération, car ils invitent à revoir la question de l'attribution de l'œuvre sous un tout autre jour.

D'après les analyses qui ont été effectuées, il y a lieu de supposer que *La chute d'Icare* fut peinte à l'huile sur toile dès l'origine. L'effet chromatique général qui lui vaut tant d'éloges aujourd'hui est en réalité fort dénaturé par le jaunissement du vernis qui recouvre la couche picturale. De toute évidence, l'œuvre a été abondamment restaurée. Les manipulations qu'elle a subies ont pour effet de brouiller l'image radiographique au point de la rendre totalement illisible. Il est dès lors impossible de localiser les surpeints par ce biais.

Une analyse en réflectographie à l'infrarouge s'est en revanche révélée très fructueuse. Révélant des bribes du dessin sous-jacent, elle a permis de préciser certains aspects problématiques de l'iconographie et de confirmer par là-même l'ancienneté de l'œuvre. Par contre, l'étude stylistique du dessin sous-jacent conduit, quant à elle, à rejeter l'attribution à Bruegel. Comparé au dessin sous-jacent décelé dans les œuvres authentiques du maître, celui de *La chute d'Icare* frappe par sa facture élémentaire et sèche. La mise en place scrupuleuse des contours et l'écriture crispée trahissent la démarche d'un copiste.

En fonction de ces résultats, une question jadis débattue avec passion retrouve tout son intérêt: qu'en est-il de la seconde version de *La chute d'Icare*, qui se trouve dans la collection Van Buuren à Uccle? S'il s'agit aussi d'une copie ancienne d'après Bruegel, la comparaison minutieuse du dessin sous-jacent dans les deux versions pourrait fournir des informations précieuses pour tenter de restituer les particularités iconographiques de l'original. L'équipe de travail qui s'est attelée à l'étude de la version des Musées royaux des Beaux-Arts espère obtenir les autorisations requises pour analyser à présent la version Van Buuren.

La séance est levée à 11h15.

La Secrétaire générale, C. Dumortier

Le Président, M. Colaert

SÉANCE ORDINAIRE DU 16 NOVEMBRE 1996

Présents: M. Colaert, président, Mme Lemaire, vice-présidente, Mme Dumortier, secrétaire générale, M. Moerman, secrétaire adjoint, M. Van Laere, trésorier général. Mmes Allart, Masschelein, Soenen, van de Winckel ; MM. Culot, De Schryver, De Valkeneer, Eeckhout.

Excusés: Mmes Coppens, Dacos, De Keyser, Folie, Mariën, Roberts-Jones, Smolar, Ulrix, Walch; MM. Bastin, Cockshaw, Colman, Delmarcel, De Smedt, Duvosquel, Jadot, Lemennier, Roberts-Jones, Trizna.

Le Président ouvre la séance à 10h15.

Le procès-verbal de la séance du 19 octobre 1996 est lu et approuvé.

Paul Culot fait visiter la *Bibliotheca Willockiana*. Le compte rendu de cette visite est publié dans les Miscellanea de la Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, LXVI, 1997.

La séance est levée à 12h15.

La Secrétaire générale, C. Dumortier

Le Président, M. Colaert

SÉANCE ORDINAIRE DU 14 DÉCEMBRE 1996

Présents: M. Colaert, président, Mme Lemaire, vice-présidente, Mme Dumortier, secrétaire générale, M. Moerman, secrétaire adjoint, M. Van Laere, trésorier général. Mmes Bonenfant, De Keyser, De Ruyt, Dulière, Hadermann, Mariën, Smolar, van de Winckel, van den Bergen, Van Gansbeke, Van Nerom, Walch; MM. Bastin, Cockshaw, Culot, Delmarcel, De Smedt, De Waele, Eeckhout, Fettweis, Forgeur, Lemennier, Smolderen, Trizna.

Excusés: Mmes Dacos, De Pauw, Logie, Périer, Roberts-Jones, Soenen, Ulrix; MM. de Callataÿ, De Valkeneer, Duvosquel, Jadot, Naster, Roberts-Jones.

Le Président ouvre la séance à 10h10.

Eric De Waele fait une communication qui a pour sujet *La Haute Tour de Villeret à Jemeppe-sur-Sambre/Saint-Martin*.

La « Haute Tour » de Villeret, construite vers le milieu du XIIIe siècle, est un témoin privilégié de l'habitat seigneurial au moyen âge. Villeret était alors terre namuroise, aux portes des terres brabançonnes. La tour forme une masse trapue en moellons de calcaire et de grès, d'une quinzaine de mètres de hauteur, dessinant au sol un rectangle de 12,20 m sur 8,90 m, aux murs épais de 1,70 m sauf à l'ouest où un escalier intramural gonfle la paroi jusqu'à atteindre 2,40 m d'épaisseur.

La Direction des Fouilles du Ministère de la Région wallone a réalisé des fouilles dans le cadre du projet de restauration de la tour. L'enquête a permis, entre autres, de compléter le plan général de la ferme des XVIIIe et XIXe siècles, de situer le puits signalé sur un plan de 1767 et de relever la présence d'un fossé sec. Des tranchées ouvertes dans la cour ont confirmé que le niveau de sol n'avait pratiquement pas changé depuis le XIIIe siècle.

Un des résultats majeurs des fouilles concerne l'intérieur de la tour: celle-ci comptait trois niveaux au lieu de quatre. A l'origine, en effet, le rez-de-chaussée, qui servait de cellier, était légèrement enterré et on y accédait par un escalier de trois marches. C'est au début des Temps modernes que le cellier fut subdivisé en deux niveaux: son sol fut excavé en sous-œuvre et le rez-de-chaussée rehaussé jusqu'au niveau du seuil d'entrée, ce qui permit l'insertion d'une cave basse voûtée en berceau.

L'option choisie pour la restauration de la tour fut la reconstitution archéologique de l'état médiéval. Cette option, qui se justifiait par la primauté de son organisation originelle sur les étapes suivantes de son évolution, a entraîné la démolition de la cave tardive. Le rez-de-chaussée, qui était couvert de deux voûtes d'arêtes renforcées par un arc-doubleau, a ainsi retrouvé son ampleur primitive réellement monumentale.

Raphaël De Smedt fait ensuite une communication intitulée *De aura van Lucas Faydherbe.*

Op de drempel van de driehonderdste verjaardag van het sterfjaar van Lucas Faydherbe belichtte spreker de uitstraling in de tijd en in de ruimte van de Mechelse architect en beeldhouwer.

Uit een grondig bibliografisch onderzoek blijkt duidelijk dat de kunstenaar tot vandaag zijn aura enerzijds aan zijn leermeester Rubens en anderzijds aan zijn talent heeft te danken. Zijn œuvre bevindt zich hoofdzakelijk te Mechelen en verder in de vier omliggende steden, in het Land van Waas, Modave, Trazegnies, Watervliet. Enkele grote Europese musea bezitten van hem bozzetti en ivoorsnijwerk.

Tijdens zijn leven trok hij de aandacht van Cornelis De Bie en Petrus Croon. In de 18de eeuw wordt zijn naam sporadisch in sommige algemene werken aangetroffen. In 1801 verscheen het lemma Faydherbe voor het eerst in een encyclopedie en nog wel in een Italiaanse. In 1848 wordt Charles du Trieu de Terdonck zijn eerste biograaf, die ongetwijfeld tot de erkenning van zijn stadgenoot veel heeft bijgedragen. André Vanderpoel gaf in 1851 een eerste monografie in het licht. De zesde en laatste verschenen studie in boekvorm dateert van 1938 en is het standaardwerk van Broeder Libertus.

Aan de hand van bepaalde voorbeelden toonde spreker aan dat een doorgedreven bibliografisch onderzoek met een confrontatie van vroegere en van recente wetenschappelijke studies, en het doornemen van zowel lokale publikaties als naslagwerken of toeristische gidsen, kostbare elementen aanbrengt, die dringend tot een nieuwe synthese aanzetten. De laatste anderhalve eeuw is de belangstelling voor het œuvre van Faydherbe in geheel West-Europa gestadig toegenomen. In minstens acht landen zijn er meer dan honderd encyclopedische notities aan hem gewijd.

Moge de Stad Mechelen volgend jaar voor een waardige bekroning zorgen.

La séance est levée à 12h.

La Secrétaire générale, C. DUMORTIER

Le Président, M. COLAERT

SEANCE ORDINAIRE DU 18 JANVIER 1997

Présents: M. Colaert, président, Madame Lemaire, vice-présidente, Mme Dumortier, secrétaire générale, M. Moerman, secrétaire adjoint, M. Van Laere, trésorier général. Mmes Bonenfant, Coppens, De Keyser, Folie, Logie, Masschelein, Périer, Soenen, Smolar, Ulrix, Van den Bergen, van de Winckel, Van Gansbeke, Van Nerom, Walch; MM. Bastin, Cockshaw, Culot, de Callataÿ, De Smedt, De Valkeneer, Eeckhout, Fettweis, Martens, Naster, Smolderen.

Excusés: Mmes Dacos, De Ruyt, Mariën, Roberts-Jones, Veronée; MM. Blankoff, De Ren, Duvosquel, Jadot, Roberts-Jones, Trizna.

Le Président ouvre la séance à 10h10. Il présente les candidatures des Membres correspondants aux Membres titulaires. A 10h30, le rapport de la séance du 14 décembre est lu et approuvé.

Monsieur Norbert Bastin fait une communication sur *Le Mobilier namurois.* Elle fait référence à un prochain article qui sera publié dans la Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art.

La séance est levée à 12 heures.

La Secrétaire générale, C. DUMORTIER

Le Président, M. COLAERT

SEANCE ORDINAIRE DU 15 FEVRIER 1997

Présents: M. Colaert, président, Mme Lemaire, vice-présidente, Mme Dumortier, secrétaire générale, M. Moerman, secrétaire adjoint, M. Van Laere, trésorier général. Mmes Bruwier, Coppens, De Ruyt, Dickstein, Folie, Leclercq, Mariën, Piérard, Smolar, Soenen, van de Winckel, Van Gansbeke, Walch; MM. Bastin, Cockshaw, De Smedt, Forgeur, Lemeunier.

Excusés: Mmes Hadermann, Logie, Masschelein, Périer, Roberts-Jones, Ulrix; MM. Cardon, Colman, De Valkeneer, Eeckhout, Fettweis, Gaier, Jadot, Naster, Roberts-Jones, Smolderen, Vanrie.

Le Président ouvre la séance à 11 heures.

Le compte rendu de la séance du 18 janvier 1997 est lu et approuvé.

Madeleine van de Winckel fait une communication intitulée *Les hôtels construits par L.-B. Dewez, rue de la Loi à Bruxelles*. Le résumé de cette communication est repris dans les Miscellanea de la Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, LXVI, 1997.

La séance est levée à 12 heures.

La Secrétaire générale, C. Dumortier

Le Président, M. Colaert

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE DES MEMBRES TITULAIRES DU 15 FÉVRIER 1997

Présents: M. Colaert, président, Mme Lemaire, vice-présidente, Mme Dumortier, secrétaire générale, M. Moerman, secrétaire adjoint, M. Van Laere, trésorier général. Mmes Coppens, De Ruyt, Dickstein, Dulière, Folie, Leclercq, Mariën, Smolar, Soenen, van de Winckel, Walch; MM. Bastin, Cockshaw, Culot, De Valkeneer.

Excusés: Mmes Logie, Masschelein, Ulrix; MM. Colman, Jadot, Naster, Roberts-Jones, Smolderen, Vanrie.

Le président ouvre la séance à 10h10.

Le procès-verbal de la séance du 24 février 1996 est lu et approuvé.

Le trésorier général fait rapport des compte de l'exercice 1996 et présente le budget 1997. MM. Bastin et De Valkeneer, commisssaires aux comptes, suivis par l'assemblée, approuvent les comptes de l'année écoulée. L'assemblée félicite le trésorier général pour sa bonne gestion. MM. Bastin et De Valkeneer acceptent de reconduire leur mandat de commissaires aux comptes pour l'année 1997.

La secrétaire générale rappelle les activités de l'Académie qu'elle organisa en 1996, avec l'aide de M. A. Moerman, secrétaire adjoint. L'Académie a tenu six séances au cours desquelles sept communications ont été entendues. Deux séances ont été consacrées aux visites de musées à Tongres et à Bruxelles.

L'assemblée procède à l'élection de trois nouveaux membres titulaires: Mmes L. Hadermann-Misguish, M.-C. Bruwier et C. Périer-D'Ieteren. Mme A. van Buren est élue membre associé étranger. Mevrouw F. De Nave et M. Y. Leblicq sont nommés membres correspondants. L'assemblée les a tous élus à l'unanimité des voix. Sont élus membres du conseil d'administration: voorzitter, Mevrouw Cl. Lemaire-De Vaere, vice-présidente, Mme Smolar-Meynart, secrétaire générale, Mme M.-C. Bruwier. Les mandats d'aministrateurs de Mmes De Ruyt, Dulière et de MM. Colaert, De Schryver et Smolderen sont renouvelés. Mme Masschelein est élue membre du conseil d'administration.

L'assemblée approuve la nouvelle composition de la Commission des Publications (Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art - Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde van België), présidente, Mme Smolar-Meynart, directeur, Mme C. Dumortier: membres: de Heer R. Van Laere, secretaris, Mevrouw Cl. Lemaire (en charge des comptes rendus), Mme J. Folie (en charge de la bibliographie de l'Histoire de l'Art national), et de Heer A. Moerman.

La séance est levée à 10h45.

La Secrétaire générale, C. Dumortier

Le Président, M. Colaert

IN MEMORIAM

RENE HUYGHE (1906-1997)

Il y a cinq ans, l'Académie Royale d'Archéologie accueillait, comme membre associé étranger, René Huyghe, conservateur en chef honoraire au Musée du Louvre.

Début février, nous avons été peinés en apprenant son décès après une longue « *vie pour l'art* », ainsi qu'il intitulait son dernier livre.

René Huyghe naquit à Arras en 1906. De brillantes études de philosophie à la Sorbonne et simultanément trois années de cours de l'École du Louvre, lui ouvrirent dès ses vingt et un ans les portes de la Conservation du Musée du Louvre. En tant que chargé de mission, il eut à son actif l'organisation d'importantes expositions, tant à Paris qu'à l'étranger. En 1937, à la veille des hostilités, nommé conservateur en chef du département des peintures et dessins, il assumera bientôt la lourde responsabilité du transfert en province, et de la sauvegarde jusqu'à la Libération, de quelque quatre mille tableaux du Louvre.

En 1951 René Huyghe est nommé professeur au Collège de France. N'ayant jamais cherché — comme il l'écrira lui-même — à devenir un spécialiste de l'historicité de l'art, il consacre ses leçons à la Psychologie des Arts Plastiques, discipline qui lui tient à cœur et lui permet de développer ses aptitudes philosophiques essentiellement tournées vers la psychologie. C'est à cette psychologie qu'il affecte la plupart des ouvrages qu'il publie tout au long de sa carrière, tels que « *Dialogue avec le visible* », « *L'Art et l'homme* », « *Sens et Destin de l'Art* », « *L'Art et le monde moderne* », « *Formes et Forces* », pour ne citer que les principaux, devenus « classiques » de l'Histoire et de la Philosophie de l'Art, au même titre que les écrits de Bergson et Focillon, ses maîtres, ou Elie Faure et Panofsky.

En 1960 René Huyghe est élu à l'Académie Française, élection qui honore tant l'écrivain que le critique, l'esthéticien, le philosophe, précisera Emile Henriot s'adressant au nouvel académicien lors de sa réception. » Vous vous êtes donné pour mission — ajoutera-t-il — de nous enseigner à regarder, à admirer, qui est au-dessus de comprendre. Personne ne nous l'avait appris... C'est une acquisition moderne qui procure, une fois faite, beaucoup de joie. »

En, 1966 nous pûmes assister, à La Haye, à la remise à René Huyghe par le prince Bernhard, du Prix Erasme, haute distinction, réplique du Prix Nobel à l'échelle de l'Europe, couronnant le travail de personnalités qui se sont fait remarquer, dans le domaine culturel ou sociologique, par leur contribution particulièrement importante pour l'Europe.

Brillant orateur, de 1947 à 1991 René Huyghe revint presque chaque année, à Bruxelles ou à Gand, pour prendre la parole devant un public aussi fidèle qu'enthousiaste, avide de l'écouter parler de Vermeer de Delft, de la sauvegarde de Venise, de Rubens, de Watteau, de Delacroix ou de Picasso. Son érudition et son éloquence n'avaient d'égal que la lucidité de ses exposés et l'élégance de son style exempt de pédanterie ou de verbiage.

René Huyghe se plaisait à nous rappeler la dualité de son origine: flamande par son père, wallonne par sa mère. « C'est à cette double origine, reconnaissait-il, que je dois la dualité de mes tendances profondes. D'une part, l'héritage nordique, voué à la dynamique, à la dominante affective; d'autre part l'héritage gréco-latin, voué à l'organisation rationnelle. » Maintes fois l'orateur consacra ses conférences à l'art des Pays-Bas: à « *Jérome Bosch ou l'autre face du monde* », à « *Rubens ou l'humanisme de la vie* », à « *L'art flamand et la découverte de la matière* ». « En trois siècles, écrit-il, l'art flamand a donné à la peinture le monde concret. Par là, il a marqué un moment

majeur de l'Occident et de son développement: il a donné sa « vision » à une civilisation qui occupera une place immense dans l'histoire de l'homme. » En 1982 René Huyghe nous écrivait: « Son art a placé la Belgique au rang des plus grandes nations, ce rang que l'histoire accorde aux peuples qui ont su dépasser les nationalismes étroits et atteindre au prestige universel de la culture. »

Si notre Académie a tenu à rendre hommage au philosophe, à l'écrivain, au conférencier, en nommant René Huyghe membre associé étranger, elle a voulu aussi témoigner sa reconnaissance et son estime à l'historien d'art qui, mieux que tout autre, a saisi et fait connaître l'importance de notre art national.

René Huyghe était commandeur de l'Ordre de Léopold.

En 1991, à l'issue de la vingtième conférence qu'il donnait à Gand, l'Administration communale lui remit la Médaille de reconnaissance de la Ville.

Ceux qui l'ont connu, qui eurent le privilège de le rencontrer, de l'écouter, d'échanger des idées, se souviendront toujours de son extrême affabilité, de sa condescendance toute spontanée. Ils n'oublieront pas la douceur et la profondeur de son regard pénétrant. Ses yeux vraiment nous parlaient. Ses yeux nous écoutaient.

En dernier hommage, souvenons-nous de lui, encore un instant, en silence.

Paul EECKHOUT

HENRI JOOSEN (1911-1997)

Op 12 februari overleed ere-bestuurslid, historicus Henri Joosen. Hij werd te Mechelen op 17 augustus 1911 geboren. De Heer Joosen doctoreerde aan de Université Libre de Bruxelles over de Mechelse lakennijverheid van de vroegste tijden tot 1384. Deze studie werd door de Koninklijke Academie van België met de Léon Leclère-prijs bekroond.

Van toen af was de naam van Henri Joosen nauw verbonden met de geschiedenis van zijn geboortestad die hij in talloze bijdragen belichtte.

Binnen de Koninklijke Kring van Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen was Dr Joosen bijna een halve eeuw lang bijzonder aktief. Van 1966 tot 1981 fungeerde hij als voorzitter van deze bijzonder dynamische vereniging die talrijke belangrijke publicaties en tentoonstellingen op haar aktief heeft. Lange jaren werd Dr Joosen in deze taak bijgestaan door ons nieuw korresponderend lid, Dr Raf De Smedt.

De Heer Joosen leidde de Mechelse Kring met vaste hand. Hij was bijzonder veeleisend voor zich zelf en vermoedelijk was hij het ook voor collega's wanneer het de wetenschappelijke aktiviteiten van de Kring betrof.

In 1950 werd Dr Joosen tot korresponderend lid van onze Academie verkozen, in 1964 werd hij titelvoerend lid en gedurende de periode 1976-78 nam hij het voorzitterschap waar. Ondergetekende heeft deze periode niet persoonlijk meegemaakt, maar professor A. De Schrijver wees er ons op dat Dr Joosen als eerste, in oktober 1973 het initiatief nam een zitting van de Academie buiten Brussel te houden. Het werd een gezamenlijke vergadering met de Historische Kring van Mechelen.

Dr Joosen was ook lid van de Mechelse Stedelijke Commissie voor Monumentenzorg en van de Commissie voor Geschiedenis van de provincie Antwerpen.

In 1995 drukt collega Joosen de wens uit om gezondheidsreden honorair lid te worden.

Mag ik de vergadering verzoeken ons overleden medelid een ogenblik in stilte te gedenken.

Claudine LEMAIRE

LISTE DES MEMBRES - LEDENLIJST

(mars 1997)

Protecteur
S. M. LE ROI

Beschermheer
Z. M. DE KONING

Bureau — Bestuur
(1997-1998)

Président - Voorzitter: Mvr. Claudine LEMAIRE-DE VAERE; Vice-présidente - Ondervoorzitter: Mme Arlette SMOLAR-MEYNART; Secrétaire Générale - Algemeen Secretaris: Mlle Marie-Cécile BRUWIER; Algemeen Penningmeester - Trésorier Général: Dhr. Raf VAN LAERE; Adjunct-secretaris - Secrétaire adjoint Dhr. André MOERMAN; Adjunct-penningmeester - Trésorier adjoint: Dhr. Leo De Ren.

Conseil d'Administration — Raad van Beheer

Mmes Bonenfant, Bruwier, De Ruyt, Dulière, Dumortier, Folie, Lemaire, Masschelein, Smolar; MM. HH. Bastin, Cockshaw, Colaert, De Ren, De Schrijver, De Valkeneer, Eeckhout, Jadot, Moerman, Smolderen, Van Laere.

Membres titulaires — Titelvoerende leden [1]

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

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

(1) Le millésime entre parenthèse 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.

SCHUTTEKAT, Prosper, ere-conservator van het Wetenschappelijk en Kultureel Centrum Duinenabdij, bd. Isabelle Brunell 5, bte 4, 5000 Namur. (1966) 1967

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, Meidoorndreef 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, bte 202, 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

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 hon. 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 hon. à la Bibliothèque royale Albert Ier, 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 Ier, rue des Champs-Élysées 33, bte 22, 1050 Bruxelles. (1976) 1981

DULIÈRE, Cécile, chargé de cours à l'Université libre de Bruxelles, rue Geleytsbeek 8, 1180 Bruxelles. (1978) 1982

DUVERGER, Erik, onderzoeksleider Nat. Fonds voor Wet. Onderzoek, Coupure 385, 9000 Gent. (1969) 1983

VERONEE-VERHAEGEN, Nicole, membre-administrateur du Centre international de Recherches « Primitifs flamands », rue de Borzileux 5, 6900 Humain. (1973) 1983

DUVOSQUEL, Jean-Marie, chef du Département culturel du Crédit Communal de Belgique, rue de l'Étoile Polaire 37, 1082 Bruxelles. (1980) 1985

DELMARCEL, Guy, gewone leraar K.U.Leuven, St Beggastraat 3, 2800 Mechelen. (1981) 1985

LEMAIRE-DE VAERE, Claudine, ere-wetenschappelijk attaché Koninklijke Bibliotheek Albert I, P. Damiaanlaan 85, 1150 Brussel. (1981) 1985

SMOLAR-MEYNART, Arlette, conservatrice des Musées et des Archives 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. de Messidor, 207 bte 63, 1180 Bruxelles. (1983) 1986

VANRIE, André, assistant aux Archives générales du Royaume, rue Defacqz, 43, bte 9, 1050 Bruxelles. (1979) 1987

PIÉRARD, Christiane, conservateur hon. de la Bibliothèque publique de Mons, rue Notre-Dame Débonnaire 2, 7000 Mons. (1978) 1987

EECKHOUT, Paul, ere-cons. bij het Museum voor Schone Kunsten te Gent, Motsenstraat 130, 9820 Merelbeke (1978) 1987

SCHEERS, Simone, bevoegd verklaard navorser 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 Ier, chargé de cours à l'Université libre de Bruxelles, boulevard de l'Empereur, 4, 1000 Bruxelles. (1987) 1991

SOENEN, Micheline, premier assistant aux Archives générales du Royaume, av. G. E. Lebon 109, bte 3, 1160 Bruxelles. (1988) 1992

DUMORTIER, Claire, assistant aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, av. de l'Arbalète, 51, 1170 Bruxelles.	(1989)		1992
LOGIE, Christiane, inspecteur-generaal bij de Nationale Bank van België, Buysbroekstraat 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 1er, 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
BLANKOFF, Jean, professeur à l'Université libre de Bruxelles, av. Calypso 13, 1170 Bruxelles	(1990)		1996
COPPENS-COPPENS, Marguerite, chef de section aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, rue des Francs, 3, 1040 Bruxelles	(1990)		1996
DE BEN, Leo, conservator aan het Provinciaal Museum Sterckshof-Zilvercentrum te Antwerpen, Tiensestraat 243, b.2, 3000 Leuven	(1990)		1996
HADERMANN-MISGUICH, Lydie, professeur à l'Université libre de Bruxelles, drève des Châtaigniers 2, Domaine de la Motte, 1470 Bousval.	(1987)		1997
PÉRIER-D'IETEREN, Catheline, professeur à l'Université libre de Bruxelles, av. de l'Écuyer 4, 1640 Rhode-St-Genèse.	(1993)		1997
BRUWIER, Marie-Cécile, chef du Service pédagogique au Musée royal de Mariemont, rue Lekernay 8, 7850 Marcq.	(1989)		1997

Membres honoraires — Honoraire leden (1)

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
DUPHÉNIEUX, Gabriel, conservateur hon. au Musée d'Histoire et d'Archéologie de Tournai, rue J. Hoyois 20, 7500 Tournai.	(1967)	1969	1991

(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 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.

MARTENS, Mina, archiviste hon. de la Ville de Bruxelles, rue Félix Delhasse 25, 1060 Bruxelles.	(1965)	1965	1994
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, dr. in de Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde, 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
DE WILDE, Eliane, hoofdconservator bij de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Franz Merjaystraat 67, 1050 Brussel.		1973	1997

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
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
HUVENNE, Paul, adjunct-conservator bij de Kunsthistorische Musea van de stad Antwerpen, Teirlinckstraat 20, 2600 Berchem.	1986
DE BAE, Marguerite, assistant à la Bibliothèque royale Albert Ier, rue des Balkans 8, bte 4, 1180 Bruxelles.	1987
FRÉDÉRICQ-LILAR, Marie, assistant à l'Université libre de Bruxelles, Beaucarnestraat 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 Histoire, en Philologie et Histoire orientale et en Histoire de l'Art et d'Archéologie, av. Brugmann 28, 1060 Bruxelles. 1989

VAN GANSBEKE-GROTHAUSEN, Marie, ere-lerares, Biarritzquare 6, bus 5, 1050 Brussel. 1989

LEMEUNIER, Albert, conservateur du Musée d'Art religieux et d'Art mosan à Liège, rue Saint Adalbert 1, 4000 Liége. 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

CORBIAU, Marie-Hélène, dr en Archéologie et Histoire de l'Art, av. du Préau 13, 1040 Bruxelles. 1992

VAN LENNEP, Jacques, chef de travaux agrégé aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Tienne Saint Roch 15, 1380 Lasne. 1992

CARDON, Hubert, docent aan de Katholieke Universiteit te Leuven, Baron E. Descampslaan 113, 3018 Wijgmaal. 1993

WAELKENS, 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 CALLATAŸ, François, chef de section du Cabinet des Médailles de la Bibliothèque Royale Albert Ier, 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, rue des Mimosas 32, 1030 Bruxelles. 1995

MEEÛS, 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

FORGEUR, Richard, membre de la Commission royale des monuments et des sites, boulevard Frère Orban 39, 4000 Liège 1996

MARTENS, Maximiliaan, hoofddocent Rijksuniversiteit Groningen, François Bernardstraat 12, 9000 Gent 1996

DE BOE, Guy, directeur van het Instituut van het Archeologisch Patrimonium, Vinkenlaan 26, 3078 Kortenberg 1996

DE SMEDT, Raphaël, departementshoofd Koninklijke Bibliotheek Albert I, Veemarkt 29, 2800 Mechelen 1996

LEBLICQ, Yvon, prof. à l'Université Libre de Bruxelles, av. Hess De Lilez, 13, 1630 Linkebeek 1997

DE NAVE, Francine, conservator van het Museum Plantin Moretus, Vrijdagmarkt, 2000 Antwerpen 1997

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 CB2 1TA. 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, Karolingerring 20, D-50678 Köln. 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

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

VAN BUREN, Anne, prof. hon. TUFT, R.D. Box 322, Little Deer Isle, Maine 04650, U.S.A.

(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 appliquées 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: Melle 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

ARTICLES – BIJDRAGEN

Albert Lemeunier, *Les vernis bruns de la châsse de saint Annon: découverte de deux membra disjecta* 3

Jacques Paviot, *Le double portrait Arnolfini de Jan van Eyck* 19

Didier Martens, *Les deux triptyques jumeaux du Maître de la Légende de sainte Catherine: analyse des sources et chronologie relative* 35

Krista De Jonge, *Une œuvre disparue de la Renaissance flamande dans un Album de Du Cerceau: le portail d'entrée de l'hôtel de Maximilien Transsylvanus à Bruxelles* . . . 75

Raf Van Laere, *Gesigneerde vignetten en aanverwante houtsneden uit Luik en Antwerpen in Maastrichtse drukken van de 17de en 18de eeuw* 107

Nathalie Toussaint, *Modalités des échanges culturels entre les avant-gardes belges et roumaines.* Anthologie, De Driehoek, 7 Arts *confrontés à* Contimporanul, Punct *et* Integral 141

Liliane Masschelein-Kleiner, *L'Institut Royal du Patrimoine Artistique, cinquante ans au service des œuvres d'art* 175

MISCELLANEA

Raf Van Laere, *Muntvondst uit een Maaslands offerblok uit de 16de eeuw* 201

Madeleine van de Winckel, *Laurent-Benoît Dewez architecte de trois hôtels, rue de la Loi à Bruxelles* 209

Paul Culot, *La Bibliotheca Wittockiana, un musée de la reliure décorée* 211

COMPTES RENDUS – RECENSIES

L'architecture Art déco - Bruxelles 1920-1930 (M. van de Winckel) 217

Karen Lee Bowen, *Christopher Plantin's Books of Hours: illustration and production* (Cl. Lemaire & R. Van Laere). 218

A.-M. Claessens-Peré, *Dozen om te niezen* (Cl. Lemaire) 219

Cornelis Floris (1514-1575), beeldhouwer, architect en ontwerper (L. Smolderen). . . . 220

Vincent Heymans, *Ensor et les médecins - Un diagnostic* (P. Eeckhout) 222

Elizabeth McGrath, *Sujects from History 1 (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard XIII)* (L. Smolderen) 223

La pierre dans l'œuvre de Victor Horta (M. van de Winckel) 224

Portraits d'architecture vaudoise (M. VAN DE WINCKEL) 224
Raisons et déraisons de la ville, approche du champ urbain (M. VAN DE WINCKEL) . . . 225
Ph. ROBERTS-JONES, *Signes ou traces, Arts des XIXe et XXe siècles* (E. DE KEYSER) . . . 226
Luc SMOLDEREN, *Jacques Jonghelinck sculpteur, médailleur et graveur de sceaux (1530-1606)* (M. COLAERT) 227
Ulrike WOLFF-THOMSEN, *Jan Joest von Kalkar. Ein niederländische Maler um 1500* (J. FOLIE) 230

BIBLIOGRAPHIE DE L'ART NATIONAL
BIBLIOGRAFIE VAN DE NATIONALE KUNSTGESCHIEDENIS

SOMMAIRE - INHOUD

I. Préhistoire et antiquité - Prehistorie en Oudheid. 237
II. Moyen âge et temps modernes - Middeleeuwen en moderne tijden 237
III. Époque contemporaine - Hedendaagse tijden 266

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

Procès-verbaux - Verslagen. 281

RÉSUMÉS DE COMMUNICATIONS - MEDEDELINGEN: Christiane VAN DEN BERGEN-PANTENS, *Antoine grand Bâtard de Bourgogne. Héraldique et Bibliophilie;* Dirk DE VOS, *Waarom is de Dood van Maria een laat werk van Hugo van der Goes;* Dominique ALLART, *Souvenir d'un chef-d'œuvre de Bruegel: la Chute d'Icare des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique;* Eric DE WAELE, *La Haute Tour de Villeret à Jemeppe-sur-Sambre/Saint-Martin;* Raphaël DE SMEDT, *De aura van Lucas Faydherbe.*

In Memoriam: René Huyghe (P. EECKHOUT). 289
Henry Joosen (Cl. LEMAIRE) 290

Liste des membres - Ledenlijst 291

Prix - Prijs Simone Bergmans 299

Tables des Matières - Inhoudsopgave. 301

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 Wittte, *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.

CULTURA · WETTEREN

ISSN 0035-0077X