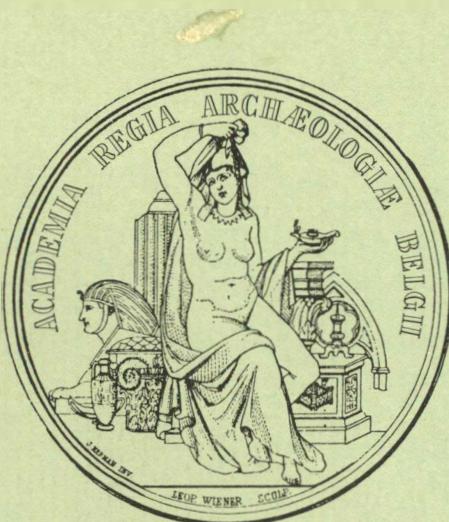


REVUE BELGE D'ARCHÉOLOGIE  
ET D'HISTOIRE DE L'ART



BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR  
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

LXVII - 1998

BRUXELLES - BRUSSEL

**ACADEMIE 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 1998-1999 / Dienstjaar 1998-1999

*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:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

**L'ACADEMIE 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)

LXVII — 1998

# 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 UNIVERSITAIRÉ STICHTING VAN BELGIË  
EN MET DE FINANCIËLE STEUN VAN HET MINISTERIE VAN DE VLAAMSE GEMEENSCHAP

BRUXELLES-BRUSSEL



# LE RETABLE DE LA VIERGE DE LA CAPILLA REAL DE GRENADE ET LES PEINTRES D'ISABELLE DE CASTILLE

Catheline PÉRIER-D'ETEREN

Le *Retable de la Vierge* de Grenade-New York et celui de Berlin (fig. 1a-b), dit de *Miraflores*, ont fait l'objet de controverses d'attribution et de datation pendant plus de 50 ans. L'opinion la plus généralement répandue jusqu'en 1981 et défendue notamment par R. Van Schoute, auteur en 1963 du *Corpus des peintures flamandes* conservées à la Capilla Real<sup>(1)</sup>, était que la qualité d'exécution du *Retable de Miraflores* est inférieure à celle du *Retable de Grenade-New York*. Le premier serait donc une copie du second, qui constituerait l'œuvre originale de Van der Weyden.

En 1981, R. Grosshans, conservateur à la Galerie de Dahlem-Berlin, publie le résultat de ses travaux dans le *Jahrbuch* du musée<sup>(2)</sup> et arrive à la conclusion inverse sur la base d'une démonstration, déjà irréfutable, qui prend en considération tous les éléments de la peinture: le style, la gamme chromatique liée au symbolisme de l'œuvre, l'exécution picturale au stade du dessin sous-jacent décelé par l'infrarouge, et la technique de modelé révélée, notamment, par les radiographies. Pourtant, il faudra attendre les résultats des examens dendrochronologiques réalisés par P. Klein et publiés par lui en 1989<sup>(3)</sup> du volet de l'*Apparition du Christ à sa Mère* conservé à New York, peint sur un panneau provenant d'un arbre abattu autour de 1484, pour que la thèse de Grosshans, qui voit dans le *Retable de Miraflores* l'œuvre originale du maître et dans le *Retable de Grenade-New York* une copie tardive, soit acceptée par B. Van Schoute, J.R.J. Van Asperen de Boer et M. Ainsworth.

Bien que le style des trois volets du *Retable de Grenade* soit identique, il fallait encore procéder, pour disposer des données de preuve nécessaires, à l'examen dendrochronologique des deux autres panneaux conservés à Grenade: la *Nativité* et la *Pietà*. Ce travail fut réalisé

(1) R. VAN SCHOUTE, *La chapelle royale de Grenade (Les Primitifs flamands. I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 6)*, Bruxelles, 1963, p. 87-109.

(2) R. GROSSHANS, *Rogier van der Weyden. Der Marienaltar aus der Karlausse Miraflores*, dans *Jahrbuch der Berliner Museen*, XXIII, 1981, p. 49-112 et IDEM, *Infrarotuntersuchungen zum Studium der Unterzeichnungen auf den Berliner Altären von Rogier van der Weyden*, dans *Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz*, XIX, 1982, p. 137-179.

(3) P. KLEIN, *Dendrochronologische Untersuchungen an Bildtafeln des 15. Jahrhunderts*, dans *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque VI. Infrarouge et autres techniques d'examen*, Louvain-la-Neuve, 1987, p. 29-40 et IDEM, *Dendrochronological Studies on Oak Panels of Rogier van der Weyden and His Circle*, dans *op.cit. Colloque VII. Géographie et chronologie du dessin sous-jacent*, Louvain-la-Neuve, 1989, p. 25-36.

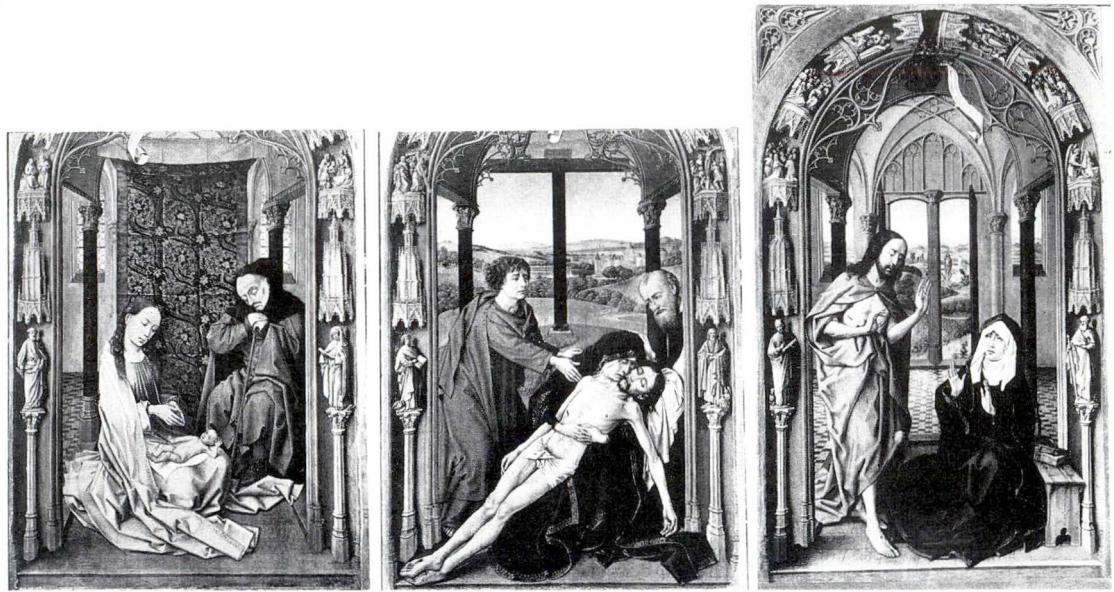


Fig. 1. *Relais de la Vierge*

a) Grenade - New York, Capilla Real et Metropolitan Museum of Art (Copyright ACI, Bruxelles).



b) Berlin, Staatliche Museen (Photo du Musée).

en 1992 par J. Vynckier de l'IRPA<sup>(4)</sup>. Les quatre planches des volets, sur quartier parfait et contenant exclusivement du bois de cœur, s'avèrent issues d'un même tronc de chêne originaire de la Baltique, abattu, si on tient compte d'un aubier de quinze cernes, aux environs de 1488<sup>(5)</sup>. Si on ajoute le temps de séchage conventionnel de dix ans, l'exécution des deux panneaux remonterait, comme celle du volet de New York, à la fin du xv<sup>e</sup> siècle et serait donc largement postérieure à la mort de Van der Weyden, survenue en 1464. Par ailleurs, cette époque concorde avec l'histoire matérielle de l'œuvre qui est mentionnée en 1505 dans les inventaires des biens ayant appartenu à Isabelle de Castille.

En 1992, nous avons entrepris, en collaboration avec A. Rinxuy, J. Vynckier et L. Kockaert, l'étude du *Festin d'Hérode* du Musée Mayer Van den Bergh à Anvers et de la *Décollation* du Musée d'Art et d'Histoire de Genève. Ces deux volets autographes de Juan de Flandes proviennent du *Retable de saint Jean-Baptiste*<sup>(6)</sup>, œuvre actuellement démembrée qui a été exécutée de 1496 à 1499 à la demande d'Isabelle de Castille pour la Chartreuse de Miraflores, près de Burgos.

J.Vynckier réalisa un examen dendrochronologique de ces peintures et, en comparant les résultats à ceux obtenus pour le *Retable de la Vierge* de Grenade, il met en évidence un fait nouveau: deux planches du *Festin* (A et C) proviennent du même tronc, issu d'un chêne abattu autour de 1488, que celui qui a livré tous les éléments constitutifs des panneaux de la *Nativité* et de la *Pietà* de Grenade, tandis qu'une des deux planches de la *Naissance*, autre fragment du *Retable de saint Jean-Baptiste* conservé au Musée de Cleveland<sup>(7)</sup>, est issue du même arbre que les deux éléments du panneau de l'*Apparition du Christ à sa Mère* de New York, volet droit du *Retable de Grenade*.

Cette découverte inattendue montre que les volets des *Retables de Grenade* et de *saint Jean-Baptiste* ont été fabriqués dans un même atelier de menuiserie ayant travaillé pour un même atelier de peinture, au service d'Isabelle de Castille, puisque la reine est le commanditaire des œuvres. Cet atelier se situait probablement à Burgos, qui était alors le foyer pictural

(4) Rapport de J.VYNCKIER (Institut royal du Patrimoine artistique - IRPA) sur la *Nativité* et la *Pietà* du *Retable de la Vierge* du 10 sept. 1992 (ref.2L13-92/1899).

(5) Le nombre de cernes d'aubier dans les chênes de la Baltique fluctue autour d'une médiane égale à 15 (min. 9; max. 36) tandis que dans 50 % des cas il varie entre 13 et 19; voir P. KLEIN, D. ECKSTEIN, T. WAZNY, J. BAUCIN, *New Findings for the Dendrochronological Dating of Panel Paintings of the 15th to 17th Century. ICOM Committee for Conservation, 8th Triennial Meeting, Sydney, Australia, 6-11 september 1987: Preprints*, Los Angeles, 1987, p. 51-54.

ici, le cerne le plus jeune conservé coïncide avec l'année 1473.

(6) C. PÉRIER-D'ETEREN, A. RINXUY, J. VYNCKIER et L. KOCKAERT, *Apport des méthodes d'investigation scientifique à l'étude de deux peintures attribuées à Juan de Flandes*, dans *Genava*, XL, 1993, p. 107-118 et p. 118 note 20 et C. PÉRIER-D'ETEREN, *L'auteur du diptyque de la Descente de Croix de Grenade attribué à Meuleng* serait-il espagnol? dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université Libre de Bruxelles*, XV, 1993, p. 39-61 (p. 63 et voir aussi note 21).

(7) A. TZEUTSCHLER-LURIE, *Birth and Naming of St. John the Baptist Attributed to Juan de Flandes. A Newly Discovered Panel from a Hypothetical Altarpiece*, dans *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, LXIII, n° 5, mai 1976, p. 118-135 et R.M. MERILL, *A Technical Study: Birth and Naming of St. John the Baptist*, dans *op.cit.*, p. 136-145.



Fig. 2. *Pietà*, détail infrarouge  
a) Grenade, épaule du Christ, mains de la Vierge (Photo IAPH).



b) Berlin, figure de saint Jean (Photo du Musée).



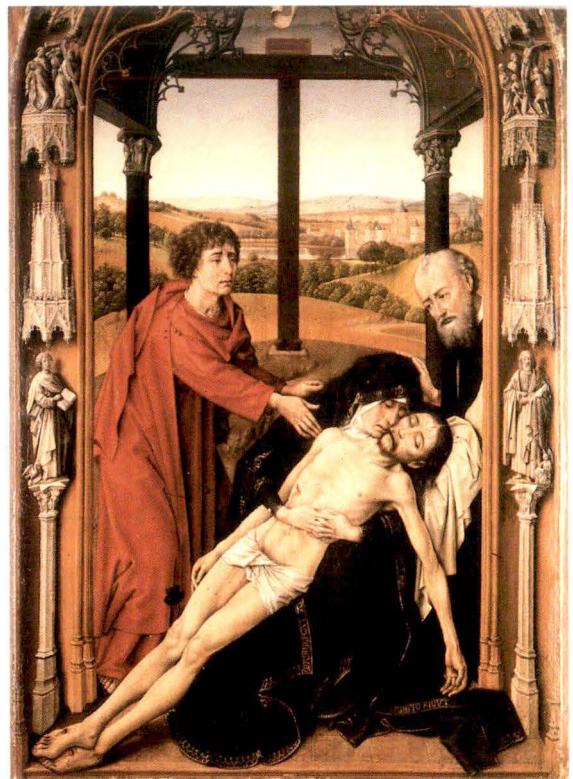
Fig. 3. *Nativité*, Grenade, détail de l'Enfant (Photo IAPH).

le plus important du nord de la Castille. Il aurait exécuté les deux retables dans un laps de temps identique, à savoir la dernière décade du xv<sup>e</sup> siècle.

Lors de la restauration à Berlin, en 1987, du *Retable de Miraflores* de Van der Weyden, P. Klein a établi la date d'abattage de l'arbre qui en a fourni les planches. Cette date se situe en 1427. Si on ajoute les dix années conventionnelles de stockage du bois, l'exécution du triptyque se placerait autour de 1437, c'est-à-dire peu de temps après la réalisation de la *Descente de Croix* du Prado, ce qui expliquerait les analogies évidentes de forme et de modélisé que partagent ces deux œuvres.

L'histoire des controverses une fois rappelée, les précisions chronologiques apportées et l'hypothèse d'un atelier travaillant au service de la Reine Catholique formulée, revenons à la comparaison des deux *Retables de la Vierge* et aux données fournies par l'investigation scientifique.

Les photographies dans l'infrarouge des volets de Grenade révèlent un dessin appliqué et linéaire, soumis à des modifications minimes et à peine discernables, vu le cerne pictural qui le recouvre (fig. 2a). Il s'agit de légers glissements de contours de formes liés au système de copie utilisé.

a) *Nativité*b) *Pietà*Fig. 4. *Retable de la Vierge*, Grenade (Photos IAPH).

Le dessin sous-jacent du *Retable de Mirafl ores*, par contre, est spontané et énergique (fig. 2b). Il préfigure la plasticité des volumes par des accents forts, tracés à la plume, qui se superposent à des réseaux de hachures au pinceau peu appuyées. Ce dessin, exécuté à main libre, a été l'objet, dans chacun des volets, de fréquents et importants changements.

L'examen en réflectographie infrarouge réalisé à Grenade en mars 1994 a permis, par contre, de relever, dans la *Nativité*, l'utilisation partielle d'un poncif, passée inaperçue à ce jour. Ceci expliquerait le cerne foncé large et maladroit des contours, notamment dans la figure de l'Enfant (fig. 3).

L'étude comparée des radiographies, à son tour, montre, en révélant la structure interne des œuvres, des différences d'exécution importantes. Dans le *Retable de Mirafl ores*, l'image radiographique est peu contrastée, caractéristique des peintures flamandes de la première moitié du xv<sup>e</sup> siècle peintes avec des glacis qui se superposent en modulations subtiles aux tons de fond additionnés d'une faible quantité de blanc de plomb. L'image radiographique du *Retable de Grenade*, par contre, d'une parfaite lisibilité, révèle une distribution abondante de blanc de plomb sur toute la surface de la peinture, ponctuée de larges accents de blanc dans



Fig. 5. *Retable de Miraflores. Pietà.* Berlin (Photo du Musée).

les lumières, ce qui reflète une technique de modélisé plus schématique spécifique aux œuvres de la fin du XV<sup>e</sup> siècle. L'examen de ces radiographies permet aussi de relever l'utilisation d'un compas dans la mise en place des archivoltes et des portails de chaque panneau. Comme les trous laissés par le compas ont été remplis de couleur, ils apparaissent en blanc; l'un se voit au centre de l'archivolte de l'*Apparition du Christ*, l'autre 7 cm plus bas sur le même axe. Un clou devait être fixé à cet endroit, ainsi que latéralement, afin d'y attacher des fils pour construire la perspective tout en réduisant le format du triptyque de manière géométrique et proportionnelle. Les dimensions du *Retable de Grenade* (62 x 37 cm) ont, en effet, été légèrement réduites par rapport à celles du *Retable de Miraflores* (71 x 43 cm). Une réduction de format obtenue par un procédé analogue se retrouve dans la copie de Francfort du *Retable de saint Jean-Baptiste* de Berlin, œuvre autographe de Van der Weyden<sup>(8)</sup>.

L'examen technologique détaillé du *Retable de la Vierge* de Grenade permet de saisir en quoi il constitue un exemple exceptionnel de copie de grande qualité peinte, à partir des années 1480, par des élèves ou épigones de Van der Weyden dans les ateliers bruxellois mais

(8) J. DIJKSTRA, *Origineel en kopie. Een onderzoek naar de navolging van de Meester van Flémalle en Rogier van der Weyden*, Amsterdam, 1990, p. 100-105 et p. 190-192.

aussi dans ceux situés en Espagne. Ce genre de copies est exécuté avec un tel soin et une telle maîtrise artisanale qu'il rivalise avec les œuvres autographes et constitue, dès lors, pour le scientifique, un domaine de recherche difficile mais passionnant. L'aide fournie par les méthodes scientifiques d'examen est ici primordiale, car elles mettent clairement en évidence des différences d'exécution difficiles à discerner à l'œil. Les principales d'entre elles apparaissent dans le rendu des modélés : la fluidité de passage de l'ombre à la lumière est partiellement perdue. Dans l'ensemble, les couleurs sont plus opaques et les effets de facture dans le ton de fond plus nombreux (fig. 4b et fig. 5). Le traitement du dais de brocart est plus sommaire (fig. 4a). La stratigraphie picturale étant simplifiée, le modélisé des drapés est moins profond et, dès lors, l'illusion de tridimensionalité moins réussie. L'exécution des scènes sculptées est aussi plus rapide, l'effet de volume étant obtenu par la pose systématique de plages de lumières sur un ton de fond brun à peine modélisé, plutôt que par addition progressive de blanc à un modélisé aux transitions plus nuancées.

Le caractère autographe du *Retable de Miraflores* et celui de copie du *Retable de Grenade* clairement établis, examinons maintenant dans le détail les deux panneaux conservés à Grenade, le volet de New York ayant été étudié et publié en 1992 par M. Ainsworth<sup>(9)</sup>.

Le triptyque présente trois scènes mariales: la *Nativité*, la *Pietà* et l'*Apparition du Christ à sa Mère*. Ces scènes se développent sous un portail gothique richement sculpté. Il confère la profondeur spatiale à la composition et fait partie intégrante de l'image puisque les événements qui y sont représentés sont liés typologiquement au thème principal. Les personnages dépassent par endroits la limite fictive du cadre architectural.

La Vierge participe directement aux événements de la vie de son Fils que les diverses couleurs de sa robe préfigurent symboliquement. Dans la version autographe, elle est habillée de blanc, symbole de pureté, dans la *Nativité*, de rouge, symbole de la Passion du Christ, dans la *Pietà* et de bleu, symbole de la persévérance, dans l'*Apparition*. Dans la copie, un changement de couleur, que R. Grosshans est le premier à avoir noté, est intervenu dans la *Pietà*. Ainsi, la robe bleu violet de saint Jean est devenue rouge et celle de Marie bleue. Selon J. Dijkstra, le copiste a probablement répondu ainsi au souhait de la souveraine de voir mise en évidence la figure de saint Jean l'Évangéliste, saint patron de la Maison royale de Castille et Léon, pour qui Isabelle avait une dévotion particulière<sup>(10)</sup>.

(9) M.W. AINSWORTH, *Implications of Revised Attributions in Netherlandish Painting*, dans *Metropolitan Museum Journal*, 27, 1992, p. 59-76.

(10) Cette hypothèse a été émise par J. DIJKSTRA, *op.cit.*, p. 85-86. En 1504, les rois catholiques placent la Capilla Real sous l'invocation de ces deux saints. De surplus, la collection de la reine compte plusieurs tableaux ayant leur représentation pour objet. D'après D. Martens, que nous remercions vivement pour sa lecture critique du manuscrit, il s'agirait plutôt d'une normalisation iconographique du modèle. Dans le triptyque de Miraflores, Rogier s'écarte de la norme qui veut que Jean soit revêtu de rouge et Marie de bleu dans les représentations du Golgotha. L'auteur de la copie de Grenade, peut-être choqué par cette anomalie, serait revenu à la formule traditionnelle de Jean portant du rouge et Marie du bleu. Cette idée a déjà été évoquée par R. A. KOCH, *Copies of Roger van der Weyden's Madonna in Red*, dans *Record of The Art Museum, Princeton University*, XXVI, n° 2, 1967, p. 46 et s. et en particulier p. 53.



Fig. 6a. *Nativité*, Grenade, détail robe de la Vierge  
(Photo IAPH).

Fig. 6b. *Nativité*, Grenade, détail visage de la Vierge  
(Photo IAPH).

La *Nativité*, comme la *Pietà* (fig. 4a-b), sont dans un état de conservation remarquable, peu fréquent pour les peintures du xv<sup>e</sup> siècle. La surface picturale n'est pas alourdie par des repeints et ne présente que de rares craquelures. La gamme chromatique a conservé sa fraîcheur si ce n'est dans le blanc, dont l'éclat est sali par un vernis jaune inégalement enlevé lors d'une restauration antérieure, probablement celle de 1952 (fig. 6a). Un nettoyage trop drastique a aussi abrasé quelques visages (fig. 6b), type d'altération qui s'étend à toute la collection des peintures de la Capilla Real. L'état matériel, dans l'ensemble néanmoins exceptionnel, est dû aux facteurs de stabilité climatique dont les volets ont bénéficié: d'abord leur présence depuis le xvi<sup>e</sup> siècle dans le même édifice et, ensuite, le fait qu'à partir de la fin du xvii<sup>e</sup> siècle, ils furent insérés dans les portes de deux armoires-reliquaires<sup>(11)</sup>, lesquelles n'étaient ouvertes que quatre fois par an au moment de l'ostentation des reliques. Malheureusement, pour intégrer les panneaux au meuble, les cadres originaux ont été supprimés et la partie supérieure des compositions amputée. La peinture de New York, qui a connu une autre histoire matérielle, est donc seule à avoir conservé ses dimensions originales.

Le *Retable de Grenade* est, à première vue, d'un style et d'une technique picturale très proches de celle des œuvres de Van der Weyden, ce qui explique partiellement les controverses d'attribution.

Pourtant, nous l'avons vu, par comparaison avec le *Retable de Miraflores*, un examen rapproché de chacun des panneaux révèle, au-delà de cet aspect rogièresque superficiel, une

(11) C'est par bref royal du 19 août 1630 que les deux armoires-reliquaires furent construites. Les reliques y ont été installées en 1632. On ne parle toutefois pas des tableaux. Voir à ce propos D. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, dans J. M. PITA ANDRADE (éd.), *El Libro de la Capilla Real*, Grenade, 1994, p. 127.

personnalité artistique différente qui s'affirme nettement dans les détails de forme et d'exécution. Dès lors, des rapprochements avec d'autres artistes flamands connus devraient permettre de reconnaître l'auteur du *Retable de Grenade-New York*. La plus récente tentative d'identification est celle de J. Dijkstra, qui avance les noms de Juan de Flandes et de Michel Sittow. Pour elle, le *Retable de Grenade* est une copie exécutée en Espagne directement d'après le *Retable de Miraflores*. En effet, Isabelle de Castille, après la mort de son père Juan II, poursuit la construction de la Chartreuse de Miraflores. Lors d'un séjour prolongé qu'elle y fit en 1496, elle aurait vu et apprécié le *Retable de la Vierge* commandé par son père à Van der Weyden et aurait alors décidé d'en posséder une copie pour enrichir sa propre collection à la Capilla Real de Grenade. Pour réaliser celle-ci, la reine se serait adressée à l'un des artistes formés en Flandre qui travaillent comme peintre officiel à sa cour, soit à Michel Sittow engagé depuis 1492, soit à Juan de Flandes rentré à son service en 1496. D'après J. Dijkstra, cependant, l'examen comparé de la technique d'exécution du *Retable de Grenade* avec les œuvres de ce dernier étudiées jusqu'en 1990, révèle une autre manière, opinion que nous ne partageons pas entièrement. L'auteur suggère donc plutôt de reconnaître dans le retable la main de Michel Sittow, la présence du peintre étant attestée à Burgos en juillet 1496 — celle de Juan de Flandes aussi d'ailleurs —. Comme à l'époque de sa thèse, il n'existe pas d'œuvre de Sittow examinée en laboratoire à laquelle on puisse se référer pour les comparaisons, l'argument majeur avancé par J. Dijkstra et intéressant, quoique peut-être un peu faible à lui seul, est celui de la spécialité de portraitiste du peintre. En effet, la contrainte de fidélité au modèle est du même type que celle exigée d'un artiste pour réaliser une copie exacte. Or, le *Retable de Grenade* appartient indéniablement à cette catégorie d'œuvres.

Depuis la publication de la thèse de J. Dijkstra, l'étude technique des peintures de la Capilla Real, entreprise en 1992 à la demande de l'Institut andalou du Patrimoine historique en collaboration avec plusieurs institutions européennes et coordonnée par l'ULB, a confirmé la théorie d'une copie exécutée en Espagne. Ainsi, l'Institut de restauration de Madrid a identifié la préparation comme étant du sulfate de calcium (plâtre), c'est-à-dire un matériau propre aux écoles de peinture méditerranéennes et non du carbonate de calcium (craie), qui est traditionnellement utilisé aux Pays-Bas. Cette donnée nouvelle infirme l'hypothèse d'une copie de la version originale de Miraflores qui aurait été réalisée dans les Pays-Bas du Sud sur la base d'un dessin détaillé<sup>(12)</sup>. Le panneau, cependant, est en chêne et non en bois tendre, comme de coutume en Espagne; il a donc dû être expressément importé — ce qui n'était pas exceptionnel — afin de répondre à l'attente du commanditaire en réalisant une œuvre de qualité conforme aux traditions artisanales des peintres flamands.

De plus, J. Vynckier découvrait, comme expliqué plus haut, que les panneaux avaient été fabriqués au moyen d'éléments issus d'un même tronc de chêne que plusieurs des planches ayant servi à la confection du *Retable de saint Jean-Baptiste*<sup>(13)</sup>. Or, comme ce dernier a été peint par Juan de Flandes pour la Chartreuse de Miraflores, peut-être avec le concours de Michel Sittow pour le panneau de la *Naissance* de Cleveland, il était logique, dans la foulée

(12) J. SANDER, *Niederländische Gemälde im Städel - 1400-1550*, Mayence, 1993, p. 336-352.

(13) Voir notes 4 et 6.

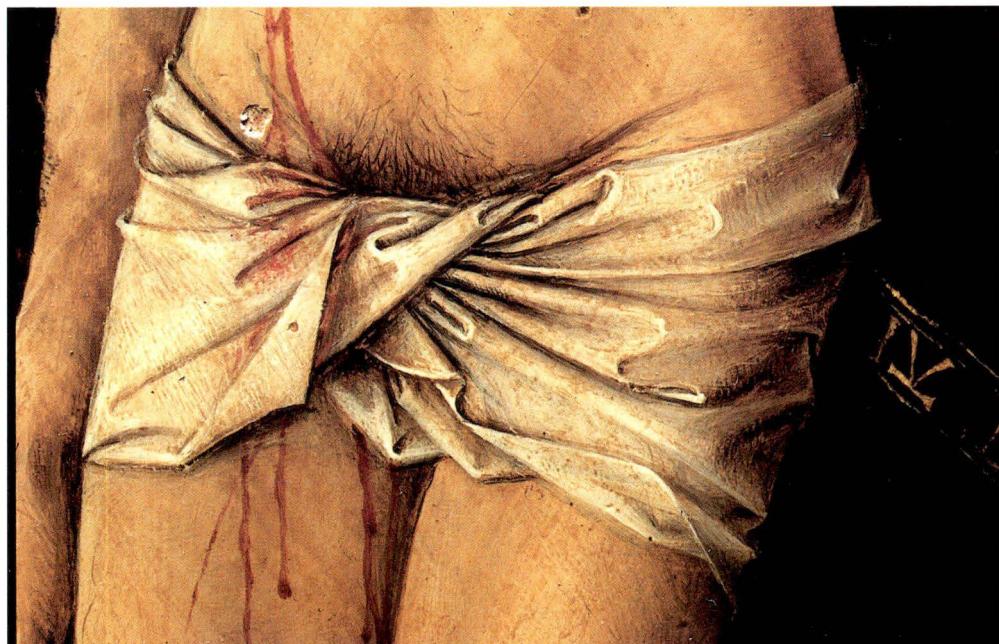


Fig. 7a. *Pielá*, Grenade, périzonium du Christ (Photo IAPH).

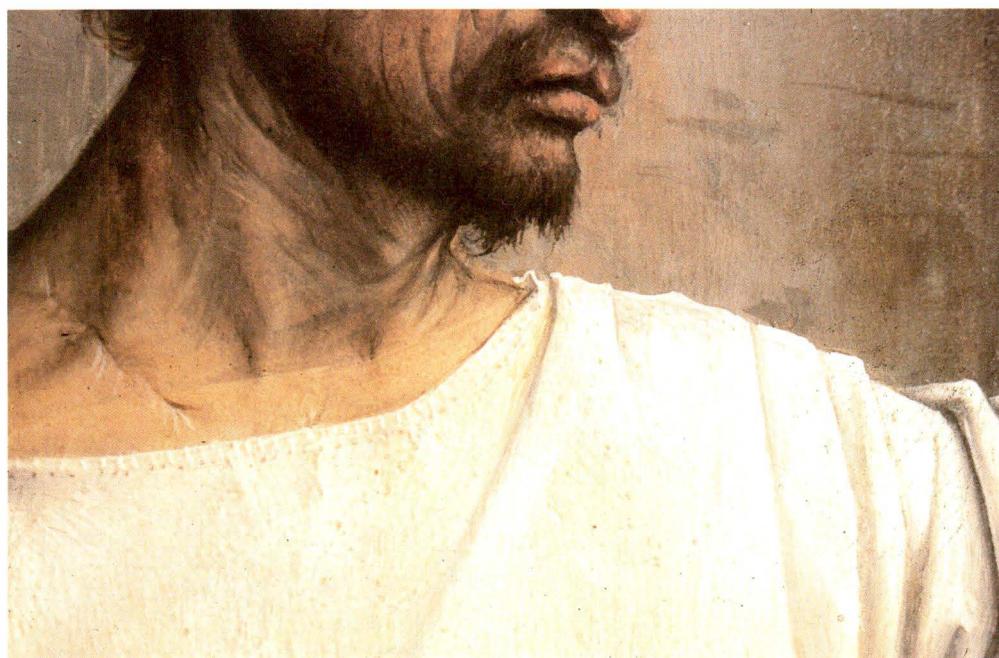


Fig. 7b. *Décollation*, *Retable de saint Jean-Baptiste*, Genève, Musée d'Art et d'Histoire, chemise de saint Jean-Baptiste (Photo du Laboratoire du Musée).



Fig. 8a. *Nativité*, Grenade, radiographie, détail (Photo IAPI).

des travaux de J. Dijkstra, de penser que le *Retable de Grenade* pourrait avoir été exécuté soit par Juan de Flandes, soit par un de ses collaborateurs occupé dans l'atelier de peinture travaillant pour Isabelle la Catholique, et notamment par Michel Sittow. Cette hypothèse de travail nous amena, à notre tour, à développer l'examen comparé du *Retable de Grenade*, dans un premier temps, avec les œuvres de jeunesse de Juan de Flandes peintes en Espagne et, ensuite, avec les œuvres attribuées à Michel Sittow ou avec celles que nous pensons peut-être pouvoir lui donner, comme le *Christ de Douleurs* de la National Gallery de Melbourne (¹⁴).

(¹⁴) C. PÉRIER-D'ETEREN et alii, *op.cit.*, p. 107 et 118 et C. PÉRIER-D'ETEREN et A. GODFRIND-BORN, *Les trois versions de la Vierge montrant l'Homme de Douleurs de Grenade, Melbourne et Bilbao*, dans *Memling Studies. Proceedings of the International Colloquium (Bruges, 10-12 November 1994)*, Louvain, 1997, p. 323-336 (p. 334).



Fig. 8b. *Décollation*, Genève, détail chemise du bourreau  
(Photo du Laboratoire du Musée).

À la différence de J. Dijkstra, les résultats de ces études nous ont amené à la conclusion que le *Retable de Grenade* présente des parentés stylistiques avec les œuvres autographes contemporaines de Juan de Flandes. Ces dernières ne sont toutefois pas en nombre suffisant pour permettre à elles seules de désigner avec certitude ce maître comme étant l'auteur. Par contre, nous avons relevé plusieurs analogies probantes dans la technique d'exécution.

Examinons les plus représentatives d'entre elles. Ainsi, la robe rouge de saint Joseph présente un ton de fond chargé en blanc de plomb dans lequel se marque un jeu de petites stries graphiques légèrement empâtées et de touches tournantes exécutées avec un pinceau mince. Ces éléments se retrouvent dans la chemise du bourreau de la *Décollation* de Genève (fig. 7b). La même écriture apparaît dans le périzonium du Christ de la *Pietà* (fig. 7a) et dans le tissu de Salomé du *Festin*. La confrontation des images radiographiques de la robe de la Vierge dans la *Nativité* (fig. 8a) et de la chemise du bourreau de la *Décollation* (fig. 8b) révèle à son tour une façon identique de traiter les drapés et d'y distribuer le blanc de plomb par petits empâtements au tracé très libre, mais à la facture rigoureuse. Ceux-ci marquent le contour des étoffes et animent ponctuellement les surfaces de tissu. La robe de la Vierge procède d'un modelé fait d'une juxtaposition brutale de plages d'ombre d'un gris brun opaque et blanches dans les parties éclairées, qui particularise aussi le traitement des vêtements dans le *Retable de saint Jean-Baptiste* (fig. 9a et 9b). Enfin, le creux des plis des drapés blancs est lourdement relevé d'un large trait foncé, autre caractéristique récurrente dans les œuvres de



Fig. 9a. *Nativité*, Grenade, détail robe de la Vierge (Photo IAPH).

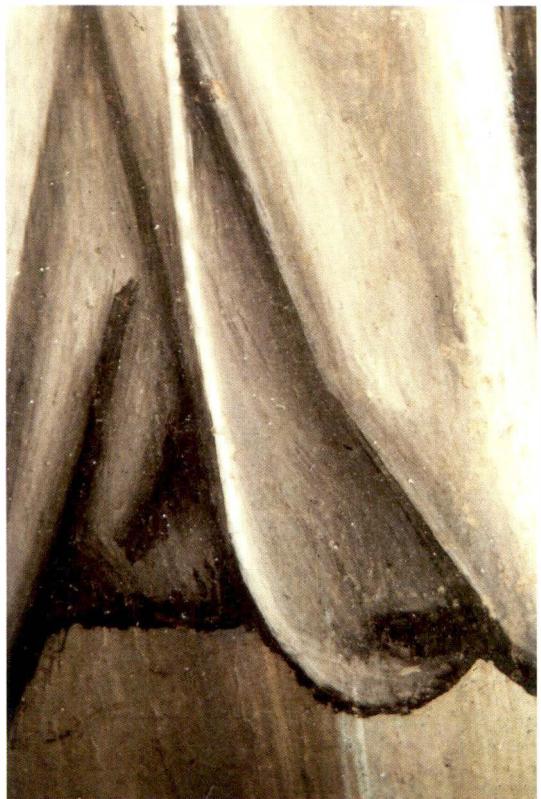


Fig. 9b. *Décollation*, Genève, détail manche chemise du bourreau (Photo du Laboratoire du Musée).

Juan de Flandes. Les visages de saint Jean l'Evangéliste et de Nicodème s'apparentent dans leur exécution à celui du bourreau de Genève (fig. 10a-b). L'expression est rendue de façon très curieuse à hauteur des yeux par des contours imprécis et une manière de poser les lumières et les ombres selon un jeu en surface de taches colorées et d'accents graphiques très libres.

On peut cependant se demander si ces analogies sont à imputer à l'intervention de Juan de Flandes même ou plutôt au fait que les œuvres analysées ont été peintes au sein d'un atelier qu'il dirige et dans lequel se développent, comme il est de coutume, des particularités de style et des habitudes artisanales communes à plusieurs artistes. L'intervention de Michel Sittow est donc une autre hypothèse plausible à envisager. Peintre officiel à la cour d'Isabelle de Castille depuis 1492, il pourrait, en effet, très bien, comme le suggérait J. Dijkstra, avoir été chargé par la souveraine de réaliser la copie du *Retable de Miraflorès*.

Habile artisan, ayant probablement appris son métier chez Memling, maître brugeois lui-même héritier de la tradition rogiéresque, Michel Sittow aurait reproduit avec fidélité non

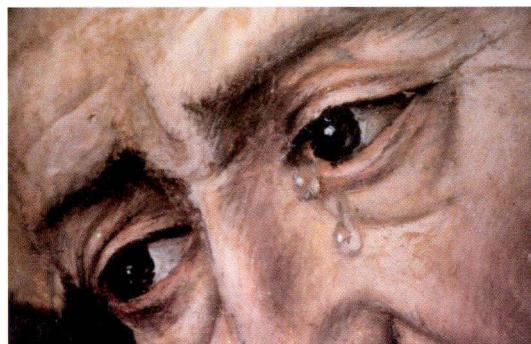


Fig. 10a. *Pietà*, Grenade, visage de Nicodème, détail  
(Photo IAPH).



Fig. 10b. *Décollation*, Genève, visage du bourreau  
(Photo du Laboratoire du Musée).

seulement la composition de Van der Weyden mais aussi l'aspect de surface du modelé d'apparence lisse, si typique du maître bruxellois. Des détails, néanmoins, trahissent une manière propre qui diverge aussi totalement de celle des petits maîtres prolongeant la tradition picturale de l'atelier de Van der Weyden.

S'agit-il, par contre, de la manière de Sittow, par opposition à celle de Juan de Flandes ou encore celle d'autres collaborateurs du même atelier? Cette question est difficile à élucider car les peintures autographes de référence pour Sittow sont rares et comptent surtout des portraits. Aujourd'hui, seule l'*Assomption*<sup>(15)</sup>, petit tableau de dévotion conservé à Washington, est unanimement reconnue comme œuvre du maître.

Examinons quelques détails de composition à la lumière de la nouvelle documentation photographique élaborée par l'Institut andalou du Patrimoine historique en 1992 et par la National Gallery de Melbourne en 1994 et 1997<sup>(16)</sup>.

Dans la *Pietà*, la morphologie du visage de Marie (fig. 12a) s'écarte par ses proportions de celle des visages peints par Van der Weyden et par Juan de Flandes. Sa massivité, par contre, et l'étirement excessif des yeux masqués par des paupières volumineuses évoquent, d'une certaine façon, la *Vierge et Enfant* des Staatliche Museen de Berlin, pendant du *Portrait de Diego de Guevara*, diptyque peint par Sittow. Dans l'œuvre de Grenade, le nez de la Vierge est très lourd, le dessin des yeux hâtif, les paupières globuleuses, la bouche large et affaissée et la couleur des carnations anormalement foncée pour un visage féminin. Le modelé est

(15) J.O. HAND et M. WOLFF, *Early Netherlandish Painting (The Collections of the National Gallery of Art Systematic Catalogue)*, Washington, 1986, p. 236-240.

(16) Nous exprimons toute notre gratitude à Monsieur Román Fernández-Baca Casares, Directeur de l'Institut andalou du Patrimoine historique de Séville, et à Madame Sonia Dean, Conservateur à la National Gallery de Melbourne, d'avoir fait réaliser par leur Institution les documents photographiques nécessaires à notre étude et de nous avoir autorisés à les publier. Nous tenons aussi à remercier le Dr. Reinald Grosshans, Conservateur au Staatliche Museen de Berlin, Preussischer Kulturbesitz, de nous avoir envoyé des diapositives du *Retable de Miraflores* pour illustrer notre conférence à l'Académie et cet article.

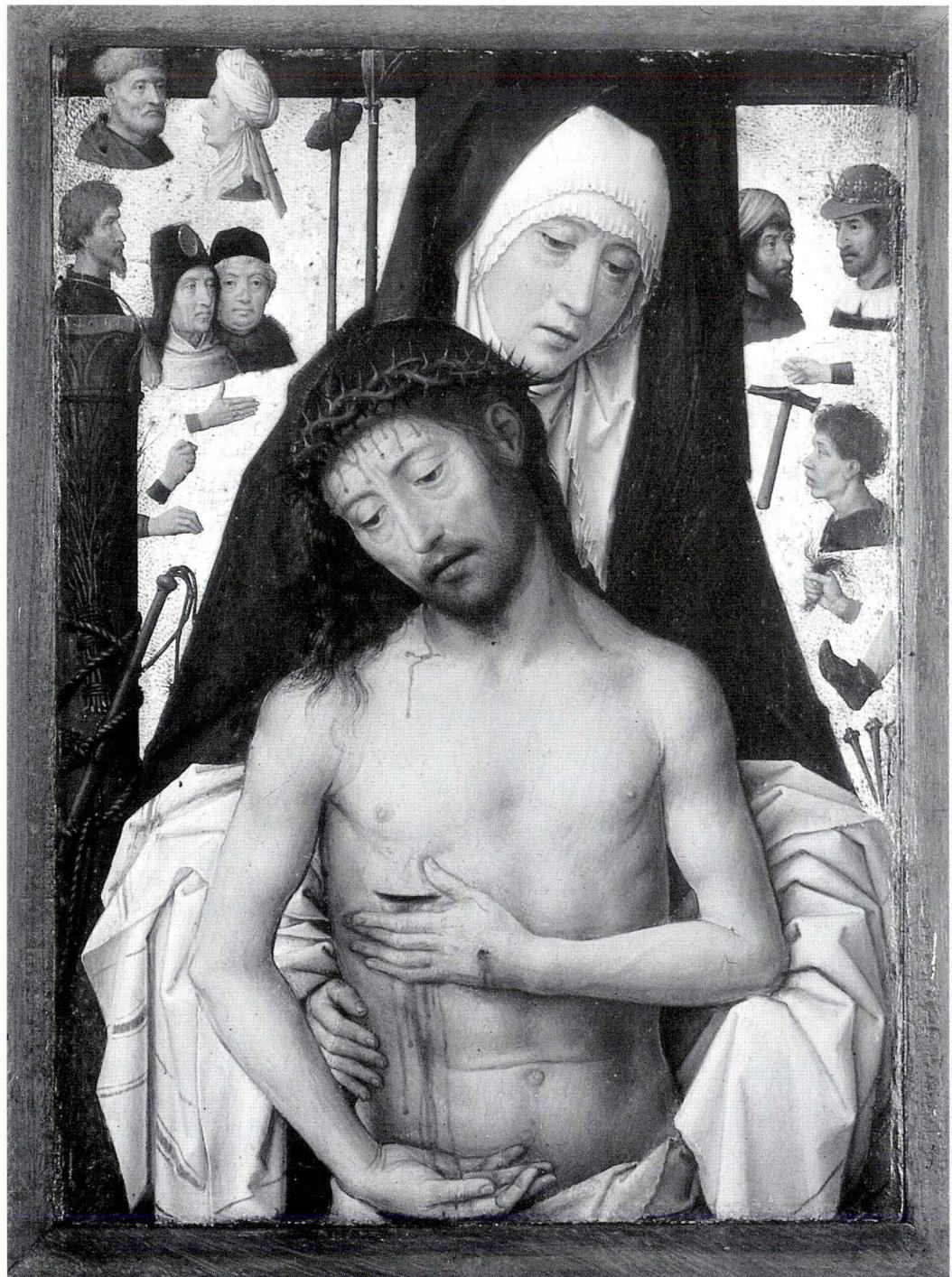


Fig. 11. *Christ de Douleurs*, Melbourne, National Gallery (Photo du Musée).

traité dans un quasi clair-obscur relevé d'effets de facture appuyés dans les ombres. Les mêmes particularités d'écriture se retrouvent dans le visage de saint Joseph de la *Nativité*. Les nodosités des doigts de toutes les mains sont soulignées de manière répétitive et leur tracé graphique s'intègre mal au modelé (fig. 13a). Le visage du Christ est peint au moyen d'une couche picturale très mince laissant apparaître les tonalités bleu gris du dessin sous-jacent qui donnent aux chairs un aspect cadavérique prononcé. Le modelé des carnations est obtenu par des effets de surface ou de moindre profondeur dans les ombres. Les plis du périzonium (fig. 7a) sont massifs et les zones d'ombre y sont rendues par addition de pigment foncé et non par saturation du glacis.

Nous pensons retrouver la majorité de ces particularités de style et d'écriture dans le *Christ de Douleurs* de Melbourne (fig. 11).

D. De Vos, dans sa récente monographie sur Memling<sup>(17)</sup>, ne remet pas en question l'attribution de cette peinture au maître brugeois. Elle ne nous paraît, néanmoins, pas caractéristique de sa manière, notamment dans le rendu des modelés. La comparaison des visages du *Portrait d'une jeune femme* (1480) et de la donatrice du *Retable Floreins* (vers 1488-90) l'illustre fort bien. Dans le premier tableau, quasi contemporain de l'œuvre de Melbourne, le modelé lumineux présente des transitions subtiles de l'ombre à la lumière. Dans le second, plus tardif, Memling marque les effets de facture mais de manière beaucoup moins heurtée que dans le *Christ de Douleurs*. Un soin plus grand est aussi apporté au tracé des linéaments du visage, en particulier à celui des yeux et des paupières.

Nous interrogeant dans ce contexte sur l'identité de l'auteur de la peinture, nous avions suggéré d'y reconnaître éventuellement Michel Sittow. Pour confirmer ou infirmer cette hypothèse de travail ne s'appuyant que sur des critères stylistiques et de technique d'exécution, un examen d'authentification de la date peinte en caractères or sur le chapiteau de la colonne de la *Flagellation* couplé à un examen dendrochronologique sont nécessaires. En effet, si la date peinte qui se lit 1475 ou 1479, est authentique, Sittow ne pourrait avoir peint ce tableau, les documents d'archives nous apprenant que le peintre ne se serait rendu à Bruges pour apprendre son métier qu'en 1484. Il pourrait, par contre, s'agir de la copie cette fois d'une œuvre de Memling, copie libre, vu le dessin sous-jacent très fougueux et soumis à corrections, que Sittow aurait réalisée ultérieurement en reportant la date d'exécution originale. Celle-ci est fortement usée. De Vos voit dans le dernier chiffre un 9 plutôt qu'un 5 et pense retrouver la forme des chiffres dans d'autres œuvres peintes de Memling, comme la *Vierge* d'Ottawa. Il ne met donc pas en doute son authenticité. Néanmoins, J. Payne, restaurateur à la National Gallery de Melbourne, a relevé, lors d'un examen au microscope, de petites anomalies dans la coloration de l'or de la date et dans sa situation sous le vernis<sup>(18)</sup>.

(17) D. De Vos, *Hans Memling*, Anvers, 1991, p. 136-137, cat. n° 21 avec bibliographie antérieure.

(18) D'après J. PAYNE, la date semble «flotter». Extrait du rapport établi le 3/2/97. Toutes les informations d'ordre technique nous ont été communiquées dans une lettre du 19/2/1997 par J. Payne, Conservateur-Restaurateur en chef des peintures à la National Gallery of Victoria, Melbourne que nous remercions vivement pour sa précieuse collaboration à l'examen du *Christ de Douleurs*.

Il n'est, évidemment, pas question de s'assurer actuellement de l'authenticité de la date par un prélèvement



Fig. 12. Macrographies du visage de la Vierge et du Christ  
a) *Pieta*, Grenade (Photo IAPH).

L'examen dendrochronologique est irréalisable dans l'état actuel du panneau, ses bords ayant été enserrés dans des lattes de bois fixés avec de longs clous. De peur d'altérer l'œuvre, la suppression de ces lattes n'a pas été autorisée. P. Klein a donc tenté une datation en étudiant les anneaux de croissance tels qu'ils apparaissent sur la radiographie mais, malheureusement, sans succès.

Les volets du *Retable de Grenade* présentent d'importantes analogies avec le *Christ de Douleurs* de Melbourne (fig. 11) : analogie de construction du visage de la Vierge et du dessin de ses traits (fig. 12a-b); d'expression dans les visages du Christ; d'écriture picturale dans le rendu des doigts (fig. 13a-b) et, enfin, similitude dans les formes très en relief des drapés et dans leur traitement en plages de couleur contrastées.

Leurs images radiographiques sont aussi apparentées. Alors qu'elles diffèrent totalement de celles des œuvres de Memling, elles se rapprochent, par contre, de celles du *Retable de saint Jean-Baptiste*. On retrouve une même fine couche d'impression blanche généralisée qui explique la cohérence de lecture de l'ensemble et la vision très nette des fils du bois, une distribu-

de matière picturale. Seul un test de solubilité, qui ne peut être réalisé qu'à l'occasion d'une restauration, permettrait de vérifier si la solubilité des autres parties du tableau peintes en or est différente.



b) *Christ de Douleurs*, Melbourne (Photo du Musée).

tion régulière identique du blanc de plomb dans tous les éléments de la composition, même dans le manteau bleu de la Vierge et, enfin, un traitement analogue des hautes lumières dans les modélés figurées par des plages de blanc denses, aux surfaces irrégulières se détachant avec vigueur des volumes peints.

En conclusion, les similitudes de style et d'exécution des volets du *Retable de Grenade* avec les œuvres de J. de Flandes peintes en Espagne, celles de Sittow et la peinture de Melbourne nous paraissent devoir retenir l'attention. Toutefois, dans l'état actuel des connaissances et sans disposer de données de preuves irréfutables, nous ne formulerons qu'une hypothèse de travail. Le *Retable de la Vierge* de Grenade est une copie exécutée, non pas



Fig. 13. Macrographies des mains  
a) *Nativité*, Grenade (Photo IAPH).

aux Pays-Bas par un émule de Van der Weyden — comme encore suggéré en 1993 par J. Sander (<sup>19</sup>), mais bien en Espagne, à la fin du xv<sup>e</sup> siècle, probablement dans l'atelier de peinture travaillant pour Isabelle de Castille, sans doute dirigé par Juan de Flandes. Le retable pourrait être le résultat d'une collaboration entre ce dernier et Michel Sittow, ou bien être de la main du seul Sittow, lui-même proche par plusieurs aspects de la technique picturale de Juan de Flandes avec qui il travailla peut-être plus étroitement qu'on ne l'a admis jusqu'ici à la réalisation des œuvres commandées par la souveraine. La distinction, rappelons-le, entre les mains des deux maîtres dans le *Retable de la Vie de la Vierge et du Christ* et le *Retable de saint Jean-Baptiste* demeure l'objet de controverses et l'examen comparé de détails de techniques d'exécution de ces œuvres en démontre clairement la raison.

En outre, un écho stylistique très précis des panneaux de Grenade se retrouve dans l'*Homme de Douleurs* de Melbourne, qui, si l'examen dendrochronologique le confirmait, comporterait parmi les œuvres de jeunesse autographes de Sittow (<sup>20</sup>). L'appartenance et l'histoire de

(19) J. SANDER, *op.cit.*, p. 350-352.

(20) Au risque de jeter encore plus le trouble sur le type de collaboration qui unissait les deux maîtres, relevons les parentés manifestes, malgré les différences d'échelle, entre les petits personnages représentés avec les Instruments de la Passion du *Christ de Douleurs* de Melbourne et les figures d'Hérode et de sa femme dans



b) *Christ de Douleurs*, Melbourne (Photo du Musée).

cette peinture sont inconnues. Ce tableau pourrait avoir été importé par Sittow en Espagne, ce qui expliquerait la production dans ce pays de différentes versions du même thème, quatre relevées à ce jour (21).

Pour être à même de confirmer l'attribution proposée de ces deux œuvres, il faudrait disposer, dans un avenir proche, du catalogue revu des peintures autographes de Juan de Flandes et de Michel Sittow (22). Une documentation technique de référence plus étendue se-

le *Festin d'Anvers*. Michel Sittow, s'il est l'auteur du tableau de Melbourne, aurait-il peint les personnages secondaires du *Festin* pour Juan de Flandes? La question reste ouverte..

(21) Deux de ces peintures ont été étudiées de manière approfondie, celles de Grenade et de Bilbao. Voir à ce propos note 14 et A. SÁNCHEZ LASSA DE LOS SANTOS, *La Vierge montrant l'Homme de Douleurs* du Musée des Beaux-Arts de Bilbao paru dans le même volume, p. 313-322.

(22) Matthias Weniger a défendu, en décembre 1996, une thèse de doctorat consacrée aux peintres ayant reçu une formation en Flandre et travaillant pour Isabelle de Castille intitulée *En Flandes y en otra parte: Michel Sittow, J. de Flandes, Felipe Morros* qui sera publiée prochainement.

Ce travail apportera certainement des précisions sur les œuvres autographes de Juan de Flandes et Michel Sittow et sur la carrière de ce dernier, encore très mystérieuse malgré les travaux que lui consacrèrent PAUL JOHANSEN en 1940 (*Meister Michel Sittow, Hofmeister der Königin Isabella von Kastilien und Bürger*

rait aussi nécessaire, pour clarifier la part prise par chacun des deux peintres de cour attitrés d'Isabelle de Castille et par leurs collaborateurs au sein de l'atelier qui devait travailler activement pour la reine et sur l'existence duquel, malheureusement, les recherches menées jusqu'ici dans les archives n'ont rien dévoilé (\*).

**SAMENVATTING: De Retabel van de Maagd van de Capilla Real in Granada en de schilders van Isabella van Castilië**

De theorie van R. Grosshans, die van oordeel is dat de *Retabel van de Maagd* van Miraflores in Berlijn het originele werk is van Van der Weyden en deze van Granada-New York een late kopie, wordt eensgezind aangenomen sinds het dendrochronologisch onderzoek dat P. Klein in 1989 en J. Vynckier in 1992 verrichtten. Daaruit blijkt dat deze werken respectievelijk rond 1437 en 1494 werden vervaardigd.

In 1992 onderwierp Vynckier ook het *Banket van Herodes* in het Museum Mayer Van den Bergh in Antwerpen en de *Onthoofding* in het Musée d'Art et d'Histoire van Genève aan een dendrochronologisch onderzoek. Het gaat om autografische panelen van Juan de Flandes, afkomstig van de *Retabel van Johannes de Doper*. Deze retabel, waarvan de delen vandaag zijn verspreid, werd tussen 1496 en 1499 in opdracht van Isabella van Castilië geschilderd voor het kartuizerklooster van Miraflores in Burgos.

Deze onverwachte ontdekking toont aan dat de luiken van de *Retabel van Granada* en die van de *Retabel van Johannes de Doper* in hetzelfde schrijnwerkersatelier werden vervaardigd. Dit atelier werkte tijdens het laatste decennium van de 15de eeuw voor een schildersatelier dat wellicht in dienst van Isabella van Castilië stond, aangezien de koningin de opdrachtgeefster van de werken was. Het atelier zou beide retabels tijdens dezelfde periode hebben geproduceerd.

Een grondig vergelijkend onderzoek van de stijl en de techniek van uitvoering van beide werken maakt duidelijk dat we in het geval van de *Retabel van Granada* met een kopie te maken hebben die in Spanje werd vervaardigd. Bij de voorbereiding werd gips (calciumsulfaat) gebruikt in plaats van krijt (calciumcarbonaat).

*von Reval*, dans *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, LXI, 1940, p. 1-36), JAZEP TRIZNA en 1966 (Michel Sittow, peintre revalois de l'école brugeoise (1468-1525/26) (*Les Primitifs flamands. II. Contribution à l'étude des Primitifs flamands*, 6), Bruxelles, 1976), L. VANDEVIVERE en 1967 et 1985 (*La cathédrale de Palencia. L'église paroissiale de Cervera de Pisuerga. (Les Primitifs flamands, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle*, 10), Bruxelles, 1967 et Juan de Flandes. Catalogue de l'exposition Bruges, Hôpital St-Jean, 1 oct.-11 nov. 1985 et Louvain-la-Neuve, Musée Universitaire 16 nov.-22 déc. 1985, Bruges, 1985) et C. ISHIKAWA en 1989 (*The «Retablo de la Reina católica» by Juan de Flandes and Michel Sittow, Bryn Mawr College, 1989*, publiée en 1991), ainsi que d'autres auteurs dans des études plus ponctuelles.

Nous aimerais le remercier pour les échanges de vue très constructifs que nous avons eus à propos des deux maîtres et de leur production picturale.

(\*) Nous voudrions remercier Annick Godfrind-Born pour l'aide qu'elle nous a apportée dans l'élaboration du manuscrit et des notes.

Met wat we vandaag weten, stellen we de volgende werkhypothese voor. We gaan er definitief van uit dat de *Retabel van de Maagd* van Granada niet in de Nederlanden door een concurrent van Van der Weyden werd geschilderd, maar wel degelijk (rond 1460) in Spanje tot stand is gekomen, in het schildersatelier dat wellicht onder leiding van Juan de Flandes in opdracht van Isabella van Castilië werkte. De retabel zou het resultaat kunnen zijn van een samenwerking tussen Juan de Flandes en Michel Sittow of van de hand van Sittow alleen zijn. De schildersttechniek van deze laatste vertoonde veel overeenkomsten met die van Juan de Flandes. Het is mogelijk dat hij in grotere mate dan tot op heden werd aangenomen heeft meegewerk aan de totstandkoming van de werken die de vorstin bestelde, zoals de *Retabel van het Leven van de Maagd en Christus* en de *Retabel van Johannes de Doper*.

Bovendien vinden we in de *Man van Smarten* van Melbourne een duidelijke stijlverwantschap met de panelen van Granada. Een dendrochronologisch onderzoek kan uitsluitsel geven betreffende de vraag of deze *Man van Smarten* een autografisch jeugdwerk is van Sittow waarin we reeds de kenmerken aantreffen die deze meester in de *Retabel van Granada* heeft ontwikkeld.

#### **ABSTRACT: The Virgin Retable of Granada Capilla Real and Isabelle of Castile's painters**

Grosshan's thesis that the *Virgin of Miraflores* *retable* in Berlin is Van der Weyden's original work, and that of Granada-New York, a late copy, has been accepted since the dendrochronological studies led by P. Klein in 1989 and J. Vynckier in 1992. According to them, the execution's approximate dates are respectively 1437 and 1494.

In 1992, Vynckier als carried out a dendrochronological examination of *Herodus's Feast* from the Mayer van den Berg Museum in Antwerp and of the *Beheading* from the Art and History Museum of Geneva, Juan de Flandes's autograph panels coming from St John the Baptist retable, a nowadays divided up work, executed from 1496 to 1499, at Isabella of Castile's request for the carthusian monastery of Miraflores in Burgos.

Such an unespected discovery shows that the wings of the *Granada* — and of *St John* *retable* were manufactured in a same joiner's shop working for the last decade of the 15th century for a same painting workshop, probably in Isabella of Castile's service, the queen paying for the works. This workshop would have executed both *retables* in a same space of time.

A careful comparative examination of both works execution style and technique clearly reveals that the *Granada* *retable* may be a copy which would have been executed in Spain with sulphate of calcium as a ground layer instead of carbonate of calcium.

According to the knowledge we have acquired so far, the hypothesis that should be held back is that the *Retable of the Virgin* in Granada was not executed in the Netherlands by an emulator of Van der Weyden but in Spain (about 1460) in the workshop working for Isabella of Castile perhaps led by Juan de Flandes. The *retable* could either be the result of a collaboration between Juan de Flandes and Michel Sittow, either a work by Sittow whose technique bears in several aspects a close resemblance to that of Juan de Flandes. Sittow is more

likely to have collaborated more closely than was admitted so far on the realization of works ordered by the sovereign, f.i. on the *Retaule of the life of the Virgin and Christ* and on the *St Johns retable*.

Furthermore the very same style as in the Granada panels has been traced in the *Man of Sorrows*, of Melbourne which, if confirmed by dendrochronological examination, could be one of Sittow's autograph youth works showing already the features the master developed in the *Granada retable*.

# NIEUWE GEGEVENS OVER HET HOOGALTAAR VAN PETER I VERBRUGGHEN EN WILLEM IGNATIUS KERRICX IN DE ST.-ANDRIESKERK TE ANTWERPEN, ERTIJDS IN DE ST.-BERNARDUSABDIJ TE HEMIKSEM

Claire BAISIER

## Status quaestionis

Geen enkele bijdrage werd tot heden exclusief gewijd aan het hoogaltaar van de St.-Andrieskerk te Antwerpen, nochtans één van de machtigste realisaties van de Laat-Barok in de Zuidelijke-Nederlanden (fig. 1). Het werd gebeeldhouwd voor de St.-Bernardusabdij te Hemiksem en belandde pas na de afschaffing van de abdij in 1797 in de St.-Andrieskerk. Het onderzoek diende dus te gebeuren binnen een diepgaande studie over deze rijke cisterciënzer abdij, tot nu toe enkel beknopt behandeld door Casier in 1921<sup>(1)</sup>.

Het hoogaltaar van de St.-Bernardusabdij kende een zeer woelige geschiedenis. Mede door een zeer gebrekkige lectuur van de abdijkroniek, opgesteld door pater Godefridus Bouvaert in het begin van de 18de eeuw, gaf dit aanleiding tot zeer uiteenlopende stellingen<sup>(2)</sup>. Nochtans was de overbrenging van dit monumentaal kunstwerk naar de St.-Andrieskerk te Antwerpen, na de Franse Revolutie, reeds zeer goed gedocumenteerd dank zij pastoor Visschers die zich baseerde op het nu verdwenen archief van diezelfde kerk<sup>(3)</sup>. Maar in verband met de toeschrijving en datering van de verschillende onderdelen zijn er veel meer problemen opgereden. Iedereen is het eens om te zeggen dat het bovengedeelte van het altaar

(1) Dit artikel vloeit uit mijn licentiaatsverhandeling over het kerkmeubilair van de St.-Bernardusabdij te Hemiksem. Hierbij dank ik Prof. Dr. Guy Delmarel, promotor van mijn verhandeling, voor de steun en aanmoediging zowel voor mijn licentiaatsverhandeling als voor dit artikel. J. CASIER, « Notes au sujet du mobilier de l'ancienne abbaye cistercienne de Saint-Bernard sur l'Escaut », *Annales de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique* 9/3 (1921), p.162-191. Wat de algemene ontwikkeling van het altaar in de Zuidelijke Nederlanden betreft, zie U. BECKER, *Studien zur flämischen Altarbau in 17. und 18. Jahrhundert*, Brussel, 1990.

(2) Bornem, Archief St.-Bernardusabdij (AAB), 11s.229, GODEFRIDUS BOUVAERT, *Summarii Chronologici et Topographicci Abbatiae Loci S.Bernardi ad Scaldim. Pars Secunda*, (1468-1769), [autograaf].

(3) P. VISSCHERS, *Geschiedenis van de St Andrieskerk te Antwerpen sedert hare opkomst tot den huidigen dag*, dl.3, Antwerpen, 1853.



Fig. 1. Peter I Verbruggen en Willeni Ignatius Kerricx, *Het hoogaltaar van de St.-Bernardusabdij*, 1665-1729, zwart, rood en wit marmer en hout, Antwerpen, St.-Andrieskerk (foto auteur).

van de hand van Willem Ignatius Kerriex is en om het in 1725-1729 te dateren<sup>(4)</sup>. Maar hoewel de kroniek hieromtrent overduidelijk is, werd dit door geen archivalische documenten bewezen.

De auteurs die menen dat het onderste gedeelte gebeeldhouwd werd in 1665 door Peter I Verbrugghen (1615-1686) baseren zich op de laat-18de-eeuwse geschriften van Baert die evenwel zijn bronnen niet aangeeft<sup>(5)</sup>. Een onduidelijkheid in de kroniek over de naam van het lid van de familie Verbrugghen dat verantwoordelijk was voor het hoogaltaar had als gevolg dat de laagreliëfs, begonnen in 1665, niet meer aan Peter I Verbrugghen werden toegeschreven maar aan zijn zoon Hendrik Frans (1654-1724)<sup>(6)</sup>. Dat Hendrik Frans in 1665 nog maar elf jaar oud was, werd door de meeste auteurs opgelost door de datering te verschuiven van 1665 naar 1677, dus ook na de brand van 27 september 1672<sup>(7)</sup>. Anderen hielden het bij Peter I Verbrugghen maar met een latere datering, namelijk in de jaren 1670<sup>(8)</sup>. Deze nogal verwarde opvattingen kunnen nu grotendeels bijgewerkt worden, door grondig onderzoek van de kroniek en de ontdekking van zowel notariële acten als ontwerpen, tekeningen en maquetten.

## 1665: Nieuw hoogaltaar

In het jaar 1665 stond er in het hoogkoor van de abdij een altaar waarvan enkel geweten is dat het om een houten portiekaltaar ging met een schilderij van of in de stijl van Rubens.

(4) CASTER 1921, p.161.

(5) PI. BAERT, « Mémoires sur les sculpteurs et architectes des Pays-Bas », Brussel, KBR 17647-8, uitg. door Baron Beiffenberg in *Compte-rendu des séances de la commission royale d'histoire* 11 (1848), p.146-147. Gegevens overgenomen door VISSCHERS 1853, p.50 en E. MARCHAL, *Mémoire sur la sculpture aux Pays-Bas, pendant les XVIIe et XVIIIe siècles*, Brussel, 1878, p.65. Baert kan nochtans als ooggetuige aanzien worden. Gezien zijn correctheid aan gegevens is het geenszins uitgesloten dat hij alles ter plaatse gecontroleerd heeft.

(6) CASTER 1921, p.163-164. Daarna ook bij G. GEPTS-BUYSAERT, « Guillielmus Ignatius Kerriex. Antwerpse beeldhouwer, 1682-1715 », *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis* 14 (1953), p.287; L. DE SCHEPPEL, *Oud- en Nieuw Hemiksem met de Sint-Bernardusabdij*, Antwerpen, 1957, p.166; J. GARRIELS, « De beeldhouwkunst in de XVIIde eeuw », *Geschiedenis van de Vlaamsche Kunst*, uitg. door S. Leurs, dl.2, Antwerpen, s.d., p.772.

(7) C. VAN HERCK EN A. JANSEN, « Archief in beeld 1 », *Tijdschrift voor Geschiedenis en Folklore* 10 (1947), p.26; CASTER 1921, p.164. De abdij werd in 1672 bijna volledig door brand vernietigd, als gevolg van de onvoorzichtigheid van een looddekker. Het kerkmeubilair, met uitzondering van de marmeren altaren, verdween in de vlammen (zie Bouvaert, Ms.229, f°103-104).

(8) A. JANSEN EN C. VAN HERCK, « Peeter Scheemaeckers. Antwerpse beeldhouwer, 1652-1714 », *Antwerpen's Oudheidkundige Kring* 17 (1941), p.141; *Oude Kerkelijke Kunst in de Provincie Antwerpen*, tent.cat., Deurne, Provinciaal Museum Sterckshof, 1963, p.22; J. JANSEN, *Fotorepertoire van het Meubilair van de Belgische Bedehuizen. Provincie Antwerpen. Kanton Antwerpen V en VI*, Antwerpen, 1979, p.14; L. KOEKELBERGH, Verbrugg(h)en, Pe(e)ter (de Oude) », *Nationaal Biografisch Woordenboek*, bd.13, Brussel, 1990, p.809; BECKER 1990, afb.5. Eén enkele keer is er zelfs sprake van een begindatum in 1655, in *Europäische Barockplastik am Niederrhein. Grupello und seine Zeit*, tent.cat., Düsseldorf, Kunstmuseum, 1971, p.314.

Maar dit altaar werd in 1665 verkocht aan een Antwerpse kerk om plaats te maken voor een grandioos hoogaltaar<sup>(9)</sup>. De ontstaansgeschiedenis ervan was zo dramatisch voor de St.-Bernardusabdij dat zowel abt Rubens (abt 1722-1736) als pater Bouvaert (1685-1770) er een uitvoerig relaas over brachten. Wat hierna volgt is een compilatie in vrije vertaling van beide kronieken<sup>(10)</sup>.

Een onbekende Antwerpse familie had op korte tijd enorme rijkdommen verworven dank zij een openbaar ambt. Om het beheer van hun bezittingen te verzekeren, hadden zij pater Jacob Andriessens (1589-1662) — provisor van de St.-Bernardusabdij — aangesteld als universeel erfgenaam. Deze provisor had onder het bewind van de bisschoppen van Antwerpen jarenlang aanzienlijke sommen geld bijeengebracht, terwijl de abdij zelf amper kon overleven. Toen pater Andriessens in 1662 op sterven lag, benoemde hij zijn neef Jean-Baptiste Anthoine als erfgenaam<sup>(11)</sup>. Deze kreeg na verloop van tijd wroeging van het ten nadele van de abdij verworven geld en stelde de abt van de St.-Bernardusabdij voor om het houten hoogaltaar te laten vervangen door een prachtig marmeren altaar. Abt Johannes van Heymissen (abt 1663-1678) liet zich overhalen en het oude altaar werd ontmanteld en verkocht. Het ontwerp en de uitvoering van het nieuwe hoogaltaar werd aan Peter I Verbrugghen toevertrouwd. In de kronieken staat “*Dno Henrico Verbruggio seniore*” wat logisch is vermits noch abt Rubens noch Bouvaert vader Verbrugghen gekend hebben, maar wel zijn zoon Hendrik Frans Verbrugghen<sup>(12)</sup>. Hendrik Frans, geboren in 1654, kan trouwens als elfjarige knaap onmogelijk in aanmerking komen als ontwerper. Bijgevolg is het logisch om aan te nemen dat het werk alleen zijn vader Peter toekomt. En ondanks het ontbreken van het aanbestendingscontract, bestaat hieromtrent geen twijfel meer sinds de publicatie van een archivalisch document, gedateerd 1 oktober 1666, in verband met het oprichten van het voormalige koordoksaal van de St.-Romboutskerk te Mechelen, waarin terloops door Hesius vermeld wordt dat Peter I Verbrugghen op dat moment bezig was met het hoogaltaar in de St.-Bernardusabdij, dat hij vóór Pasen (1667) ter hoogte van het schilderij moest afwerken<sup>(13)</sup>.

Voor het eerste stadium van de bouw van het hoogaltaar kan men met zekerheid op één datum steunen. Het is op 20 augustus 1665 dat de predella met het *Laatste Avondmaal* en de putti op de kolombasisen op het hoogaltaar geplaatst werden. Op 1 oktober 1666 waren de

(9) AAB, Hs.226, kopie door Godefridus Bouvaert van *Summarium Chronologicum Domini Gerardi Rubens abatis* 33, (1725), f°133a; BOUVAERT, Hs.229, f°101. Welke kerk het betreft is niet bekend.

(10) Gebaseerd op de kroniek van RUBENS, Hs.226, f°133a en 134b; wanneer het bij BOUVAERT, Hs.229, f°101-102 afwijkt wordt dit expliciet vermeld.

(11) Jean-Baptiste Anthoine werd in 1679 postmeester te Antwerpen, wat zou laten vermoeden dat de welgestelde familie bij wie pater Jacob Andriessens universeel erfgenaam werd de familie Thurn und Taxis was, de buur van de St.-Bernardusabdij. Zie Stadsarchief Antwerpen (SAA), *Genealogisch Fonds*, GF 2, 27 maart 1691, en M. Coppens, P. De Gryse, J. Van Der Linden en L. De Clercq, *De Post te Antwerpen van aanvang tot 1793*, Antwerpen, 1993, p.72.

(12) Reeds opgemerkt door VAN HERCK EN JANSEN 1947, p.26; H.F. Verbrugghen was één van de medebeeldhouwers van het koorgestoelte tussen 1690 en 1699.

(13) Mechelen, Aartsbisdomspelijk archief, *Kapittelarchief St.-Rombouts*, kerkinrichting, 319, gepubliceerd door S. VAN RIET, « Nieuwe documenten over Pieter Verbrugghen de Oude als altaarbouwer: het altaar van de H. Catharina in de St.-Martinuskerk te Aalst en aanverwante werken », *Het Land van Aalst*, jg.48, atl.1 (1996), p.47-48.



Fig. 2. Peter I Verbrugghen, *Predella met het Laatste Avondmaal*, detail van: *Het hoogaltaar van de St.-Bernardusabdij*, 1665, wit marmer, Antwerpen, St.-Andrieskerk (foto auteur).

werken aan het hoogaltaar nog altijd aan de gang, maar moeten kort nadien stil gelegen hebben, daar het hoogaltaar slechts tot aan de basis van de kolommen werd afgewerkt. Pasen 1667 was het streefdoel dat nooit bereikt werd. Enkel dit gedeelte werd uitgevoerd door de schenking van Jean Baptiste Anthoine, want de opdrachtgever verklaarde toen, onder invloed van jezuïeten, dat hij reeds genoeg geld geschenken had voor het altaar, en dat hij de rest aan zijn kroost niet mocht ontnemen. Dit betekende het einde van de werkzaamheden. De bedoeling bij de stopzetting van de werf in 1666, was wel om het altaar ooit verder af te werken volgens de oorspronkelijke ontwerptekeningen van Verbrugghen. Maar de opvolging verliep geheel anders. En het ontwerp van Verbrugghen werd door Willem Ignatius Kerriex in 1725 niet meer overgenomen, enerzijds omdat deze tekening misschien niet meer beschikbaar was, en anderzijds omdat de smaak omtrent altaarbouw na zestig jaar grondig veranderd was.

Hoe het altaar er volgens het ontwerp van Peter Verbrugghen moest uitzien, is moeilijk te achterhalen. De enige aanwijzing in de kronieken slaat op het materiaalgebruik, namelijk wit en zwart marmer; er werden vier kolommen en twee zuilen van wit gepolijst marmer in Italië besteld, om vanuit de haven van Genua per schip naar Hemiksem vervoerd te worden. De andere altaren van P. Verbrugghen vertonen bepaalde elementen die in het ontwerp voor Hemiksem waarschijnlijk terug te vinden waren. Het hoogaltaar van de St.-Bernardusabdij



Fig. 3. Peter I Verbrugghen, *Pulito met wierookvat*, detail van:  
*Het hoogaltaar van de St.-Bernardusabdij*, 1665, wit marmer.  
Antwerpen, St.-Andrieskerk (foto auteur).

komt na de doksaalaltaren in de St.-Pauluskerk te Antwerpen (1654) en het altaar van O.-L.-Vrouw van Zeven Smarten in de St.-Gummaruskerk te Lier (1658), terwijl het altaar van de H. Catharina in de St.-Martinuskerk te Aalst (1666) en het St.-Ignatiusaltaar in de St.-Walburgakerk te Brugge (1668) juist na de abrupte afloop van de werken in Hemiksem te dateren zijn (<sup>14</sup>). Deze altaren vallen op door hun beperkte afmetingen. Motieven zijn de sterke vertikaliteit, de belangrijke plaats ingenomen door het schilderij en de zeer sobere ornamentiek. vergeleken met wat van het oorspronkelijk gedeelte van P. I Verbrugghen in het huidig hoogaltaar in de St.-Andrieskerk overblijft, namelijk de predella met het 'Laatste Avondmaal' (fig. 2) en de acht putti (fig. 3) waarvan nergens een pendant te vinden is zowel wat de afmetingen als wat de kwaliteit van de uitvoering betreft, zijn de andere altaren van Verbrugghen zeer bescheiden. Het hoogaltaar van de St.-Bernardusabdij zou ongetwijfeld zijn meesterwerk geworden zijn, zodat het breken van dit contract voor deze beeldhouwer zeker een zware klap betekende.

De opbouw van het altaar werd gestaakt ter hoogte van de basissen van de kolommen, maar om het geheel toch een beetje uitzicht te geven, werden palen en planken beschilderd, en een schilderij van Erasmus II Quellinus (1607-1678) ertussen gehangen (<sup>15</sup>). Waarschijnlijk was dit schilderij bestemd om als altaarstuk te dienen in het oorspronkelijk ontwerp van Verbrugghen. Het onderwerp van dit altaarstuk van Quellinus wordt niet vermeld. Hieruit blijkt dat het altaar zoals Verbrugghen het voorzien had, niet rond een beeldhouwgroep opgebouwd zou worden, zoals het later door Willem Ignatius Kerriex werd gedaan, maar rond een geschilderd altaarstuk. Een interessant element komt ook te voorschijn in de notariële verdeling van de schilderijencollectie van J.B. Anthoine in het jaar 1691 (<sup>16</sup>). Men vindt onder het nr. 293, bestemd voor Maria Alexandrina Anthoine, : "een geschetste modelle vande Authaer van St Bernaerts doorden ouden Quellinus..36,-". Het is niet verwonderlijk dat de opdrachtgever van dit monumentaal werk in het bezit was van een tekening ervan. Wel kan men daar niet uit afleiden of het om een tekening gaat van het reeds bestaande gedeelte van het altaar, of van wat het had moeten worden. De schilder Quellinus waarover hier gesproken wordt, is zeer waarschijnlijk Erasmus II Quellinus die verantwoordelijk was voor de uitvoering van het altaarstuk. Spijtig genoeg is deze tekening voor zover men weet niet terug te vinden.

In verschillende bijdragen wordt de datum 1677 naar voren gebracht wat het beëindigen van de werken betreft. Deze datum steunt eveneens op een fragment uit de abdijkroniek, maar dit heeft alleen betrekking op de restauratie na de brand van 1672 (<sup>17</sup>). Wanneer de kerk op 15 augustus 1677 heropend werd, waren alle aanwezigen verwonderd te zien dat het gerestaureerde altaar versierd was met — alweer — een schilderij van Erasmus Quellinus, *De opdracht van Maria in de tempel op driejarige leeftijd*. Quellinus overleed een jaar later, op 7 november 1678, en uit zijn sterfhuisinventaris blijkt dat de St.-Bernardusabdij hem nog 140

(14) Zie voor afbeeldingen VAN RIER 1996, p.54-63.

(15) RUBENS, Ms.226, f°133a.

(16) SAA, *Notariaat*, notaris J.A. Lodewijcx, N 2506, f°260, Lotingen van schilderijen van dhr. Jan Bapt. Anthoine, geschat door Erasmus Joh. Quellinus en Petrus van Billighem, 1691. Werd reeds aangehaald maar zonder verwijzingen in JANSEN en VAN HERCK 1941, p.141.

(17) BOUVAERT, Ms.229, f°103-101 en 108.

gulden schuldig was (18). Mogelijk heeft deze som met dit schilderij te maken. Dit altaarstuk werd niet teruggevonden (19). Wel bestaat er in het Prentenkabinet te Antwerpen een ongepubliceerde tekening van zijn zoon en leerling Jan Erasmus Quellinus met hetzelfde onderwerp (fig. 4).

## Ontwerptekeningen

In 1941 brachten Jansen en Van Herck een gesigneerde ontwerptekening van Peter Scheemaekers (1652-1714) uit het Museum Vleeshuis te Antwerpen in verband met het onafgewerkte hoogaltaar van de St.-Bernardusabdij (20). Het betreft wel een beeldengroep voor een Maria-Tenhemelopnemingsaltaar, maar geen enkel opschrift noch wapenschild laat toe te beweren dat deze tekening inderdaad voor de St.-Bernardusabdij bestemd was.

In de verzameling Van Herck wordt een ander gesigneerd ontwerp van Peter Scheemaekers bewaard (fig. 5) (21). Wat opvalt zijn de vier putti-reliëfs op de basementen, zeer verwant met vier van de reliëfs door P. I Verbruggen voor het hoogaltaar van de St.-Bernardusabdij gebeeldhouwd (fig. 3). Was dit ontwerp dan misschien bedoeld als mogelijke afwerking van dit altaar, of heeft men hier gewoon te maken met navolging? Misschien geeft dit ontwerp een idee van het eerste altaar van de abdij, zoals het door P. I Verbruggen ontworpen en deels uitgevoerd werd, maar dit blijft natuurlijk een hypothese.

Van Willem Ignatius Kerriex bevindt zich in het Antwerpse Prentenkabinet een ontwerptekening voor een Maria-Tenhemelopnemingsaltaar, dat door Van Herck en Jansen in verband gebracht werd met de St.-Bernardusabdij, daar de beeldengroep met de opstijgende Madonna sterke gelijkenis vertoont met wat er nu in de St.-Andrieskerk te zien is (fig. 6) (22). Deze tekening is niet gesigneerd noch gedateerd en werd door beide auteurs op grond van stijlanalyse aan W.I. Kerriex toegeschreven. Zoals Van Herck en Jansen reeds opmerkten zijn de verhoudingen veel bescheidener dan in de uitvoering. En behalve de Tenhemelopnemingsgroep stemt geen enkel detail overeen. In plaats van een driedubbele portiek staat men hier voor een enkelvoudig altaar, en het hoofdgestel wordt door zes in plaats van door acht kolommen geschraagd. Hoewel de tombe aanwezig is, werden de apostelen weggelaten zodat de beeldengroep direct boven het graf zweeft, en de H. Drievidigheid, gezeten in het fronton, werd in Hemiksem niet overgenomen. Indien dit werkelijk bedoeld was voor de St.-Ber-

(18) Inventaris gepubliceerd in J.P. DE BRUYN, *Erasmus II Quellinus (1607-1678). De schilderijen met catalogue raisonné*, Vlaamse schilders uit de tijd van de grote meesters, dl.4, Freren, 1988, p.310.

(19) Dit schilderij komt niet voor in DE BRUYN 1988.

(20) P. Scheemaekers, *Hoogaltaar met de Tenhemelopneming van Maria*, potloodtekening op papier, 530 x 320 mm, Antwerpen, Museum Vleeshuis, cat. 27.A.5, inv.nr. 1231. JANSEN en VAN HERCK 1941, p.141; gepubliceerd in *Kunstwerken uit de eeuw van Rubens in Antwerpse kerken en kloosters*, tent.cat., Antwerpen, Sint-Jacobskerk, 1977, abb. 19.

(21) Hierbij wil ik een bijzondere dank betuigen aan dhr. Frans Baudouin die het door zijn tussenkomst mogelijk maakte het fonds Charles van Herck te raadplegen voor mijn licentiaatsverhandeling, en zodoende interessante gegevens te ontdekken.

(22) VAN HERCK en JANSEN 1941, p.28.



Fig. 4. Jan Erasmus Quellinus, *Opdracht van Maria in de tempel*,  
penseel, bister en gouache, 580 x 350 mm, Antwerpen, Prentenkabinet,  
cat.nr. E.II.15, inv.nr. 2229 (Copyright Historische Musea -  
Stedelijk Prentenkabinet Antwerpen).

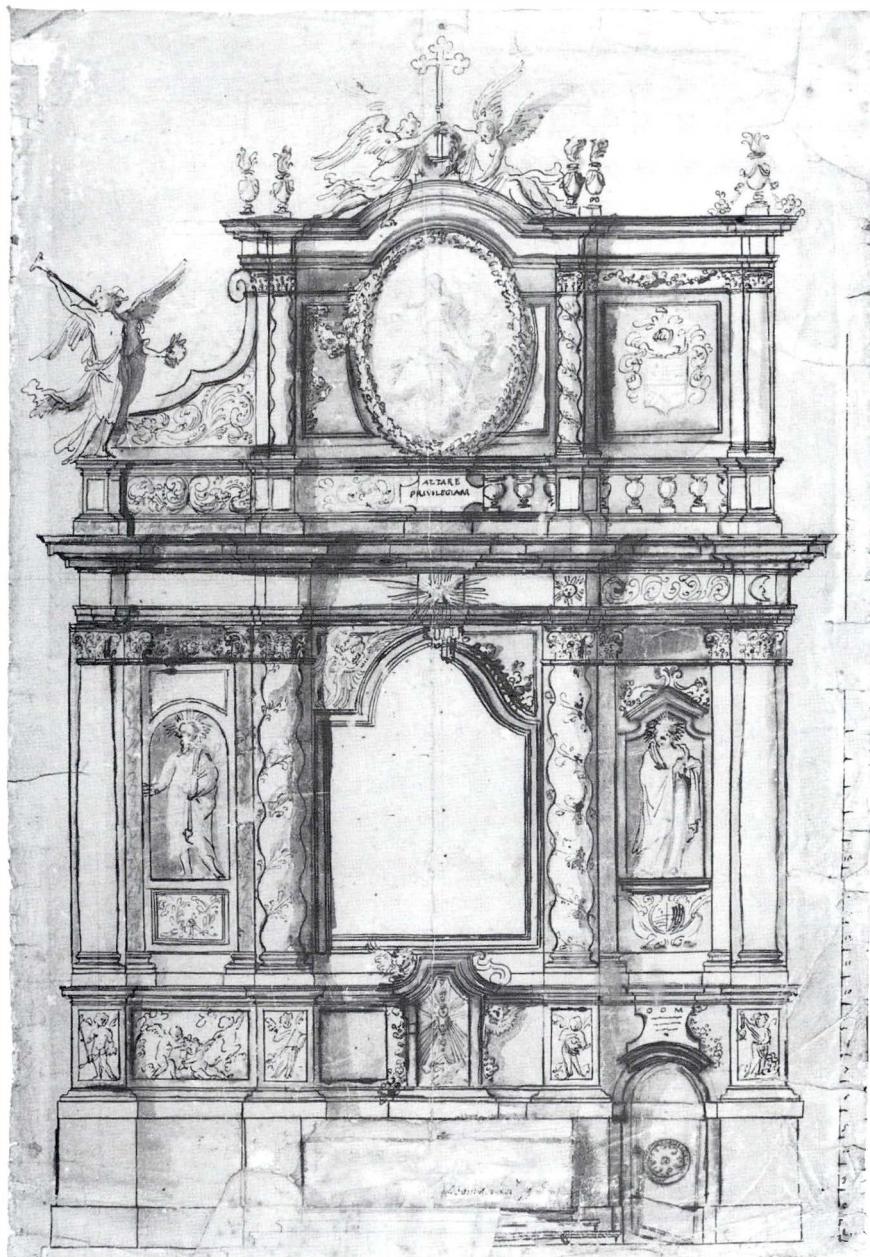


Fig. 5. Peter Scheemaeckers, *Hoogaltaar met de Tenhemelopneming van Maria*, gewassen pentekening, 543 x 375 mm, Antwerpen, Stedelijk Prentenkabinet, Fonds Charles van Herck, CVII 348 (Copyright Koning Boudewijnstichting).

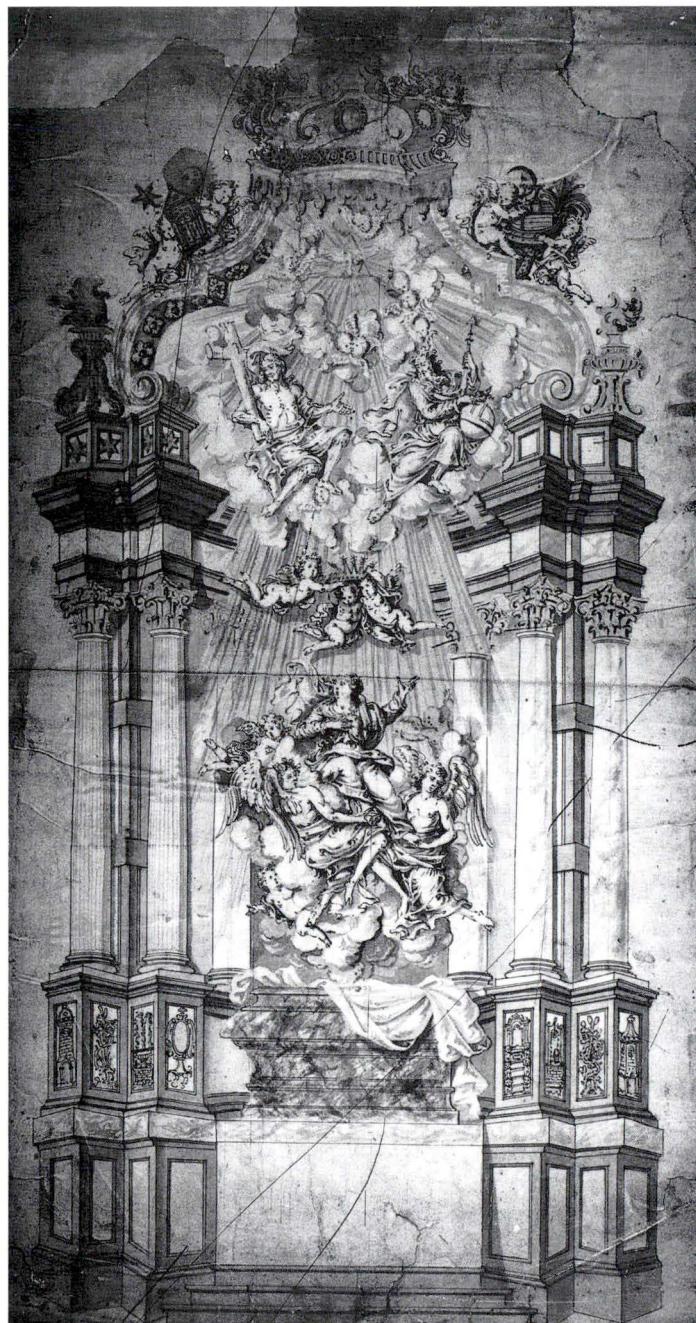


Fig. 6. Willem Ignatius Kerrix, *Ontwerp voor een Maria-Tenhemelopneming altaar*,  
gewassen pentekening op papier, 64 x 35 cm, Antwerpen,  
Stedelijk Prentenkabinet, cat. E.H.9, inv.nr. 1323  
(Copyright Historische Musea - Stedelijk Pretenkabinet Antwerpen).

nardusabdij — hypothese waarvoor geen sluitende bewijzen bestaan — hebben we misschien te maken met een ontwerp van W.I. Kerriex, bedoeld om het toen reeds afgewerkte ondergedeelte van het hoogaltaar, zoals in 1665 door P. I Verbruggen begonnen, gewoon verder af te werken, zonder de proporties te veranderen. Dit ontwerp werd in elk geval niet weerhouden.

Van dezelfde Willem Ignatius Kerriex bestaat in de verzameling Van Herck een ontwerp van een altaar dat het wapen van abt Adriaenssens draagt (fig. 7). Volgens Van Herck en Jansen zou dit een eenvoudig ontwerp zijn voor een hoogaltaar van 12,5 m hoog op 7 m breed, bestemd voor de abdijkerk, zoals af te leiden is uit de aanwezigheid van het wapenschild van abt Adriaenssens (23). Eerst en vooral dient opgemerkt te worden dat twee verschillende abten van de St.-Bernardusabdij de naam Adriaenssens droegen en hetzelfde wapen hadden, namelijk Cornelis (abt 1716-21) en Alexander (abt 1736-40) (24). Ten tweede betreft het hier opnieuw een altaar met schilderij, wat in het begin van de 18de eeuw uit de mode was geraakt, vooral voor belangrijke hoogaltaren. Het is onwaarschijnlijk dat we hier met een mogelijk ontwerp voor het hoogaltaar te maken hebben, te meer daar het monumentale altaar zou opgetrokken worden in 1725. Maar er kan wel gedacht worden aan het abtskwartier, onder abt Cornelis Adriaenssens door W.I. Kerriex gebouwd, waarin zich ook een privékapel bevond, of aan het refugiehuis van de St.-Bernardusabdij te Antwerpen, onder beide abten gerestaureerd en gedeecoreerd (25).

Hoewel verschillende tekeningen dus al dan niet met reden in verband werden gebracht met het hoogaltaar van de abdij, is het feitelijke ontwerp van Willem Ignatius Kerriex niet bewaard gebleven.

#### **1725: Contracten tussen abt Gerardus Rubens en Willem Ignatius Kerricx**

Uit de kronieken van Rubens en Bouvaert blijkt dat W.I. Kerriex in het jaar 1725 belast werd met het afwerken van het hoogaltaar. Maar of het altaar gewoon verhoogd of helemaal opnieuw gebouwd werd was niet duidelijk. De meeste auteurs gingen uit van de veronderstelling dat Kerriex verder gebouwd had boven de reeds bestaande basis van Verbruggen (26). De ontdekking van de aanbestedingscontracten voor de oprichting van het hoogaltaar geeft nieuw licht op de zaak. De aanbesteding van het hoogaltaar geschiedde bij middel van twee contracten op één maand tijd (22 augustus en 25 september 1725, Bijlage 1

(23) Ibidem, p.28-29.

(24) A.F. MARCUS « Sint-Bernards-aan-de-Schelde te Hemiksem », *Sint-Bernards-aan-de-Schelde. De Brabantse abdij in Hemiksem. De Kleinbrabantse abdij in Bornem*, Heemkundig jaarboek van de Vereniging voor Heemkunde in Klein-Brabant, jg.30 (1995) (vertaling van « Ordre de Citeaux. Abbaye de Saint-Bernard sur l'Escaut à Hemiksem », *Monasticon Belge*, uitg. door de Centre National de Recherches d'Histoire religieuse, dl.8, bd.1, Luik, 1992), p.36-37.

(25) Ibidem.

(26) CASIER 1921, p.161; VAN HERCK EN JANSEN 1947, p.26; GEPTS-BUYSAERT 1953, p.287; H. BUSSERS, « De baroksculptuur en het barok kerkmeubilair in de Zuidelijke Nederlanden », *Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen* 20 (1982), p.293; VAN RIET 1996, p.39.

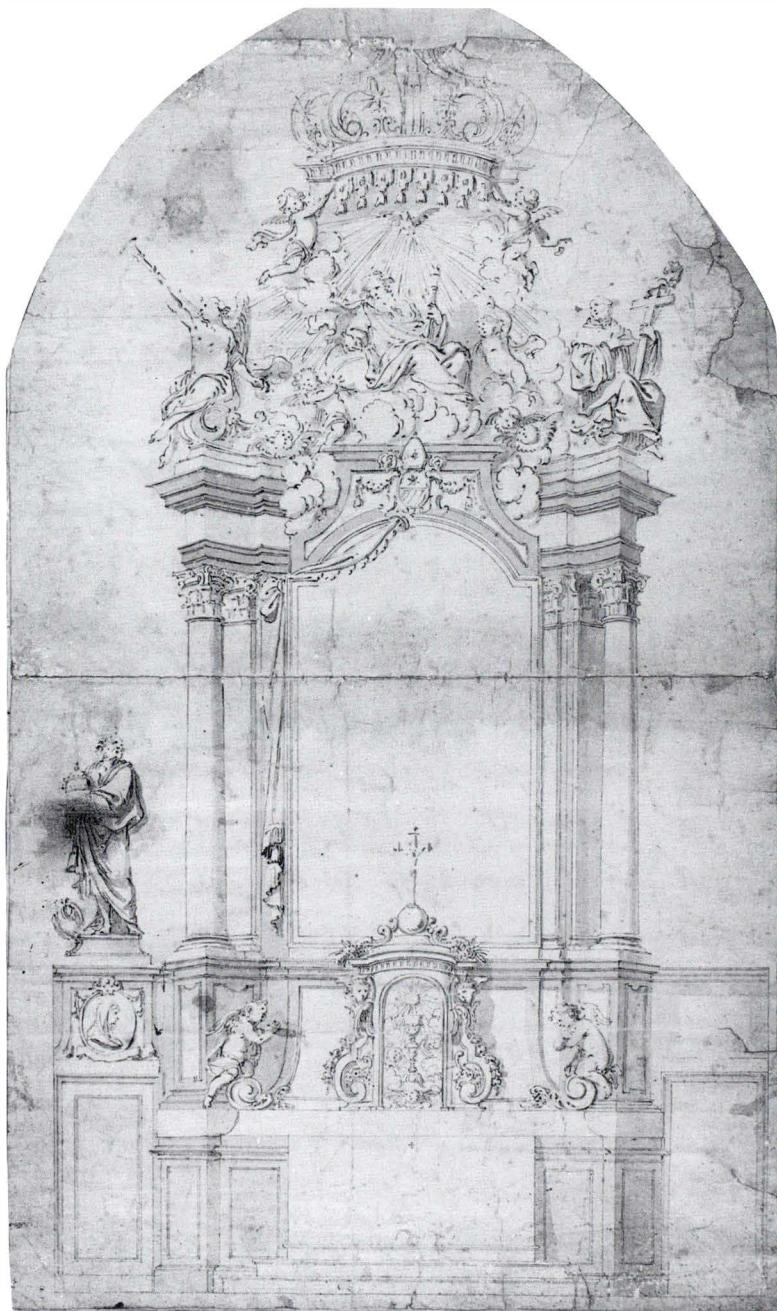


Fig. 7. Willem Ignatius Kerricx, *Allaar met wapen van abt Cornelis of Alexander Adriaenssens*, gewassen pentekening, 691 x 396 cm, Antwerpen, Stedelijk Prentenkabinet, Fonds Charles van Herck, CVII 170  
(Copyright Koning Boudewijnstichting).

en 2). Hoewel het tweede document eerder bedoeld was als aanvulling op het eerste, werden er toch enkele essentiële wijzigingen aan het oorspronkelijk project aangebracht, zodanig dat het probleem van de toeschrijving van de verschillende onderdelen van het altaar zoals het nu in de St.-Andrieskerk te Antwerpen staat, niet begrepen kan worden zonder dit aanvullend contract. Op 22 augustus 1725 kwamen abt Gerardus Rubens en Willem Ignatius Kerriex samen voor priester-notaris Jacques De Bruyn om de overeenkomst omtrent het hoogaltaar te ondertekenen (Bijlage 1) (27). Sinds 1712 was W.I. Kerriex vaste aannemer van de abdij en had hij daar al heel wat werken uitgevoerd (28).

Er werd besloten het hoogaltaar te maken volgens het model dat reeds in het bezit van de abdij was. Het bestaan van een model, hetzij een tekening hetzij een maquette in hout of terracotta, heeft als nadelig gevolg dat er in het aanbestedingscontract geen uitvoerige beschrijving van het werk voorkomt, maar enkel materiële en financiële bepalingen. Of tussen de aanbesteding en de uiteindelijke uitvoering veranderingen aangebracht werden is bijgevolg moeilijk te achterhalen, behalve natuurlijk indien het model nog zou bestaan. In dit geval bestaat er wel een altaarmaquette (Antwerpen, verzameling Poignard) die aanzien werd als het model voor het hoogaltaar van de St.-Bernardusabdij, maar de oorsprong ervan moet toch in vraag gesteld worden (fig. 8). Het lijkt eigenaardig dat de kroon op deze maquette gedragen wordt door twee kleine putti, terwijl de grote engelen op de voluten zitten. Deze opstelling komt overeen met de huidige situatie in St.-Andries maar niet met de oorspronkelijke in de abdij zoals bekend uit iconografische bronnen (zie infra). Was dit wel degelijk het model door W. I. Kerriex gemaakt, zoals tot nog toe nooit betwifeld werd, of was het niet enkel een schaalmodel als hulp bij het heroprichten van het altaar in de St.-Andrieskerk in 1807 (29)? Op de maquette zijn alleen de vier beelden aanwezig die bij de overbrenging van het altaar van plaats veranderd werden.

W.I. Kerriex kreeg drie jaar tijd om het altaar te bouwen en in het hoogkoor te plaatsen. Op dat moment werd als uiterste datum O.-L.-V.-Tenhemelopneming van het jaar 1728 vastgelegd, maar later zal blijken dat de termijn met acht maanden overschreden werd, zodat het hoogaltaar pas met Pasen (17 april) 1729 ingehuldigd werd (30). Er werd toen bepaald dat het altaar tot aan het hoofdstel inclusief, in zwart, wit en rood marmer zou uitgevoerd worden, terwijl de acht gecanneerde kolommen uit één stuk dienden te zijn, hetgeen inderdaad zo uitgevoerd werd. Wat boven het hoofdstel kwam te staan mocht in “delenhout” (planken) opgebouwd en in lindehout gebeeldhouwd worden, en de aannemer moest eveneens voor het marmeren en vergulden zorgen.

Enkel de Tenhemelopnemingsgroep wordt met name genoemd, en beschreven als een O.-L.-Vrouw, gedragen door twee engelen. Ook deze omvangrijke groep, die ter hoogte van het hoofdstel hangt, moest in wit marmer uitgevoerd worden, evenals alle beelden daaronder. Het betreft hier de beelden van de apostelen en Maria Magdalena, van de engeltjes en de

(27) AAB, *doos Rubens*, Notariële akte van 22 augustus 1725. (ook SAA, *Notariaat*, notaris J. De Bruyn, N768, f° 74).

(28) BOUVAERT, Hs.229, f° 132.

(29) DEURNE 1963, p.22.

(30) RUBENS, Hs.226, f°172.

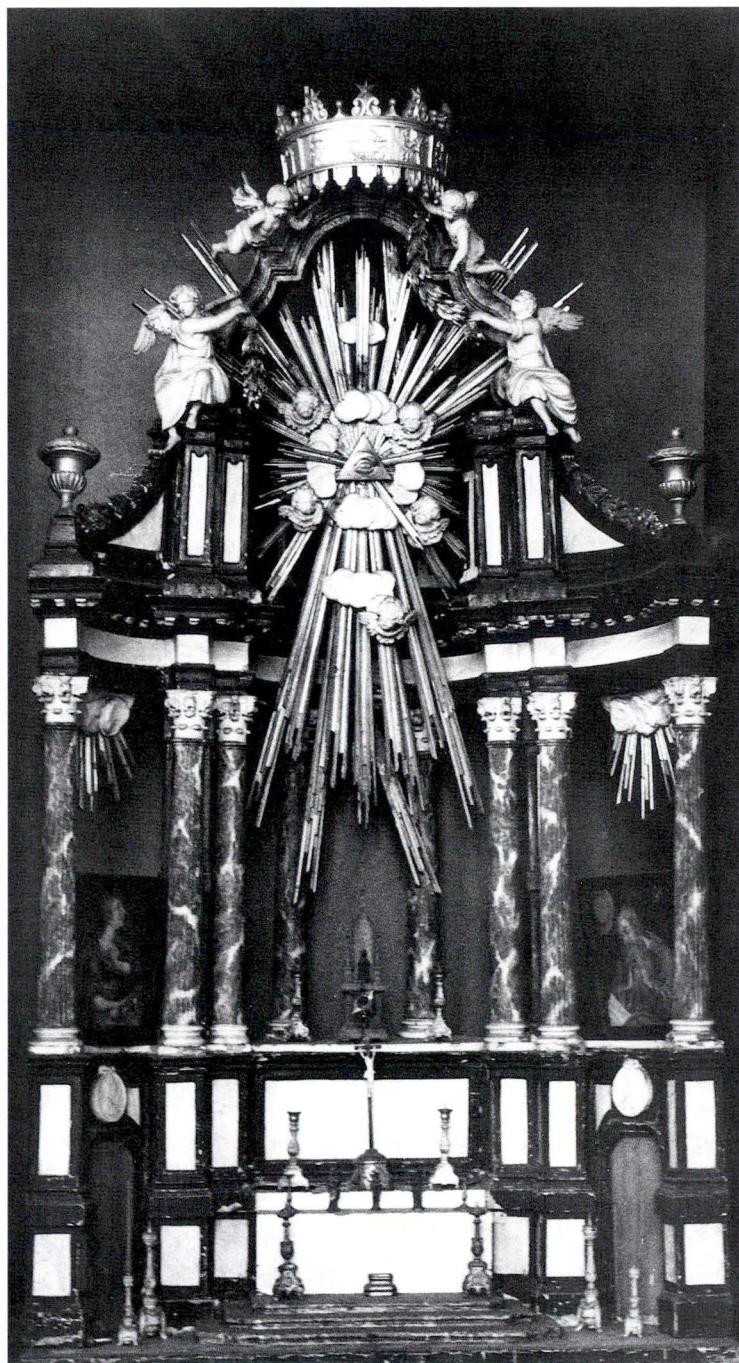


Fig. 8. Onbekend, *Hoogaltaar van de St.-Bernardusabdij*,  
maquette in beschilderd eike- en lindehout, 110 x 73,5 x 50 cm,  
Antwerpen, verzameling A. Poignard (foto auteur).

heiligen Bernardus en Robertus<sup>(31)</sup>). Voor de beelden boven het hoofdgestel mocht hout gebruikt worden, wat zich beperkt tot twee grote engelen en talloze zwevende engeltjes.

De achterkant van het altaar, bedoeld als Sanctuarium of bewaarplaats voor het Heilig Sacrament, bestond uit een tabernakel in zwart en rood marmer, met aan beide kanten een cherubijn van wit marmer, terwijl de deuren uit verguld wagenschot bestonden. Aan elke kant knielden twee engeltjes in aanbidding voor het Allerheiligste, terwijl onderaan op een marmeren plaat de woorden ‘*OMNIS TERRA ADORET TE, DEUS ABSCONDITUS ET SALVATOR*’ gebeiteld waren<sup>(32)</sup>. Als pendant van het tabernakel, stond in de achterwand van het koor een reliekschrijn, eveneens door Kerriex en tegelijk met het altaar gebeeldhouwd maar buiten het contract. Hiervoor werd nog eens 2858-12 gulden bijbetaald<sup>(33)</sup>. Het reliekschrijn werd van de volgende woorden voorzien: ‘*SANCTI ET SANCTAE DEI, QUORUM RELIQUIAE HIC HABENTUR, INTERCEDITE PRO NOBIS AD DOMINUM JESUM CHRISTUM*’<sup>(34)</sup>.

Volgens het contract was op het model de achterkant van het altaar ook uitgewerkt, maar hier rijst weer de vraag of de maquette bedoeld wordt, of eerder een tekening, want op de altaarmaquette van de verzameling Poignard is de achterkant volledig vlak afgewerkt<sup>(35)</sup>. Bijgevolg moeten we veronderstellen dat er ofwel naast de houten maquette eveneens ontwerptekeningen voorgelegd werden, ofwel dat de altaarmaquette niet als model gedienst heeft maar pas achteraf tot stand kwam (zie supra). De achterkant van het altaar zoals hiervoor beschreven bestaat niet meer in de huidige opstelling in de St.-Andrieskerk, aangezien het tegen de achterwand geplaatst is.

Zoals reeds gezegd wordt in het eerste contract nergens gewag gemaakt van het altaar dat reeds in het hoogkoor stond, namelijk het gedeelte dat P. I Verbrugghen in 1665 oprichtte. Was het de bedoeling het bestaande gedeelte verder af te werken, of integendeel een volledig nieuw altaar op te trekken? De prijsopgave voor het geheel bedroeg 27.000 gulden, waarvan niets vooraf betaald werd. De eerste betaling, 10.500 gulden, zou pas geschieden na het plaatsen van het hoogaltaar in de abdijkerk, terwijl het overige jaarlijks per schijven van 1.000 gulden zou uitbetaald worden zonder interest.

Een maand later, op 25 september 1725, zien we alle partijen opnieuw verschijnen voor notaris J. De Bruyn om het eerste contract aan te vullen (Bijlage 2)<sup>(36)</sup>. Om het altaar een waardig decor te verschaffen, werd beslist de werken uit te breiden tot het volledige hoogkoor. De muren zouden bekleed worden met rood en wit marmer van de grond tot de basis

(31) Het beeld van de Hl. Robertus wordt in de meeste bijdragen als St. Benedictus betiteld, maar het gaat zonder twijfel om Robertus van Molesmes, stichter van de Cisterciënzers, herkenbaar aan de ring die hij in zijn rechterhand vasthoudt, ring die in dit geval afgebroken werd. Ook Bouvaert spreekt over de Hl. Bernardus en Robertus in Hs.229, f°162. De Hl. Robertus komt ook in het koorgestoelte voor.

(32) BOUVAERT, Hs.229, f°162.

(33) RUBENS, Hs.226, f°156.

(34) BOUVAERT, Hs.229, f°163; met enkele verschillen ook in DON GUYTON, *Anvers, Malines, Bruxelles, etc. en 1749*, uitg. door H. Schuermans, Antwerpen, 1899, p.9.

(35) Hartelijk dank aan dhr. Poignard voor de vriendelijke medewerking en nuttige informatie over het huisaltaar.

(36) AAB, *doos Rubens*, Notariële akte van 25 september 1725, (ook SAA, *Notariaat*, notaris J. De Bruyn, N768, f° 81).

van de kolommen, en dit vanaf het altaar tot aan het transept volgens het model — toch waarschijnlijk een tekening. Aan weerskanten van het altaar kwamen medaillons te hangen met ‘*historien in basrelief*’, en twee marmeren epitafen waarop namen moesten gegraveerd worden. Onder elk epitaf in de vorm van een uitgerolde brief met vergulde cylinder en koorden, bevond zich bovendien nog een credenstafel<sup>(37)</sup>. Dank zij Bouvaert is de tekst van de epitaf aan de epistelkant bekend. Men vindt dezelfde tekst terug bij Guyton, wat de juistheid ervan bevestigt. Het ging om een korte samenvatting van de ontstaansgeschiedenis van de St.-Bernardusabdij met enkele belangrijke namen en data<sup>(38)</sup>.

Op de epitaf aan de evangeliezijde waren de namen en data van de opeenvolgende abten van de St.-Bernardusabdij vermeld<sup>(39)</sup>. De inspiratie haalde Kerriex ongetwijfeld in de abdijkerk van Grimbergen waar ca. 1704-1710 een dergelijk epitaf, eveneens in de vorm van een uitgerolde brief, opgericht werd door Jan van Delen ter nagedachtenis van de overleden abten<sup>(40)</sup>. Tussen transept en hoogkoor werd een halfronde trap met acht treden in rood marmer voorzien, deels afgesloten door een balustrade, eveneens in rood marmer met opengewerkte panelen in wit marmer. Deze balustrade wordt door Jacob Van der Sanden aan Peter I Verbruggen en zijn twee zonen toegeschreven, terwijl uit het aambestedingscontract duidelijk naar voor komt dat W.I. Kerriex er verantwoordelijk voor was. Hieruit blijkt dat ook Van der Sanden zich kon vergissen<sup>(41)</sup>.

De belangrijkste aanpassing ten opzichte van het eerste contract betreft het altaar zelf. Er werd besloten de altaarbasis van Verbruggen volledig te ontmantelen en naar Antwerpen te vervoeren. Het nieuwe altaar zou van de grond af opgebouwd worden, omdat het hoogkoor een paar meters moest verhoogd worden. Want er werd besloten van de gelegenheid gebruik te maken om onder het hoogkoor een abtelijke grafkelder met tweehonderdtwintig nissen en toegankelijk via twaalf treden, aan te leggen<sup>(42)</sup>. Het begraven van abten en bisschoppen onder het hoogaltaar kan ook symbolisch gezien worden doordat het hoogaltaar van de hoofdkerk het spiritueel centrum vormt van het kerkelijk territorium. De Kerk steunt letterlijk en figuurlijk op haar geestelijke leiders, evengoed tijdens hun leven als na de dood. Wat er van het oude altaar opnieuw werd gebruikt, wordt niet in het contract vermeld, maar het beperkt zich tot de predella en de acht putti-reliëfs, zoals Bouvaert zeer duidelijk optekent: “*Hic octo genii, cum Coena Dominica, residui sunt Altaris destructi, et opus artificis manu Henrici Verbruggen Patris ...*”<sup>(43)</sup>. Deze werken geschiedden voor de som van negenduizend gulden bovenop de zeventwintigduizend gulden van het eerste contract. Met de werken buiten het contract, komt men tot een totale som van 38.858-12 gulden<sup>(44)</sup>.

(37) BOUVAERT, Hs.229, f°163.

(38) Ibidem; GUYTON 1749, p.8-9.

(39) BOUVAERT, Hs.229, f°164; SAA, *Genealogisch Fonds*, GF 325, [J.B. VAN DER STRAELEN], *Grafschriften van abdijen van St.-Michiels, St.-Salvators en St.-Bernardus op de Schelde* [1780, autograaf], f°288-289.

(40) C.M. LAWRENCE, *Flemish Baroque Commemorative Monuments, 1566-1725*, New York en Londen, 1981, p.414-415, afb. 72.

(41) SAA, *Privilegiékamer*, 173, J. VAN DER SANDEN, *Oud Konst-toneel van Antwerpen*, dl.3/1, 1781, p.313.

(42) AAB, *doos Rubens*, Notariële akte van 25 september 1725, (ook SAA, *Notariaat*, notaris J. De Bruyn, N768).

(43) BOUVAERT, Hs.229, f°162.

(44) RUBENS, Hs.226, f°156.

Het afbreken van het hoogaltaar uit 1665 begon op 6 maart 1726<sup>(15)</sup>. De vijf treden naar het altaar werden er twaalf<sup>(16)</sup>. Het hoogteverschil tussen de begane grond in het schip en het altaar was twaalf voet (Antwerpse maat), dus ongeveer 3,4 meter, waarbij gerekend worden de trede van het koorgestoelte, de acht halfcirkelvormige treden naar de ingang van het mausoleum, en vier tot aan de voet van het altaar<sup>(17)</sup>. Op 4 juni 1726 begonnen de werklieden reeds aan het ophogen van het nieuwe hoogkoor. Op 16 April 1729, Paaszaterdag, was het hoogaltaar klaar, zodat de plechtige inhuldiging 's anderendaags kon plaats vinden. De termijn was dus met acht maanden overschreden, maar gezien de omvang van de werken is dit meer dan begrijpelijk.

### Iconografische bronnen

De toestand van het hoogaltaar in 1729 kent men precies dank zij twee zeer accurate iconografische bronnen. De eerste, bewaard in het archief van de St.-Bernardusabdij te Bornem, betreft een grote pentekening aangebracht op de achterkant van een folio uit een koorgraduale, waarschijnlijk uitgevoerd door één van de monniken (fig. 9). Alle details zijn zeer nauwkeurig getekend met pen en inkt. Bovenaan ziet men een cartouche met een chronogram voor 1729. Deze tekening komt in alle details overeen met de beschrijvingen van zowel Don Guyton in 1749 als Jacob Van der Sanden in 1781<sup>(18)</sup>. In vergelijking met de huidige opstelling in de St.-Andrieskerk zijn er wel enkele verschillen. Zo was de afstand tussen het hoofdgestel en de vergulde kroon in de abdij veel groter, omdat het koor hoger was en meer uitbreiding toeliet. En omdat er meer plaats was in Hemiksem, waren het niet twee puttini die de kroon vasthielten maar de twee grote engelen die nu in de St.-Andrieskerk aan de basis van de voluten gezeten zijn. Behoudens deze kleine veranderingen zijn uitvoering en tekening quasi identiek.

De tweede iconografische bron is een schilderij op doek uit 1769 in de St.-Bernardusabdij te Bornem, door een schilder Gillis<sup>(19)</sup>. Het meet 323 x 250 cm en stelt 'De Jubilarissen' voor, een tafereel dat zich afspeelt in het transept van de voormalige abdijkerk te Hemiksem. Enkele paters, waaronder Godefridus Bouvaert, vieren hun vijftigste jubileum en worden door de abt met lauweren bekroond. Op de achtergrond is het hoogaltaar te zien, zeer donker maar toch duidelijk genoeg om het te kunnen vergelijken met de huidige toestand in de St.-Andrieskerk. Op het schilderij zijn het ook de twee grote engelen die de kroon omhoog tillen.

(15) AAB, Hs.233, G. HOFMANS, *Obituarium sive Elenchus omnium Defunctorum religiosorum & conversorum de quibus luc usque constat. Quibus accedunt Abbatum ordinaliones nec non & quadam aliae observationes*, 18de eeuw [autograaf], f°49; BOUVAERT, Hs.229, f°159.

(16) BOUVAERT, Hs.229, f°159.

(17) BOUVAERT, Hs.229, f°159.

(18) GUYTON 1749, p.8-9; SAA, *Privilegiékamer*, 173, J.VAN DER SANDEN, *Oud Konst-toneel van Antwerpen*, dl.3/1, 1781, p.313.

(19) Hartelijk dank aan de paters van de St.-Bernardusabdij te Bornem, en in eerste instantie aan pater Johannes Zeghers, voor de zo bereidwillige hulp en voor het ter beschikking stellen van documenten en schilderij, dat moeilijk te fotograferen is.

394

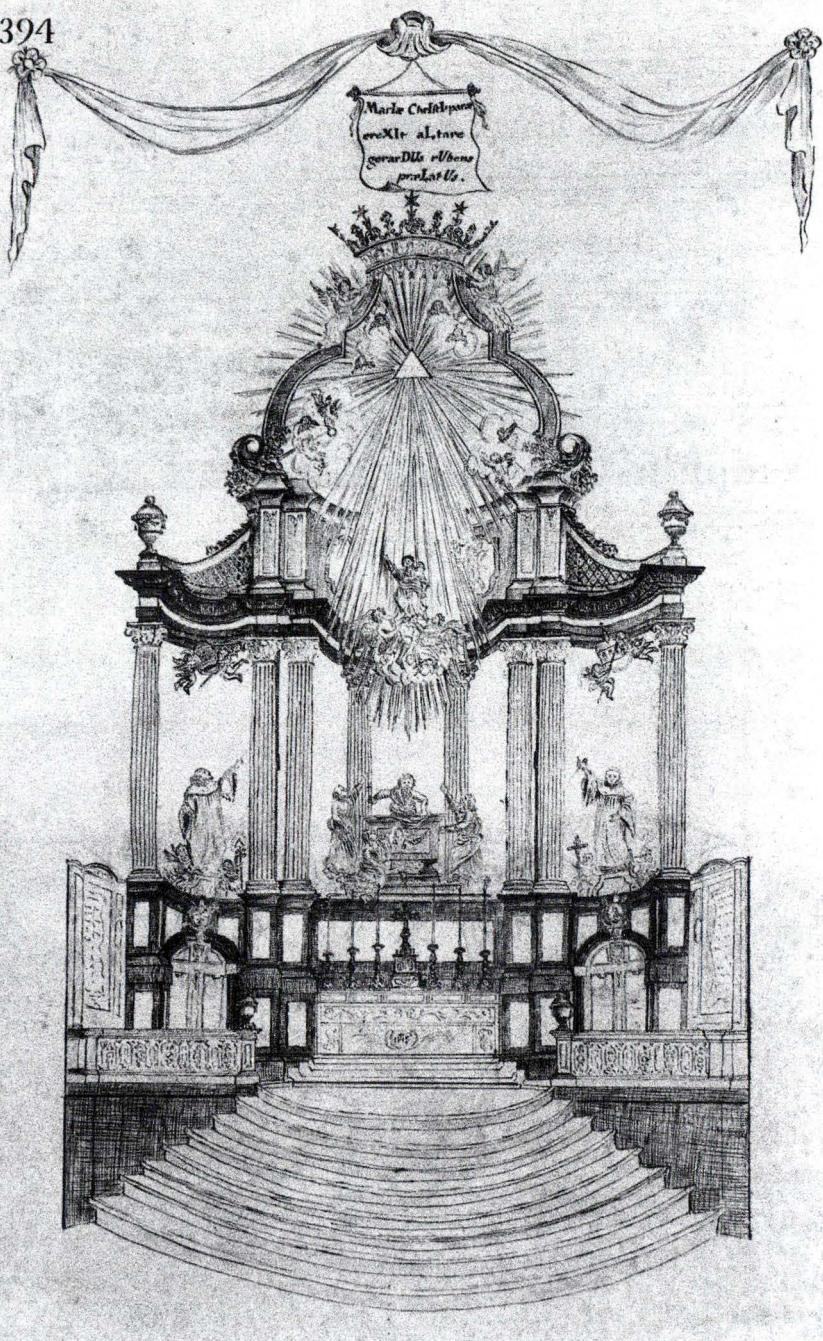


Fig. 9. Onbekend, *Het hoogaltaar van de St.-Bernardusabdij met epitafen, balustrade en trappen*, 1729, gewassen pentekening, 605 x 160 mm, Bornem, archief St.-Bernardusabdij (foto auteur).

## Overbrenging naar de St.-Andrieskerk

Het archief van de St.-Andrieskerk is voor de periode 1800-1823 verdwenen. Zowel de tekening van de heroprichting van het hoogaltaar in de St.-Andrieskerk door Trachez, als de documenten in verband met de overbrenging van het altaar, de oprichting en de opeenvolgende restauraties, zijn dus verloren<sup>(50)</sup>. Men mag zich bijgevolg gelukkig prijzen dat pastoor Visschers in 1853 een paar gegevens en documenten hieromtrent gepubliceerd heeft<sup>(51)</sup>. Jammer genoeg is het heden onmogelijk na te gaan wat met het marmeren tabernakel en de cherubijnen, die de achterkant van het hoogaltaar versierden, gebeurde.

Bij de afschaffing van de St.-Bernardusabdij werd het hoogaltaar, samen met de rest van het muurvaste kerkmeubilair, op 8 fructidor 1797 ter plaatse voor 200 gulden te koop gesteld door notaris J. Ballieu<sup>(52)</sup>. George Pallandi uit Aken werd de eigenaar van het hoogaltaar voor 730 gulden, maar verkocht het op 2 oktober 1803 door aan generaal Lapallière, de nieuwe eigenaar van de abdijgebouwen<sup>(53)</sup>. De kerkmeesters van de St.-Andrieskerk, Gallina, Ullens en Auwers, kochten het op hun beurt op 27 mei 1805 voor 200 gouden louis en kregen zes maanden tijd om het over te brengen, zoals de akte van betaling getuigt<sup>(54)</sup>. De werken, onder leiding van Willem Herreyns, begonnen pas op 20 april 1807. In het Stedelijk Prentenkabinet (verzameling Van Herck) wordt een ongepubliceerde tekening bewaard met de opmetingen van het hoogaltaar, waarschijnlijk geschetst juist voor het afbreken ervan (fig. 10). De architecturale delen zijn zeer nauwkeurig weergegeven, terwijl de beelden buiten proportie zijn. Nadien werd nog eens 374 frank betaald voor de trappen (29 oktober 1807) en gebeurden er talrijke aanpassingen door de beeldhouwer Jacob Van der Neer, gaande van herstellingen aan het hout tot het maken van twee nieuwe engeltjes<sup>(55)</sup>. Uiteindelijk kon de eerste II. Mis op het hoogaltaar in de St.-Andrieskerk op 25 maart 1809 opgedragen worden.

## Navolging

Het hoogaltaar van de St.-Bernardusabdij wordt nu meestal aanzien als hét voorbeeld van de Laat-Barok in de Zuidelijke Nederlanden, maar ook in het begin van de 18de eeuw kreeg dit meesterwerk reeds veel aandacht. Dit viel enerzijds af te leiden uit de toeloop van ontelbare gasten, buitenlanders en pelgrims die naar Hemiksem kwamen, niet voor de kerk, maar enkel om het altaar te zien<sup>(56)</sup>, en anderzijds door de navolging ervan in andere kerken

(50) Deze gewassen pentekening, 55 x 37 cm, kwam voor de eerste keer voor op de *Tentoonstelling van tekeningen der Verbruggen's en ontwerpen van altaren, tabernakels en tronen van Antwerpse beeldhouwers-architecten der 17e en 18e eeuwen*, tent.cat., Antwerpen, zaal Van Herck, 1939, p.30, en werd toen nog in het archief van de St.-Andrieskerk bewaard.

(51) VISSCHERS 1853.

(52) RAA, Notariaal 99, notaris J.Ballieu, 8 fructidor 1797.

(53) VISSCHERS 1853, dl.3, p.50.

(54) Gepubliceerd in VISSCHERS 1853, dl.3, p.357-358.

(55) Ibidem, p.51-57.

(56) BOUVAERT, Hs.229, f°164.

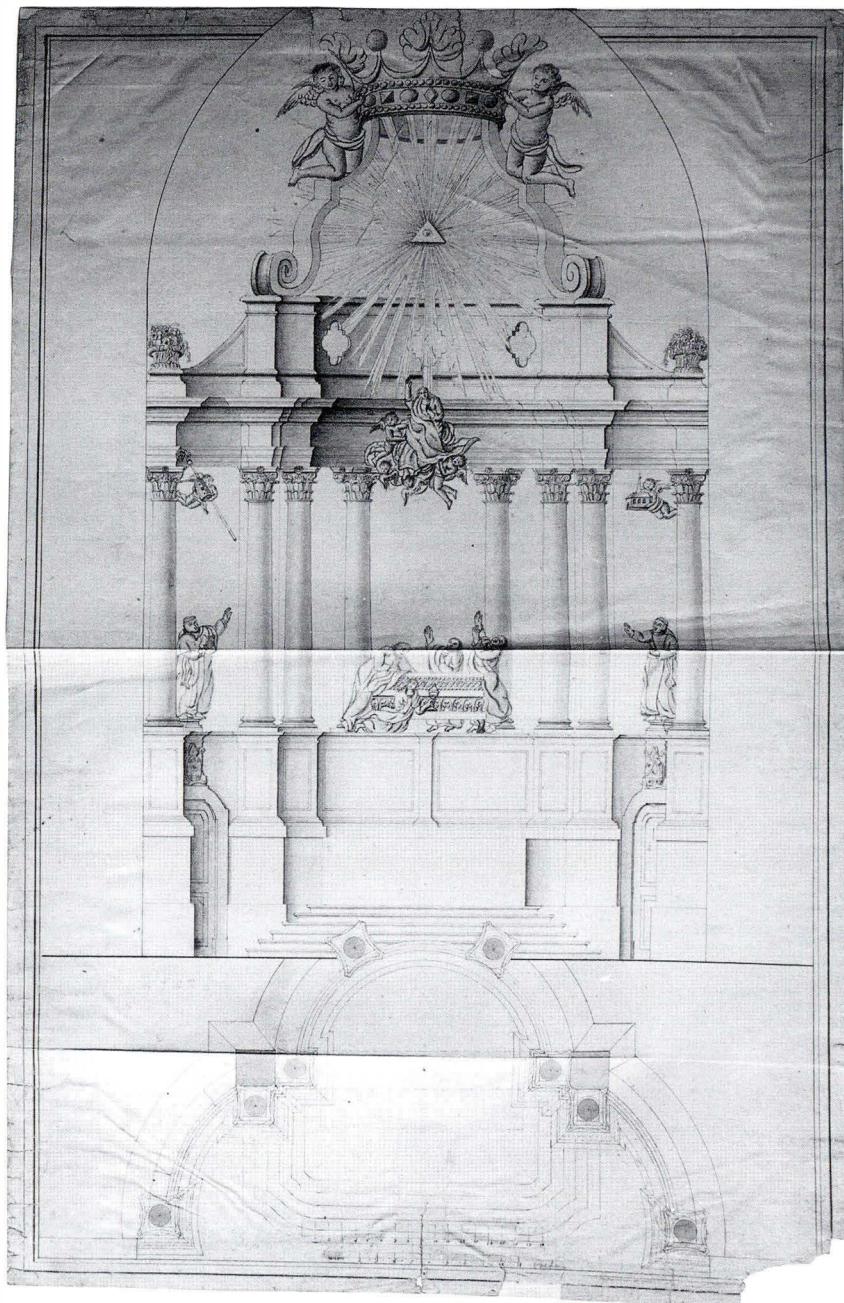


Fig. 10. Onbekend, *Opmetingen van het hoogaltaar van de St.-Bernardusabdij*, ca 1800,  
gewassen pentekening in bruin en zwart, 676 x 439 mm, Antwerpen,  
Stedelijk Prentenkabinet, Fonds Charles van Herck, CVII 370  
(Copyright Koning Bouwewijnstichting).

en voornamelijk in de norbertijner abdijkerken, zoals Ninove en Averbode. Het hoogaltaar van Averbode werd in 1757 opgetrokken door G. Bayar uit Namen naar tekeningen van Feuillien Houssar, vroeglijdig overleden, terwijl het hoogaltaar van Ninove (1728-31) een werk is van beeldhouwer Jan Baptist Van der Haeghen (1688-1738) (57).

Niet alleen het hoogaltaar, maar ook de bekleding van het hoogkoor door W. I. Kerriex kreeg onmiddelijk navolging in verschillende abbatiale kerken. Het Sanctuarium dat zich in de St.-Bernardusabdij aan de achterkant van het hoogaltaar bevond en enkel door beschrijvingen bekend is, werd bijna gelijktijdig door Jacques Bergé (1696-1756) volgens hetzelfde schema toegepast in de Finistère-kerk te Brussel (1727) en in de norbertijner abdij van Park te Heverlee (1728) (58). In beide gevallen gaat het om een ionisch tempeltje met driehoekig fronton en koepeltje rond een vergulde deur in reliëf. Aan weerskanten knielt een wit engeltje op een voluut neer. Het geheel is in gemarmerd hout uitgevoerd, in tegenstelling tot dat van Hemiksem waar marmer gebruikt werd. Zoals Bergé reeds opmerkte gaat dit schema terug op een ontwerp tekening door W. I. Kerriex van een niet uitgevoerd altaar voor de St.-Bernardusabdij (fig. 7) (59). Het hoogaltaar van de St.-Bernardusabdij werd pas ingehuldigd in 1729 maar het contract en het ontwerp dateren van 1725 zodat het niet denkbeeldig is dat Bergé de werf bezocht en zich daarop inspireerde voor zijn tabernakels.

In 1731, twee jaar na het afwerken van het hoogkoor in de St.-Bernardusabdij, werd het schema van een abtelijk monument in een licht gewijzigde vorm in de norbertijner abdij van Ninove toegepast door Jan Baptist Van der Haeghen, beeldhouwer die zich voor het hoogaltaar van diezelfde kerk ook in Hemiksem inspireerde (60). Abt Ferdinand Van der Haeghen bestelde twee marmeren herdenkingsmonumenten voor de overleden abten en kanunniken, te plaatsen in een nis aan weerskanten van het hoogaltaar. Het ontwerp ervan en het houten gedeelte zijn van de hand van J.B. Van der Haeghen en de marmeren sarcofaag van François de Bouge uit Namen. Merkwaardig is dat enkele jaren nadien, namelijk in 1737-40, het monument door J. Bergé vervolledigd werd met twee grote reliëfs met het Laatste Avondmaal en het Joodse Paasfeest tussen het hoogaltaar en de herdenkingsmonumenten (61). Bovendien is geweten dat in beide nissen te Ninove reeds vanaf 1731 een marmeren plaat met de namen van de overleden abten en kanunniken bedoeld was (62). Deze opstelling komt duidelijk overeen met de situatie in de St.-Bernardusabdij zoals uit de beschrijvingen van ooggetuigen bekend: tegen de muren juist naast het hoogaltaar vier medaillons in laagreliëf geflankeerd door twee briefrollen met de namen en overlijdensdata van de abten. Het enig verschil is opnieuw het gebruikte materiaal: marmer in Hemiksem, voornamelijk gemarmerd hout in Ninove. Ook het onderwerp van één van deze reliëfs, namelijk het Laatste Avondmaal, verwijst duidelijk naar de predella van het hoogaltaar van Hemiksem.

(57) E. DHANENS, *De Onze-Lieve-Vrouwkerk te Ninove*, Inventaris van het Kunstschat van Oost-Vlaanderen, dl.9, Gent, 1980, p.55-56; L.J. BRESSELEERS, *De Abdijkerk van Averbode*, Averbode, 1986, p.122-123.

(58) W. BERGÉ, *Jacques Bergé. Brussels beeldhouwer. 1696-1756*, Brussel, 1986, aflb.75.

(59) BERGÉ 1986, p.104.

(60) Ibidem, p.226.

(61) Ibidem, p.150-151 en 226, aflb.136-137.

(62) Ibidem, p.153.

## BIJLAGEN

### BIJLAGE 1

**1725, 22 augustus.- Contract voor het nieuwe altaar in het hoogkoor van de kerk van de St.-Bernardusabdij, tussen abt Gerardus Rubens en Guillielmus Ignatius Kerricx, ingenieur en beeldhouwer.**

Inden jaere ons heeren als men schreeff duijsent seven hondert vijffentwintich den twee en twintchsten dagh der maent van Augusti voor mij Jacques de Bruijn Priester openbaer notaris bij den souverijnen Baede van Brabant geadmitteert t'Antwerpen residerende, ende de getuijen ondergenoemt, compareerde den Eerwaardichsten heere Gerardus Rubens Abt des Godtshuijs ende Abdije van Ste: Bernaerts opde Schelde, den Eerw heere Placidus van Dijck Prior, midtsgaders de Eerw: heeren Albericus van Velde, Petrus Pierssens, Alexander Adriaenssens Provisores ende Bartholomeus van Rijsingen, allen inden naem der selven Abdije ter eenre, ende d'heer Guillielmus Kerricx ingenieur ende belthouwer binnen de stadt Antwerpen ter andere sijden, mij notaris bekent welcke comparanten bekenden ende verlaerdens wedersijts midts desen overcomen ende veraccoerdeert tesijn nopende den marberen Autaer testellen inden hoogen choor vande kerke der voorsc Abdije volgens het model daer van gemaeckt inde manieren naer volgende, teweten dat den tweeden comparant heef aangenomen soo hij doet bij desen den voorsc marberen autaer volgens het model ten vollen gestelt ende gemaeckt ter plaatse te leveren binnen den tijdt van Driejaeren, teweten voorden feestdaghi van onse Lieve vrouwen hemelvaert vanden jaere XVIIc: Achtentwintich,

Dat hij de geheele Architecture tot de coronisse inclusieff sal maecken ende leveren van swerten, witten Rooden ende anderen gemengelden marber naerden heisch vant werck ende model, ende sullen de acht pilaaeren moeten sijn gecannaleert ende ieder van een stuck, Dat allentgene boven de voorschreve marbere coronisse sal comen, bijden voorsc aennemer sal moeten gemaeckt worden van delen ende linden hout respective, ende dat den selven aennemer het selve op sijnen cost, soo van voor als van achter sal doen marbeliseren ende vergulden naer vuijtwijser vande modelle, Het Beldt van onse Lieve vrouwe met de twee engelen, die het selve Beldt supporteren, als oock alle de andere belden die leeger comen als het bovenste onse Lieve vrouwe beldt wolcken etta sal den aennemer moeten maecken van schoone witten marber gelijk oock de capiteelen basimenten ende andere ciraeten comende onder de groote coronisse. Maer alle de belden die sullen comen boven het voorsc Lieve vrouwe beldt, sullen mogen gemaeckt worden van linden hout ende gemarbeliseert als boven. Het geheel werck sal van achter soo wel moeten gepolijst sijn als van voore, wel verstaende dat de coronisse van achter niet en sal gemaeckt worden met modilions gelijk voor, maer sal volstaen met eenen platten lijst op deseelve hooghde vande voorste coronisse, oock en sal de frise van achter niet gesneden sijn, maer gestaen met effen gepolijste platen van witten geaderden marber, Inde hooffden oft achter pilasters en sullen de cassementen van achter geen witte marbere platen hebben, maer sullen die cassementen effen swerten marber gepolijst sijn, nochtans sullen de voorste hooffden op de drij andere sijden, dat is voor ende besijden met witte marbere platen verciert sijn

Het sanctuarium daer het venerabile in bewaert wort sal gemaeckt worden volgens het model van swarten, rooden, off anderen marber naerden eijsch vant werck, ende de twee cherubinen van witten marber, de deure van wagenschot verguld, ende binnen in het marber werck sal een houte casse gemaeckt worden van wagenschot in behoorelyke dichte.

Waer toe men wedersijts sal op gaen met acht a negen swerte marbere trappen, waer boven ten eijnde vande trappen doorden aennemer sal moeten geleght worden eenen vloer, van witte ende zwarte marbere steenen, oock sal den aennemer den ronden circulaireen treck vanden Autaer, soo verre die sigh boven de trappen tot onder de pilaaeren sal verthoonen, moeten maecken van swarten marber, ende de twee dobbele sijdeuren neffen den Autaer, sullen moeten doorden aennemer ge-

maeckt worden van wagenschot met vergulde ciraten ende geschildert naerden heijsch vant werck, Item sal tot laste vanden aennemer sijn het leveren vande drij trappen liggende voorden autaer-steen, als oock de twee trappen nederwaerts voorden Autaer de breedde vanden choor begrijpende, alles van witten geaderden marber, ende de vloersteenen comende tusschen de voorse twee trappen ende de autaer, sulen moeten sijn van rooden ende witten marber.

Dijensvolgens sal tot laste vanden aennemer sijn het voorse geheel werck, soo van het leveren vanden marber delen ende linden hout, de heldhouwerije, stellen vanden Autaer ter plaatse, als vanden arbeitsloon, marbeliseren vergulden, polijsteren, ende alle appendentien ende dependentien van dijen Vuitgenomen dat sal sijn tot laste vande voorse Abdijne inhet clooster ten tijde van het stellen vanden voorse Autaer te leveren ende te betaelen de metsers, calek ende steen tot het gene den aennemer sulex sal noodigh hebben. Item allen het ijserwerck dat tot het stellen van het bovenste werck sal noodigh sijn, metoock het scherpen vande ijsers voor de wercklieden, midtsgaders de stellingen, ende de hulpe vande timmerlieden om deselve stellingen te maecken. Item sullen des aennemers wercklieden ten tijde van het veranderen van het out werck, ende stellen vanhet nieuw werck ten coste vanden aenemer moeten logeren buijten het clooster, ende oock aldaer cost ende dranck hebben ten coste vanden selyen aennemer, behoudelijck dat ieder werckman sal int clooster genieten twee potten drinckenbier daeghs, Gelyck oock sal geschieden ten regarde vande policours [sic], die de pilaren ende ander werck sullen moeten doen blincken, vuijtgenomen dat de marbeliseerders ende vergulders ten tijde van het werck, dat inde Abdijne moet geschieden, aldaer den cost, dranck ende logiment sullen hebben sonder cost vanden aennemer Item sullen oock tot s'cloosters laste sijn alle de wagen ende schipvrachten om afftehaelen allen het werck hetgene van Antwerpen sal moeten comen ende voorder niet, doch dat met geenen ordinaires wagen en can gevoert worden, daertoe sal den aennemer besorgen den horst, ende het clooster de peerden. Ende sal het clooster de occasien sulck verheischiende oock moeten besorgen de hulpe van eenige mannen ende paarden int lossen ende optrekken vande steenen inde kerkje ende diergeleke, Soo nochtans dat tot laste des aennemers sullen gestelt worden bequaeme toesienders, soo tot het lossen der pilaren als andere stucken ende materialen, alsoo alle schaede van breken, als anderssint sal sijn tot laste, coste, ende perijkel vanden aennemer, die oock sal moeten leveren de catrollen met de coorden ende andere gereeschappen tot het voorse werck dienende, Ende off den aennemer quaeme te sterren eerdat het voorse werck voltrocken waere, des Godt Almachthich gelieve te verhoeden, soo sullen sijne erffgenaemen oft naercomelingen het selve werck doen voltrecken door den besten meester alsdan te vinden volgens dit contract ende model.

Op alle welcke voorschreve conditien dese aenneminge is geschiedende voorde somme van se-venentwintich duisent guldens courant gelt, gelyck ten tijde vande respective betalingen cours hebben ende gepermitteert sal sijn, waer vanaenden voorse aennemer soo haest het voorse werck sal wesen gelevert gestelt ende voltrocken sal worden betaelt de somme van thien duisent vijfhondert guldens courant, ende de reste van de betaelinge der voorse aenneminge sal daer naer geschieden met duisent gulden jaerelijex tot de volle betaelinge toe sonder eenige intrest naer allen dweck voorse is de voornoempde partijen wedersijts ieder in sijnen regarde hun geloven te sullen reguleren, ende allentselve stiptelijck te sullen onderhouden onder verbant als naer recht met renuntiatie in forma, sonder argelist, aldus gedaen en gepasseert t'Antwerpen ter presentie van Joannes Baptista de Bruyn ende Franciscus Jacobus de Bruyn als getuijgen, ende is de minute deser ten prothocolle mijns notaris berustende bij de comparanten wedersijts op behoorelike segel benefens mij notaris onderteekent

Quod attestor  
[get] Jac:de Bruijn pbr Nots  
1725

Bornem, archief St.-Bernardusabdij, *doos Rubens*.  
Antwerpen, Stadsarchief, *Notariële protocollen Jacques De Bruyn*, N768 (1725), f°74.  
Ongepubliceerd

## BIJLAGE 2

**1725, 25 september.- Contract tussen abt Gerardus Rubens en Willem Ignatius Kerricx, ingenieur en beeldhouwer, als aanvulling op het contract van 22 augustus 1725 in verband met het stellen van een nieuw hoogaltaar in de kerk van de St.-Bernardusabdij.**

Inden jaere ons heeren als men schreeff dujsent seven hondert vijfentwintich den vijfentwintichsten dagh der maent van september, voor mij Jacques de Bruijn priester openbaar notaris bij den souverijnen Raede van Brabant geadmitteert t'Antwerpen residerende compareerde den Eerweerdigsten heere Gerardus Rubens Abt des godtshuijs ende Abdij van Sinte Bernaerts op de Schelde, den Eerw: heere Placidus van Dijck Prior, midtsgaders de onder geteekende Provisores der selver Abdij ter eenre, ende d'heer Guillielmus Kerriex Ingenieur belthouwer binnen de stadt Antwerpen ter andere sijden, alle mij notaris bekent, weleke comparanten seijden ende verclaerden, dat sij op den tweeeentwintichsten Augusti lestleden comparerende voor mij notaris tsaemen hadden aengegaen seker contract van aenbestedinge ende aenneming vande marberen autaer, die voor den feestdagh van onse Lieve vrouwen hemelvaert vanden jaere XVIIe:Achtentwintich moet gestelt ende voltrocken sijn inden hoogen choor vande kercke der voorse Abdij op de conditien ende voorwaerden daer inne ondersproken, ende alsoo het selve sooschoon ende prijsselijck werck is verheijsschende dat het naerbeschreyven werck daer bij soude worden gevoeght, om het voorse te geven sijne volcomen hooghde, glans, schoonicheijt, ende volcomen besluijt, soo ist dat de voorse comparanten wedersijts bij forme van appendix tot het voorgaende contract verclaeren onder comen ende veraccordeert te sijn inden manieren naervolgende,

te weten dat den comparant vande tweede partije boven het voorgaende alnoch aengenomen heeft, gelijk hij aenneempt bij desen twee bekleedsels der mueren vanden voorse hoogen choor te maecken van rooden witten ende anderen marber naerden heijsch vant werck, welcke bekleedsels sullen moeten comen vanden grondt, ende in hooghde gelijk sijn met de bovencant der piedestalen vanden voorschreyven nieuwen Autaer, ende beginnen tegens ende nevens het buijtenste piedestal, ende eijndigen met de halve colomme van den choor bestaende in drie bagetten tot aende halve colomme, staende tegens den muer neffens Sint Jans ende Sint Josephs Autaer respective, alles naer vijftwijns vande modelle daer van gemaeckt, ende sullen inde medalion, wedersijts comende op de voorse bekleedtsels, moeten gemaeckt worden historien in Basrelieff ende opde twee brieven gegraveert worden sooveel naemen ende letters als daer toe sullen opgegeven worden item sal den aennemer beneden voor den hoogen choor moeten maecken eenen grooten ronden trap, bestaende in seven trappen van rooden marber als oock eene balustrade van rooden marber met witte marbere doorluchtige schoreersels ende platen inde cassementen, ende boven van aenden geseijden trap ende balustrade tot aende andere vijff trappen die in het eerste contract gementioneert sijn, sal den aennemer den geheelen vloer ende montsteen vanden kelder in behoorelycke fracije compartimenten moeten leggen met rooden ende witten marber, ende sullen om de eijsch van dit werck de twee leeghste trappen vande vijff die in het eerste contract bedongen waeren te maecken van witten gewolekten marber, nu gemaeckt worden van rooden marber, maer de drie bovenste trappen, liggende voor den Autaersteen sullen van schoonen witten gewolekten marber moeten gelevert wor- den.

Item sal het deel vanden autaer nu staende, midts de verhooginge door den aennemer int geheel affgebroken, ende herselt moeten worden behoudens dat tot laste der Abdij sal sijn te leveren de metsers, soo tot het affbreken als opmaecken met calek ende steen. Gelijck oock tot laste van de Abdij sal sijn het metselwerk van den nieuwen kelder die inden voorse hoogen choor gemaeckt sal worden des sal den aennemer gehouden sijn den selven nieuwen kelder te ordonneren ende soo dickwijs daer toe overcomen als noodigh sal sijn, sonder pretentie buijten dit contract.

Op alle welcke conditien dese tweede aenneming, buijten de somme in het eerste contract begrepen, die in haer geheel blijft, is geschiedende voor de somme van negen duysent guldens cou-

rant, te betaelen op den voet van het eerste contract, alsoo dese tweede aenneminge in alles is geschiedende op den voet vande erste, soo aengaende den tijdt van leveringe ende voltreckinge van het werck, als het doen vande betaelinge, midtsgaders van het logiment ende montcosten van des aennemers wercklieden buijten het clooster, leveringe van metsers, calek, steen, ijserwerck, transport vande oude steenen die vermaeckt moeten worden naer Antwerpen, affhaeten der selver oft nieuwe, policours, toesienders gereedschappen, voltrecken bij affstervinge ende diergelijcke, gelijck in het eerste contract breeder is vuijtgedruckt ende geconditionneert, naer allen d'weleke de voorse partijen wedersijts ieder in sijnen regarde hen geloven te sullen reguleren, onder verbant in forma aldus gedaen ende gepasseert inde voorse Abdije ten dage maende en jaere als boven, ende de minute deser ter prothocolle mijns notaris berustende bij de voorse comparanten, ende de Provisors Van Velden, Adriaenssens ende Van Rijsingen onderteeckent benefens mij notaris

Quod attestor  
[get.] Jac:de Bruijn pbr.Nots  
1725

Bornem, archief St.-Bernardusabdij, *doss Rubens*.

Antwerpen, Stadsarchief, *Notariële protocollen Jacques De Bruyn*, N768 (1725), f° 81.

Ongepubliceerd

**RÉSUMÉ:** **Nouvelles données concernant le maître-autel de Peter I Verbrugghen et Willem Ignatius Kerricx de l'église Saint-André à Anvers, autrefois dans l'abbaye Saint-Bernard à Hemiksem**

Après la Révolution Française, le maître-autel en marbre de l'abbaye cistercienne de Saint-Bernard à Hemiksem fut acheté par la fabrique d'église de Saint-André à Anvers. L'étude des archives de l'abbaye a permis de contredire la thèse selon laquelle Willem Ignatius Kerriex aurait terminé en 1725-29 l'autel commencé peu avant 1665 par Peter I Verbrugghen. Le contrat entre l'abbaye et Kerriex montre en effet que l'autel de Verbrugghen, commandé par le maître-des-postes Jean Baptiste Anthoine mais laissé inachevé en 1665, fut entièrement démantelé en 1725. Kerriex ne réutilisa que la prédelle et les huits reliefs en marbre dans une toute nouvelle composition grandiose et très aérée. Lors du transfert vers St.-André, l'autel ne subit que peu de changements, comme l'attestent deux sources iconographiques du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ce ne sont plus les deux grands anges qui soutiennent la couronne, mais deux angelots, car le chœur de l'église de St.-André est moins vaste que celui de l'abbaye.

**ABSTRACT:** **New data about Peter I Verbrugghen's and Willem Ignatius Kerricx's high altar from St Andrew church in Antwerp, once in St Bernard abbey in Hemiksem.**

After the French Revolution, the marble high altar from the Cistercian abbey of St Bernard in Hemiksem, was bought by the church factory of St Andrew in Antwerp. A study of the abbey's archives made it possible to refute the thesis that Willem Ignatius Kerriex would have completed in 1725-29. The altar started no long before 1665 by Peter I Verbrugghen. The contract between the abbey and Kerriex actually shows that Verbrugghen's altar,

ordered by postmaster Jean Baptiste Anthoine, but let uncompleted in 1665, was entirely demolished in 1725. Kerriex only reused the predella and the eight marble reliefs in a fresh new imposing but not too heavy composition, while transferred to St Andrew, the altar only underwent a few changes, according to two iconographic sources from the 18th century. Instead of the two big angels, two cherubs now support the crown because the choir of the church of St Andrew is less nest vast than of the abbey.



# LES AVENTURES DE DON QUICHOTTE, TAPISSERIES BRUXELLOISES DE L'ATELIER LEYNIERS-REYDAMS

Koenraad BROSENS et Guy DELMARCEL (\*)

## ***Don Quichotte dans la tapisserie européenne. Etat de la question***

Le roman de Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616) relatant les aventures de Don Quichotte, chevalier anachronique et de son valet Sancho Panza connut un succès remarquable dans la tapisserie au XVIII<sup>e</sup> siècle. Des suites illustrant ce thème furent tissées dans les manufactures de Paris, Beauvais, Aubusson, Audenarde, Bruxelles, Lille, Naples et Madrid (¹).

Les éditions les plus connues furent exécutées aux Gobelins d'après les vingt-huit maquettes de Charles-Antoine Coypel (1694-1752) (²). Les séries d'Audenarde, basées sur des modèles parisiens, n'auraient été tissées qu'après 1734 (³). Beauvais ne produisit qu'une édition (1735-1737) (⁴) d'après les cartons de Charles Joseph Natoire (1700-1777). La tenture napolitaine, produite dès 1757-1762 dans l'atelier de Pietro Duranti (actif de 1743 à 1791) fut conçue comme un complément de la suite de Coypel (⁵).

(\*) Nous tenons à remercier les propriétaires des différentes tapisseries, surtout les héritiers de feu le Chevalier de Bergeyek, pour leur aimable collaboration lors de l'étude et de la photographie des différentes tapisseries. Notre vive gratitude va aussi à M. George Hughes Hartman, Londres, pour son aide inlassable en faveur de cette recherche et à M. Michael A. Penruddock.

(1) Heinrich Göbel, *Wandteppiche. I. Die Niederländer*, Leipzig, 1923, 1, p. 216 et 489.

(2) Cette production parisienne fut étudiée par Maurice FENAILLE, *Etat général des tapisseries de la manufacture des Gobelins, depuis son origine jusqu'à nos jours (1600-1906). Période du dix-huitième siècle, première partie*, Paris, 1904, p. 157-282; Edith Appleton STANDEN, 'The Memorable Judgment of Sancho Panza: a Gobelins Tapestry in the Metropolitan Museum' dans *Metropolitan Museum Journal*, 10, 1975, p. 97-106; ID., *European Post-Medieval Tapestries and related Hangings in the Metropolitan Museum of Art*, New York, 1985, 1, p. 369-375 et Nello FORTI GRAZZINI, *Il patrimonio artistico del Quirinale. Gli arazzi*, Milan, 1994, 2, p. 394-396.

(3) Ingrid DE MEUTER, 'Twee 18de-eeuwse Oudenaardse wandtapijtreeksen en hun bronnen. *Don Quichotte* en *Il Pastor Fido*' dans *Handelingen van de Geschied- en Oudheidkundige Kring van Oudenaarde*, 35, 1998, p. 229 et 238.

(4) O. P. SÉBASTIEN & M. H. KROTOFF dans cat. d'exposition *Don Quichotte vu par un peintre du XVIII<sup>e</sup> siècle: Natoire, Compiègne, 1977, passim* et Jean COURAL, *Beauvais. Manufacture nationale de tapisserie*, Paris, 1992, p. 44 et 47.

(5) FORTI GRAZZINI 1994, 1, p. 106-168.

D'après les documents d'époque, Bruxelles connut à son tour une production considérable de tapisseries de Don Quichotte. Wauters et Reydams ont publié des manuscrits du XVIII<sup>e</sup> siècle attestant le tissage de telles tentures dans les ateliers de Pierre Van den Hecke (privilégié 1710-1752) et ceux de Leyniers et Reydams (1712-1768) (<sup>6</sup>). Quelques décennies plus tard, Denucé publiait un document similaire faisant état de la production chez Pierre Van der Borcht (+1763), chez qui la tenture de Don Quichotte faisait partie des ensembles disponibles (<sup>7</sup>). Une quatrième suite, dont cinq pièces ont déjà été repérées, peut être attribuée à l'atelier de Jean-Baptiste Vermillion (privilégié 1723-actif jusqu'après 1766) (<sup>8</sup>). À l'exception des notes de Rotraud Bauer, se rapportant à une tenture de Van den Hecke à Vienne, toute cette production bruxelloise doit faire l'objet d'une étude d'ensemble (<sup>9</sup>). Des articles de synthèse font également défaut pour les suites de Don Quichotte réalisées à Aubusson (Pierre Mage; +1768), Lille (Willem Werniers; +1738), Madrid (1727/29-1744; Frans Van der Goten) et Audenarde (<sup>10</sup>).

### **Don Quichotte dans l'atelier Leyniers-Reydams**

Le présent article est consacré aux tentures de Don Quichotte issues de l'atelier Leyniers-Reydams. Trois raisons justifient notre choix. La seule tapisserie traitant ce thème dans les collections publiques belges a été achetée par les Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles en 1979. Celle-ci, *Don Quichotte suspendu à la fenêtre*, porte la signature d'Urbain Leyniers (1674-1717) (fig. 10) et elle n'a pas encore été étudiée en détail (<sup>11</sup>). La suite est bien documentée grâce au « manuscrit Crick » et à un inventaire établi après le décès d'Urbain Leyniers en 1717 (<sup>12</sup>). En outre, un grand nombre de tapisseries de Don Quichotte, portant

- (6) Alphonse WAUTERS, *Les tapisseries bruxelloises. Essai historique sur les tapisseries et les tapissiers de haute et de basse-lisse de Bruxelles*, Bruxelles, 1878, p. 357-358 et Ad. REYDAMS, 'Les Reydams. Tapissiers bruxellois' dans *Annales de la société d'archéologie de Bruxelles*, 22, 1908, p. 101, 106, 120, 123, 126.
- (7) Jan DENUCÉ, *Antwerpse tapijtkunst en handel* (Bronnen voor de geschiedenis van de Vlaamsche kunst 4), Anvers - La Haye, 1936, p. 395-398.
- (8) Guy DELMARCEL & Frank HUYGENS, 'A propos du tapissier Jean-Baptiste Vermillion, du cartonnier Maximilien De Hase et d'autres ateliers bruxellois du XVIII<sup>e</sup> siècle' dans *CIETA - Bulletin*, 74, 1997, p. 149.
- (9) Rotraud BAUER dans cat. d'exposition *Wohnen im Schloß. Tapisserien, Möbel, Porzellan und Kleider aus drei Jahrhunderten*, Halbturm, 1991, p. 86-95.
- (10) Un inventaire dressé lors du décès de Pierre, tapissier à Aubusson et marchand à Paris, révèle qu'il pouvait livrer « des tapisseries fines représentant l'*Histoire de Don Quichotte* »; Dominique CHEVALIER, Pierre CHEVALIER & Pascal-François BERTRAND, *Les tapisseries d'Aubusson et Feltre*, Paris, 1988, p. 127 et 193. Un série de huit pièces fut tissée dans l'atelier de Guillaume Werniers à Lille; WAUTERS 1878, p. 349-350. La série madrilène fut réalisée d'après des cartons d'Andrea Procaccini (1671-1734); cf. GöBEL 1923, 1, p. 216.
- (11) La présente étude sur *Don Quichotte* dans la tapisserie bruxelloise a été commencée par le prof. Guy DELMARCEL. L'étude complémentaire fut menée à bien par Koenraad BROSENS, *Don Quijote in de Brusselse wandtapijtkunst van de achttiende eeuw. Een kritische status quaestionis*, mémoire de licence inéd., Leuven, 1997.
- (12) Une transcription du ms. Crick est conservée dans les archives de la ville de Bruxelles (fasse 873). Le document a appartenu à la famille de Lucien Crick; cf. Marthe CRICK-KUNTZIGER, 'The Tapestries in

la signature des ateliers Leyniers et Reydams, a survécu permettant une reconstruction de l'ensemble.

Le « manuscrit Crick », document capital pour l'histoire de la tapisserie bruxelloise au XVIII<sup>e</sup> siècle, est une liste récapitulative de tentures vendues par les manufactures Leyniers et Reydams entre 1712 et 1734. Il mentionne également les dimensions des suites, ainsi que les noms de cartonniers et d'acheteurs. Sept éditions de *l'Histoire de Don Quichotte*, comprenant 35 tapisseries en tout, y sont répertoriées, la première datant de 1715<sup>(13)</sup>, année où une suite en six pièces est envoyée à Vienne à Jean Van Ysendyck (1669-1734), chambellan et secrétaire de l'empereur Charles VI, trésorier et roi d'armes de l'ordre de la Toison d'or<sup>(14)</sup>. Les six sujets sont : « 1. où l'on mène *Donquichotte* dans une cage 2. où l'on berne *Sancho Pancha* 3. *Donquichotte* attaché à la fenêtre 4. où l'on fait *Donquichotte* chevalier 5. où *Donquichotte* se bat contre les moutons 6. où *Donquichotte* se bat contre le moulin au vent ». Les noms de Jean Van Orley (1665-1735) et d'Augustin Coppens (1668-1740) sont mentionnés comme cartonniers. L'ordre dans lequel les sujets sont repris ne correspond pas à la chronologie des événements chez Cervantes, mais plutôt aux dimensions des tapisseries<sup>(15)</sup>. Ainsi, les pièces encore conservées de *Don Quichotte dans la cage* comptent parmi les plus larges, tandis que celles de *Don Quichotte combattant les moutons* et *Don Quichotte se battant contre les moulins à vent* sont toujours parmi les plus étroites<sup>(16)</sup>.

Deux ans plus tard, en 1717, deux pièces tissées avec des fils d'or dans la bordure, furent livrées à Anselm Franz, prince de Tour et Tassis (1681-1739)<sup>(17)</sup>. Ces œuvres ne figuraient plus dans la collection Tour et Tassis au début de notre siècle<sup>(18)</sup>. Un an auparavant, Hercule

the Palace of Liege<sup>(19)</sup> dans *The Burlington Magazine*, 289, 1927, p. 177. La liste fut déjà publiée par REYDAMS 1908, p. 104-129. L'inventaire est conservé dans les Archives Générales du Royaume, Notariat Général du Brabant, 6718, acte 30 (découvert par Michel VANWELKENHUYZEN & Pierre DE TIENNE, ‘Une famille de tapissiers bruxellois, les Leyniers (suite)’ dans *L'intermédiaire des généalogistes*, 259, 1989, p. 32). Une édition critique de ces documents est en préparation (Guy DELMAREL, Frank HUYGENS & Koenraad BROESESS). Les passages intéressants sont repris dans les appendices 1 et 2.

- (13) Appendice 1, 1, 1-8.
- (14) Fortuné KOLLER, *Aut service de la Toison d'or (les officiers)*, Dison, 1971, p. 159-160.
- (15) Un classement par taille a également été utilisé dans le catalogue de vente de l'atelier bruxellois de Pierre Van den Hecke (actif entre 1710-1752) et de Pierre Van der Borcht (actif entre 1712-1763). Il faut toutefois garder en mémoire que ces listes diffèrent de l'inventaire de l'atelier Leyniers-Reydams. La liste de l'atelier Van den Hecke a été publiée par WAUTERS 1878, p. 357-358. Le catalogue Van der Borcht a été repris dans DENUË 1936, p. 395-398.
- (16) La plus grande tapisserie connue est *Don Quichotte suspendu à la fenêtre* des MRAH de Bruxelles (notre fig. 10), mais le carton d'origine a été agrandi pour cette commande.
- (17) Appendice 1, 1, 10-12. Cette série de deux tapisseries faisait 5½ aunes de hauteur et 21½ aunes de largeur (400 x 1495 cm; 1 aune du Brabant = 69,56 cm; Horace DOURSTHER, *Dictionnaire universel des poids et mesures anciens et modernes*, Amsterdam, 1965, p. 33). Pour Anselm Franz, voir: V. POTEX, *Allgemeine Deutsche Biographie*, 37, Leipzig, 1894, p. 179-182.
- (18) Reydams pense, peut-être à tort, que cette série n'existe plus. REYDAMS 1908, p. 106. La famille Thurn und Tassis jouait un rôle important à cette époque dans les relations internationales. Au service de l'empereur d'Autriche, elle interceptait des documents destinés entre autres aux ambassadeurs français. Voir Matthew Smith ANDERSON, *Europe in the Eighteenth Century 1713-1783*, 2<sup>e</sup> éd., Londres, 1961, p. 206.

Joseph Louis Turinetti, marquis de Prié (1658-1726), ministre plénipotentiaire des Pays-Bas autrichiens, acheta cinq tentures à l'atelier Leyniers-Reydam, dont une série de *Don Quichotte* en six pièces<sup>(19)</sup>. Une suite similaire fut livrée en 1718 à un client nommé Santuri à Brix (?) et envoyée ensuite en Pologne<sup>(20)</sup>. Quatre tapisseries furent envoyées en 1725 à « *Milord Withworth ambassadeur d'angleterre a la hie* »<sup>(21)</sup>. Charles Withworth, baron de Galway (1675-1725), nommé ambassadeur à La Haye en 1717 pour deux ans, termina sa carrière diplomatique en 1722, puis s'établit à Londres où il mourut en 1725, année de la livraison<sup>(22)</sup>. Une autre suite en quatre pièces fut vendue en 1728 à Aubertin et Boivin à Paris<sup>(23)</sup>.

Une septième fut livrée en 1724 au « *comte de rotembourg ambassadeur de france en espagne* ». Cette série se situe chronologiquement avant les deux ensembles cités ci-dessus<sup>(24)</sup>. Il s'agissait d'un ensemble en sept pièces, le sujet de la septième n'étant pas mentionné. L'identification du client n'est pas aisée. Parmi les comtes de Rothenburg, on relève Frédéric Rudolphe (1710-1751)<sup>(25)</sup> ou son père Alexandre Rudolphe (+ 1758), mais ce dernier ne reçut le titre comtal qu'en 1736 et ne semble pas avoir effectué de missions diplomatiques<sup>(26)</sup>. Un parent de Frédéric, Conrad Alexandre, général d'armée, ambassadeur de France en Prusse de 1714 à 1728 est mentionné avec le titre de comte<sup>(27)</sup>. Il effectua des missions diplomatiques

(19) Appendice 1, l. 14-15; dimensions: 5 x 39 aunes (348 x 2712 cm). Hercule Turinetti est né en 1658 au Piémont. Entre 1716 et 1721, il fut gouverneur des Pays-Bas autrichiens pour le prince Eugène de Savoie (1663-1736). Turinetti fut rappelé en décembre 1721 par l'empereur Charles VI (1685-1740) et remplacé par l'archiduchesse Marie-Élisabeth d'Autriche (1680-1711), la sœur de Charles VI. Il mourut à Vienne en 1726. Le rôle et la signification du marquis de Prié pour les Pays-Bas méridionaux est traité dans Ghislaine De Boom, *Les ministres plénipotentiaires dans les Pays-Bas Autrichiens*, Bruxelles, 1932, p. 15-28.

(20) Appendice 1, l. 24-27; dimensions: 5½ x 40 aunes (365 x 2782 cm). Reydams mentionne une série qui fut livrée en 1718 à Mr. Sautin, sans préciser de quelle série il s'agit. Cf. REYDAMS 1908, p. 113.

(21) Appendice 1, l. 33-34; dimensions: 4¾ x 20 aunes (330 x 1391 cm).

(22) Reydams (REYDAMS 1908, p. 120) mentionne « *Witwooth* » comme commanditaire. Charles Whitworth devint baron en 1721. Il fut envoyé comme diplomate en Russie (1704-1710) et accomplit des missions diplomatiques, notamment en Pologne, dans la République des Pays-Bas et en Hongrie. Cf. L. STEPHEN & S. Lee (ed.), *The Dictionary of National Biography*, dl. 21, Londres, 1937-1938, p. 161-162. Voir également L. BITTNER & L. GROB, *Repertorium der Diplomatischen Vertreter aller Länder seit dem Westfälischen Frieden (1648). I. Band (1648-1715)*, Berlin, 1936 (réédition Berlin, 1976), p. 181, 185, 186, 195 et 197 et F. HAUSMANN, *Repertorium der Diplomatischen Vertreter aller Länder seit dem Westfälischen Frieden. II. Band (1716-1763)*, Zurich, 1950, p. 141, 146, 148, 149, 154, 155, 160, 161, et 162.

(23) Appendice 1, l. 36-37; dimensions: 5 x 23 aunes (348 x 1600 cm). Reydams mentionne Aubertin et Bouvin comme acheteurs de cette série. REYDAMS 1908, p. 123.

(24) Appendice 1, l. 39-41; dimensions: 5 x 45 aunes (348 x 3130 cm). Dans le manuscrit, les différentes commandes du « *comte de rotembourg ambassadeur de france en espagne* » sont mentionnées ensemble: une série de *Don Quichotte* fut livrée en 1724; en 1723, huit *Tenières* (Van Orley); en 1732, une série de onze pièces du *Triomphe des dieux* (Van Orley) et en 1734, l'atelier de Leyniers livra également une série en onze pièces des *Hommes célèbres d'après Plutarque* (Janssens).

(25) Anton Balthasar KÖNIG, *Biographisches Lexikon aller Helden und Militarpersonen, welche sich in preussischen Diensten bertücht gemacht haben*, Berlin, 1788-91 (réédition Starnberg, 1989), 3, p. 321-325 et POTEN 1889, dl. 29, p. 358-359.

(26) KÖNIG 1788-91, p. 321.

(27) Cf. BITTNER & GROB 1936, *passim* et HAUSMANN 1950, *passim*.

en Espagne en 1727, 1731 et 1734<sup>(28)</sup>, ce qui permet de supposer qu'il fut le commanditaire de cette suite.

Le manuscrit Crick n'offre qu'un tableau fragmentaire de la production des associés Leyniers et Reydams. Il ne cite pas toutes les tentures tissées ou vendues à l'époque, puisqu'on y trouve la mention que « *toutes les tentures de tapisserie de sa fabrique* » furent installées à l'Hôtel de Bournonville en 1717 lors de la visite du tsar Pierre le Grand et que certaines suites « *tant de la propre fabrique que de celles d'Audenarde et d'Anvers* » furent livrées en 1719 et 1720 à des commanditaires et des marchands à Paris<sup>(29)</sup>. La production de la manufacture Leyniers se poursuivit au-delà de 1734 — année limite du manuscrit — jusqu'en 1768, sous la direction de Daniel III Leyniers (†1770)<sup>(30)</sup>. Enfin, les mentions des tentures livrées ne suivent pas la chronologie des commandes, elles sont regroupées par client. Il n'est donc pas exclu que ces derniers aient encore acheté des suites après 1734.

L'inventaire des biens délaissés par Urbain Leyniers après son décès en 1747 est tout aussi important pour l'histoire de la manufacture. Le document n'offre pas seulement une liste des tentures de Bruxelles, Anvers et Audenarde qu'il avait en dépôt, mais mentionne également les modèles peints à l'huile sur toile, le nombre de toiles et leurs dimensions ainsi que les noms des cartonniers de seize tentures.

Trois éditions du Don Quichotte se trouvaient ainsi dans les magasins de Leyniers en 1747, comptant respectivement trois, neuf et sept tapisseries<sup>(31)</sup>. La tenture en trois pièces était probablement celle que Daniel III Leyniers, fils d'Urbain, fournit en 1747 pour orner le palais des ducs d'Arenberg lors du séjour du roi Louis XV à Bruxelles. La ville acheta cet ensemble, ainsi que trois autres, en 1748<sup>(32)</sup>.

Parmi les modèles peints à l'huile, ceux du Don Quichotte, attribués ici aussi à Van Orley et Coppens, comptaient dix pièces, mesurant 4 aunes  $\frac{3}{4}$  sur 61 aunes (330 x 4243 cm)<sup>(33)</sup>.

Les documents cités ne permettent pas d'établir avec certitude le nombre de sujets formant une série complète de Don Quichotte. La mention d'une édition en neuf pièces ne se rapporte pas nécessairement à neuf sujets différents, un thème pouvant faire l'objet de deux tapisseries, une pièce principale et un entrefenêtre<sup>(34)</sup>. Les dix toiles peintes mentionnées en 1747 se rapportaient probablement à des grandes compositions réparties parfois sur deux toiles.

(28) HAUSMANN 1950, p. 101, 110, 116, 121, et 130. Il effectua d'ailleurs la mission de 1731 avec Frédéric Rudolphe de Rothenburg. KÖNIG 1788-91, p. 322.

(29) Appendice 1, l. 17-22 et 28-31.

(30) WAUTERS 1878, p. 366.

(31) Appendice 2. Les dimensions des séries étaient respectivement de 4 $\frac{1}{2}$  x 22 $\frac{1}{2}$  aunes (304 x 1582 cm), de 4 $\frac{1}{2}$  x 52 $\frac{1}{2}$  aunes (313 x 3647 cm) et de 5 x 45 $\frac{1}{2}$  aunes (348 x 3139 cm).

(32) GÖBEL 1923, I, p. 353. Selon Wauters, les trois tapisseries concernaient les aventures de Sancho Panza; WAUTERS 1878, p. 364.

(33) Appendice 2, l. 18-19.

(34) Le musée de l'Ermitage conserve une tapisserie qui est un fragment du carton de *Sancho Panza jeté en l'air*; voir Appendice 3.

L'analyse des tapisseries existantes doit permettre de mieux définir la structure de la série de Don Quichotte. Il faut, avant tout, départager les diverses signatures conservées, permettant d'établir en même temps une chronologie relative:

1. En 1712, la manufacture de Henri II Reydams (1650-1719) s'associa à celle des frères Urbain (†1747) et Daniel II Leyniers (1669-1728). La collaboration prit fin avec le décès de Reydams en 1719, provoquant aussi le retrait de Daniel II<sup>(35)</sup>.

Les signatures: L.R., V. LEYNIERS R., LEYNIERS R. et REYDAMS se rapportent dès lors aux années 1712-1719.

2. Urbain Leyniers s'associa dès 1719 avec son beau-frère Jacques Platteborse, mais cette collaboration ne dura qu'un an. D'avril 1720 à août 1729, Urbain dirigea seul la manufacture. La signature V. LEYNIERS isolée peut se rapporter à cette période.

3. Dès 1729, Urbain prit son fils Daniel III comme associé. Père et fils travaillèrent en commun jusqu'au 1er janvier 1745, quand Urbain se retira des affaires. Les signatures: V. LEYNIERS D.L., ou: V.L.D.L. couvrent la période de 1729 à 1745<sup>(36)</sup>.

4. Daniel III Leyniers (1705-1770), qui signa: D.L., continua seul la production de 1745 jusqu'à l'hiver de 1767-1768, quand la manufacture ferma ses portes, après plus de deux siècles d'activité<sup>(37)</sup>.

Les tapisseries de Don Quichotte, sorties des ateliers Leyniers et Reydams, sont conservées plus particulièrement dans des collections privées et sur le marché de l'art. Seules quelques pièces font partie de collections publiques, à savoir une tapisserie à Detroit (fig. 3), une aux Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles (fig. 10), deux pièces au musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg et deux autres au palais voisin de Pavlovsk.

Trois tentures se trouvent actuellement en tout ou en partie dans des collections privées (voir aussi l'Appendice III). La première, conservée en Espagne, comprend sept tapisseries, formant ainsi l'ensemble le plus complet connu. Sa composition pose toutefois des problèmes. Six des sept tapisseries sont signées par les ateliers Reydams-Leyniers et furent dès lors tissées en 1719 au plus tard, mais une septième pièce est signée «V. Leyniers D.L.» et doit être datée dès lors entre 1729 et 1745. Une tenture ancienne aurait donc été complétée par la suite. D'après le manuscrit Crick, trois éditions furent exécutées au cours de cette première

(35) VANWELKENHUYZEN & DE TIENNE 1989, p. 21, 29, 31-32. Selon des écrits plus anciens, Daniel II serait resté actif dans l'atelier jusqu'à sa mort en 1728; cfr. CRICK-KUNTZIGER 1927, p. 177.

(36) Deux exemplaires de la série de *Télémache* conservés au Kunsthistorisches Museum de Vienne, portent la signature V. LEYNIERS D. L. L'editio princeps de cette série date de 1724, ce qui permet d'attribuer les tapisseries de Vienne à Urbain et Daniel III Leyniers, à dater entre 1729 et 1745. BAUER dans cat. d'exposition HALBTURN 1991, p. 35-41.

Le ms. Crick fournit peut-être la possibilité de limiter la deuxième et la troisième période dans le temps. La dernière édition citée date de 1728, ce qui permettrait de faire terminer la deuxième période cette année-là, et de ne faire débuter la troisième période qu'en 1734 (fin du ms.). Pourtant cette datation ne peut pas être considérée comme certaine, car on n'est pas sûr que le manuscrit soit exhaustif.

(37) WAUTERS 1878, p. 366.

période. Nous pouvons exclure la première, celle de 1715, car le sujet de *Don Quichotte combattant les moutons* fait défaut dans cette suite. Ignorant les dimensions exactes, il n'est pas possible de déterminer si cet ensemble correspond à la livraison de 1716 ou de 1718.

La deuxième tenture, conservée dans une collection privée, est celle ayant appartenu autrefois à la famille Moretus. Elle comprend quatre pièces, dont celle conservée actuellement aux Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles (figs. 4, 7-10) (38). La signature sur cette dernière (U. Leyniers) pourrait se rapporter à la période 1719-1729, mais la pièce montrant *L'adoulement de Don Quichotte* porte la signature « V. Leyniers D.L. » utilisée de 1729 à 1745. Les deux autres pièces ayant perdu leurs marques, il est impossible de préciser au cours de quelle époque — période 1719-1729 ou 1729-1745 — cette suite fut tissée, ou complétée (39), ni de la rattacher à une commande mentionnée dans le manuscrit Crick (40).

La troisième tenture, également en quatre pièces, est conservée actuellement en Irlande (41). Trois sont signées « V. Leyniers », indiquant la période 1719-1729. D'après le manuscrit Crick, trois éditions, dont deux en quatre pièces, furent produites au cours de cette période, dont celle livrée en 1725 au baron Withworth à Londres. Il s'agit probablement de cette commande, bien que le pedigree complet de cette suite ne soit pas connu en détail (42).

(38) Cette série était entrée en possession de la famille Moretus de Theux après le mariage d'Eugène Moretus (1818-1867) avec Florence Geelhand de Merksem. La famille Geelhand fit déjà restaurer la tenture en 1792. Suite à plusieurs partages lors de décès, la série fut éparpillée. Grâce à la collaboration des propriétaires actuels, la série Moretus a pu être reconstituée. Cfr. REYDAMS 1908, p. 123-124 et Guy DELMARCEL, 'Tapisseries et textiles' dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 59, 1988, p. 132.

(39) Une pièce de la série viennoise en quatre pièces de *Télémache* porte la signature V. LEYNIERS, alors que deux autres ont la marque V. LEYNIERS. D. L. et la quatrième V. LEYNIERS. D. Bauer attribue à juste titre cette série à la collaboration du père et fils Leyniers (1729-1745); il semble probable que la tapisserie V. LEYNIERS (plus ancienne) se trouvait déjà dans le magasin à l'époque. Cfr. note 36.

(40) Reydams semble vouloir lier les tapisseries Moretus à la vente de quatre tapisseries par Aubertin et Bouvin en 1728. La série de la famille Moretus de Theux figure immédiatement sous la mention de ces quatre tapisseries. Les dimensions de la série livrée à Aubertin et Bouvin étaient de 349 x 1605 centimètres. Sans y intégrer les bordures d'origine, les tapisseries Moretus sont néanmoins plus longues (ca. 1640 cm) que la série de 1728 - selon Reydams les quatre tapisseries faisaient ensemble 1788 cm. Cfr. REYDAMS 1908, p. 123-124. Le dossier des MRAH, Bruxelles, concernant *Don Quichotte suspendu à la fenêtre* nous permet de déduire que la série avait des bordures à l'origine.

(41) Le *Marittier Subject Index of Tapestries* (Victoria and Albert Museum, Londres) reprend une série de trois tapisseries Leyniers-Reydams avec comme lieu de conservation et comme propriétaire « Compton Place (Duke of Devonshire) » [Sussex]. Les tapisseries n'ont actuellement pas de bordures et elles sont intégrées dans des lambris en bois. La série compte en fait quatre pièces.

(42) La hauteur des tapisseries (327 cm) correspond à la hauteur mentionnée dans le manuscrit (330 cm); la différence entre la largeur mesurée et la largeur mentionnée dans le document, n'est que de 34 cm, réparti sur les quatre tapisseries. — L'état de conservation de *Don Quichotte se battant contre les moutons* peut aisément expliquer cette différence. Nous n'avons aucune certitude quant à l'originalité des bordures et la signature a été manipulée. Cela mène à se poser des questions quant aux dimensions actuelles des tapisseries. En outre il est possible qu'une partie des signatures s'est perdue lorsqu'elles furent rentrayées.



Fig. 1. *L'adoubement de don Quichotte*, tapisserie d'Urbain Leyniers, Bruxelles, 1719-1729,  
d'après un modèle de Jean Van Orley et Augustin Coppens. 310 x 405 cm.  
Vente Sotheby's Monaco, 23-24 juin 1985 (Courtesy of Sotheby's).

### **L'histoire de Don Quichotte**

Suivons la suite du récit de Cervantes pour décrire les scènes tissées des tentures de Leyniers (43).

#### **1. *L'adoubement de Don Quichotte* (livre I, chap. 3)**

La première journée de sa vie errante ne procura pas à Don Quichotte de la Mancha l'aventure tant attendue, il fit halte dans une auberge, la prenant pour un château et demanda à l'aubergiste de l'adouber comme chevalier. Après une veillée nocturne, Don Quichotte

(43) Edition utilisée: Miguel de CERVANTES SAAVEDRA (J. M. COHEN), *The Adventures of Don Quixote*, Londres, 1940.



Fig. 2. *L'adoubement de don Quichotte*, tapisserie de la manufacture Leyniers-Reydaens, Bruxelles, 1715 (?), d'après un modèle de Jean Van Orley et Augustin Coppens, 337 x 405 cm. Lieu actuel de conservation inconnu (ancienne photo W. Jacob, Berlin).

ayant pris un charretier innocent à partie, l'aubergiste décida de l'adoubler la nuit même, pour éviter d'autres ennuis. Il accomplit la cérémonie aidé d'un garçon portant une chandelle et de deux servantes, tenant un livre de comptes et l'épée de Don Quichotte.

Il existe plusieurs éditions de ce sujet. La plus commune est celle présentant à gauche le cheval et les deux palefreniers à l'abreuvoir (fig. 1) (44). La tapisserie de la tenture Moretus a

(44) Vente Sotheby Monaco, 23 & 24 juin 1985, n° 977 (type de bordure B). La signature V. Leyniers se rapporte aux années 1720-1729. Une autre édition plus étroite passa chez Christie's le 14/12/1978, n° 121 (325 x 241 cm). Bordure de feuilles d'acanthe enroulées autour d'une tige encore visible (type de bordure E).



Fig. 3. *Don Quichotte se battant contre les moulins à vent*, tapisserie d'Urbain et Daniel II Leyniers et Henri II Reydams, Bruxelles, 1715-1719, d'après un modèle de Jean Van Orley et Augustin Coppens. 330 x 260 cm.  
Detroit Institute of Arts, inv. 61.395 (photo du musée).

été raccourcie sur la gauche<sup>(15)</sup>. L'édition la plus large ne porte apparemment plus de marques (fig. 2)<sup>(16)</sup>. Elle présente quelques variantes par rapport aux autres éditions. La visière du casque est fermée, et le garçon portant la chandelle est agenouillé. Cette attitude diminue sa fonction formelle de repoussoir, mais elle mène le regard du spectateur plus directement vers le personnage principal. S'agit-il ici de la première version originale du sujet?

### 2. *Don Quichotte combattant les moulins à vent* (livre I, chap. 8)

Lors de sa deuxième sortie, Don Quichotte se fait accompagner par son voisin Sancho Panza. Ce petit paysan a décidé de le suivre dans ses pérégrinations parce que Don Quichotte lui a promis le gouvernement d'une île. Quand Don Quichotte aperçoit une trentaine de moulins à vent dans une plaine, il veut les attaquer, croyant qu'il s'agissait de géants. Malgré les avertissements de Sancho, il les attaque, plantant sa lance dans une aile de moulin. La lance se rompt et Don Quichotte se retrouve à terre. Sancho, en selle sur sa mule, vient à son secours.

Ce sujet existe au musée de Detroit (fig. 3)<sup>(17)</sup>. La tapisserie porte la marque de Bruxelles et la signature **J[AN] LEYNIERS R[EDAMUS]**. Une pièce similaire avec des bordures identiques passa en vente à Paris en 1985 et en 1993<sup>(18)</sup>.

### 3. *Sancho Panza jeté en l'air* (livre I, chap. 17)

Don Quichotte, ayant passé la nuit dans une auberge qu'il avait prise pour un château, refuse de payer le gîte, estimant que les chevaliers errants sont exempts de cette obligation, et s'en va sans plus. Sancho s'attarde, et l'aubergiste exige qu'il paie la facture de son maître. Quand il refuse à son tour, les marchands résidant à l'auberge le lancent en l'air dans une couverture (une coutume qui a survécu dans le folklore de Malines, avec la figure d'*Op-signoorke*<sup>(19)</sup>). Don Quichotte, entendant les cris de son valet, revient sur ses pas, insulte les marchands à distance mais n'intervient point.

(15) Laine et soie, 285 x 290 cm; 8 fils de chaîne/cm. Elle est pourvue de la signature V. LEYNIERS D.L., cousue actuellement à l'arrière de la pièce, et de la marque de Bruxelles, cousue en haut à gauche. La signature n'est pas mentionnée par Reydams. La tapisserie a été récemment lavée, doublée et restaurée, et est en très bon état de conservation. Selon Reydams 1908, p. 123-124, cette tapisserie faisait 366 cm de large. La photo, intégrée dans l'article de Reydams, montre la tapisserie avec les mêmes contours que celle de l'état actuel. La différence d'environ 80 cm s'explique difficilement par le fait que les tapisseries étaient tendues dans leur lambris lorsque Reydams a pris les dimensions.

(16) Lieu de conservation actuel inconnu (337 x 405 cm). Le bord de la tapisserie se compose d'une grosse tige sur lequel sont fixés des boutons de fleurs et des feuilles. Le jeu d'ombre et de lumière sur les motifs, accentue l'effet de cadre de tableau (type de bordure C).

(17) Alan P. DARR & Tracey ALBAINY, *Women Splendor. Five Centuries of European Tapestry in the Detroit Institute of Arts*, Detroit, 1996, p. 74 - En toute probabilité, vu la hauteur des lettres, la lettre après EVNIERS est un R en non un D. La bordure particulièrement plastique est du même type que celle de *L'adoubement de Don Quichotte* (hauteur 350 cm) conservée à Pavlovsk (type de bordure A). Ces tapisseries appartiennent peut-être à la même édition.

(18) Paris, Hôtel Drouot, 25/3/1985; n° 93 (330 x 257 cm) et 7/6/1993; n° 116 (335 x 260 cm) (avec nos remerciements à Nicole de Pazzis-Chevalier).

(19) Jan De SCHUNTER, 'Nog iets over den oorsprong van Op-Signorken', dans *Jaarboek Kon. Oudheidkundige Kring van Antwerpen*, XIX, 1943, p. 122-125.



Fig. 4. *Sancho Panza jeté en l'air*, tapisserie de la manufacture Leyniers, Bruxelles, 1719-1745, d'après un modèle de Jean Van Orley et Augustin Coppens, 268 x 290 cm. Collection privée (photo G. Delmarcel).

Le sujet fait partie de la tenture Moretus (fig. 4), exempte de signature ou de marque (50).

(50) Laine et soie, 268 x 290 cm; 8 fils de chaîne/cm. La tapisserie est en relativement bon état, mais présente des traces de restauration et de petites lacunes. On a pu constater que sa hauteur a été diminuée d'une quinzaine de centimètres par les propriétaires actuels. On trouve à nouveau les mêmes écarts entre la largeur et la largeur mentionnée par Reydams, alors qu'une comparaison des photos du début et de la fin de ce siècle ne montrent pas de différences significatives, qui expliqueraient les variations de largeur.



Fig. 5. *Sancho Panza jeté en l'air*, tapisserie d'Urbain Leyniers, Bruxelles, 1719-1729,  
d'après un modèle de Jean Van Orley et Augustin Coppens. 305 x 523 cm.  
Lieu actuel de conservation inconnu (ancienne photo French & Co.).

Une tapisserie de même sujet a été signalée sur la marché de l'art américain (fig. 5). Elle était signée V. LEYNIER. Sur la droite, elle représente Don Quichotte arrivant au secours, tandis que deux dames assises à l'avant-plan regardent la scène<sup>(51)</sup>.

#### 4. *Don Quichotte combattant les moutons* (livre I, chap.18)

Une fois encore, Don Quichotte prend deux troupeaux de moutons pour des armées hostiles et les attaque, malgré les avertissements de Sancho Panza. Il tue sept moutons tandis que les bergers lui lancent des pierres.

(51) Selon GöBEL 1923, 1, p. 312, cette pièce et d'autres se trouvaient autrefois au Musée de Cleveland, en dépôt de la coll. de Mrs. E. W. Haines. D'après Anne E. Wardwell (lettre à G. Delmareel, 21/4/1979), Mrs. E. W. Haines possédait aussi une tapisserie représentant *Don Quichotte se battant contre les moutons*, ainsi que *Le banquet*. La pièce de notre fig. 5 se trouvait chez French & Co. en 1960. Lieu de conservation actuel inconnu (305 x 523 cm). Les bords sont identiques à ceux de notre fig. 1 (type de bordure B). Il est probable que ces deux tapisseries ont jadis fait partie d'une même série, vu qu'elles ont la même hauteur (305 et 310 cm).



Fig. 6. *Don Quichotte se battant contre les moutons*, tapisserie de la manufacture Leyniers-Reyだams, Bruxelles, 1715-1768, d'après un modèle de Jean Van Orley et Augustin Coppens. 310 x 326 cm. Lieu actuel de conservation inconnu (photo Benadava, Paris).



Fig. 7. *Don Quichotte dissertant d'armes et de lettres*, tapisserie de la manufacture Leyniers, Bruxelles, 1719-1745,  
d'après un modèle de Jean Van Orley et Augustin Coppens. 215 x 366 cm.  
Collection privée (photo G. Delmarche).

La scène figure sur une tapisserie présentée sur le marché de l'art parisien en 1981 (fig. 6) (52), ainsi qu'au palais de Pavlovsk.

##### *5. Don Quichotte dissertant d'armes et de lettres* (livre I, chap. 37)

Le chevalier et son serviteur sont revenus à l'auberge où Sancho avait été lancé en l'air. Autour de la table dressée dehors au crépuscule, tous les protagonistes sont réunis, sauf Sancho Panza. Oubliant son repas, Don Quichotte se lance dans un monologue sur les Armes et les Lettres, à la grande hilarité des dîneurs. Parmi eux, se trouvent une fille maure, Zoraida et la jeune fille, qui passe pour la princesse Micomicona, assise aux côtés du chevalier.

(52) Autrefois à la galerie Benadava, Paris. Cette tapisserie fut vendue en 1981 (Paris, Hôtel George V, 18-19/3/1981; n° 78; 310 x 326 cm). D'après le dépliant, elle porterait la marque de Bruxelles et la signature V. LEYNIERS. La bordure est quasiment identique à celle de *Don Quichotte se battant contre les moutons* conservée au palais de Pavlovsk (type de bordure A). Cela signifie que l'atelier a au moins tissé deux éditions avec ce type de bordure.



Fig. 8. Détail de la fig. 7 : les convives (photo G. Delmarcel).

La tapisserie de la tenture Moretus met cet épisode en scène (fig. 7) (53). La dame assise à la gauche de Don Quichotte porte une coiffe exotique en forme de turban, permettant de l'identifier à la fille maure ou à la princesse (fig. 8). Du côté gauche, Sancho Panza, qui n'apparaît pas dans le récit de Cervantes, est servi séparément par deux servantes (fig. 9).

(53) Laine et soie, 215 x 336 cm; 8 fils de chaîne/cm. On n'a retrouvé ni marque, ni signature. La tapisserie récemment lavée, restaurée et doublée, se trouve en excellent état de conservation. Après analyse on a constaté que la tapisserie avait été rentrayée dans le haut d'environ quarante centimètres. Une comparaison avec l'état de conservation au début de ce siècle montre que la tapisserie a été diminuée à gauche et surtout à droite d'un certain nombre de centimètres. Les dimensions de cette tapisserie peuvent donc correspondre à celles données par Reydams. La problématique concernant la largeur des trois plus petites tapisseries peut s'expliquer de la manière suivante: seule cette tapisserie mesurerait 285 x 366 centimètres; *L'adoulement de Don Quichotte et Sancho Panza jeté en l'air* avaient une dimension de 285 x 290 centimètres. Cette hypothèse peut être étayée par une comparaison du rapport hauteur - largeur des trois tapisseries en question.



Fig. 9. Détail de la fig. 7 : Sancho Panza mangeant avec les pourceaux (photo G. Delmarcel).



Fig. 10. *Don Quichotte suspendu à la fenêtre*, tapisserie d'Urbain Leyniers, Bruxelles, 1719-1729, d'après un modèle de Jean Van Orley et Augustin Coppens. 285 x 690 cm. Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, inv. Tp. 15 (photo IRPA, Bruxelles).

#### 6. *Don Quichotte suspendu à la fenêtre* (livre I, chap. 13)

Prenant la servante Maritornes pour Dulcinée, la dame qu'il aime, Don Quichotte veut lui donner la main à la fenêtre de l'auberge. A cet effet, il ensouche Rossinante. Maritornes ligote le chevalier au poignet, le forçant ainsi à rester immobile sur sa monture pendant toute la nuit. Rossinante quitte sa position quand un groupe de cavaliers s'approche de l'auberge au matin. Don Quichotte crie au secours et les habitants de l'auberge viennent à son secours.

Sur la tapisserie du musée de Bruxelles (fig. 10)<sup>(54)</sup>, provenant elle aussi de la suite Moretus, cette scène est élargie par le groupe de droite, repris au troisième sujet, tandis que le cheval et l'homme à l'abreuvoir représentés au milieu appartenaient à l'origine à la scène de l'*Adoubement* (cf. fig. 5 et 11).

#### 7. *Don Quichotte en cage* (livre I, chap. 47)

Le chevalier, fait prisonnier dans une cage posée sur une charrette, prend congé de l'aubergiste, de sa fille et de Maritornes. Tous font semblant de déplorer son malheur. Don Ferdinand, Cardenio, Sancho Panza et quelques soldats assistent à la scène.

Un exemplaire de cette composition a été vendu autrefois chez French and Co. (fig. 11)<sup>(55)</sup>. Une version plus haute, signée Leyniers-Reydam, se trouvait au château de Callaly et fut vendue en 1986. Une autre version a été signalée à New York en 1927<sup>(56)</sup>.

(54) Inv. Tp. 15 (1979); laine et soie, 285 x 690 cm; 8 fils de chaîne/cm; signé en b. à d.: V. LEYNIERS (rentrayé). La bordure d'origine, où se trouvait la signature, a été enlevée et certaines parties en soie présentent des traces de restauration. DELMARCEL 1988, p. 132.

(55) Lieu actuel de conservation inconnu (260 x 131 cm). Cette tapisserie a la même hauteur et le même bord



Fig. 11. *Don Quichotte dans la cage*, tapisserie de la manufacture Leyniers-Reydam, Bruxelles, 1715-1768, d'après un modèle de Jean Van Orley et Augustin Coppens, 260 x 431 cm. Lieu actuel de conservation inconnu (ancienne photo French & Co).

#### 8. *Don Quichotte servi par les dames d'honneur de la duchesse* (livre II, chap. 31)

Don Quichotte et Sancho ont rencontré une duchesse. Le mari de celle-ci voulant confirmer le chevalier dans sa dignité illusoire afin de s'amuser, se rend rapidement au château et donne les instructions nécessaires aux suivantes pour accueillir ses hôtes. On ne connaît qu'un seul exemplaire de cette scène, issu de l'atelier, car il porte la signature V.LEYNIERS D.L. (coll. privée en Espagne). La scène est reprise à la composition créée par Charles-Antoine Coypel pour les Gobelins; elle doit dès lors dater d'après 1724, quand cette scène se répandit par la gravure<sup>(57)</sup>.

En comparant les tapisseries connues aux données fournies par les archives, on peut supposer qu'à l'origine la série comprenait sept sujets. Entre 1724 et 1747, Urbain et Daniel III

étroit en spirale que *Don Quichotte se battant contre les moulins à vent* et *Don Quichotte suspendu à la fenêtre* qui furent également en possession de French & Co. (type de bordure D).

(56) Christie's, Callaly Castle, 22-24/9/1986, n° 96; et doc. Marillac, Victoria & Albert Museum, Londres, avec nos remerciements à Wendy Hefford.

(57) BROSENS 1997, p. 39-40.

Leyniers essayent de remettre la série au goût du jour en s'inspirant des créations françaises. Nous ne pouvons déterminer avec certitude si *Don Quichotte servi par les dames d'honneur de la duchesse* est le seul sujet qui fut ajouté à la série, ou si, en reprenant encore deux autres scènes, on pouvait arriver à dix sujets au total. Néanmoins la différence (1492 cm) entre la longueur totale des dix pièces (4243 cm) et la longueur totale de la série la plus large connue (2751 cm) permet de conjecturer qu'il devait exister encore d'autres (probablement trois) sujets, l'un étant *Don Quichotte servi par les dames d'honneur de la duchesse*, les deux autres pouvant se rapporter à Sancho Panza. En effet, selon Wauters, Daniel III Leyniers livra en 1717 une *Histoire de Sancho Panza* en trois pièces pour le palais d'Arenberg, alors que ce personnage n'apparaît qu'une seule fois comme protagoniste principal dans les sujets connus (fig. 4 et 5) (58).

### Les cartonniers: Jean Van Orley et Augustin Coppens

Jean Van Orley est mentionné six fois comme cartonnier dans le manuscrit de l'atelier Leyniers-Reydam. Hormis les *Aventures de Don Quichotte* (cartons d'avant 1715), il réalisa les projets pour *Le triomphe des dieux et des déesses* (*editio princeps* 1717), *L'histoire de Joseph* (livré en 1718), une série de *Tenières* (1718), *L'histoire de Télémaque* (*editio princeps* 1724) et *Les Actes des Apôtres* d'après des cartons de Raphaël (avant 1724). Le manuscrit Crick mentionne également que Jean Van Orley a collaboré pour cinq des six séries avec Augustin Coppens (1668-1740), qui réalisait les paysages. Ce dernier n'est pas mentionné pour *L'histoire de Télémaque* (59).

Jean Van Orley paraît avoir travaillé par la suite pour d'autres manufactures bruxelloises. Il a livré à Jasper Van der Borcht des cartons de *La vie du Christ* (ca. 1730) et de *L'histoire de Moïse* (ca. 1730; paysages par Augustin Coppens) (60). *L'histoire d'Achille* (1726-1730) fut également tissée dans les manufactures Van der Borcht (61). Pour Pierre Van den

(58) WAUTERS 1878, p. 364.

(59) R. PIERARD-GILBERT, 'Un bruxellois oublié: Augustin Coppens, peintre, dessinateur et graveur (1668-1740)' dans *Cahiers bruxellois*, 9, 1964, p. 5-7. Cette correspondance révèle que Coppens fut actif comme cartonnier entre 1691 et 1702. Il a fourni des cartons principalement à la famille Van Verren, marchands à Audenarde. Ces derniers fournissaient du travail à des ateliers d'Audenarde, de Bruxelles et d'Anvers. Coppens a souvent travaillé avec des peintres d'histoire comme Louis Van Schoor (actif vers 1700) et Jean Van Orley. Coppens est surtout connu pour ses gravures de Bruxelles après le bombardement de 1695. Nous ne connaissons pas de tableaux signés de sa main.

(60) La série *La vie du Christ* se compose de huit tapisseries qui sont conservées pour le moment, avec les cartons, dans la Cathédrale Saint-Sauveur à Bruges. Nicole DE REYNIÈS, 'Jean van Orley cartonnier: la tenture d'Achille au Musée Jacquemart-André' dans *Gazette des Beaux-Arts*, 125, 1995 (1), p 172 a été la première à remarquer l'attribution par Mensaert; Guillaume Pierre MENSAERT, *Le peintre amateur et curieux*, Bruxelles, 1763, p. 32. Cfr. Luc DEVliegher, *De Sint-Salvatorskathedraal te Brugge. Inventaris (Kunstpatrimonium van West-Vlaanderen)* 8, Tielt - Amsterdam, 1983, p. 205-207, 258-259 et figs 281-285. Pour *L'histoire de Moïse*, cfr. Frank HUYGENS, 'Mozes in de Zuidnederlandse tapijierskunst. Traditie en vernieuwing in twee tapijten van Jasper Van der Borcht' dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 65, 1994, p. 264-266.

(61) Voir: REYNIÈS 1995 (1), p. 172-173.

Helle, il réalisa une série de *L'histoire de Psyché* (62). Une suite de *Vénus et Adonis* (d'après Francesco Albani) est aussi de sa main (63).

Jean Van Orley exécuta également des peintures d'histoire commandées par les autorités de la ville de Bruxelles, des gildes et des fabriques d'église. Après le bombardement de la ville par le maréchal de Villeroy sur ordre de Louis XIV en 1695, le centre de Bruxelles était entièrement dévasté (64). Dans les années qui suivirent, les églises, couvents et bâtiments publiques furent reconstruits et l'on fit souvent appel à Jean Van Orley et Victor Janssens (1658-1736) (65) pour la décoration des nouveaux édifices. Dans *Le peintre amateur et curieux* (1763), Guillaume Pierre Mensaert (1711-1777), élève de Janssens, brosse une image évocatrice des activités des peintres d'histoire bruxellois au cours de la première moitié du dix-huitième siècle. Il mentionne des dizaines de tableaux signés Jean Van Orley (66).

L'intérêt des historiens de l'art pour la peinture du XVIII<sup>e</sup> siècle ne remonte qu'à 1930 environ, ceux-ci font débuter le siècle après 1713, l'année du Traité d'Utrecht (67). Dès lors, Jean Van Orley n'a été étudié que de manière sporadique et fragmentaire (68). Marthe Crick-Kuntziger analyse les cartons de tapisseries de Jean Van Orley dès 1927 (69). La littérature récente caractérise Van Orley comme artiste éclectique qui empruntait à la tradition des personnages, des groupes et des compositions, afin de les réinsérer dans un cadre nouveau. Son *Triomphe de Mars* (*Le triomphe des dieux et des déesses*) emprunte beaucoup au *Triomphe de l'Eucharistie* de Rubens et à *L'histoire d'Alexandre* de Le Brun (70). Jean Van Orley s'est inspiré

(62) WAUTERS 1878, p. 351. Nicole de REYNIÈS, 'Jean van Orley: une tenture de l'histoire de Psyché', dans *Gazelle des Beaux-Arts*, 125, 1995 (II), p. 218 n'a pas proposé de datation approximative pour cette série.

(63) WAUTERS 1878, p. 352. Une série de quatre pièces passa en vente chez Sotheby, Londres, le 25 mars 1960 (n° 93-96 du catalogue).

(64) M. CULOT (e. a.), *Le bombardement de Bruxelles par Louis XIV et la reconstruction qui s'en suivit 1696-1700*, Bruxelles, 1992.

(65) En ce qui concerne Victor Janssens, voir: V. TERBLINDEN, 'Victor Janssens, peintre bruxellois (1658-1736)' dans *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 7, 1958, p. 33-48.

(66) MENSAERT 1763, *passim*.

(67) Pour une aperçu détaillé des écrits d'histoire de l'art et leur relation avec le XVIII<sup>e</sup> siècle voir Marie FRÉDÉRICQ-LILAR, *Gand au XVIII<sup>e</sup> siècle. Les peintres Van Reyschool*, Gand, 1992, p. 15-17.

(68) Un tableau attribué à Jean Van Orley, *Jésus et les docteurs de la loi* (Eglise Saint Nicolas, Bruxelles), a été publié par Denis COEKELBERGHIS, 'Jean Van Orley' dans *Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, 56, 1979, p. 169-170.

(69) CRICK-KUNTZIGER 1927, p. 178; ID., 'Tapisseries bruxelloises du XVIII<sup>e</sup> siècle de l'histoire de Moïse' dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 16, 1944, p. 112 et ID., 'De quelques tapisseries bruxelloises des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles' dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 25, 1953, p. 20-23. La plus ancienne ébauche biographique est due à MENSAERT 1763, p. 30-33. Voir aussi: WAUTERS 1878, p. 271-274; ID., 'Orley, Jean van' dans *Biographie Nationale*, dl. 16, Bruxelles, 1901, p. 281-283. Jean Van Orley ne devint maître qu'à trente-cinq ans (1710), mais des archives mentionnent qu'il fut déjà payé entre 1701-1703 pour avoir peint une pièce d'autel; cfr. E. FERNIGNOULLE, 'Notes pour servir à l'histoire de l'art en Brabant' dans *Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, 39, 1935, p. 28.

(70) Ingrid DE MEURER, 'De Triomf van Mars, een Brussels wandtapijt in de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis' dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 50, 1978, p. 126-132. Le petit patron du *Triomphe de Mars* (Belgique, collection privée) a été publié dans le cat. d'exposition, *Dessins du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècles dans des collections privées belges*, Bruxelles, 1983, p. 78-79.

dans une certaine mesure de Rubens pour la série *L'histoire d'Achille*. C'est surtout par l'intermédiaire des gravures qu'il est redéivable à des peintres français du tournant du siècle comme Nicolas Vleughels (1668-1737), Charles de La Fosse (1636-1716), Jean Jouvenet (1644-1717) et Antoine Coypel (1661-1722) (71).

Selon la chronologie établie ci-dessus, *Les aventures de Don Quichotte* seraient parmi les premiers cartons créés par Van Orley. Le style des personnages et des compositions situent ces cartons au début de la carrière de Van Orley comme cartonnier. Il est caractérisé par le développement en frise et le peu de relief des sujets. Les personnages des suites plus tardives se distinguent par une plasticité plus grande et par un meilleur modelé. Toutefois, cette suite n'était pas conçue comme peinture d'histoire, mais comme scène de genre, ce qui a eu des conséquences au niveau stylistique, comme on le verra plus loin.

Lorsqu'on analyse les différences de style entre cette série et les autres, on peut se demander dans quelle mesure Jean Van Orley a collaboré avec son frère plus âgé, Richard (1652 ou 1663-1732) (72). Un grand nombre de dessins et de gravures de Richard Van Orley sont conservés dans des musées et des collections privées (73). On sait à présent qu'une série de gravures du *Pastor Fido* de Richard Van Orley a servi de modèle pour une suite du même nom, tissée par Jodocus De Vos et dans des ateliers d'Audenarde (74). Ces gravures et dessins, publiés dans les recueils *Les aventures de Télémache* et *De aangroeijinghe van Rome*, démontrent clairement le lien stylistique entre Jean et Richard Van Orley (75). Une collaboration pour la série de *Don Quichotte* — Richard comme *inventor*, Jean comme exécutant — serait dès lors plausible.

La série de *Don Quichotte* indique que le cartonnier avait connaissance des fresques des Loges de Raphaël au Vatican, plus particulièrement celle de *L'Expulsion d'Héliodore* (76). Quel-

(71) REYNIÈS 1995 (1), p. 162-172.

(72) Pour Richard Van Orley, voir: MENSART 1763, p. 32-33; WAUTERS 1901, p. 285-286; en particulier Denis COEKELBERGHUS, *Les peintres belges à Rome de 1700 à 1830*, Bruxelles - Rome, 1976, p. 413-414. L'hypothèse d'une possible collaboration est déjà émise dans le cat. d'exposition. *Dessins flamands du xvii<sup>e</sup> siècle. Collection Frits Lugt Institut Néerlandais*, Paris, Bruxelles, 1972, p. 94-95. F. Huygens pense également qu'une collaboration entre les deux frères semble très probable (communication orale).

(73) Cfr. cat. d'exposition, Bruxelles 1972, p. 95.

(74) DE MEÜTER 1998, p. 238-247.

(75) Voir cat. d'exposition. *Les richesses de la bibliophilie belge*, Bruxelles, 1958, p. 75 et fig 7 (*Télémache sauve la vie d'Antiope*); L. LEBEER, *L'accroissement de Rome. Soixante-quatre dessins identifiés et commentés*, Bruxelles, 1950 et cat. d'exposition. *Quinze ans d'acquisitions*, Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I<sup>er</sup>, 1969, p. 263 (*Romulus et Remus sont attaqués pendant la fête de Pan*). Dessins (plume et bistre) de Suzanne et les vieillards et *Le mariage mystique de Ste. Catherine* furent publiés à Bruxelles 1972, figs 126 et 127. Une miniature de Richard Van Orley est reprise dans Thomas Holck EOLING, *Aspects of Miniature Painting. Its Origins and Development*, Copenhague, 1953, p. 117.

(76) L. DUSSLER, *Raphaël. A Critical Catalogue of his Pictures, Wall-Paintings and Tapestries*, Londres - New York, 1971, p. 69-86.

ques personnages des cartons sont des reprises quasi littérales. Dans la scène *Don Quichotte se battant contre les moulins à vent* (fig. 3), Héliodore — plus encore qu'Ananie du carton de la série des *Actes des Apôtres* — semble avoir servi de modèle pour le personnage de Don Qui chotte. Les poses du berger derrière le cheval et du berger qui veut se protéger du cheval qui dévale sur eux dans la scène *Don Quichotte se battant contre les moulins* (fig. 6), reflètent l'attitude des personnages qui se trouvent derrière Héliodore. D'autres séries de Van Orley comme *L'histoire de Psyché* et *L'histoire d'Achille* font également référence à Raphaël<sup>(77)</sup>. De pareils emprunts ne nécessitaient pas un contact direct avec les fresques de Raphaël, puisque l'œuvre et les écrits de cet artiste furent diffusés en Europe dès le XVI<sup>e</sup> siècle, entre autres par les gravures de Marcantonio Raimondi (ca. 1480-ca. 1530) et par les cartons des *Actes des Apôtres*<sup>(78)</sup>. On a démontré, en outre, que Charles de La Fosse avait déjà emprunté des groupes de personnages aux Loges de Raphaël. Ainsi, la peinture française de la fin du XVII<sup>e</sup> et du début du XVIII<sup>e</sup> siècle a pu servir d'intermédiaire, éventuellement par le truchement de gravures<sup>(79)</sup>. De La Fosse était d'ailleurs connu dans l'atelier Leyniers-Reydam: en 1711, un an avant l'*editio princeps* de la série de *Don Quichotte*, on y a tissé une série des *Métamorphoses d'Ovide* d'après ses maquettes.

### La gratuité comme paradigme

Comme nous l'avons déjà signalé, des suites de *Don Quichotte* furent tissées dans la plupart des centres de tapisseries. Pour l'atelier Leyniers, leur succès commercial est confirmé de manière empirique par le manuscrit Crick. Par ordre d'importance, les *Tenières*, tissées d'après des cartons de Jean Van Orley, Jacques Van Helmont (†1726) ou Ignace De Flondt ont connu

- (77) L'homme qui tient les cornes du taureau dans la scène *Le père de Psyché consulte l'oracle d'Apollon*, rappelle l'homme qui monte les escaliers *De l'école d'Athènes*, alors que l'homme agenouillé à gauche sur *L'offrande à Psyché* est emprunté à l'homme qui recule effrayé dans *La mort d'Ananie*. Cet homme se retrouve également sur une tapisserie de la série de *L'histoire d'Achille*. Cfr. REYNIÈS 1995 (II), p. 218 et 220; l'auteur souligne la relation avec le personnage agenouillé sur le volet droit de la *Descente de croix* de Rubens (1611-1614; cathédrale Notre-Dame à Anvers). Le personnage reculant sur les tapisseries a davantage l'air de battre en retraite, et peut être rapproché du personnage de Raphaël. Ménélas sur la tapisserie *Le combat entre Ménélas et Paris* et *L'histoire d'Achille* rappelle le personnage central de la fresque *La bataille d'Ostie* mais comme démontré par de Reyniès, cette pose est celle de la statue antique du *Glaadiateur Borghese* connue au XVII<sup>e</sup> siècle par des gravures de François Perrier (1581/90 - 1650); REYNIÈS 1995 (I), p. 166-167. Ce personnage se retrouve aussi dans *Pierre libéré par un ange*, un tableau non signé et non daté conservé dans l'église Saint-Nicolas à Bruxelles qui peut être attribué à Jean Van Orley sur base du témoignage de Mensaert (MENSAERT 1763, p. 99) et d'une comparaison stylistique.
- (78) Un exemple précoce est celui de Dives sur le volet droit du triptyque de *La vertu de la patience* (daté 1521) par Bernard Van Orley (ca. 1488-ca. 1542); huile sur bois, 171 x 80 cm (HENRI PAUWELS (red.), *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Département d'art ancien. Catalogue inventaire de la peinture ancienne*, Bruxelles, 1984, p. 216). Le personnage tourmenté de Dives est clairement emprunté à l'Héliodore de Raphaël plutôt que à Ananie; cfr. Linda MURRAY, *The High Renaissance and Mannerism*, Londres, 1977, p. 216.
- (79) Margret STUFFMAN, 'Charles de la Fosse et sa position dans la peinture française à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle' dans *Gazette des Beaux-Arts*, 61, 1964, p. 9, 41, 55 et 70.

le plus de succès: elles représentent vingt-cinq des soixante-huit séries mentionnées. En deuxième lieu vient *Le Triomphe des dieux et des déesses*. Cette série, également créée par Jean Van Orley et Augustin Coppens, est mentionnée treize fois dans l'inventaire. Avec sept tentures vendues, *Les aventures de Don Quichotte* occupent la troisième place. Si l'inventaire ne donne pas une image complète de la production Leyniers-Reydam, il est néanmoins clair que *Les aventures de Don Quichotte* firent partie des séries les plus demandées. Un exemple significatif à cet égard est celui de Pierre Grimond Dufort (1692-1748). Outre sa série en dix pièces de *Don Quichotte* d'après des cartons de Charles Natoire, cet homme d'affaires parisien possédait onze tapisseries bruxelloises sur le même sujet<sup>(80)</sup>.

Les historiens d'art expliquent souvent le succès des suites de *Don Quichotte* par le contexte historique et socio-politique. La modification des rapports de pouvoir à petite et grande échelle en Europe après la Guerre de Succession d'Espagne (1702-1712) et la Paix d'Utrecht (1713) sont significatifs. Après la mort, en 1700, de Charles II, dernier Habsbourg d'Espagne, Louis XIV entra en guerre pour soutenir son petit fils Philippe d'Anjou (1683-1746) à la succession d'Espagne contre l'empereur germanique Léopold I<sup>er</sup> (1640-1705), qui défendait les droits de son second fils Charles (1685-1740). Finalement, Philippe d'Anjou devint roi sous le nom de Philippe V et le Traité d'Utrecht fit perdre à l'Espagne tous ses territoires européens.

L'incertitude socio-économique et l'actualité politique au cours de la première décennie du XVIII<sup>e</sup> siècle expliqueraient à la fois l'engouement pour un chevalier aux idéaux blancs et l'intérêt de la France pour l'Espagne<sup>(81)</sup>. On a souligné aussi la relation entre le personnage de Don Quichotte et l'esprit libertin naissant du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le caractère révolutionnaire du roman de Cervantes donnerait une explication valable pour le succès de *Don Quichotte*<sup>(82)</sup>. La série de Coypel fut projetée par les historiens de l'art sur un fond de pensée anti-absolutiste des premières décennies du siècle, ridiculisant l'héroïsme, la dignité militaire et la force, notions minées de l'intérieur par le personnage de Don Quichotte. La théâtralité des cartons de Coypel soulignerait la relation problématique entre la ressemblance et la représentation. Tout comme Don Quichotte, le public, victime d'illusion et d'hallucinations, aurait été submergé par une rhétorique officielle de grandeur et de pseudo-histoire<sup>(83)</sup>.

Il est un fait que le personnage de Don Quichotte a été utilisé dans les discours politiques au tournant du siècle. Hartau, qui étudia l'usage fréquent de Don Quichotte dans l'iconogra-

- (80) Ceci ressort d'un contrat de mariage de 1736; il s'agit probablement de tapisseries de l'atelier Leyniers-Reydam et Van den Hecke/Van der Borcht. Voir cat. d'exposition. Compiègne 1977 (supra, note 4), p. 13. Plus surprenant est le fait que les Capucins de Bruges utilisèrent en 1783 une série de *Don Quichotte* pour décorer leur église; *Arles Textiles*, 6, 1965, p. 149.
- (81) Maurice BARDON, « *Don Quichotte* » en France au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècle 1605-1815, Paris, 1931, p. 370-372.
- (82) M. de SCHOUTEETE DE TERVABENT, 'Les tapisseries de Don Quichotte et la raison de leur faveur au XVIII<sup>e</sup> siècle' dans *La tapisserie flamande aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Colloque international. 8-10 octobre 1959*, Bruxelles, 1959, p. 316-317.
- (83) Katie SCOTT, *The Rococo Interior. Decoration and Social Spaces in Early Eighteenth-Century Paris*, New Haven - Londres, 1995, p. 182 et 1D, dans cat. d'exposition. *Les amours des dieux. La peinture mythologique de Watteau à David*, Paris, 1991, xxxv-xxxvii.

phie populaire du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>(81)</sup>, publia entre autres une caricature de 1706 faisant allusion à la Guerre de Succession où Louis XIV est représenté comme le *Don Quichot de la France*<sup>(85)</sup>. D'autres gravures présentent Don Quichotte dans une connotation négative, soit comme *l'Espagnol*, soit comme *le fou*. Dans les deux cas, son arrogance militaire est accentuée et ridiculisée<sup>(86)</sup>.

Nuançons toutefois le rôle des circonstances historiques et l'opinion que Don Quichotte ait été présenté comme l'Espagnol type ou comme militaire espagnol et personnage comique dans la conception initiale des tentures de *Don Quichotte* de l'atelier Leyniers-Reydam. Le Traité d'Utrecht fit passer les Pays-Bas méridionaux de l'Espagne aux Habsbourg autrichiens, mais il se peut qu'il s'agisse d'une simple coïncidence au moment où cette série vit le jour à Bruxelles<sup>(87)</sup>.

L'étude de la structure et de la réception du roman de Cervantes au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle permet en effet d'autres éclairages. On peut remarquer une différence fondamentale entre les deux parties du roman. Le Livre I (*locus*: la nature) décrit Don Quichotte comme archétype, personnage fictif qui n'est lié ni à une situation ni à un champ spécifique. De par cette liberté et indépendance envers une trame préconçue, Don Quichotte débarque dans le Livre II (*locus*: l'intérieur) dans un monde plus réel et social qui se révolte contre la réalité privée du chevalier<sup>(88)</sup>. La dynamique du caractère des protagonistes est claire: Don Quichotte et Sancho Panza évoluent progressivement de bouffons prétentieux (Livre I) vers des héros ayant un certain degré de connaissance de soi (Livre II)<sup>(89)</sup>.

Des témoignages contemporains et des ouvrages traitant du rire indiquent également que *Don Quichotte* a été lu comme livre comique dès la fin du XVII<sup>e</sup> et le début du XVIII<sup>e</sup> siècle, rejoignant ainsi les objectifs de Cervantes<sup>(90)</sup>. Les lecteurs se moquaient de Don Quichotte et de Sancho Panza sans s'identifier à eux<sup>(91)</sup>. Les témoignages des critiques du XVIII<sup>e</sup> siècle permettent de définir Don Quichotte comme un héros burlesque<sup>(92)</sup>.

- (81) Johannes HARTAU, 'Don Quixote in Broadsheets of the Seventeenth and early Eighteenth Centuries' dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 48, 1985, p. 231-238.
- (85) Le sentiment anti-Louis XIV se manifesta principalement en Europe via des gravures, des pamphlets et des *gazettes*. Ceux-ci paraissaient anonymes ou sous un pseudonyme et constituaient un élément important dans le développement d'une culture plus sophistiquée et plus cosmopolite. Joseph KLAITS, *Printed Propaganda under Louis XIV. Absolute Monarchy and Public Opinion*, Princeton, 1976, p. 21 et 24.
- (86) Au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, on constate une baisse du fanatisme nationaliste et religieux, les guerres étant perçues de plus en plus comme des *Freudkörper* dans une société où régnait la raison; cfr. ANDERSON 1961 (note 18), p. 176-178.
- (87) ANDERSON 1961, p. 268.
- (88) Michael BELL, 'The structure of Don Quixote' dans *Essays in Criticism*, 18, 1968, p. 211-257.
- (89) John J. ALLEN, *Don Quixote: Hero or Fool? A Study in Narrative Technique*, Gainesville, 1969, p. 66 et 114., *Don Quixote: Hero or Fool? Part II*, Gainesville, 1979, p. 110.
- (90) Bardon 1936, *passim* souligna le fait que Don Quichotte fut lu dans les premières décennies du XVIII<sup>e</sup> siècle uniquement comme livre comique.
- (91) A partir du début du XIX<sup>e</sup> siècle, on le lisait comme roman pessimiste. La traduction de l'épithète *de la Triste Figura* est significative de ces différentes conceptions: au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle, on fait systématiquement allusion au côté bouffon, les traductions modernes mettront l'accent sur l'aspect mélancolique.

Le caractère comique du roman est sans aucun doute le facteur le plus important du succès européen du livre et de ses protagonistes. Dès la première moitié du xvii<sup>e</sup> siècle, Don Quichotte et Sancho Panza appartiennent au répertoire des personnages fictifs, jouissant d'une grande popularité (<sup>93</sup>). Après 1616, un grand nombre de rééditions, traductions, adaptations, suites, pièces et ballets touchent les couches supérieures de la population. Le chevalier errant et son page se frayèrent ensuite un chemin vers le peuple par le truchement de gravures, de processions, de fêtes et via le théâtre populaire (<sup>94</sup>).

L'iconographie de *Don Quichotte* au xvii<sup>e</sup> siècle, telle qu'elle apparaît au départ dans la gravure et l'illustration de livres, correspondait à la vision qu'on avait du roman à l'époque (<sup>95</sup>). Des traductions espagnoles et portugaises parues entre 1605 et 1615 présentaient en

P. E. RUSSEL, 'Don Quixote as a funny book' dans *The Modern Language Review*, 64, 1969, p. 316. Pour l'interprétation romantique, voir entre autres: Anthony J. CLOSE, *The Romantic Approach to « Don Quixote »: a Critical History of the Romantic Tradition in « Quixote » Criticism*, Cambridge, 1978.

- (92) Anthony J. CLOSE, 'Don Quixote as a burlesque hero: a re-constructed eighteenth-century view' dans *The Modern Language Review*, 68, 1974, p. 365-368. Cette reconstruction où le roman aurait uniquement une signification comique, permet de critiquer l'hypothèse de M. de Schoutete de Tervarent qui voit dans le caractère révolutionnaire du livre une explication du succès de *Don Quichotte* en tapisserie (cfr. supra). L'auteur cite notamment un passage où *Don Quichotte* libère des esclaves des galères pour étayer son hypothèse. Cette scène n'est représentée dans aucune série de tapisseries de la première moitié du xviii<sup>e</sup> siècle. DE SCHOUTETE DE TERVARENT 1959, p. 316.
- (93) Pour une introduction générale au thème de *Don Quichotte* en Europe, voir: JUAN GIVANEL MAS Y GAZIEL, *Historia gráfica de Cervantes y del Quijote*, Madrid, 1946, p. 93-135 et 345-365 et JOHANNES HARTAU, *Don Quijote in der Kunst. Wandlungen einer Symbolfigur*, Berlin, 1987, p. 15-18 ; LEON STAPPER, PETER ALTEA & MICHEL UYEN, *Van Abélard tot Zoroaster. Literaire en historische figuren vanaf de renaissance in literatuur, muziek, beeldende kunst en theater*, Nimègue, 1991, p. 67 e. v.
- (94) *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha* (Madrid, 1605) et le *Segunda Parte del ingenioso caballero Don Quixote de la Mancha* (Madrid, 1615) constituent l'œuvre principale et plus connue de Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616). Dès 1612 parut à Londres la première partie de *Don Quichotte* en anglais: *The History of the valorous and witty Knight-Errant Don Quixote of the Manche* (pour l'accueil de *Don Quichotte* en Angleterre voir e. a.; S. STAVES, 'Don Quixote in Eighteenth-Century England' dans *Comparative Literature*, 24, 1974, p. 193-215). Cesar Oudin publia deux ans plus tard une traduction française de la première partie; en 1618, la deuxième partie fut traduite par François de Rosset; en 1625, paraissent la quatrième édition de la traduction d'Oudins et la troisième édition de la traduction de Rosset avec la première édition complète de *Don Quichotte* (le succès de *Don Quichotte* en France aux xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècle fut étudié par BARDON en 1931). On imprima également des traductions en Italie et en Allemagne. *L'ingegnoso cittadino Don Chisciotte della Mancia* est paru à Venise en 1622; à Francfort, on publia en 1648 un *Don Kichote de la Mantzschä, das Juncker Harnisch auss Fleckenland*. Une traduction en néerlandais par Lambert van den Bos parut en 1657 à Dordrecht et connut cinq réimpression avant la fin du siècle (un aperçu des éditions et adaptations néerlandaises par PROSPER ARENTS, *Cervantes in het Nederlands. Bibliografie*, Gand, 1962). En ce qui concerne l'influence de *Don Quichotte* dans les Pays-Bas aux xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècle voir R. ROOSE, *Contribution à l'étude de l'influence de « Don Quichotte » aux Pays-Bas au xvii<sup>e</sup> et au xviii<sup>e</sup> siècle*, mémoire de licence en philologie romane non publié, U.C. Louvain, 1943.
- (95) L'ouvrage de synthèse le plus récent est celui de HARTAU 1987 (avec une importante bibliographie). Des ouvrages de référence importants plus anciens sont HENRY SPENCER ASHBEE, *An Iconography of Don Quixote, 1605-1895*, Londres, 1895; GIVANEL MAS Y GAZIEL 1946; JEAN SEZNÉC, 'Don Quixote and his French

page de couverture Don Quichotte en silhouette<sup>(96)</sup>. La première véritable représentation du chevalier errant en compagnie de son page figure sur la page de couverture d'une édition anglaise de 1618<sup>(97)</sup>. Vers 1640, parut la première série de gravures des graveurs/éditeurs Jacques Lagniet (ca. 1600-1675) et Jérôme David (ca. 1600-1675)<sup>(98)</sup>. Cette série témoigne admirablement de l'interprétation burlesque et populaire du roman de Cervantes. Don Quichotte et Sancho Panza sont mis en scène comme anti-héros, ressemblant à des clowns, dans des scénarios choisis pour leurs caractères comiques et souvent terre-à-terre.

Par le choix des sujets, les premières éditions illustrées de *Don Quichotte* qui paraissent vers le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle mettent toujours en valeur le caractère amusant et comique des personnages<sup>(99)</sup>. Par contre, une certaine évolution se fait sentir dans le rendu des personnages et des compositions, aussi bien dans la forme que dans le fond. Don Quichotte et Sancho Panza apparaissent comme de petits personnages dans un paysage et un environnement plus développés. Don Quichotte devient un chevalier courageux et élégant mais aliéné. Sancho Panza est représenté comme un petit paysan peureux et superstitieux.

Les trente-quatre petits panneaux peints pour Marie de Medicis par Jean Mosnier (1600-1655) au château de Cheverny vers 1640, sont d'une facture plus élégante. Ils précèdent donc les premières éditions illustrées et les gravures burlesques de Lagniet et David (fig. 12)<sup>(100)</sup>. Cette série témoigne de la popularité du roman au sein de la cour et de la noblesse.

L'aspect comique du roman et le caractère plaisant des protagonistes dans l'iconographie du XVII<sup>e</sup> siècle apparaissent dans les tapisseries les plus anciennes de *Don Quichotte* qui datent de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Un inventaire des œuvres d'art appartenant au château de Kilkenny mentionne une série de cinq tapisseries de *Don Quichotte* en 1675<sup>(101)</sup>. Au moins trois séries de ce type ont été conservées. On les attribue à l'atelier londonien de Francis Poyntz (1600-1684)<sup>(102)</sup>. Ces tapisseries méritent quelques commentaires. Elles sont conçues

illustrators' dans *Gazette des Beaux-Arts*, 34, 1948, p.173-192 et Claude ROGER-MARX, *Don Quichotte de Cervantes par cinquante artistes du XVII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, 1968.

(96) GIVANEL MAS Y GAZIEL 1946, p. 94.

(97) Fig. dans ROGER-MARX 1968, I.

(98) On connaît trois éditions de cette série de gravures. L'une est conservée au Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale, Paris; cfr. BARDON 1931, p. 85-87 et appendice B. La deuxième appartenait à un bibliophile madrilène au milieu de ce siècle, et fut publiée en 1958 en fac-similé à Madrid. Le troisième exemplaire se trouve dans une collection privée de Caen. Cfr. HARTAU 1987, p. 24-25.

(99) Une traduction allemande de 1648 contient cinq gravures anonymes dans sa première édition. La traduction de Lambert van den Bos (1657) est illustrée de 21 gravures attribuées à Jacques III Savery (1617-1666); la première édition espagnole illustrée, publiée à Madrid en 1674 possédait, à côté de gravures originales, des images littéralement empruntées aux illustrations de Savery. Le premier *Don Quichotte* illustré parut en France en 1665 et en Angleterre en 1687. HARTAU 1987, p. 31 (gravures Savery: p. 29-31); ARENTS 1962, p. 1; GIVANEL MAS Y GAZIEL 1946, p. 110-113; BARDON 1931, p. 847.

(100) BARDON 1931, p. 57-59 et appendice A pour une liste des scènes représentées. Figs. dans GIVANEL MAS Y GAZIEL 1946, p. 98 et 99.

(101) James GRAVES, 'Ancient Tapestry of Kilkenny Castle' dans *Transactions of the Kilkenny Archaeological Society*, 2, 1852-53, p. 7.

(102) Wendy HEFFORD dans cat. d'exposition. *The Treasure Houses of Britain. Five Hundred Years of Private Patronage and Art Collecting*, Washington, 1985, p. 200-201. Cfr. HARTAU 1987, p. 31. Phyllis ACKERMAN, 'Five Baroque Don Quixote Tapestries' dans *The Art Quarterly*, 10, 1947, p. 188-201 (attribution erronées à l'atelier de Van der Cammen à Enghien, et à Corneille Schut (1597-1655) comme cartonnier)



Fig. 12. Jean Mosnier, *Don Quichotte suspendu à la fenêtre*, huile sur panneau, vers 1640.  
Château de Cheverny (photo G. Delmarcel).

et développées comme des grotesques. Le champ est caractérisé par l'horreur du vide: des personnages du roman, des animaux, des symboles et des motifs décoratifs s'entremèlent dans un mouvement incohérent. C'est une façon d'illustrer les détours de l'esprit narratif et les hallucinations de Don Quichotte. Trois des cinq tapisseries reprennent chacune deux scènes du roman. A l'exception d'une seule scène, toutes sont issues du livre I (103).

Jean II d'Olieslaegher (1657-1712), marchand et fabricant de tapisseries à Gand, dut connaître cette série lorsqu'il commanda, en 1677, une série de *Don Quichotte* en six pièces, au vu du succès de la série anglaise (101). Les figures devaient être exécutées par « *un bon maître de la Haye qui séjourne en Angleterre* », alors que Pierre Spierinckx (1635-1711) devait réaliser les paysages (105). Les archives signalent que les cartonniers pensaient ne pas reprendre le thème de *Don Quichotte et les moulins à vent*. D'Olieslaegher, au contraire, la voulait à tout prix, car il affirmait que *c'est une des scènes les plus amusantes du roman* (106). Il est possible que d'Olieslaegher fit d'abord tisser cette première série des Pays-Bas méridionaux dans l'atelier de Pierre Van Verren (1640-1709) à Audenarde. Spierinckx travaillait comme cartonnier pour des ateliers d'Anvers et d'Audenarde et des documents mentionnent la vente à Gand d'une série de *Don Quichotte* en quatre pièces en 1712 (107).

L'atelier bruxellois de Leyniers-Reydamis livra donc une suite de six tapisseries en 1715, soit deux ans avant l'*editio princeps* des Gobelins. Les *Comptes des Bâtiments français* mentionnent néanmoins un paiement à Jean-Baptiste Belin de Fontenay (1653-1715) en 1714 pour sa participation à *L'adoubement de Don Quichotte*, tandis que Charles-Antoine Coypel reçut un paiement en 1716 pour neuf cartons destinés aux Gobelins (108). Par conséquent, il est difficile de déterminer si l'initiative de créer une série de *Don Quichotte* revient à Bruxelles ou à Paris.

(103) Les sujets représentés sont: *Don Quichotte et les filles de l'aubergiste* & *L'adoubement de Don Quichotte*, *Don Quichotte se ballant contre les moulins à vent* & *Don Quichotte et la dame de Biscaine*, *Sancho Panza jeté en l'air*, *Don Quichotte suspendu à la fenêtre* et *Don Quichotte dans la cage* et *Don Quichotte et les comédiens*.

(104) A la mort de Marie II d'Angleterre en 1695, l'inventaire de ses biens révèle qu'elle possédait une série en six pièces de *Don Quichotte*. On ne sait toujours pas s'il s'agissait d'une série anglaise ou d'Audenarde. Cfr. W. G. THOMSON, *A History of Tapestry from the earliest Times until the present Day*, 3ième éd., Wakefield, 1973, p. 364 et 366.

(105) Victor VANDER HAEGHEN, 'Olieslaegher (Jean II d')' dans *Biographie Nationale*, 16, Bruxelles, 1901, p. 133. (En ce qui concerne d'Olieslaegher, voir plus loin: Erik DUVERGER, *Jan, Jacques en Frans de Moor, tapijtwevers en tapijthandelaars te Oudenaarde, Antwerpen en Gent (1560 tot ca. 1680)*, Gand, 1960, *passim*.)

(106) VANDER HAEGHEN 1901, p. 133.

(107) Fernand DONNET, 'Spierinckx (Pierre) ou Spierings' dans *Biographie Nationale*, dl. 23, Bruxelles, 1921-21, p. 344-347. L'importance de Spierinckx comme cartonnier pour les ateliers d'Anvers et d'Audenarde est attestée par les nombreuses mentions dans la correspondance commerciale contemporaine et dans d'autres documents: DENUCÉ 1936, *passim* et HULLEBROECK 1938, p. 65. Les tapisseries vendues en 1712 sont mentionnées par Edmond DE BUSSCHER, 'L'abbaye de Saint-Pierre à Gand, 1781 et 1847' dans *Annales de la Société Royale des Beaux-Arts et de Littérature de Gand*, 2, 1846-47, p. 308. La série de Spierinckx a été signalée par Erik DUVERGER, 'Legwerk in privaat bezit te Gent in de XVIIIe eeuw' dans *Artes Textiles*, 3, 1956, p. 84. Le même article mentionne aussi les tapisseries vendues en 1712 (p. 85) mais celles-ci ne sont pas mises en relation avec la série Spierinckx.

(108) FENAILLE 1904, p. 164 pense que Belin de Fontenay fut payé pour le projet de *alentours*, alors qu'une étude récente émet l'hypothèse qu'il avait reçu initialement la commande, mais qu'elle fut transmise à sa

Les tapisseries londoniennes de l'atelier de Poyntz, conçues comme une traduction littérale du grotesque littéraire de Cervantes, ainsi que la série d'Audenarde, considérée comme *amusante*, étaient destinées évidemment à l'élite de la population. Les protagonistes étaient uniquement perçus comme drôles et distraits. Le caractère non-engagé politiquement, à la fois neutre et comique de ces deux séries semble avoir engendré son succès commercial. Ces aspects ont dû jouer un rôle important sinon principal dans la conception et le succès de *Don Quichotte* dans la tapisserie (bruxelloise) du XVIII<sup>e</sup> siècle. La série de l'atelier Leyniers-Reydamns était composée à l'origine de scènes empruntées au livre I du roman de Cervantes. On a déjà remarqué que c'est précisément dans cette partie que Don Quichotte et Sancho Panza sont décrits comme bouffons, victimes de l'ironie du narrateur<sup>(109)</sup>. *Don Quichotte dissertant d'armes et de lettres* (fig. 7) semble se distinguer des autres tableaux où Don Quichotte est la victime de circonstances comiques. Ici, le fou raisonne et parle lucidement, ce qui augmentait encore son caractère burlesque pour les spectateurs dès le XVII<sup>e</sup> siècle<sup>(110)</sup>. Cette scène peut dès lors être comprise, elle aussi, comme un tableau ludique. Elle permettait en outre de mieux intégrer la série dans une salle à manger.

En résumé, le recours au roman de Cervantes dans les arts plastiques et dans la tapisserie en particulier a été déterminé par le caractère archétype des fous Don Quichotte et Sancho Panza et par la large diffusion du roman auprès du public.

Les séries de *Don Quichotte* étaient aisément adaptables aussi bien aux possibilités financières des commanditaires qu'aux surfaces murales disponibles. Chaque scène pouvait être comprise et appréciée individuellement. L'ordre des sujets était d'importance mineure, et il n'est nulle part question de scènes cruciales ou capitales. Pour le spectateur, chaque tapisserie pouvait dès lors être considérée individuellement, sans aucun problème. Ces tableaux désinvoltes, voire nonchalants, le caractère très flexible de cette marchandise et l'autonomie de la tapisserie isolée, tous ces éléments ont dû contribuer au succès des tentures de *Don Quichotte*.

En outre, les cartons étaient conçus de manière à pouvoir s'adapter facilement aux exigences de l'acheteur. La partie clef de chaque scène n'occupe qu'une place relativement réduite de la surface totale, permettant de réduire aisément la hauteur et la largeur de la tapisserie. Inversément, les scènes secondaires formant de petites compositions indépendantes peuvent donc être utilisées pour agrandir la tapisserie. Ainsi, le carton du *Don Quichotte suspendu à la fenêtre* des Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles (fig. 10) est complété au moyen de parties du carton de *Sancho Panza jeté en l'air* et de *L'adoucement de Don Quichotte* (voir fig. 4 et 1). Celles-ci pouvaient être tissées comme des ajouts destinés à remplir des espaces complémentaires ou imprévus. L'inventaire d'Urbain Leyniers mentionne *eenige opleghsels* accompagnant les cartons de la série<sup>(111)</sup>. Ceux-ci étaient probablement utilisés

mort en 1715 à Coypel; cf. Thierry LEFRANÇOIS, *Charles Coypel. Peintre du roi (1694-1752)*, Paris, 1994, p. 149.

(109) Cfr. ALLEN 1969, p. 33, 50 et 66; ID. 1979, p. 62.

(110) Cfr. RUSSEL 1969, p. 316.

(111) Appendice 2, l. 20-21.

pour adapter la tapisserie aux désiderata du client. Tant le contenu que la composition de la série et la traduction du carton vers la tapisserie témoignent donc d'une grande liberté décorative. Voilà probablement la raison principale du succès commercial de la tenture *Don Quichotte* de l'atelier Leyniers-Reydam.

Les séries bruxelloises de *Don Quichotte* s'intègrent sans aucun problème à la tendance au nivelingement et à l'évolution vers un caractère profane de l'iconographie, symptomatiques de l'art monumental et décoratif au XVIII<sup>e</sup> siècle (<sup>112</sup>). Pour la tapisserie en particulier, on constate que le public s'oriente de plus en plus vers des séries anodines, légères, gracieuses, exotiques et décoratives dont témoigne l'énorme succès des *Tenières* (<sup>113</sup>). On peut comparer celles-ci aux séries de *Don Quichotte*, tant par le sujet que par le style. Les catalogues de vente des ateliers Van den Hecke et Van der Borcht font la distinction entre les séries « *en petites figures* » et les séries « *en grandes figures* ». Les séries des *Tenières* et de *Don Quichotte* appartiennent à la première catégorie; les tapisseries bibliques et mythologiques étaient tissées « *en grandes figures* ». Le succès des *Tenières* ne découle pas de circonstances historiques, il est permis dès lors de nuancer la relation supposée entre les séries de *Don Quichotte* et l'actualité politique.

La prédilection pour le décoratif et l'anecdote apparaît d'ailleurs également dans les séries « *en grandes figures* ». Une étude récente consacrée à *L'histoire de Moïse* dans la tapisserie des Pays-Bas méridionaux, relève ce changement du goût et des attentes du public. Le succès de la suite de *Moïse* de Jean Van Orley s'explique notamment par son côté narratif et anecdote (<sup>114</sup>). Les autres suites de Van Orley, telles que *L'histoire de Télémaque* et *L'histoire de Psyché*, témoignent du même esprit, à la fois exotique et anecdote. L'accumulation des détails est symptomatique de cette tendance (<sup>115</sup>). L'intégration d'une scène de banquet relève également du caractère modifié de la tapisserie du XVIII<sup>e</sup> siècle. Aussi bien, la suite de *Télémaque*, celle de *Psyché* et celle de *Don Quichotte* présentent une telle scène — occasion d'étaler vaisselle et tissus riches et précieux.

A l'aide de documents d'archives et d'un certain nombre de tapisseries conservées, nous avons tenté de donner un aperçu de la production des *Don Quichotte* de l'atelier Leyniers-

(112) Göbel 1923, 1, p. 213-216; Arnold Hauser, *The Social History of Art*, New York, 1952, p. 504, 512 e. a.; Fiske Kimball (vert. J. Marie), *Le style Louis XIV. Origine et évolution du Rococo*, Paris, 1949, p. 117, 122.

(113) Concernant la problématique complexe des *Tenières* qui furent tissées dans presque tous les ateliers des Pays-Bas méridionaux pendant près d'un siècle à partir de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, voir H. C. MARILLIER, *Handbook to the Teniers Tapestries (Tapestry Monograph 2)*, Londres, 1932. Ce nouveau goût est également analysé par Anastasie DE GHEELLINCK D'ELSEGHEM, 'Peintures de chevalet comme modèles pour des tapisseries. Trois Tenières inspirées d'une kermesse villageoise (1646) de Teniers' dans *Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain*, 27, 1994, p. 71.

(114) Huygens 1991 (supra, note 62), p. 293-294 et 297.

(115) Pour des études sur la série de *Télémaque*, voir e.a.: BAUER dans cat. d'exposition, HALBTURN 1991, p. 35-41 (la série de cinq pièces conservées au Kunsthistorisches Museum de Vienne) et E. NEUMANN, 'Die Begebenheiten des Telemach' dans *Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg*, 4, 1961, p. 139-153. REYNIÈS 1995 (II), p. 209-220 traite la série de *Psyché*.

Reydams. Même si toute la lumière n'a pas encore été faite sur la composition exacte de la série, nous espérons avoir démontré que ces tapisseries répondent au goût et aux attentes du public du XVIII<sup>e</sup> siècle par leur caractère humoristique et décoratif. Cette suite constitue, avec celle de Coypel, créée presqu'en même temps, le point de départ de deux autres suites bruxelloises de *Don Quichotte* tissées respectivement dans les ateliers Van den Hecke / Van der Borcht et Vermillion que nous comptons analyser ultérieurement.

#### SAMENVATTING: De avonturen van *Don Quichotte*, Brusselse wandtapijten uit het atelier Leyniers-Reydams

De *Don Quichotte*-reeks uit de manufactuur Leyniers-Reydams (*editio princeps* 1715) werd tot op heden niet bestudeerd. Archiefdocumenten en gekende tapijten maken het evenwel mogelijk om deze serie te reconstrueren en een verklaring te formuleren voor het succes ervan.

Het zogenaamde « Manuscript Crick », een inventarislijst van reeksen die door het atelier verkocht werden in de periode 1712-1734, werd aan een nieuwe kritische lezing onderworpen. Daarnaast werd een onuitgegeven boedellijst, opgesteld bij het overlijden van Urbanus Leyniers in 1747, geëxceerdeerd. De archivalia vermelden onder andere de namen van de ontwerpers — Jan Van Orley en Augustin Coppens — en uit deze documenten blijkt dat tussen 1715 en 1747 minstens tien edities werden geweven. Uit hoeveel onderwerpen een volledige reeks bestond, kon echter niet afgeleid worden uit de archiefstukken.

Drie edities die zich momenteel in privé-verzamelingen bevinden en een groot aantal geïsoleerde wandtapijten leverden complementaire informatie. Acht taferelen en zes verschillende boordtypes kunnen onderscheiden worden. Op basis van de documenten en de tapijten kunnen we een hypothese formuleren betreffende de samenstelling van de reeks. Oorspronkelijk samengesteld uit zeven onderwerpen, werd ze na 1724 uitgebreid met minstens één en wellicht drie andere taferelen.

Terwijl in de kunsthistorische literatuur het opmerkelijke succes van *Don Quichotte* in de Europese wandtapijtkunst van de achttiende eeuw veelal verklaard wordt aan de hand van historische omstandigheden, biedt dit artikel een ander verklaringsmodel. Uit de receptie van de roman in de late zeventiende en de achttiende eeuw en uit de iconografische traditie blijkt dat *Don Quichotte* en Sancho Panza als lachwekkende en burleske helden werden beschouwd en opgevoerd. Deze studie wijst daarenboven op de decoratieve kracht en de flexibele opbouw van een editie én van een geïsoleerd patroon. Zowel wat de inhoud als de vorm betreft, is deze reeks dus in hoge mate vrijblijvend. Deze vrijblijvendheid wordt beschouwd als de belangrijkste reden van het commerciële succes van de serie.

Aanvullend onderzoek naar de andere achttiende-eeuwse Brusselse *Don Quichotte*-reeksen, geweven in de ateliers Van der Borcht, Van den Hecke en Vermillion, wordt momenteel verricht. Een kritische uitgave van het Ms. Crick en de boedellijst uit 1747 is eveneens in voorbereiding.

**ABSTRACT: The Adventures of Don Quixote, Brussels Tapestries from the Leyniers-Reydam workshop**

The *Don Quixote* series woven in the Brussels workshop Leyniers-Reydam (*editio princeps* 1715) has not been thoroughly studied. Nevertheless, documents and preserved tapestries made it possible to reconstruct the series and its success.

For this purpose, the so-called «Manuscript Crick», an inventory of sets sold between 1712 and 1734, has been critically re-examined. In addition, an inventory drawn up at the death of Urbanus Leyniers in 1747 and still unpublished, has been excerpted. These documents reveal among others the names of the designers - Jan Van Orley and Augustin Coppens - and the fact that at least ten sets were executed between 1715 and 1747. However, the exact number of subjects forming a complete set remains uncertain.

Three sets, now in private collections, and a considerable number of isolated tapestries provide complementary elements. Eight subjects and six different border types can be located. Starting from the documents and the tapestries, we were able to formulate a hypothesis concerning the structure of the series. Originally composed of seven designs, the series was expanded with at least one and maybe two more subjects after 1724.

While most scholars try to explain the striking commercial success of *Don Quixote* in the European tapestry of the eighteenth century by referring to historical circumstances, the article suggests another explanation. The reception of the novel in the late seventeenth and eighteenth centuries, as well as the iconographic tradition, reveal that *Don Quixote* and *Sancho Panza* were simply considered as amusing and burlesque heroes. In addition, the decorative power and the flexible composition of a set and an isolated cartoon were stressed. As regards content and form, the series is highly noncommittal. This fact is considered as the main reason for the popularity of the *Don Quixote* series.

Complementary studies about the other 18th century Brussels *Don Quixote* sets, woven in the workshops of Van der Borcht, Van den Hecke and Vermillion, are in progress, as well as critical editions of the Ms. Crick and the 1747 Leyniers inventory.

### Appendice 1.

**1712-1734 - Extrait d'un liste récapitulative de tapisseries vendues entre 1712 et 1734 par la manufacture Leyniers-Reydams. [indications en gras et italiques par l'éditeur]**

[...]

Il at aussij fait peindre par les s<sup>rs</sup>. **Jean van Orlaij** pour les figures et s<sup>r</sup> **Augustin Cop-pens** pour les paisages *l'histoire de Donequicholle* en 6 pieces 1. où l'on mene Donequichotte dans une cache 2. où l'on berne Sancho Pancha 3. Donequichotte attaché a la 5 funestre 4. où l'on fait Donequichotte chevallier 5. où Donequichotte se bat contre les moutons 6. où Donequichotte se bat contre le moulain au vend d'out la premiere tenture a été executé en tapisserie pour Monseig<sup>r</sup>. van Ijsendijck Thesaurier genal de Sa Maj<sup>te</sup>. Imp<sup>r</sup>. et Cath<sup>c</sup>. a vienne

[...]

- 10 Autre tenture en deux pieces representans *l'histoire de Donequicholle* travaillez sur les desseins eij devant mentionné la quelle tenture estoit travaillé en or dans la bordure par Son Altesse le prince de la Tour et Tassis l'an 1717 [in marge] haut 5 au  $\frac{3}{4}$  cours 21  $\frac{1}{2}$ .

[...]

- [...] pour son Exce. le marquis de Prié [...] Autre tenture consistant en 6 pieces *l'histoire de Donequicholle* l'an 1716 [in marge] haut 5 au cours 39.

[...]

- [...] et ce fut dans le mois de maij 1717 que son Ex<sup>ee</sup>. le marquis de Priez pour faire voir a sa maj<sup>te</sup>. Pierre le grand Carz de Moscovie la fabrique de tapisserie de Bruxelle fit tandre par le dit Urbain Leijniers toutes les tentures de tapisserie de sa fabrique dans 20 l'hostel du due de Bouronville lesquelles tapisseries ont été admirer par la maj<sup>te</sup>. carienne par où ledit Urbain Leijniers at eu l'honneur de livrer une tenture de tapisserie de sa fabrique

[...]

- Une tenture de tapisserie de *donequicholle* en 6. piece a M<sup>r</sup>. Santuri in tourouuce a Brix 25 envoiée par lui en pologne la ditte tapisserie en 1718 du même fabriq [in marge] haut 5 au  $\frac{1}{4}$  cours 40 au<sup>1</sup>.

[...]

- En 1719 et 1720 le dit Urbain Leijniers vendit a different seigneurs et marchands a Paris pour un moisson de livre de tapisserie tant de la propre fabrique que de celles d'aude-30 narde et d'anvers de toute sortes de desseins dont il avoit teint et fourni les laine a ces fabriquans et a tout prix<sup>2</sup>.

[...]

- [...] et aussi dans la même année [1725] une tenture de *donequicholle* pour milord With-worth ambassadeur d'Angleterre a la haie en 4. piece [in marge] haut 4  $\frac{3}{4}$  cours 20.

35 [...]

- Une autre tenture de *Donquichotte* pour paris en 4. pieces 1728 23 au de cours sur 5 au de hau pour Aubertin et Boivin.

[...]

Une tenture pour le comte de Rotembourg ambassadeur de france en espagne repre-  
40 sentant *donquichotte* en 7 piece peint par **van Horlaij et Coppens** 5 au de haut 45 au de  
cours comme eij devant en 1724<sup>3</sup>.

[...]

Archives de la Ville de Bruxelles, classe 873;  
Transcription d'un ms. du XVIII<sup>e</sup> s., probable-  
ment par Lucien Crick. Une transcription fut  
publiée par Reydams 1908, p. 104-129; nos  
variantes de lecture en note.

<sup>1</sup> « Une tenture de six pièces fut livrée à M. Sautin... »; p. 113.

<sup>2</sup> passage omis par Reydams

<sup>3</sup> pas d'indication d'année

## Appendice 2.

**1747, 15 avril - Extrait de l'inventaire après décès d'Urbain Leyniers. [indications en gras et italiques par l'éditeur]**

[...]

Tapijten

[...]

Item eene camer tapijten N° 49 fijn brussels werck in 3 stucken representerende de *histo-  
rie van Don Quichot* metende in cour 22 elle 3 vierendelen op 4 ellen 3 achtste hoogh tsamen  
5 99 ellen halft

[...]

Item eene camer tapijten N°55 fijn brussels werck in 9 stucken representerende de *historie  
van Don Quichot* metende in cour 52 ellen 7 zeshende op 4 ellen een half hoogh tsamen  
10 236 ellen

[...]

Eerst een caemer tappijten N°57 fijn brussels werck in 7 stucken representerende de *his-  
torie van Don Quichot* in cour 45 ellen een achtste op 5 ellen hoogh tsamen 225 ellen vijft  
achtste

15 [...]

Patroonen der tapijten geschildert op doeck in olieverft

[...]

Item eenen patroon voor eene caemer geschildert door dhr **Jan Van Orleij** ende de  
lantschappen door **Augustinus Coppens** bestaende in 10 stucken representerende de *his-  
torien van DonQuichot* metende in cour 61 elle op 4 elle drij vierendeelē hoogh met eenige  
20 opleghsels

[...]

Archives générales du Royaume, Bruxelles.  
Notariat général du Brabant, 6718, acte 30,  
notaire Jacobi, 15. 4. 1747.

### Appendice 3.

#### Types de bordure, éditions, pièces isolées.

Les tableaux suivants présentent les principales versions qui nous sont connues.  
Les dimensions sont données en centimètres, hauteur x largeur.

#### Type A

1. Adoubement	Pavlovsk	h.350	
2. Moulin à vent	Detroit ( <b>FIG. 3</b> )	330x260	LEYNIERS R
	Drouot, 1993	335x260	EYNIERS R
3. Sancho en Fair	Ermitage	350x335	
4. Moutons	Pavlovsk	h. 350	
	Georges V, 1981 ( <b>FIG.6</b> )	310x326	
6. Fenêtre	Vente Suarès	355x170	

#### Type B

1. Adoubement	Sotheby Monaco, 1985 ( <b>FIG. 1</b> )	310x405	V. LEYNIERS
3. Sancho en Fair	[French & Co.] ( <b>FIG. 5</b> )	305x523	V. LEYNIER
[4. Moutons]	(d'après Göbel, p. 342)		
[5. Discours]	(d'après Göbel, p. 342)		

#### Type C

1. Adoubement	? ? ? ( <b>FIG. 2</b> )	337x405
---------------	-------------------------	---------

#### Type D

2. Moulin à vent	[French & Co.]	260x233
6. Fenêtre	Ibid.	260x172
7. Cage	Ibid. ( <b>FIG. 11</b> )	260x431

#### Type E

1. Adoubement	Christie Londres, 14.12.1978, n°121	325x241	L.R.
7. Cage	New York 1927	h. env.330	

#### Type F

3. Sancho en Fair	Vente Jellinek-Mercedes, New York 20.2.1926	287x470
-------------------	--	---------

Trois tentures se trouvent encore dans des collections privées.

Elles ont perdu leurs bordures originales, remplacées parfois par des lisières nouvelles.

#### Ex-coll. Moretus

1. Adoubement	Coll. privée Belgique	285x290	V. LEYNIERS D.L.
---------------	-----------------------	---------	------------------

3. Sancho en l'air	Coll. privée Belgique ( <b>FIG. 4</b> )	268x290	
5. Discours	Coll. privée Belgique ( <b>FIG. 7-9</b> )	245x336	
6. Fenêtre	Bruxelles, MRAH ( <b>FIG.10</b> )	285x690	V. LEYNIERS

**Coll.privée Espagne**

1. Adoubement	? ? ?	L.R.
2. Moulin à vent	? ? ?	V.LEYNIERS R.
3. Sancho en l'air	? ? ?	V.LEYNIERS R.
5. Discours	? ? ?	L.R.
6. Fenêtre	? ? ?	LEYNIERS R.
7. Cage	? ? ?	V.LEYNIERS R.
8. Courtisanes	? ? ?	V.LEYNIERS D.L.

**Coll.privée Irlande**

2. Moulin à vent	327x223	V.LEYNIERS
3. Sancho en l'air	327x366	V.LEYNIERS
4. Moutons	327x259	V.LEYNIERS
6. Fenêtre	327x406	

**Pièces isolées** (pas de photos connues) et fragments:

1. Adoubement	Sotheby Londres, 10.10.1947, n° 126	300x310	L.R.
3. Sancho en l'air	Ermitage, St. Petersbourg	h.350	
5. Discours(fragm.)	Anc. Coll. Chevalier, Paris	180x125	
6. Fenêtre	Sotheby Londres, 10.10.1947, n° 127	266x132	REYDAMS
7. Cage	Christie, Callaly Castle, 22-24.9.1986, n°96	320x564	LEYNIERS
			REYDAMS

# RÉGLEMENTATION DE L'APPRENTISSAGE DU MÉTIER DE DENTELLIÈRE SOUS L'ANCIEN RÉGIME: QUELQUES EXEMPLES.

Marguerite COPPENS

## INTRODUCTION

On serait tenté de croire que la pratique d'un métier s'exerçant à domicile comme la dentelle se transmettait au sein du foyer de mère en fille et que seules les orphelines, par la force des choses recevaient une formation en atelier grâce à des subsides communaux ou via quelques fondations charitables. Or il n'en était rien. A côté des écoles enseignant les bases en lecture, écriture et calcul sans négliger les préceptes religieux, existait un réseau d'écoles-ateliers pour filles où l'acquisition d'une maîtrise professionnelle était prioritaire<sup>(1)</sup>. La formation dentellièrre y était largement la plus répandue.

Les écoles dentellières pouvaient être concernées par des ordonnances réglant l'enseignement en général ou l'industrie dentellière en particulier. Les premières s'attardaient sur les rapports des maîtresses dentellières avec les autres enseignantes, les secondes sur les rapports des maîtresses dentellières avec les fabricants. Une première étude a déjà été publiée sur ce dernier type d'ordonnance dans cette même revue<sup>(2)</sup>.

Suite au Concile de Trente et les dispositions qui s'en suivirent, un contrôle renforcé est établi sur les maîtres d'école quant à la pureté de leur foi et à l'honnêteté de leurs mœurs. Les ordonnances réglementant les écoles, y compris les écoles dentellières, visent d'abord à garantir aux enfants une formation religieuse exempte de déviations schismatiques, à endiguer la moralité et à prévenir les querelles corporatistes.

Les ordonnances réglementant l'industrie dentellière ont une raison économique: protéger les fabricants de la concurrence et exercer un meilleur contrôle sur la main-d'œuvre. Maîtresses et apprenties, en constituant une force productive non négligeable, sont également visées par ces ordonnances.

(1) Une conférence suivie d'un compte-rendu a eu lieu sur le thème de l'apprentissage: M. COPPENS, *L'apprentissage de la dentelle à Anvers au XVIII<sup>e</sup> siècle*, dans *Cinquième Congrès de l'Association des cercles francophones d'histoire et d'archéologie de Belgique*, Herbeumont, 23 août 1996. Compte-rendu dans *Actes I*, Namur, 1996, p. 77-78.

(2) M. COPPENS, *Lois et usages réglant les rapports des différents acteurs de l'industrie dentellièrre dans les Pays-Bas autrichiens au XVIII<sup>e</sup> siècle*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, LXV, 1996, p. 157-170.

## LES ÉCOLES DE TRAVAIL À ANVERS

**1. Écoles et maîtresses.**

Les filles peuvent apprendre la dentelle<sup>(3)</sup> dans ce qui est appelé en flamand « *werk-school* », littéralement « école de travail » et qui peut se traduire également par « école-atelier »<sup>(4)</sup>. Ces écoles sont tenues par des maîtresses laïques ou par des filles dévotes (« *geestelijcke dochters* ») qui, à titre privé, enseignent, généralement dans leur propre demeure, un métier manuel contre rétribution en argent ou en travail presté.

Les écoles de charité (« *armenscholen* ») sont souvent également des écoles de travail mais un métier y est enseigné gratuitement grâce à une fondation, aux biens propres ou au produit du travail des filles dévotes. Le bénéfice des dentelles fabriquées par les élèves contribue à faire vivre l'institution ou peut être restitué en partie aux enfants. L'apprentissage prodigué par les Apostolines est de ce type. La Fondation Terninck est également connue pour la qualité de son enseignement<sup>(5)</sup>.

Les institutions de bienfaisance créées par la ville pour recueillir les enfants abandonnés ou orphelins peuvent également enseigner la dentelle aux filles<sup>(6)</sup>.

Les écoles de charité, de par leur fonction, sont mieux documentées que celles tenues par les maîtresses particulières. Elles sont organisées d'une manière spécifique. Leur but caritatif diffère de la finalité lucrative des autres. Ainsi, le nombre d'heures passées par les enfants devant le carreau, souvent connu pour les premières, ne peut pas être automatiquement appliquée, par comparaison, aux autres. C'est pourquoi les écoles de charité n'entreront pas dans notre propos.

Toutes ces « écoles » sont, en réalité, proches de l'atelier de production et revêtent une valeur économique importante. La formation culturelle, hormis l'éducation religieuse, y était inexistante, sinon fort réduite, et de toute façon accessoire par rapport à la « rentabilité » de « l'apprentie », déjà considérée comme une véritable « ouvrière », si jeune soit-elle.

La formation dentellière semble être la plus communément dispensée par les écoles anversoises. Les filles pouvaient apprendre également la couture et le filage.

(3) Voir: P. BONNEFANT, *Le problème du paupérisme en Belgique à la fin de l'Ancien Régime*, Bruxelles, 1934, p. 380-381; E. POFFE, *De gilde der Antwerpse schoolmeesters van bij haar ontstaen tot aan hare afschaffing*, Anvers, 1895; H. DE GROOTE, *Onderwijs en geestelijke stromingen*, dans *Antwerpen in de 18de eeuw*, Anvers, 1952, p. 348-372; Eddy PUT, *De cleijne schoolen. Het volksonderwijs in het hertogdom Brabant tussen Katholieke Reformatie en Verlichting (eind 16de eeuw-1795)*, Louvain, 1990; V. EYCKMANS, *Kantonderwijs te Antwerpen 1585-1794*, (Mémoire non publié), Katholieke Universiteit Leuven (K.U.L.), 1988.

(4) Leur côté industriels apparaît dans les appellations « atelier », « fabrique » ou « manufacture » pour l'école rassemblant de nombreuses apprenties ou encore par « école d'industrie » au début du XIX<sup>e</sup> siècle.

(5) A. M. GERING, *De fundatie Terninck te Antwerpen (1697-1750)* (Mémoire de licence non publié), K.U.L., 1990; J. JACOBS, *De l'origine, des développements et de l'organisation de la fondation Terninck à Anvers*, (Bruxelles, 1863).

(6) Dirk VERHELST, *Tot eerlick onderhoudt van meyskens cleene. Geschiedenis van het Maagdenhuis van Antwerpen*, Anvers, 1996.

Beaucoup de maîtresses des écoles de travail sont des « filles dévotes », célibataires menant une vie pieuse. Elles ne font pas partie d'un ordre reconnu mais peuvent se rassembler et suivre certaines règles de vie tout en pouvant reprendre leur liberté quand elles le souhaitent. Les Apostolines, les Maricolles, les maîtresses de la fondation Terneuk étaient des filles dévotes. Mais toutes n'étaient pas regroupées sous des entités aussi importantes. Célibataires ou veuves, les maîtresses peuvent mener, indépendamment ou en groupe restreint, sous la direction spirituelle d'un prêtre, une vie d'apostolat (7). Des contrats notariaux font état de filles dévotes s'occupant de l'enseignement de la dentelle (8). Il semble que seules les célibataires ou veuves étaient habilitées à enseigner. On ignore quand les femmes mariées ont été exclues de cette profession et si cette mesure était également d'application pour les maîtresses dentellières. Les ordonnances réglant la vie scolaire sont muettes sur ce point (9).

Si les autres écoles pour filles sont soumises à un « numerus clausus » établi à 40 et, après 1756, à 30, le nombre d'écoles de travail est nettement plus conséquent et témoigne de la vitalité de l'industrie dentellière (10). Celles-ci sont au nombre de 146 à Anvers en 1700, de 179 en 1710, de 136 en 1725, de 121 en 1750, de 148 en 1775, de 127 de 1787 à 1789 et de 105 en 1795 (11).

## 2. Réglementation

Les écoles dentellières doivent s'aligner sur les différentes ordonnances réglementant les écoles qui ont émaillé le XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles et dont certains paragraphes concernent plus spécifiquement ces écoles-ateliers. Ces dernières sont mentionnées à partir de l'ordonnance du 6 mars 1645 (12). C'est probablement Anvers qui a accordé la plus grande attention à ce type d'école dans sa législation.

Ces ordonnances règlent principalement les conditions d'accès à la profession et d'admission à la gilde, les frais, les dévotions obligatoires des membres et les systèmes de contrôle mis en place. Elles concernent d'abord les pressions religieuses exercées sur l'enseignement et les

(7) L. ANDRIESSEN, Rétablissement du catholicisme et contre-réforme, p. 189.

(8) « *Helena Carels, geestelijcke dochter ende schoolmeesterese, Isabella Everaerts ende Maria Francisca Everaerts, beide geestelijcke bejaerde dochters ende schoolmeesteresses* ». Archives de la Ville d'Anvers (SAA)/Notaires (N), 4723, n°69 et N. 1256, fol. 57. Certaines filles dévotes pouvaient habiter le béguinage: « *Mas Goovers, geestelijcke dochter op den Boggijnhoven Hoogstraten* ». SAA/ Chambres des Biens Insolubles (IB), 2073. La *Gazette van Antwerpen* du 25 février 1757 fait un appel aux héritiers d'une fille dévote qui tenait une école dentellière avec ses deux sœurs: « *alsoo Jouff.Maria Uijttenhoven, geestelijcke dochter, tot vele jaren met haere overledene twee sisters cant-schole gehouden hebbende binnen dese stadt Antwerpen in de Leewe-strete bij de Vrijdaghscherfnerck* ».

(9) E. PUT, *op. cit.*, p. 133. A Saint-Trond nous avons trouvé deux maîtresses dentellières mariées, Archives de l'État Hasselt, Saint-Trond, Abbaye n°905, fol. 171-174.

(10) SAA/Gildes et métiers (GA), 4538

(11) H. DE GROOTE, *op. cit.*, p. 350; E. POFFE, *op. cit.*, p. 103, donne 127 pour 1753 et 109 pour 1795.

(12) Pour les différentes ordonnances: SAA/ Chambres des priviléges (PK) 924, fol. 56, PK.925 et 926, fol. 301; PK.927, fol. 159 ou GA.4538 et Archives de la cathédrale d'Anvers (KAA)/Scholastria 21.

usages de la vie corporative de l'époque. Nous ne nous y sommes pas attardés et n'avons retenu que les informations propres à la vie dentellière.

Les écoles de travail anversoises apprennent aux enfants « *breynaedt ofle eenich ander handwerck* »<sup>(13)</sup>. « *Breynaedt* » est un archaïsme, fréquent dans les textes officiels, signifiant « *kantwerk* » ou dentelle. Si ces écoles peuvent donc également enseigner d'autres travaux manuels, la dentelle semble bien être l'activité principale. D'ailleurs, les autres mentions du texte se réfèrent uniquement à la terminologie dentellière. L'expression « *padroon met het percequement* » ne permet pas de douter de la signification de « *breynaedt* », pas davantage que l'expression « *etten op de cussen* ». Il s'agit clairement de la technique du fuseau. Il n'est jamais fait mention de dentelle à l'aiguille<sup>(14)</sup>.

L'ordonnance de 1645 oblige les maîtresses de travaux manuels à s'inscrire et à se soumettre à la gilde des saints Ambroise et Cassien. Il leur est interdit d'enseigner la lecture et l'écriture<sup>(15)</sup>.

Des mesures intermédiaires aboutissent à une ordonnance développée en 35 points et publiée en 1698. Les femmes ne peuvent pas enseigner les travaux manuels contre salaire sans avoir été au préalablement admises et inscrites à la corporation des maîtres au contrôle de laquelle elles devront se soumettre<sup>(16)</sup>. Les enseignantes religieuses y sont également soumises. Le montant de l'inscription s'élève à 1 fl. La somme réclamée à leurs collègues des branches « intellectuelles » (lecture, écriture, calcul et langue française) est nettement plus élevée et se monte à 42 fl.

Pour éviter toute confusion, une école de travail ne pouvait s'installer que si au moins 200 pieds (57,36m) la séparaient d'une « *vrije school* ». Cette courte distance était sans doute jugée suffisante pour qu'une maîtresse ne puisse pas profiter d'une confusion rendue possible par un voisinage trop immédiat entre deux écoles de type différent.

L'école devait être signalée par une enseigne grande d'un pied et demi (43,02 cm) spécifiant la nature de l'enseignement qui y était prodigué. Les maîtresses ne possédant qu'une licence pour le travail manuel pouvaient uniquement y inscrire « *werck-schole* » ou « *brey-naedt-schole* ». Ces enseignes facilitaient la tâche des inspecteurs chargés de contrôler que des « maîtresses de travail », moins « taxées » par la gilde, ne s'adonnaient pas à l'enseignement des branches intellectuelles<sup>(17)</sup>. Cela était d'autant plus tentant que leur nombre n'était pas fixé, alors qu'un « *numerus clausus* » limitait le nombre des autres maîtresses. On peut supposer que cette situation empêchait de nouvelles maîtresses « intellectuelles » de s'installer et que ces dernières étaient tentées de professer sous le couvert d'une école de travail, attitude qui nuancerait la portée réelle du nombre élevé d'écoles dentellières. Le nombre de maîtresses de

(13) SAA/PK, 924.L., fol. 9.

(14) *Idem*, fol. 9. Dans SAA/GA, 4540, n°5, anno 1733.

(15) SAA/GA, 4527, fol. 66.

(16) SAA, PK, 924, 925, 926, 927 et GA 4537, 4538.

(17) L'obligation de l'enseigne afin de faciliter le contrôle et de prévenir les réunions secrètes est clairement indiquée à Bruges. A.C. DE SCHREVEL, *Statuts de la gilde des libraires, imprimeurs, maîtres et maîtresses d'école à Bruges, 19 janvier 1612* dans *Annales de la Société d'émulation par l'étude de l'histoire et des antiquités de la Flandre*, LII, Bruges, 1903, p. 149

travail, environ 146 en 1700, devait nécessairement être ressenti comme une concurrence pour les 40 maîtresses intellectuelles en place.

Une sous-maitresse ne peut venir aider une maîtresse que dans les branches pour lesquelles cette dernière est accréditée: les maîtresses de travail avaient en effet tendance à faire venir une aide extérieure notamment pour enseigner la lecture et l'écriture.

La maîtresse de travail est tenue de conduire les enfants au catéchisme ou à l'école du dimanche et d'accepter une fois par semaine la visite d'un prêtre habilité à enseigner la religion catholique.

Il lui est défendu de punir ses élèves au-delà du raisonnable.

Maîtresses et parents doivent conclure un accord écrit sur les conditions de l'apprentissage. Les ordonnances restent silencieuses sur les points à préciser dans cet accord. Cependant leur contenu devait avoir des points communs avec les contrats notariés qu'on détaillera ci-après. La durée de l'apprentissage doit y être fixée, car l'ordonnance précise que si l'élève a terminé la durée convenue de l'apprentissage, y compris les « *naer-daghen* », c'est-à-dire les jours supplémentaires que l'élève doit effectuer pour rattraper ses journées d'absence, la maîtresse est obligée de donner gratuitement à l'élève quittant son atelier le modèle avec le parchemin de son dernier travail ou d'un de ses deux travaux antérieurs. Le choix en est laissé à la maîtresse. Cette dernière disposition devait permettre à l'élève de démarrer plus aisément dans la vie professionnelle.

L'ordonnance de 1701 ne modifie pas globalement les dispositions prises pour les écoles de travail.

Par contre, l'ordonnance de 1756 introduit quelques nouveaux articles s'adressant aux écoles en général. Les maîtres et maîtresses ne peuvent accepter un élève sans s'être assurés par quittance que ce dernier ne soit plus redevable de leur minerval ou « d'autres choses » (« *leer-geld als andersints* ») à son ancien maître ou maîtresse. Cet article ne s'adresse pas particulièrement aux écoles de travail. Mais il implique, ce que d'autres documents nous confirment, que le « *andersints* » peut être du fil vendu par la maîtresse à son apprentie ou des avances en argent. L'apprentie entre ainsi dans un engrenage identique à celui subi par les ouvrières vis-à-vis de leur employeur<sup>(18)</sup>.

L'article de 1698, maintenu en 1701, obligeant la maîtresse à donner à l'apprentie ayant terminé son mandat, le modèle avec le parchemin d'un de ses derniers travaux, n'apparaît plus en 1756. Les querelles constantes relatives à l'exclusivité des dessins en est sans doute le prétexte.

La maîtresse reçoit les élèves à son domicile en internat ou en externat. Elle peut également se rendre elle-même au domicile de l'élève. La plupart des sources retrouvées, quant à l'enseignement de la dentelle, concernent des internes. Un contrat précise que la maîtresse doit entretenir le linge de son apprentie<sup>(19)</sup>. Peut-être ces cas, entraînant un engagement plus

(18) Cf. M. COPPENS, *op. cit.*, p. 160-162.

(19) « *als wanner men de kinderen in eenige schoole zal besteden om te woonen oft de selve aldaer zal laeten gaen om te leeren, ofte de meesters oft meesterssen ten dien eynde zal laeten thuijs komen* ». Un contrat précise: « *onderhouden van kleederen ende tegwaet misdsgaders wasschen en plasschen, naeyen en stoppen* » SAA/N. 1256, fol. 57, 11 mai 1771.

important, ont-ils davantage laissé de traces. Il n'est d'ailleurs pas toujours facile de déterminer si telle archive fait référence à un cas d'interne ou non. Dans les écoles de charité les élèves étaient généralement des internes.

En 1772, des précisions sont apportées à l'ordonnance de 1756 (20).

Elle témoigne des dissensions constantes entre maîtresses intellectuelles et maîtresses manuelles.

Les premières critiquent les secondes car il semble que les parents préfèrent les écoles de travail moins chères et plus proches, d'autant plus qu'on n'y hésite pas à enseigner autre chose que le seul métier manuel.

On a vu que les maîtresses intellectuelles étaient soumises à un « numerus clausus » et que leur établissement était désigné géographiquement. Ces clauses ne valaient pas pour les maîtresses de travail qui pouvaient dès lors essaimer pour la plus grande facilité des parents. Les maîtresses intellectuelles doivent subir un examen d'aptitude alors qu'un certificat de bonne conduite suffit pour les autres.

Si l'ordonnance de 1645 interdit formellement l'enseignement de la lecture et de l'écriture par les maîtresses dentellières, ce point n'est plus repris dans les ordonnances suivantes bien qu'il y soit implicitement inclus. Ainsi, une maîtresse ne peut enseigner que ce en quoi elle est admise, ce qui suppose qu'une maîtresse dentellière ne peut enseigner que cette technique. On constate de nombreuses façons de contourner la loi: se faire assister pour les branches intellectuelles par une autre maîtresse ou enseigner celles-ci en dehors de l'école. Il semble que la loi soit peut-être volontairement peu claire pour ménager les deux types de maîtresses ou, plus simplement, pour ne pas aller trop à l'encontre de la situation réelle. Les articles 29 et 30 de l'ordonnance de 1756 sont d'ailleurs contradictoires, l'article 30 pouvant être interprété comme si l'assistance d'une maîtresse de l'autre type était admise (21). La contradiction a-t-elle été voulue ou s'agit-il d'une erreur de formulation? En tout cas, les maîtresses dentellières n'ont pas manqué d'en faire leur profit! Les maîtresses intellectuelles sont exaspérées: les maîtresses manuelles leur font une concurrence déloyale tout en étant moins taxées par la gilde. Elles ont du mal à recruter des enfants alors que le nombre de maîtresses de travail est en augmentation et atteint le chiffre — probablement exagéré dans la supplique — de 180 (22).

L'ordonnance de 1772 insiste, clairement cette fois, sur l'interdiction pour les maîtresses dentellières d'enseigner autre chose que la dentelle et ce sous quelque prétexte que ce soit (23). Les maîtresses intellectuelles auraient voulu — sans l'obtenir — que le montant de l'inscription à la gilde soit augmenté pour leurs concurrentes et passe de 2 fl.6 à 8 fl., sous prétexte qu'une contribution financière trop faible permettrait à des personnes peu recommandables et même sans qualification (« *veel slecht en gemeen volk ...zelfs zonder bequaemheyt* ») d'ouvrir une

(20) SAA/GA, 4538 et PK, 927., les fol. 160 et 161 manquent; KAA/Scolastria 21, E. POFFE, *op. cit.*, p. 103.

(21) Article 29: « ...meester oft meestersse in hun schole oft buytlen de selve niet vermogen te leren als het gene waer inne ende waer toe sy sullen zyn geadmitteert.. ». Article 30: « ...dogh zal den vene vryen meester de andere mogen assisteren, al-hoe-wel tot differenten eynde geadmitteert synde, het welck oock vermogen te doen d'eeene meestersse aen de andere.. ». SAA/GA 4538, 22 nov.1771: « soo schynt het dat de werckmeestersse hun tragen te behelpen met den derlighsten artikel ».

(22) SAA/GA, 4538

(23) « zonder op de zelve schoolen te mogen leeren lezen of schrijven op wat pretext het zouden mogen wezen ».

école de travail en réglant le faible montant de l'inscription en mettant une jupe ou quelqu'autre pièce du ménage au mont-de-piété! (24)

Si l'ordonnance de 1772 insiste à nouveau très clairement sur l'interdiction d'apprendre à lire et à écrire, c'est que cette pratique s'était répandue. Tous les contrats d'apprentissage retrouvés, — que nous examinerons par ailleurs — spécifient que la maîtresse doit donner à l'enfant une base en lecture et en écriture. Le temps qui y est consacré est cependant minime, par exemple, une heure obligatoire par jour (25). D'après la nature des contrats — où l'apprentissage dentellier est central — il nous semble peu probable que toutes les maîtresses concernées soient officiellement habilitées à le faire. Les écoles de charité joignent également la lecture et l'écriture au travail manuel. Au-delà des ordonnances, les parents avaient donc le souci de donner un minimum d'éducation à leurs enfants. Les mesures prises à l'encontre de ce souhait, uniquement pour préserver des priviléges corporatistes, ne correspondaient pas aux besoins réels de la population. Il était donc normal qu'elles soient transgressées. Cette explication peut être comparée à une situation semblable décrite pour Malines. En 1768, à une plainte émise envers des maîtresses dentellières enseignant la lectrure malgré l'interdiction, l'écolâtre répond clairement que l'usage admet qu'une maîtresse dentellière enseigne également la lecture quoiqu'en disent de vieilles ordonnances qui n'ont jamais été observées dans la pratique (26).

La lecture, voire l'apprentissage de l'alphabet, était plus volontiers enseignée que l'écriture qui demandait un savoir et un matériel plus étendu et obligeait l'enfant d'arrêter de travailler au carreau alors que la lecture semble souvent se réduire à épeler les mots sans distraire les mains des fuseaux! (27) Le calcul ne semble pas être au programme, alors que ce savoir semble particulièrement utile dans la vie professionnelle d'une dentellière.

Le succès de recrutement chez les maîtresses manuelles indique aussi que rendre les enfants rapidement aptes à un travail rentable primait dans l'éducation. Le climat général de la fin du siècle favorise la productivité enfantine. Une approche pédagogique de la lutte contre la pauvreté y encourage la mise en apprentissage. Nous le verrons, des fillettes extrêmement jeunes y étaient soumises.

L'ordonnance précise que les écoles de travail ne peuvent admettre des enfants de plus de sept ans autres que ceux qui veulent réellement apprendre le métier enseigné et que la maîtresse ne peut pas prendre comme motif que les enfants ont moins de sept ans pour enseigner les branches prohibées (28)!

Des plaintes avaient été introduites signalant que des enfants, trop jeunes pour s'initier au travail manuel, y étaient admis pour apprendre la lecture et l'écriture: la lecture étant

(24) KAA/Scholastria n°19, anno 1772.

(25) SAA/N. 4780, fol.15.

(26) E. STEENACKERS, *Over scholen van Oud-Mechelen*, dans *Mechlinia*, Malines, 1921.

(27) *Ibidem*, p. 8

(28) Cette pratique semble commune. Un cas est cité à Louvain où une maîtresse apprend la dentelle à des filles de 9 à 16 ans et la lecture à 10 petits garçons de 3 à 7 ans. Cf. E. GEYSEN, *Het Lager onderwijs te Leuven in de 18de eeuw*, (Mémoire de licence non publié), K.U.L., 1957, p. 77.

particulièrement considérée comme facile à enseigner aux très jeunes enfants et de toute façon plus accessible que le travail dentellier (29).

Les écoles de travail servaient également de « garderie » pour des enfants trop jeunes pour soutenir un apprentissage. Un mémoire « *raekende het houden der jonge kinderen op de cantscholen* » dénonce que des maîtresses de travail acceptent de jeunes enfants uniquement pour les frapper (30). Les apprenties plus âgées étaient préposées à surveiller ces enfants en leur apprenant éventuellement la lecture! Dans un rapport bruxellois de 1784 on peut lire que « *ces écoles sont d'une nécessité indispensable pour les ouvriers, les domestiques et autres gens peu moins de quinze ans: les parents se débarrassent dans ces écoles durant la journée de leurs enfants, âgés depuis quatre jusqu'à sept, huit et tout au plus dix ans* » (31). Cependant, nous y reviendrons, des enfants très jeunes pouvaient être assujettis à l'apprentissage de la dentelle. L'âge moyen de la mise en apprentissage se situait vers sept ans, comme l'ordonnance peut nous le suggérer et comme le confirme la disposition prise en 1779 par la Nouvelle Administration des Pauvres qui obligeait les familles nécessiteuses de mettre leurs enfants de plus de huit ans en apprentissage si elles souhaitaient obtenir un secours de l'Administration des Pauvres (32). Mais avec l'intensification de la lutte contre le paupérisme, les parents essayent probablement de mettre leurs enfants le plus jeune possible en apprentissage afin de les rendre « rentables » rapidement. La « garderie » ne pouvait être qu'un pis aller pour les jeunes ne montrant aucune disposition à s'appliquer au travail à un âge aussi tendre.

Même si en 1783, l'Administration des Pauvres se félicite d'avoir « *exhorté efficacement au travail des jeunes-gens dans un âge où auparavant ils étaient par leur faînéantise à charge à leurs parents* », sans que l'âge soit cependant précisé (33), le problème n'est pas néuf. Déjà, en 1732, un mémoire rédigé par le fabricant Van Essen pour justifier l'augmentation de la production dentelière, rapporte que, vu leur condition misérable, des parents, même d'origine bourgeoise ou commerçante, sont obligés de placer en apprentissage leurs enfants à partir de quatre, cinq ou six ans afin que ces derniers contribuent aux charges du ménage (34). Le mémoire est rédigé dans le climat de polémique qui oppose les fabricants et les retordeurs et pourrait paraître exagéré si les rapports de la Nouvelle Administration des Pauvres, conservés entre 1779 et 1793, ne reprenaient des cas semblables. On y cite le cas d'une fillette de quatre ans comme faisant de la dentelle! Une autre, âgée de cinq ans, gagne cinq sous par semaine! Beaucoup d'enfants contribuent ainsi aux recettes de la famille à partir de sept ans à concurrence de un sou par semaine. Vers dix ou douze ans, ils rapportent un à six sous. Des enfants particulièrement doués de onze, quatorze et quinze ans gagnent de douze à vingt et un sous. La Nouvelle Administration des Pauvres prévoyait un salaire hebdomadaire de quinze sous pour une dentelière ayant terminé son écolage vers quatorze ans.

(29) SAA/GA, 4538, 22 mars 1771.

(30) E. PUT, *op. cit.*, p. 110. KAA/ Scholastria 19: « *op tillel van de selve maer gaede te slaen* ».

(31) *Idem*, p. 111.

(32) E. PAIS-MINNE, *op. cit.*, p. 165. Reprend Archives du Centre public d'aide sociale/ Nieuwe Best, doc. n°13.

(33) SAA/PK, 453, 31 mars 1783.

(34) SAA/GA, 4480.

A la Maison des enfants trouvés, l'apprentissage de la dentelle débutait vers dix ans<sup>(35)</sup>. Selon les contrats, les fillettes, placées à demeure chez la maîtresse, avaient entre dix et quatorze ans. La Nouvelle Administration des Pauvres établissait à quatorze ans l'âge limite de l'écolage. Dans les contrats étudiés, l'apprentie est souvent plus âgée car celle-ci ne devient intéressante pour la maîtresse qu'à partir du moment où elle est réellement productive.

Cette situation est comparable à celle qu'on trouve à Louvain. L'âge des enfants placés chez les maîtresses dentellières s'y étale de cinq à dix-neuf ans. L'école étant vraisemblablement tenue dans l'habitation même de la maîtresse, le nombre d'enfants était restreint. Ainsi, à Louvain, la maîtresse s'occupe de six à vingt et une apprentices d'âge très différent<sup>(36)</sup>. Cet enseignement ne pouvait donc être que fort individualisé.

La durée d'un apprentissage était variable d'après l'âge de la mise en apprentissage et des acquis souhaités. Une requête des maîtresses de Malines datée de 1681 précise que les enfants peuvent gagner leur frais de bouche après deux ou trois ans d'apprentissage et qu'après six ou sept ans ils rapportent de dix à douze sous à leurs parents<sup>(37)</sup>.

Verhaegen rapporte qu'au début du xx<sup>e</sup> siècle les filles commençaient à montrer des aptitudes dentellières vers huit ou neuf ans et à produire un travail intéressant vers douze ans, mais que des enfants de six à huit ans pouvaient déjà être mises devant un carreau. Ces chiffres sont semblables à ceux que nous avons recueillis pour les siècles précédents, la technique dentelière elle-même n'ayant fondamentalement pas évolué, pas davantage d'ailleurs que les écoles où elle était enseignée<sup>(38)</sup>.

Si nous ne disposons d'aucune information sur les méthodes pédagogiques employées, nous avons vu que les ordonnances anversoises interdisent au moins aux maîtresses de punir les enfants au-delà du raisonnable. Mais que signifiait « raisonnable » à l'époque? Les écoles de travail étant soumises au contrôle de la gilde de Saint Ambroise, les parents pouvaient introduire une plainte contre une maîtresse n'ayant pas un comportement correct. Les doyens étaient obligés de rendre trois visites annuelles à chaque école. Pendant ces visites improvisées, les apprentices étaient interrogées, en l'absence de la maîtresse. On leur demandait si elles étaient bien traitées, combien d'heures de travail elles étaient tenues de réaliser, etc. Dans les conflits opposant les autres maîtresses aux Apostolines, les premières reprochent aux secondes que des fillettes y sont maltraitées et qu'elles doivent travailler dans des conditions misérables, néfastes à leur croissance et à leur vue<sup>(39)</sup>.

L'ordonnance de 1772 n'étant pas suffisamment suivie, les maîtresses manuelles la contournent en enseignant les branches intellectuelles non seulement dans un autre lieu mais aussi en dehors de l'horaire habituel! Il s'avère nécessaire en 1776<sup>(40)</sup> d'insister sur l'obligation

(35) Archives générales du Royaume (AGR) / Conseil privé 927.a.

(36) Eugeen GEYSEN, *Het lager onderwijs te Leuven in de 18de eeuw*, (Mémoire de licence, K.U.L., 1957, non publié), p. 77-78.

(37) E. PUT, *op. cit.*, p. 109.

(38) P. VERHAEGEN, *La dentelle et la broderie sur tulle*, II, dans *Les industries à domicile en Belgique*, Bruxelles, 1902, p. 13 et 23.

(39) E. POFFE, *op. cit.*, p. 100-101. « miserabel ende deirclijck gestelt, gestooten ende geslaegen, crom en scheef gewassen en blint gewerckt »: SAA/GA, 4540.

(40) SAA/GA, 4538, 6 avril 1776.

de conduire les enfants au catéchisme ou à l'école du dimanche, une perte de temps qui semble difficilement conciliable avec la productivité inhérente à une école de travail.

### 3. Les contrats d'apprentissage

L'établissement d'un contrat écrit entre la maîtresse et les parents était devenu, nous l'avons vu, obligatoire. Il remplaçait un simple accord verbal trop souvent sujet à discussion et motif de procès<sup>(11)</sup>. Des contrats ont été retrouvés dans les archives notariales<sup>(12)</sup>. Parents ou tuteurs (il s'agit, dans la moitié des cas, d'orphelines) y céderont tous leurs droits parentaux et se déchargent de l'éducation et de l'entretien de l'enfant dont la maîtresse endosse l'entièvre responsabilité. Ils doivent souvent renoncer à exercer un contrôle sur la façon dont leur enfant sera traité<sup>(13)</sup>. La transaction est importante et cautionnée par notaire. Tous les contrats entre parents et maîtresses ne devaient cependant pas avoir la même gravité.

D'autres arrangements ont laissé des traces dans des sources inattendues, comme par exemple les livres d'ouvrières tenus par des fabricants ou les dispositions testamentaires. Ils témoignent souvent d'un apprentissage financé par une bourse que des personnes privées conféraient à certains enfants de leur choix. Là aussi, les parents, pour que leurs enfants puissent en jouir, devaient souvent abandonner toutes leurs responsabilités parentales. C'est sans doute en raison de leur côté excessif que ce type de contrat a laissé des traces.

Dans les exemples retrouvés, on distingue plusieurs types d'accord. Si on ne tient pas compte de toutes les nuances et de toutes les clauses particulières adaptées à chaque cas, on peut les répartir comme suit:

- L'écolage est gratuit. La production de l'élève dédommage la maîtresse. (Dans les écoles à caractère caritatif un salaire peut exceptionnellement être donné à l'apprentie).
- Un minerval modeste est demandé. La production de l'élève profite à la maîtresse.
- Le montant du minerval est lié à la production de l'élève. Les modalités en sont fixées à l'avance, aussi bien le montant du minerval que la productivité progressive obligatoire.
- Un minerval est demandé. Il couvre entièrement ou partiellement les frais de l'apprentissage (frais de bouche ou achat du fil peuvent être compris ou non). L'élève reçoit le profit de son travail qui sera déduit du montant du minerval. Une production suffisante peut annuler le minerval.

Les formules sont donc proches les unes des autres et visent souvent à une certaine forme de gratuité, ce qui permet aux filles pauvres de profiter d'un apprentissage. Mais cette gratuité est compensée par un certain degré de productivité.

(11) SAA/Proc. suppl. n°5016, daté 1660-1661, parle d'un accord verbal entre le père de l'apprentie et la maîtresse.

(12) Les archives notariales sont classées d'après les noms des notaires. Il n'existe pas de classement d'après les sujets traités. Madame G. van Hemeldonck, qui dépouille cette source de manière systématique, nous a communiqué les références des contrats relatifs à l'apprentissage dentellier. Nous lui sommes infiniment reconnaissante pour cette aide.

(13) SAA/N. 1947, n°7.

Les montants versés pour un apprentissage dépendent donc de l'arrangement entre les parties comme de la capacité de l'apprentie. Il peut varier de 85 fl. annuels, somme qui couvre tous les frais d'écolage, y compris l'enseignement de la lecture et de l'écriture, ainsi que l'entretien de l'apprentie, qui sera seulement astreinte au travail de son coussin et ce à un rythme modéré (<sup>14</sup>), à 50 fl. pour des conditions identiques (sauf que le travail n'est pas précisé et peut donc être éventuellement plus important), de 36 ou 24 fl. pour un travail imposé important (1.300 et 1.400 épingle journalières), à 6 fl. pour une sixième année d'apprentissage (<sup>15</sup>).

La durée des contrats est très variable, de deux à dix ans. Les plus nombreux s'étendent sur une durée effective de six ans, avec une prolongation éventuelle centrée exclusivement sur la production (années gratuites).

Dans les cas où la production de l'élève dédommage en tout ou en partie la maîtresse, il est important que la durée de l'apprentissage soit fixée et respectée par l'élève, car sa production ne devient rentable qu'après un certain temps, au moment où précisément l'apprentie est tentée de voler de ses propres ailes.

Ainsi, la maîtresse Catharina van Thil est entrée en conflit avec le docteur Gerardus Pauli en 1666 au sujet des deux fillettes de ce dernier. Celles-ci, placées dans l'école de Catharina pour apprendre la dentelle, la quittent après quatre mois alors que les parties n'avaient prévu aucun minerval mais convenu que l'écolage serait obligatoirement poursuivi pendant trois ans. Un long procès s'en suit (<sup>16</sup>). Dans ce type de contrat la maîtresse a tendance à pousser la productivité de son élève. Le procès le confirme: pour éviter les pertes de temps, les enfants n'auraient pas été conduits au catéchisme et la maîtresse aurait empêché l'une d'elle d'aller au « secret » c'est-à-dire de soulager un besoin naturel! Le procès nous apprend aussi que le coussin et même la chaise de l'apprentie devaient être fournis par les parents et étaient repris par ceux-ci à la fin de l'écolage. L'investissement de la maîtresse en matériel pédagogique était donc nul (<sup>17</sup>).

Le non-respect de l'obligation de poursuivre l'écolage jusqu'à l'expiration du contrat est la base d'un autre conflit, né en 1731, entre les Apostolines et les autres maîtresses. Les Apostolines offrent, non seulement un écolage gratuit, mais rétribuent les élèves pour le travail effectué. Ces conditions alléchantes avaient entraîné certaines apprenties à quitter leur maîtresse avant la fin de leur contrat et avant d'avoir pu produire un aumage vendable (<sup>18</sup>).

Dans le type de contrat où la production de l'élève remplace le minerval, il est également important que l'apprentie soit régulière au travail. Vermyleen père se trouve au banc des accusés car sa fille n'est pas allée travailler pendant cent jours ouvrables. Le montant d'un quart d'année de frais d'écolage lui est réclamé (<sup>19</sup>). Certains contrats spécifient d'ailleurs que

(14) SAA/N. 4780, fol. 15, 6 juin 1731.

(15) SAA/N. 1256, fol. 57, N. 3249, 21 déc. 1713, 1B, 2012, n°1.

(16) E. POFFE, *op. cit.*, p. 67; V. EYCKMANS, *op. cit.*, p. 73-78.

(17) A Saint-Trond, l'article 3 du règlement de 1788 interdit à un enseignant (en général) de garder à son profit les effets d'un élève si ce dernier vient à décéder! Archives de l'État, Hasselt/Saint-Trond, Abbaye n°905, fol. 171-174.

(18) « laetende de meesterssen veeltydts sitten met onbequaeme lappen ende ellen op de kussens », SAA/GA, 4540, anno 1773.

(19) SAA/Proc. sup. n°5016.

si l'enfant tombe malade ou n'a pu soutenir le rythme de production prévu, la durée de l'apprentissage devra être prolongée, à concurrence du double du temps perdu si l'apprentie a profité du couvert pendant son inactivité<sup>(50)</sup>. Un contrat plus élément accepte que, si l'enfant tombe malade, les conditions restent inchangées<sup>(51)</sup>.

Trois contrats notariaux concernent tous des enfants dont les parents ou tuteurs ont délégué leur autorité à la maîtresse. Cette dernière doit totalement subvenir aux besoins de l'apprentie. Le premier contrat précise même qu'elle doit subvenir aux frais d'enterrement si l'enfant vient à décéder! L'élève y est placée pour huit ans et doit réaliser 1.000 épingle par jour<sup>(52)</sup>. Le deuxième contrat engage les parties pour six ans. Le travail presté n'est pas précisément, mais il est stipulé que l'enfant devra obéir et exécuter tous les ordres, quels qu'ils soient, à l'école comme ailleurs, sans que les parents puissent intervenir. L'enfant y devient véritablement corvéable à merci<sup>(53)</sup>. Le troisième contrat concerne une orpheline de quatorze ans. Elle est prise en charge pour une durée de dix ans, ce qui porte son apprentissage jusqu'à vingt-quatre ans, soit bien au-delà de la moyenne. Sa maîtresse est Theresia Van Hooft, célibataire âgée, factoresse de la maison Lis. La lecture et l'écriture sont prévues dans sa formation. Ce contrat se démarque des autres exemples retrouvés par l'humanité de son propos. Il stipule que la maîtresse devra agir envers son apprentie comme une véritable mère<sup>(54)</sup>.

Un contrat passé devant notaire en 1731 concerne trois enfants de dix, treize et quinze ans et est assez particulier<sup>(55)</sup>. Ces derniers sont cédés par leurs parents à la veuve Jacemo de Wit qui les place en apprentissage chez les béguines de Lierre. Isabella van Simpelvelt, veuve de Jacemo de Wit, marchand de tableaux, est la mère du peintre Jacobus de Wit. L'état de ses biens, réalisé après sa mort en 1740, témoigne d'une situation aisée<sup>(56)</sup>. Son intervention et sa prise en charge financière du placement des enfants semblent être dictées par la philanthropie. Les parents perdent tous leurs droits sur les enfants. Ils seront néanmoins avertis si les enfants sont déplacés vers un autre lieu! Ils peuvent leur rendre visite trois à quatre jours par an, lors de la petite et de la grande kermesse de Lierre. L'apprentissage des trois enfants coûte 255 fl. Cette somme couvre également les frais de bouche et les fournitures. Une heure de lecture et d'écriture est prévue journallement. La tâche quotidienne obligatoire est fixée à 800 épingle les deux premières années et à 900 épingle les deux dernières années pour les deux aînées, à 700 et 800 épingle pour la plus jeune. Le contrat spécifie que les enfants n'auront aucune autre tâche. Le rythme exigé n'est pas excessif et s'expliquerait par l'acte de bienveillance qui a présidé à la mise en écolage.

Les petites fabricantes pouvaient compléter leur revenu par la prise en charge d'apprenties. Ainsi, un livre d'ouvrière d'une fabricante d'Hoogstraten cite l'existence d'un « *schoolboeck* », terme qui doit être compris non comme un livre scolaire mais comme un livre

(50) SAA/N. 3249 n°57, 21 déc. 1713.

(51) SAA/N. 770, fol. 131 et N. 4106, n°7.

(52) SAA/N. 770, fol. 131.

(53) SAA/N. 1917, n°7.

(54) « te zullen handelen ende doen gelijk eene oprechte moeder »: SAA/N. 4106, n°7.

(55) SAA/N. 4780, n°15, 6 juin 1731.

(56) SAA/N. 4786, fol. 35. Inventaire de la maison mortuaire et N. 4787, Etat des biens de la succession.

comptable<sup>(57)</sup>. Il n'est pas conservé, mais le livre des ouvrières reprend, sur 167 dentellières inscrites de 1766 à 1771, six apprenties clairement définies comme telles. Le nombre est peut-être plus élevé de quelques unités, les comptes ne distinguant pas toujours les frais d'apprentissage des autres dépenses. Une élève, habitant Oostmalle, y est à demeure car elle se voit réclamer des frais de bouche. L'élève doit payer l'enseignement qui lui est prodigué ainsi que le fil utilisé. Cette somme est réduite à concurrence de la valeur du travail produit. Le coût de l'apprentissage n'est pas précisé: il est inclus dans un compte global couvrant également le prix du fil et les avances en argent. Cependant, les élèves ne gagnent jamais suffisamment pour couvrir leurs frais d'apprentissage, leurs dettes dépassent presque toujours leurs gains. Quand l'apprentie est à demeure, le solde atteint 50 fl. pour un salaire de 101 fl. La dette contractée pour l'apprentissage, augmentée de prêts d'argent, doit parfois être compensée en nature. Ainsi, un père rembourse la dette contractée par l'apprentissage de sa fille en effectuant des travaux de menuiserie<sup>(58)</sup>.

Les demoiselles Van Geel et Turelinx, béguines à Hérentals, factoresses de la maison Lis d'Anvers, se consacrent également à l'enseignement<sup>(59)</sup>. Le montant annuel, couvrant les frais de bouche, pour le placement de Nelleke Geys s'élève à 78 fl. Cette somme est curieusement payée, non par les parents de l'apprentie, mais par le fabricant: les frais de fil dus par la factoresse aux Lis sont annulés par le montant versé pour les frais de l'écolage de l'apprentie<sup>(60)</sup>. La question de savoir quel intérêt un fabricant pouvait avoir à payer l'écolage d'apprenties, trouve sa réponse dans le cahier intitulé « *Memorie Boek voor Beleke Crokaert 1761* ». Ce cahier nous apprend que Margarita Boschaert, fille dévote, confie aux soeurs Lis, le 18 juillet 1761, la somme de 900 fl. de change pour l'entretien et la formation des trois enfants de son frère domicilié à Lierre. L'accord est validé par le notaire De Leeuw le 18 juillet 1761<sup>(61)</sup>. L'un des enfants est placé sous contrat d'apprentissage pour huit ans chez les factoresses des Lis<sup>(62)</sup>. Le contrat n'est pas repris en entier dans le livre mais ce dernier nous renseigne cependant sur les modalités de paiement. Les frais décroissent au fur et à mesure que l'apprentissage avance: 41 fl. la première année, puis 31, 24, 16, 12, 6 et la gratuité pour les deux dernières années. Un accord semblable a dû être pris pour l'apprentie « Trien » placée chez la factoresse Van Hoof et dont l'écolage est également payé par les Lis<sup>(63)</sup>.

Des personnes charitables, souhaitant pourvoir financièrement à l'éducation d'enfants pauvres, faisaient donc appel à des fabricants de confiance afin que ceux-ci organisent au mieux l'apprentissage de leurs protégées. Les Lis notent scrupuleusement les placements effectués avec la somme reçue, les intérêts perçus et les sommes déboursées.

(57) SAA/IB, 2073, fol. 211.

(58) *Idem*, fol. 55 à 57 et 166.

(59) SAA/IB, 1993, fol. 59-60, anno 1773-1774.

(60) « *½ jaer montkoste verschene 6 oct. 73, F. 39: 0: waer mede de rekening van gaere gestole* »

(61) Malheureusement l'année 1761 manque dans les documents conservés de ce notaire (manque aux SAA, AGR et aux Archives de l'Etat à Anvers), ce qui nous empêche de connaître les modalités exactes de l'accord, imparfaitement exprimées dans l'archive Lis.

(62) SAA/IB, 2012.

(63) SAA/IB, 1993, fol. 39.

Les données citées ci-dessus peuvent être comparées aux contrats d'apprentissage retrouvés à Louvain<sup>(64)</sup>. Ils se rapportent à la « *Heyliche School* », située dans la paroisse Saint-Jacques. Il s'agit d'une fondation privée à caractère caritatif fondée en 1706 et dont le but était d'apprendre à lire et à travailler à des petites filles pauvres. Nous n'avons pas repris les écoles caritatives, car leurs buts et moyens sont spécifiques. Toutefois, il est intéressant de constater qu'une école, malgré son but caritatif, pouvait être payante. Dans le deuxième quart du siècle, le montant annuel de l'écolage, y compris les frais de bouche, s'élève en moyenne à 70 fl. Ce montant sera réduit en fonction de la production de l'élève. Six florins peuvent être demandés en sus pour l'entretien du linge. L'écolage est gratuit si l'enfant parvient à réaliser de 1100 à 1300 épingle (d'une première à une troisième année)<sup>(65)</sup>. Les arrangements pris sont très comparables aux exemples retrouvés chez les maîtresses à Anvers. La vocation caritative de la fondation ne semble jouer que pour les cas les plus malheureux. Certaines élèves ne parviennent pas à gagner leur minerval. Les frais de matériel (coussin, épingle, parchemin), y compris le fil, les avances reçues en argent (par exemple pour les frais d'habillement) sont soigneusement comptabilisés et déduits des gains. Les enfants quittant l'école avant la fin de leur contrat sont obligés de dédommager l'institution. Les enfants souffrant d'une vue déficiente sont renvoyés ou doivent payer « *de volle kosten* ».

## LES ÉCOLES D'ENTELLIÈRES DANS D'AUTRES VILLES

### 1. La réglementation propre aux écoles

Les ordonnances réglant l'écolage ne prennent pas toujours en considération les problèmes spécifiques liés à l'enseignement des travaux manuels. Ainsi, l'ordonnance de 1734 de Louvain n'y fait aucune référence. Or, il existait des écoles exclusivement consacrées à l'enseignement de la dentelle: celles-ci n'étaient donc pas concernées par l'ordonnance des petites écoles s'adressant aux seules personnes enseignant la lecture, l'écriture, le flamand, le français et d'autres langues. Les exemples de contrats d'apprenties examinés ci-dessus, montrent, dans la pratique, une situation semblable à celle d'Anvers. L'importance de cet enseignement y était probablement moindre qu'à Anvers et n'engendrait donc pas le besoin de légiférer.

A Saint-Trond, l'ordonnance de 1788 réglant l'écolage ne spécifie pas les branches concernées. Son but semble bien la volonté de contrôler les maîtresses dentellières. L'ordonnance enjoint à toutes les maîtresses non inscrites de demander l'octroi nécessaire. Sa publication fait réagir de nombreuses maîtresses dentellières qui surprend l'obligation de posséder un permis. Une quinzaine d'entre-elles introduisent aussitôt leur demande à l'écolâtre en spécifiant qu'elles enseignent la dentelle depuis de très nombreuses années. L'enseignement semble bien

(64) E. GEYSEN, *op. cit.*, p. 86 et 211. AGR/Openbare Ouderstand te Leuven, 5891-5894.

(65) Un contrat exige que l'apprentie doit réaliser son parchemin en deux journées et demie. AGR/Openbare onderstand te Leuven, n°5891, p. 144.

y être limité à la dentelle. Parfois, on précise que les enfants reçoivent un complément en préceptes religieux (⁶⁶).

Par contre, à Bruges, les maîtresses des travaux manuels sont clairement reprises dans les ordonnances. Des statuts datés de 1612, plusieurs fois amendés par la suite, règlent la gilde des maîtres et maîtresses d'école, regroupés au sein de la gilde des libraires et des imprimeurs (⁶⁷). Ils s'adressent aux maîtres et maîtresses, y compris celles qui apprennent à coudre, tricoter (« *breyen, cousse-breyen* ») ou faire de la dentelle (« *spellewercken* »), bien que le terme « *werkscholen* » ne soit pas cité. Certains points généraux sont semblables aux ordonnances anversoises, comme l'interdiction de débaucher un élève d'une autre école, surtout si ce dernier a encore des dettes vis-à-vis de son ancien maître, l'obligation de mettre une enseigne et de conduire les enfants au catéchisme. Mais tous ces points ne sont pas propres aux écoles manuelles. En 1683, l'acte d'admission à la profession devait préciser le genre d'enseignement autorisé: dentelle, tricot ou lecture et écriture. Mais des maîtresses pouvaient obtenir une licence permettant d'enseigner à la fois la dentelle et les branches intellectuelles (⁶⁸).

Les maîtres et maîtresses seront bientôt séparés de la gilde des libraires et imprimeurs, mis sous l'autorité de l'évêché et du collège échevinal et soumis à un examen d'aptitude. Un nouveau règlement est promulgué en 1768. Les maîtresses en dentelle et tricot y restent soumises, y compris à l'examen d'aptitude, alors que l'enseignement de la couture, de la tapisserie et de tout autre travail à l'aiguille, devient libre (⁶⁹). Cette différence ne s'explique pas par une plus grande exigence de qualité vis-à-vis des écoles dentellières, mais encore une fois par une querelle corporative. Les maîtresses de couture préféraient s'inscrire à la gilde des toiliers qui leur donnaient l'avantage, en sus de leur enseignement, de pouvoir vendre du linge (⁷⁰).

Les registres aux résolutions, reprenant les différends entre écoles et parents, signalent les mêmes problèmes que ceux rencontrés à Anvers et dont le plus récurrent est le départ de l'apprentie avant le terme fixé par l'accord. Un accord parent-maîtresse devait donc être conclu au départ, mais on ne précise pas s'il était obligatoire, ni à fortiori s'il devait être écrit (⁷¹). Comme à Anvers, des parents y accusent la maîtresse de retenir indûment le carreau et la chaise de l'enfant (⁷²).

En 1782, des fabricants de Bruges rédigent une supplique demandant à la ville de prendre des mesures identiques à celles prises par certaines villes et réglant les problèmes fabriquant-maîtresse-apprentie-ouvrière, différends de nature économique et n'entrant pas dans les règlements des écoles. Nous reviendrons ci-dessous à ce type de mesure.

(66) G. SIMENON, *L'instruction populaire à Saint-Trond pendant l'Ancien Régime*, dans *Bulletin de la société scientifique et littéraire du Limbourg*, T.XXIII, Tongres, 1905, p. 179-180. Archives de l'Etat, Hasselt: Saint-Trond, Abbaye n°905, fol. 171-174.

(67) Marline BRUGGEMAN, *Brugge en Kant*, Bruges, 1985, p. 220-223; I. WARMoes, *Het volksonderwijs te Brugge in de 18de eeuw*, (Mémoire non publié, K.U.L., 1962); A. C. DE SCHREVEL, *Statuts de la gilde des libraires, imprimeurs, maîtres et maîtresses d'école à Bruges. 19 janvier 1612...*, p. 135-270.

(68) A. C. DE SCHREVEL, *op. cit.* p. 230.

(69) *Idem*, p. 251-261. Article I et II du règlement de 1768: « *dog het leeren naeyen, tapisseren ende diergelyck handwerk met de raelde, sal een een ieder in het loekomende loegelueelen zijn* ».

(70) *Idem*, p. 231. La querelle entre les maîtresses de couture et la gilde des maîtres était latente depuis 1687.

(71) *Idem*, p. 256; article VII du règlement de 1768.

(72) *Idem*, p. 256-257.

## 2. La réglementation de l'industrie dentellière

Les ordonnances, non plus liées à l'enseignement, mais à « l'industrie » dentellière ont été étudiées dans un article précédent. Ces ordonnances, prises à Menin en 1741, Ypres en 1762, Ostende en 1763, Courtrai en 1765 et Gand en 1781, nous intéressent ici car, en réglementant les rapports des différents acteurs de cette industrie, elles abordent aussi l'apprentissage dans la mesure où les écoles constituaient une force productrice qui représentait un poids dans la vie économique<sup>(73)</sup>. Elles envisagent les rapports des maîtresses dentellières avec les fabricants comme avec leurs apprentices, les premières étant tour à tour assimilées à des employées par les uns, à des employeurs par les autres.

Fortes de la concentration de production qu'elles gèrent, les maîtresses d'écoles importantes sont tentées d'outrepasser leur statut d'intermédiaire entre le fabricant et les ouvrières-apprenties et d'organiser elles-mêmes leur circuit de commercialisation. A Anvers, elles pouvaient s'inscrire à la gilde des merciers et donc rivaliser avec les fabricants<sup>(74)</sup>. Dans l'enquête de 1738 concernant les fabriques et métiers de la ville, les fabricants anversois manifestent leur crainte de voir les grandes institutions d'enseignement, comme celles des Apostolines, les supplanter<sup>(75)</sup>. Mais les maîtresses recevaient en général les commandes d'un fabricant. Elles ont donc les mêmes obligations qu'une ouvrière qui exécute une commande, même si en groupant le travail de plusieurs apprentices elles remplissent le rôle de « factoresse » ou d'intermédiaire. Les maîtresses, à leur tour, apparaissent comme un employeur vis-à-vis de leurs élèves assimilées à des « ouvrières ».

Les ordonnances visent à régler les rapports entre les marchands-fabricants et les maîtresses dentellières ainsi qu'entre ce groupe et les ouvrières<sup>(76)</sup>. Elles ne font aucune différence entre apprentices et ouvrières. Le règlement s'applique de la même façon aux « travailleuses » dans les écoles et à domicile. Si on y parle bien de « *scholen* », on n'y cite jamais le mot « *kinderen* » ou « *school-kinderen* » mais uniquement « *werckslers* ». Le premier article de l'ordonnance de Courtrai de 1765, par exemple, interdit aux fabricants comme aux maîtresses d'engager ou de débaucher à leur profit des ouvrières travaillant à domicile comme dans les écoles; fabricants comme maîtresses doivent préalablement s'assurer que ces ouvrières ne doivent plus d'argent, de fil ou d'autres avances qui leur auraient été consenties dans le cadre de leur travail, ce qui devra être prouvé par une attestation de leur dernier employeur ou maîtresse; la durée de l'engagement devra, par ailleurs, être totalement écoulée<sup>(77)</sup>.

(73) Nous renvoyons le lecteur à notre précédent article: M. COPPENS, *Lois et usages...* op. cit. L'ordonnance de Gand de 1797 n'aborde pas les maîtresses.

(74) E. GEUDENS, *Het hoofdambacht der Meerseniers. Burgerdeugd I en II. (Liefdadighed)*, Anvers, 1901, I, p. 35, cite comme exemple des maîtresses dentellières s'occupant de commerce de dentelle.

(75) SAA/GA, 4007.

(76) L'ordonnance de Gand de 1797 ne cite pas les maîtresses d'école. Reprise par L. PAULIS, *Le passé de la dentelle belge*, Liège, s. d., p. 68, le texte original n'en a pas été retrouvé. Le texte publié est-il complet?

(77) Citons, pour exemple, le premier article de l'ordonnance de Courtrai de 1765: « dat geene koop-lieden ofte schoolvrauwen van spelle-werck-kantien en zullen vermogen te aenveerden, ofte te aensoeken, doen, ofte laeten aensoeken enige werckslers, t zy werckende in de scholen, t zy l' hummen huyse, om voor hun te mercken in het spelle-werek; ten zy den koop-man, koop-vrauwe, ofte school-vrauwe, voor wie sy laest gewerckt hebben, al-

La maîtresse pouvait donc, de même que le fabricant, consentir à l'apprentie des avances en argent ou en fil et donc la mettre en situation de dépendance financière. Dans les ordonnances de Menin, Ypres et Ostende, un autre article donne la priorité aux fabricants comme aux maîtresses sur les autres créanciers en ce qui concerne la dentelle, fil, coussin et fuseaux en possession de l'ouvrière. Ceci confirme, comme il est apparu ailleurs, que l'apprentie devait apporter ses outils de travail et que le fil ne lui était pas fourni gratuitement.

A Bruges, l'ordonnance interdit aux seuls fabricants de débaucher des ouvrières, la concurrence entre maîtresses étant réglée par l'ordonnance scolaire. Le terme « maîtresse » apparaît cependant plus loin, les fabricants pouvant débaucher comme ouvrières des ex-apprenties encore en dette vis-à-vis de leur maîtresse.

La fin de cet article semble plus particulièrement destinée aux rapports maîtresse/apprentie. Il précise qu'une l'ouvrière ne peut être engagée par un nouvel employeur que si elle a pleinement terminé son temps d'engagement précédent et paraît se référer d'abord aux apprenties, dont la durée de l'écolage devait être spécifiée, du moins dans les contrats où le travail de l'élève dédommage la maîtresse. Cette contrainte se retrouve également dans les ordonnances scolaires.

Les ouvrières à domicile, c'est-à-dire les ouvrières adultes hors apprentissage, n'étaient pas liées à leur employeur par un contrat écrit ni défini dans le temps, mais par un contrat de louage d'ouvrage soumis aux règles sur les marchés. L'ouvrière est un entrepreneur d'ouvrage: elle est liée à son employeur par la promesse d'achever une commande reçue. Cet engagement est renouvelé à chaque commande. La nature de l'engagement fait apparaître une différence fondamentale entre la situation de l'apprentie et celle de l'ouvrière.

L'ordonnance autorisant l'ouvrière insatisfaite du travail accepté de le remettre avec les fils suffisamment longs pour que celui-ci puisse être achevé par une autre ouvrière, confirme que l'ouvrière est engagée à la pièce. Cette liberté ne peut s'appliquer à une apprentie, engagée sous contrat définissant dans sa durée le lien qui la lie à la maîtresse et non à la pièce à exécuter. Si à Anvers un contrat était obligatoire entre maîtresse et apprentie et que ce contrat prévoyait la durée de l'apprentissage (« *gheaccordeerden tijdt* »), l'apprentie ne peut donc être engagée à la pièce de dentelle à effectuer. Or, dans cet article de l'ordonnance le mot « maîtresse » est cité. On peut en conclure que, soit l'élève pouvait être engagée sous d'autres modalités ou que les apprenties restaient au-delà de leur temps d'apprentissage et étaient traitées alors de la même façon que les ouvrières à domicile. Mais il est sans doute plus exact d'expliquer l'implication des maîtresses dans cette clause par le fait qu'elles pouvaient être également des factoresses et employer des ouvrières à domicile. La frontière entre la factoresserie entreprenante et le petit fabricant n'est pas davantage tranchée. Certains fabricants s'occupaient également d'apprenties, comme la fabricante d'Hoogstraten citée ci-dessus.

*pooren veenemael zullen zyn voldaan, soo van geld, gaeren, als hoedanige andere avancemenlen by hun gedaen, ten opsigle van hunne werken; wiens halvens hun zal moeten blycken by perlment bescheed van den koop-man, koopraune, ofte school-praune, voor de welcke sy haest zullen hebben gewerekl; doende daer en boven behoorelyck blycken, dat den tyd hund'er engagement compleelyck is voldae n»: Gand, 1765, Archives de la ville de Gand, série 108 bis, n°184.*

D'autres articles veulent réprimer la copie frauduleuse des patrons. Les maîtresses sont également concernées. Le texte de Bruges insiste d'ailleurs expressément « *dat aan de werkstellingen ofle schoolvrouwen niel geoorlooft en zal zijn eenige deurstekers te leggen...* ».

## CONCLUSION

Les textes examinés ne se réfèrent qu'à quelques exemples de centres se consacrant, du moins pour le XVIII<sup>e</sup> siècle, à la seule fabrication des dentelles aux fuseaux à fils continus. Ils ne nous renseignent en rien sur la pratique de l'apprentissage des dentelles à pièces rapportées qui devait nécessairement être influencée par la division du travail que ce type de dentelle implique.

L'estimation de la « productivité » des élèves en nombre d'« épingle » journalières semble bien être une solution plus facile que le calcul du métrage. Elle est assez impartiale pour un même type de réseau. Le fait de devoir interrompre le rythme du travail des fuseaux pour saisir l'épingle et la piquer dans le parchemin, afin de fixer le croisement des fils, scande la mesure et détermine le rythme que l'ouvrière est capable d'atteindre. Les normes de productivité exigées dans les contrats d'apprentissage sont difficiles à apprécier aujourd'hui, puisque nous ignorons la technique du fond enseignée et le niveau de l'élève.

Il ressort des textes examinés que les ateliers sont réservés à l'apprentissage. Si les apprenties étaient considérées comme des forces productrices et si les plus âgées étaient réellement comparables à des ouvrières, nous croyons cependant que seules les écoles regroupaient la main-d'œuvre et qu'il n'exista pas d'atelier au sens actuel du terme, du moins en ce qui concerne la dentelle au fuseau à fil continu. A Anvers, nous n'avons découvert aucun atelier autre que ceux consacrés à l'apprentissage. L'Almanach des négociants de 1762 rapporte qu' « *une fabrique de dentelles de Valenciennes* » a été ouverte depuis peu à Mons et qu'elle occupe « *cent cinquante ouvrières par jour* ». Les termes « *fabrique* » et « *ouvrière* » pourraient prêter à confusion si l'auteur ne poursuivait « *cette fabrique est d'autant plus précieuse à l'Etat, qu'elle occupe de petites filles de neuf à dix ans, qui gagnent jusqu'à onze et douze sols par jour argent de Brabant* » (78).

Les ordonnances relatives à l'industrie dentellière englobent ouvrières à domicile et celles travaillant dans les ateliers. Mais le terme « école » exclut tout atelier dans le sens actuel du terme.

P.Verhaegen, dans son enquête réalisée vers 1900, signale que les apprenties fréquentaient l'école le plus souvent jusqu'à leur mariage. Il distingue toutefois dans les écoles, les élèves des ouvrières. Ces dernières prolongeaient leur séjour parce que leur contrat les y obligeait ou peut-être plus simplement par facilité car la maîtresse fonctionnait comme un véritable « employeur ». Mais le mariage mettait nécessairement fin à ce statut et l'apprentie attardée rejoignait alors les ouvrières « à domicile » (79).

(78) L'école n'étant ouverte que « depuis peu », les enfants sont assez jeunes et d'un âge assez uniforme. *Almanach des négociants*, Bruxelles, 1762, p. 220.

(79) Pierre VERHAEGEN, *La dentelle et la broderie sur tulle*, II, dans *Les industries à domicile en Belgique*, Bruxelles, 1902, p. 9-29

L'organisation de l'apprentissage des dentellières est aussi révélateur d'une société où le combat pour la survie restait la première préoccupation pour une majeure partie de la population: l'éducation des filles pauvres visait avant tout à les rendre capables de gagner leur pain le plus tôt possible. La pression sur la rentabilité des enfants s'est renforcée avec l'évolution économique de la fin du siècle. La pédagogie prône des résultats directs où la part d'enfance est confondue avec la vie d'adulte. C'est un mono-apprentissage seulement compatible avec les prêches religieux ayant l'avantage de laisser les mains libres pour les fuseaux. Cette situation n'a fondamentalement pas varié pendant le XIX<sup>e</sup> siècle et les protagonistes de la guerre scolaire des années 1879-1884 accusent toujours les écoles dentellières de négliger, voire d'ignorer l'enseignement élémentaire en lecture, écriture et calcul comme de ne prêter aucune attention à d'autres acquis comme les travaux manuels les plus indispensables à une femme (<sup>80</sup>). Il faut attendre la loi sur l'obligation scolaire de 1914 et les bouleversements socio-économiques de l'après-guerre pour mettre définitivement fin à cette situation.

Si la réalité décrite dans le présent article se conjugue bien au passé dans nos régions, elle reste d'actualité dans d'autres contrées. Si des cas limites du XVIII<sup>e</sup> siècle nous paraissent parfois difficiles à croire — comment une fillette de 5 ans peut-elle confectionner une dentelle commercialement exploitable? — l'actualité internationale nous rappelle que ces cas n'ont rien d'exceptionnels puisqu'ils existent toujours dans une grande partie du monde: le Bureau International du Travail estime aujourd'hui à 250 millions le nombre d'enfants âgés de cinq à quatorze ans obligés de travailler.

**SAMENVATTING: Reglementering van het aanleren van het beroep van kantwerkster onder het Ancien Régime: enkele voorbeelden.**

Naast basisscholen waar lezen, schrijven en rekenen werden aangeleerd, bestonden er in de Zuidelijke Nederlanden ook « werkscholen » voor meisjes. Prioritair was daar het aanleren van vakbekwaamheid, vnl. het kantwerken.

Voor deze scholen bestonden er ofwel aparte voorschriften ofwel waren zij onderworpen aan de richtlijnen geldig voor het niet-gespecialiseerd onderwijs. Wat deze laatste betreft, bestaan er voorschriften die de verhouding regelen tussen kantwerkmeesteressen en andere leermeesteressen, terwijl de specifieke regelingen voor de werkscholen de relatie tussen kantwerkmeesteressen en kantfabrikanten regelen.

Antwerpen heeft talrijke ordonnances in verband met de werkscholen uitgevaardigd. Een schriftelijk contract tussen de meesteres en het leermeisje was verplicht. Een aantal van deze contracten werden teruggevonden en hierboven besproken. Het bedrag van het leergeld wisselt met het profijt dat de meesteres uit de productie van haar leerling hoopt te halen en hangt ook af van de duur van de opleiding, daar het meisje, na enkele jaren, meer winstgevend wordt. De dagelijkse vereiste prestaties van de leerlingen worden in « naalden » uitgedrukt.

(80) R. DE RIDDER, *De l'enseignement professionnel dans ses rapports avec l'enseignement primaire en Belgique. Mémoire fait à la demande de la commission d'enquête scolaire*, Bruxelles, 1883, p. 87-89.

Schoolordonnanties uit Sint-Truiden en Brugge en contracten uit Leuven worden ter vergelijking met de Antwerpse regelingen aangevoerd.

De relatie werkmeesteres-leerling hebben punten van overeenkomst met deze van fabrikant-arbeidster. In beide gevallen bestaat een systeem van voorschotten in geld of in draad. De twee relaties verschillen door de inhoud van de aangegane verbintenis: de arbeidster wordt door de fabrikant ingehuurd voor stukwerk op basis van een mondeling, impliciet contract, maar het leermeisje wordt in Antwerpen aangenomen op basis van een verplicht contract van vooraf bepaalde duur.

De onderzochte gevallen betreffen de 18de eeuw en de techniek van de kloskant met doorlopende draden. De leermeisjes waren tot op zekere hoogte vergelijkbaar met arbeidsters, maar enkel in de scholen werd in groep gewerkt. De arbeidsters leefden onder het regime van de « huisvlijt », er bestonden geen werkplaatsen in de aktuele betekenis van het woord. Na afloop van de overeengekomen leertijd, werd het leermeisje een thuisarbeidster.

**ABSTRACT: Lacemaking apprenticeship regulation under the old Regime: a few examples**

Beyond schools teaching reading, writing and arithmetic bases, there was a net of work-houses for girls. Its priority would be attaining a professional mastery. Lacemaking training was the most spread. Lacemaking schools may be affected by rules regulating education in general of lace industry in particular. The first ones concern the relationships between lacemaking mistress and the other teachers; the other ones, the relationships between lacemaking mistress and entrepreneurs.

Antwerp emitted school orders concerning lacemaking schools in particular. A written contract between the mistress and the apprentice was obligatory: some of those contracts have been found back and analysed. The schad fees amount depends on the profit the mistress may expect getting from the apprentice's production as well as on the apprenticeship planned duration, not to forget that the apprentice is more profitable after a few years' apprenticeship. The student obligatory performance is defined in number of daily « pins ».

Some schoolorders from Sint-Truiden and Bruges, some contracts coming from Leuven have been compared with the Antwerp situation.

The relationships between mistress and apprentices have common points with those between lacemakers and workers: money or thread advances may be done in both cases. Only the nature of the commitment makes the difference between them: the worker is appointed to executing the piece by a verbal and tacit contract, while the apprentice is binded by a contract defined in time; obligatory and written in Antwerp. The examined actual cases concern the 18th century and the straight bobbin technique. While apprentices could really be compared to workers, however, only the schools held the labour: there was no workhouse in the current meaning of the word. Her commitment coming to an end, the apprentice would join again the workers working « at home ».

## MISCELLANEA

### Une problématique à renouveler: les vues urbanistiques et architecturales du duc de Brabant (1853-1865)

Tout comme pour les autres secteurs de la recherche historique, la façon d'envisager et d'exposer l'histoire de l'architecture et celle de l'urbanisme, disciplines scientifiques relativement jeunes<sup>(1)</sup>, peut se faire suivant deux grandes approches. La première consiste à se baser sur une documentation composée fondamentalement d'imprimés et engendre des travaux, parfois fort esthétisants, dont d'aucuns ne manquent certes pas d'intérêt, mais qui présentent trop souvent le grand défaut soit de ne pas renouveler le sujet abordé, soit de ne pas le traiter suffisamment en profondeur<sup>(2)</sup>. Comme l'observe justement Guy Thuillier<sup>(3)</sup>, la vitesse d'obsolescence « des livres faits de seconde main, sans archives, » est forcément rapide et devrait encore s'accélérer dans le futur immédiat. La seconde approche postule d'utiliser l'ensemble des sources disponibles et spécialement les archives. Il y a là bien évidemment une quête laborieuse, longue, souvent solitaire et parfois décourageante, mais, une fois sorti des ténèbres du tunnel, se profile la possibilité de produire une œuvre novatrice s'inscrivant dans la durabilité<sup>(4)</sup>. Encore faut-il, bien entendu, pouvoir disposer des bases indispensables pour traiter son sujet. Et là jouent évidemment à fond les aléas de la conservation des sources. Avec parfois des heureux hasards<sup>(5)</sup>, qui offrent enfin la possibilité de perspectives neuves sur tel ou tel thème, comme on le verra ci-après.

(1) En France, l'histoire scientifique de l'urbanisme ne prend ainsi vraiment son envol qu'en 1926, avec la publication de deux ouvrages de Pierre LAVEDAN (*Histoire de l'urbanisme. Antiquité - Moyen Âge*, Paris, Henri Laurens; *Qu'est-ce que l'urbanisme? Introduction à l'histoire de l'urbanisme*, Paris, Henri Laurens).

(2) L'ouvrage de P. LOZE, *Le Palais de Justice de Bruxelles. Monument XIX<sup>e</sup>*, Bruxelles, 1983, me paraît un exemple significatif de ce type de travaux.

(3) *L'histoire entre le rêve et la raison. Introduction au métier de l'historien*, Paris, 1998, p. 159-160.

(4) Je citerai deux exemples. Le premier est l'ouvrage de J.-L. HAROUEL, *L'embellissement des villes. L'urbanisme français au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1993, dont le point de départ fut une thèse de doctorat en droit, présentée à l'Université de Paris II en 1971 sous le titre *Le droit de la construction et de l'urbanisme dans la France du XVIII<sup>e</sup> siècle*. Le second est le livre de J.-L. ARNAUD, *Le Caire. Mise en place d'une ville moderne. 1867-1907. Des intérêts du prince aux sociétés privées*, Arles, 1998, volume lui aussi fondé sur la thèse de doctorat de l'auteur (études arabes et islamiques), présentée, quasiment sous le même titre, à l'Université de Provence en 1993.

(5) On trouvera d'intéressants développements sur le hasard en général, le hasard dans le déroulement de l'histoire et le hasard dans la connaissance du passé dans l'ouvrage de J. STENGERS, *Vertige de l'historien. Les histoires au risque du hasard*, Le Plessis-Robinson, 1998.



Fig. 1. Le duc de Brabant (Bibliothèque royale, Cabinet des estampes).



Fig. 2. Adrien Goffinet (Bibliothèque royale, Cabinet des estampes).

Il y a une vingtaine d'années, dans le cadre de l'élaboration d'une thèse de doctorat en histoire consacrée à l'haußmannisme à Bruxelles sous le bourgmestre Jules Anspach<sup>(6)</sup>, je me suis intéressé pour la première fois aux vues urbanistiques du duc de Brabant, futur Léopold II<sup>(7)</sup>. Je cherchais alors à établir si, comme l'affirmaient certains auteurs, le prince pouvait avoir joué un rôle déterminant dans l'action urbanistique d'Anspach. J'eus alors l'occasion de constater combien la pensée et les actions concrètes menées par le duc de Brabant entre 1853 et 1865 dans le domaine urbanistique, tout comme d'ailleurs dans celui de l'architecture, étaient demeurées un sujet mal connu et peu étudié. Il avait en effet quasiment toujours été exposé sommairement à l'aide des seuls discours que le prince, sénateur de droit depuis 1853, avait prononcés à plusieurs reprises devant la Haute Assemblée sur le thème de l'embellissement des villes et, plus spécialement, de celui de Bruxelles<sup>(8)</sup>. Le *Léopold II urbaniste* que Mme Liane Ranieri avait publié en 1973 ne dérogeait pas à cette règle, mais il est vrai que cet ouvrage documenté n'envisageait fondamentalement que les entreprises architecturales et urbanistiques du souverain et non celles du prince héritier. La seule véritable exception était la brève étude qu'Albert Duchesne avait consacrée en 1976 à *Quelques projets du duc de Brabant, futur Léopold II, au sujet de la transformation de Bruxelles et en particulier des résidences royales (1853-1865)*<sup>(9)</sup>, étude qui s'appuyait surtout sur des documents conservés aux Archives générales du royaume. Cette étude, de même d'ailleurs que les *Quelques lettres suggestives du duc de Brabant (Léopold II), de 1857 à 1860*, publiées au début de ce siècle par Édouard de Moreau<sup>(10)</sup>, montraient bien que le sujet méritait d'être creusé<sup>(11)</sup>. On se heurtait cependant toujours à la carence des sources disponibles. M. Émile Vandewoude, premier conservateur des Ar-

(6) Y. LEBLICQ, *Un aspect de la politique de travaux publics à Bruxelles au XIX<sup>e</sup> siècle: l'exécution des travaux d'assainissement de la Senne par des concessionnaires anglais (1865-1871)*, 3 volumes, Université libre de Bruxelles, année académique 1979-1980. Couronné par la Classe des Lettres de l'Académie royale de Belgique en 1980, ce travail est toutefois demeuré inédit. Les commissaires de l'Académie, en recommandant sa publication, ont en effet souhaité pouvoir disposer d'un ensemble sur l'haußmannisation de Bruxelles, envisageant notamment la construction des immeubles le long des nouveaux boulevards du centre. Une suite, devant former un second volume, fut donc demandée, suite dont je ne prévoyais pas à l'époque qu'elle entraînerait une somme de travail au moins équivalente à celle de la thèse. Je compte remettre sur le métier la première partie de cet ensemble dans la foulée de l'exposition *Bruxelles à la veille du voilement de la Senne. Commerce, industrie et habitat dans le bas de la capitale au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle*, que j'organiserais à la Bibliothèque royale Albert I<sup>r</sup> et qui concrétisera la participation de cette institution à la manifestation « Bruxelles, ville européenne de la culture de l'an 2000 ». Cette exposition, qui se tiendra de septembre 2000 à février 2001, sera accompagnée d'un ouvrage scientifique du même nom, dont j'assurerai la rédaction.

(7) Né en 1835, il monta sur le trône en décembre 1865 et régna jusqu'à son décès survenu en décembre 1909. Cf. fig. 1.

(8) En 1903, É. Descamps publia de larges extraits de l'ensemble des discours princiers (*Le duc de Brabant au Sénat de Belgique. En souvenir du cinquantième anniversaire de l'entrée au Sénat de S.M. Léopold II (1853-1903)*, dans *Académie royale de Belgique. Bulletins de la Classe des Lettres et des Sciences Morales et Politiques et de la Classe des Beaux-Arts*), 1903, p. 279-322. Il est toutefois préférable de recourir aux textes intégraux, figurant dans les *Annales parlementaires*.

(9) *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 1, 45, 1976, fasc. 2, p. 33-50.

(10) *Revue générale*, janvier 1910, p. 90-95. Les quatre lettres publiées provenaient d'archives privées.

(11) C'est ce qu'avait déjà bien compris le père de Moreau, lequel écrivait : « l'éditeur de ces lettres exprime un souhait : qu'une édition, aussi complète que possible, de la correspondance du duc de Brabant nous permette bientôt de suivre de près l'activité de notre défunt roi, avant son règne » (*Revue générale*, janvier 1910, p. 91). Une lettre du duc de Brabant du 16 février 1860 (*ib.*, p. 95), qui a dû échapper aux investigations de L. Ranieri, incite, par exemple, à considérer qu'à cette époque de sa vie le futur souverain subissait davantage que cet auteur ne le pense (*Léopold II urbaniste*, p. 12, 14) l'influence des entreprises urbanistiques françaises du Second Empire.

chives du Palais royal, n'observait-il pas en 1967 que les documents de la maison du duc de Brabant étaient « rares et éparpillés »<sup>(12)</sup>.

Ultérieurement, jeus à nouveau l'occasion de m'intéresser au duc de Brabant. Une communication traitant d'*Henri Beyaert urbaniste* et présentée devant la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique en 1983 fut en effet à l'origine d'un ouvrage consacré aux liaisons entre le haut et le bas de la ville de Bruxelles, ouvrage dont la Classe me fit l'honneur de décider l'impression en 1994<sup>(13)</sup>. Je fus amené à constater qu'en 1864 le prince s'était intéressé activement au projet conçu par l'architecte Beyaert<sup>(14)</sup> pour relier le haut au bas de la ville, mais, faute de documents, il n'était guère possible d'aller plus loin que cette constatation. Dans le cadre d'une ultime mise au point de mon livre, je pris contact en 1994 avec M. Gustaaf Janssens, successeur de M. Vandewoude à la tête des Archives du Palais royal, afin de m'enquérir — sans bien grande conviction d'ailleurs — si l'y avait rien de neuf quant aux initiatives du duc de Brabant en matière urbanistique et architecturale. Et là, divine surprise! M. Janssens, que je remercie vivement et dont il me plaît de souligner l'obligeance, attira mon attention sur l'intérêt considérable que pouvaient présenter pour mon propos les archives du Fonds Goffinet, qui, après avoir connu un sort rocambolesque, avaient été acquises en 1993 par le Fonds du Patrimoine culturel mobilier de la Fondation Roi Baudouin<sup>(15)</sup>, laquelle les confia aux Archives du Palais royal<sup>(16)</sup>. Au nombre des milliers de documents formant ce Fonds se trouvait la volumineuse correspondance privée échangée entre le duc de Brabant et Adrien Goffinet depuis 1853, année où cet officier entra au service du prince dans le cadre de la constitution de sa maison<sup>(17)</sup>. Cette correspondance, que l'on avait cru détruite<sup>(18)</sup>, concerne une multitude de sujets et permet d'appréhender et d'éclairer les divers centres d'intérêts et champs d'activités du duc de Brabant.

Je me rendis rapidement compte qu'il y avail là matière à comprendre non seulement l'attitude du prince à l'égard du projet Beyaert, mais aussi, et bien au-delà, à renouveler sans doute fondamentalement la problématique dans le domaine des vues urbanistiques et architecturales du duc de Brabant pour Bruxelles et ses environs. Le dépouillement systématique de la correspondance échangée entre le fils de Léopold I<sup>er</sup> et Adrien Goffinet de 1853 à 1867, effectué en 1994 et 1995, ne fit que renforcer ce premier sentiment<sup>(19)</sup> et m'amena à entamer la rédaction d'un ou-

(12) É. VANDEWOUDE, *Les Archives royales à Bruxelles*, dans *Archives et Bibliothèques de Belgique*, t. 38, 1967, p. 182.

(13) *D'Henri Parlois à Henri Beyaert: la question des liaisons entre le haut et le bas de la ville de Bruxelles (1815-1879). Épilogue et réalisations (1880-1994)*. Mon souci d'honorer un souhait spécifique du regretté Victor Marliny, premier commissaire de ce mémoire et mon prédécesseur à l'Institut d'urbanisme et d'aménagement du territoire de l'U.L.B., ainsi que d'autres circonstances, ont momentanément retardé la parution de l'ouvrage.

(14) Sur Beyaert (1823-1894), voir la notice de J. VICTOR, dans la *Nouvelle Biographie Nationale*, t. 2, Bruxelles, 1990, p. 34-37.

(15) Un complément fut encore acquis en 1995.

(16) *Fondation Roi Baudouin. Rapport annuel 1993*, Bruxelles, s.d. [1994], p. 75-76; G. JANSSENS, *Les Goffinet, archivistes de la famille royale et gestionnaires de la fortune du Roi Léopold II*, dans *Nouveaux regards sur Léopold I<sup>er</sup> et Léopold II. Fonds d'Archives Goffinet*, Bruxelles, 1997, p. 15-22; *Id.*, *Bref aperçu du contenu du Fonds Goffinet*, ib., p. 293-296; J. STENGERS et M. ARNOULD, *Après la mort de Léopold II*, ib., p. 23-28.

(17) Né à Neufchâtel le 10 avril 1812, décédé à Bruxelles le 21 novembre 1886, Adrien Goffinet, qui avail tout d'abord été officier d'ordonnance de Léopold I<sup>er</sup>, demeura attaché au fils de ce dernier sa vie durant et bénéficia toujours de son enlière confiance (A. DUCHESNE, *Adrien Goffinet*, dans la *Biographie Nationale*, t. 31, Bruxelles, 1968, col. 120-123). Cf. fig. 2.

(18) A. DUCHESNE, *Adrien Goffinet*, col. 122.

(19) Je fis pour la première fois usage de cette correspondance dans une étude publiée à Paris en 1995 (Y. LEBLICQ, *La Belgique et le modèle haussmannien*, dans *Paris s'exporte. Architecture modèle ou modèles d'architectures*, p. 81).

vrage qui devrait s'intituler *Léopold de Belgique avant Léopold II ou un prince avant un roi : les idées et les entreprises urbanistiques et architecturales du duc de Brabant dans la région bruxelloise (1853-1865)* (20). La consultation des seuls papiers Goffinet, en dépit de leur apport essentiel, n'est évidemment pas suffisante pour mener à bien pareil travail (21). A côté de cette épine dorsale, il faut bien entendu s'appuyer aussi sur les sources d'archives conservées soit dans des dépôts publics, soit chez des particuliers, ainsi que sur les sources imprimées, et cela afin de cerner au plus près les multiples questions urbanistiques et architecturales auxquelles le prince s'intéressa.

Plusieurs chapitres de l'ouvrage avaient déjà fait l'objet d'une première rédaction lorsque la Fondation Roi Baudouin fit paraître en mai 1997 un volume collectif intitulé *Nouveaux regards sur Léopold I<sup>er</sup> et Léopold II. Fonds d'Archives Goffinet*, volume accompagnant une exposition sur ce même thème organisée aux anciennes écuries royales, place du Trône. L'objectif poursuivi était de présenter un premier bilan des richesses et des possibilités de recherche offertes par le Fonds Goffinet dans différents domaines. Cette publication, où la contribution consacrée à l'urbanisme (22) ne forme par ailleurs pas un texte suivi (23), n'a rien changé à mes intentions. Conscient toutefois que l'achèvement de l'entreprise prendrait encore du temps (24), j'ai jugé bon de faire connaître un premier état de mes recherches, sous la forme d'une communication présentée à l'Académie royale d'archéologie de Belgique le 17 janvier 1998 (25) et focalisée sur deux aspects des préoccupations urbaines du duc de Brabant, le premier d'ordre architectural, le second d'ordre urbanistique (26).

On sait que, dans le cadre de sa majorité toute proche, une loi du 23 mars 1853 mit l'ancien Palais du Prince d'Orange — actuel Palais des Académies — à la disposition du duc de Brabant afin de lui servir de résidence (27). L'histoire de ce bâtiment demeure à écrire. Seule une plaquette, due à Colette Delvoye, lui a en effet été consacrée en 1980 (28), mais il s'agit là d'un travail de seconde main (29). À le lire, on ne peut que penser que le prince ne songea jamais à habiter véritablement son palais (30), appelé à l'époque « Palais ducal » ou « Palais de la rue Ducale » (31). C'est là une opinion communément admise, que l'on retrouve en effet sous la plume de divers auteurs qui ont été amenés à traiter accessoirement du Palais dans l'un ou l'autre de leurs écrits (32).

(20) Six chapitres sont prévus : 1) Le Palais ducal, le Palais royal et leur environnement; 2) L'avenue du Bois de la Cambre ou la nouvelle Allée Verte; 3) Embellissement de la capitale et des faubourgs; 4) Les problèmes ferroviaires et le vêtement de la Senne; 5) De nouvelles lignes de boulevards; 6) Tervueren et Laeken.

(21) La correspondance échangée en 1859 n'a pas été conservée. Il en va de même, à l'exception de quelques lettres, de celle de 1860. On doit, par ailleurs, garder à l'esprit que des lacunes éventuelles peuvent se présenter pour les autres années.

(22) L. RAXIERI, *Léopold II urbaniste : une passion précoce*, p. 201-235.

(23) Il s'agit en effet de la présentation, par ordre chronologique, de documents jugés intéressants, tout comme c'est le cas pour la plupart des autres contributions de ce volume.

(24) Et cela d'autant plus que je suis totalement accaparé par la préparation de l'exposition *Bruxelles à la veille du vêtement de la Senne* (cf. *supra*, n. 6).

(25) Communication portant le même intitulé que la présente contribution.

(26) Ces deux aspects seront traités en profondeur dans les chapitres 1 et 3 de mon ouvrage en préparation. Je me bornerai donc ici à un bref aperçu, sans véritable appareil critique.

(27) Cf. fig. 3.

(28) *Le Palais des Académies. Esquisse historique*, Bruxelles, Palais des Académies.

(29) S'inspirant beaucoup d'un travail inédit d'Émile RENNOTTE, *Le Palais des Académies*, Institut supérieur d'histoire de l'art et d'archéologie de Bruxelles, Mémoire présenté pour l'obtention du titre de gradué en histoire de l'art et en archéologie, année académique 1970-1971. Cet auteur a fait usage de sources d'archives et de sources imprimées.

(30) C. DELVOYE, *op. cit.*, p. 37.

(31) Appellations liées au site de la rue Ducale.

(32) J. LAVALLEYE, *L'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, 1772-1972. Esquisse*

La réalité est cependant singulièrement différente! Les papiers Goffinet permettent en effet d'établir de façon indiscutable que le duc de Brabant eut réellement l'intention d'occuper l'ancien Palais du Prince d'Orange, et cela jusqu'au début de 1857. Lors de son premier voyage en Orient, en 1854-1855, le prince envisageait d'ailleurs de ramener des matériaux destinés à la décoration de ses appartements. En conflit avec le département des Travaux publics à propos des travaux d'aménagement de son palais, le duc de Brabant tenta de contourner l'obstacle en menant, à partir d'octobre 1856, une campagne de relations publiques et de séduction auprès de nombreux parlementaires, tant catholiques que libéraux, avant de jeter l'éponge en février-mars 1857. Ayant désormais fait son deuil du Palais de la rue Ducale, le prince concentra toute son attention sur le Palais royal, qui allait lui servir de résidence.

Si les recherches que j'ai entreprises permettent donc de réfuter l'affirmation selon laquelle le duc de Brabant se serait toujours refusé à habiter l'ancien Palais du Prince d'Orange, elles conduisent également à nuancer le rôle de vandale attribué par Jacques Lavalleye à l'architecte Gustave Deman (33), maître d'œuvre des travaux de transformation du Palais décrétés par le gouvernement en 1859 (34). Si je partage en effet entièrement l'opinion de l'ancien secrétaire perpétuel de l'Académie royale de Belgique quant au sort lamentable réservé à la salle de bal du Palais du prince d'Orange et à ses deux escaliers d'accès, je ne puis toutefois le suivre lorsqu'il attribue l'ensemble des actes de vandalisme aux travaux menés par Deman de 1859 à 1862. Certains furent en effet commis dans les années antérieures, à l'époque précisément où le duc de Brabant manifestait l'intention d'habiter le Palais. Il est difficile — et cela le demeurera probablement — de se prononcer exactement sur la nature des travaux entrepris alors à l'intérieur du Palais. Les archives du service des Bâtiments civils de l'Administration des Ponts et Chaussées relatives à cette entreprise n'ont en effet pas été conservées (35) et les papiers Goffinet ne peuvent guère aider dans ce domaine. Une enquête menée dans les *Annales* et *Documents parlementaires* m'a toutefois amené à la conclusion que les dépenses effectuées avaient notamment été consacrées à des travaux de démolition touchant la salle de bal et l'escalier d'apparat du Palais. Les opérations menées par Deman de 1859 à 1862 ne firent donc en fait qu'amplifier et parachever des ravages déjà entamés auparavant.

J'en viens maintenant au second aspect abordé dans ma communication. Dans les premiers jours de mars 1862 paraissait chez les éditeurs bruxellois Simoneau et Toovey une brochure de 41 pages intitulée en couverture *Embellissement de la capitale et des faubourgs*. Le titre intérieur était quant à lui *Quelques explications relatives au plan d'embellissement de la capitale et des faubourgs dédiées au Sénat, à la Chambre des représentants et aux autorités communales de Bruxelles et des faubourgs*. Cette brochure, publiée sans nom d'auteur, était accompagnée d'un plan de Bruxelles et de ses environs immédiats, plan portant la même dédicace et rehaussé de six vignettes en couleur (36). La légende du plan en soulignait fort bien la portée. *Croquis et tracés de quelques améliorations pro-*

*historique*, Bruxelles, 1973, p. 69; L. RANIERI, *Le site et l'édifice*, dans *Le Palais de Bruxelles. Huit siècles d'art et d'histoire*, Bruxelles, 1991, p. 274. Dans son mémoire inédit, É. Rennotte se prononce dans le même sens (*op. cit.*, p. 35). À lire *Le Patrimoine monumental de la Belgique*, Bruxelles (vol. 1, t. A, Pentagone A-D, Liège, 1989, p. 390) et M. VERMEIRE (*Le Palais royal de Bruxelles*, dans A. MOLITOR, G. JANSSENS, M. VERMEIRE, G. DE GREEF, *Le Palais royal de Bruxelles*, Bruxelles, 1993, p. 86), on en arrive même à la conclusion erronée que le duc de Brabant refusa la mise à disposition du Palais de la rue Ducale.

(33) Sur Deman (1805-1887), on peut notamment consulter les notices figurant dans l'ouvrage de G. DE HENS et V. MARTINY (*Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles. Institut supérieur d'architecture Victor Horta. Une école d'architecture, des tendances, 1766-1991*, Bruxelles, 1992, p. 28) et dans le livre *Académie de Bruxelles. Deux siècles d'architecture* (Bruxelles, 1989, p. 264-267).

(34) Dans son ouvrage (*op. cit.*, p. 69-70), J. Lavalleye est très dur pour celui qu'il qualifie de « médiocre architecte ».

(35) Les premiers dossiers conservés aux Archives générales du royaume sur l'actuel Palais des Académies débutent en 1885 (Ponts et Chaussées, Bâtiments civils, 114-115).

(36) Reproduit à la fig. 4.

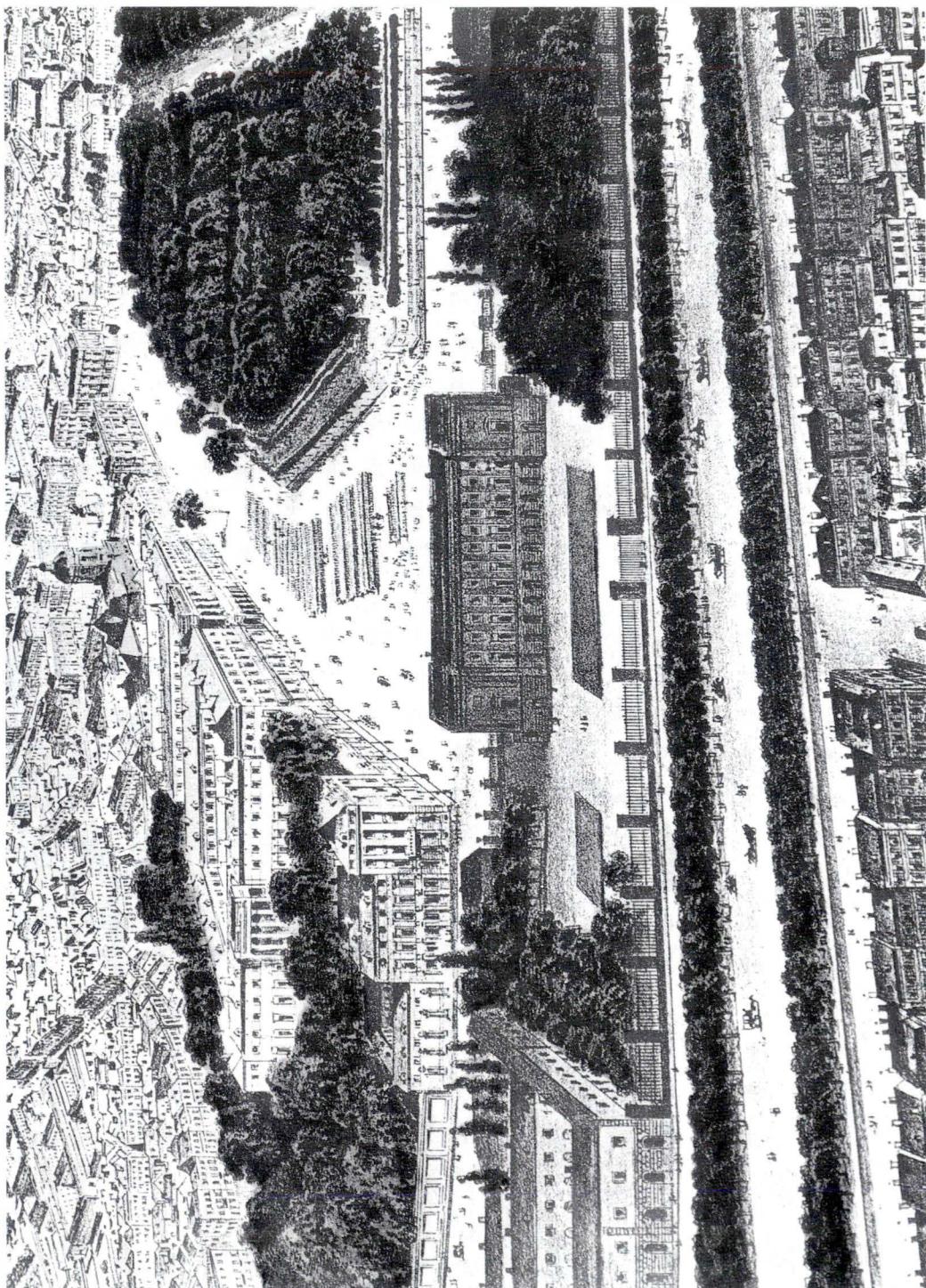


Fig. 3. Le Palais de la rue Ducale et son environnement à l'époque où le duc de Brabant comptait y résider.  
Détail du panorama de Bruxelles dédié au bourgmestre Charles De Brouckère, 30 août 1854 (Académie royale de Belgique).

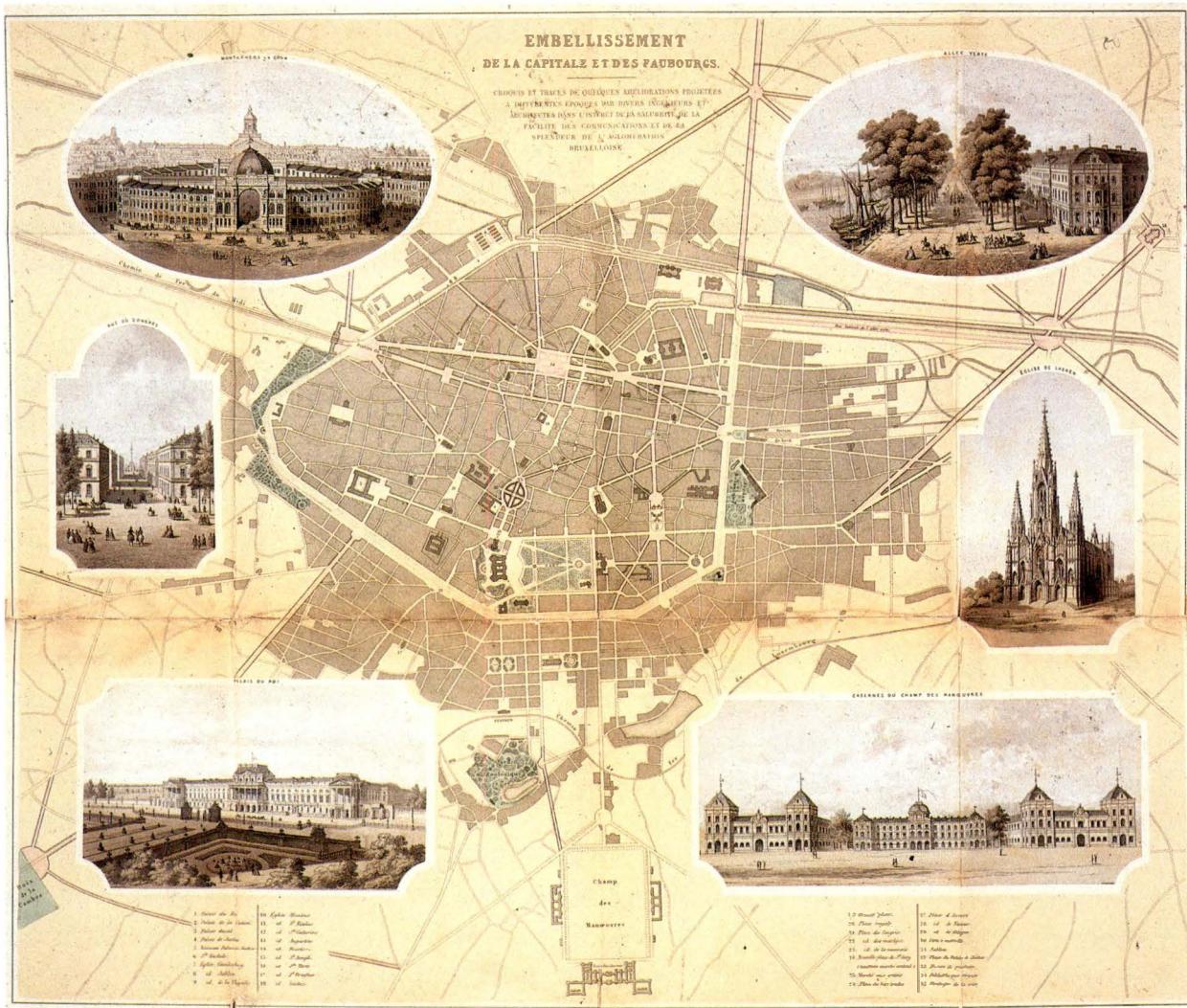


Fig. 1. Plan figurant dans la brochure *Embellissement de la capitale et des faubourgs*, Bruxelles, 1862. Les propositions de voies nouvelles sont teintées en rose; les six vignettes font référence à des projets de travaux.

*jelées à différentes époques par divers ingénieurs et architectes dans l'intérêt de la salubrité, de la facilité des communications et de la splendeur de l'agglomération bruxelloise*, était-il en effet mentionné.

Louis Verniers a publié ce plan en 1932 dans une étude sur *Les pionniers de l'urbanisme bruxellois*. Jugeant la brochure en question « fort intéressante », il en avait synthétisé le contenu, mais n'avait pu percer l'anonymat de son auteur<sup>(37)</sup>. La consultation de la presse du temps aurait pu l'amener à conclure que l'auteur de cet écrit anonyme n'était autre que le duc de Brabant, mais la réalité est en fait plus complexe puisque la brochure était le fruit de la collaboration du prince et du journaliste Nestor Considerant<sup>(38)</sup>.

Il y aurait beaucoup à dire sur la genèse de la brochure et du plan qui l'accompagne, genèse qui s'est étalée sur plus d'une année, mais ce n'est pas ici le lieu pour le faire<sup>(39)</sup>. Je dirai donc simplement que ces deux documents, qui se veulent un plaidoyer pour un plan d'ensemble des opérations d'amélioration, d'embellissement et d'assainissement à exécuter à Bruxelles et dans ses faubourgs, sont extrêmement importants car ils reflètent bien les idées et les intentions urbanistiques qu'à alors l'héritier du trône. Les travaux qui y sont décrits, même si la plupart ne sont que des projets empruntés à d'autres, représentent en effet des plans qui lui sont chers et qu'il souhaiterait voir réaliser.

Le plan de l'architecte Louis De Curte<sup>(40)</sup> pour la transformation de la Montagne de la Cour figurait en tête des projets mis en avant dans la brochure. La chose n'est point étonnante lorsqu'on sait que ce plan, qui visait à améliorer les relations entre le haut et le bas de Bruxelles par la création, sur le site de la Montagne de la Cour et de ses abords, de deux rues circulaires encadrant un vaste passage couvert cruciforme<sup>(41)</sup>, avait toutes les faveurs du duc de Brabant, qui ne manquait pas une occasion de faire sa publicité<sup>(42)</sup>. De nombreux autres projets concernaient eux aussi la ville *intramuros*, autrement dit l'espace que nous appelons aujourd'hui le Pentagone : voûtement de la Senne, assainissement des eaux de la rivière et création d'un boulevard central nord-sud; transformation du quartier Notre-Dame-aux-Neiges grâce au remodelage du réseau viaire, entre autres par une artère offrant une perspective sur la colonne du Congrès depuis le boulevard de l'Observatoire<sup>(43)</sup>; percement de rues nouvelles dans divers quartiers; déplacement à l'extérieur de la ville de la plupart des casernes et de l'École militaire; agrandissement et embellissement du Palais royal.

Si l'adaptation du vieux centre historique aux exigences de la modernité retenait ainsi toute l'attention du duc de Brabant, celui-ci n'en négligeait pas pour autant les faubourgs, « dont le développement ne fait que suivre une progression ascendante, et sur le territoire desquels il y a aussi

(37) *Revue du Touring club de Belgique et Bulletin officiel*, 38<sup>e</sup> année, n° 16, 15 août 1932, p. 249-250. Verniers reproduisit à nouveau le plan en 1934, dans son étude sur *Les transformations de Bruxelles et l'urbanisation de sa banlieue depuis 1795* (dans les *Annales de la Société royale d'archéologie de Bruxelles*, t. 37, Bruxelles, 1934, pl. 5, face à la p. 136). Depuis lors, cette brochure semble être tombée dans l'oubli. L. Rautier (*Léopold II urbaniste : une passion précoce*) n'en fait, par exemple, pas état, alors qu'elle publie pourtant des documents (p. 213-217) en rapport avec son élaboration.

(38) Considerant (1821-1877) était non seulement rédacteur à *L'Indépendance Belge*, le journal national le plus important de l'époque, mais enseignait aussi la littérature à l'École militaire (C. ROUSSELLE, *Biographie montoise du XIX<sup>e</sup> siècle*, Mons, 1900, p. 35-36).

(39) Ce point a en effet été abordé dans mon livre *D'Henri Parloes à Henri Beyaert...* (cf. *supra*, n. 13) et le sera encore, de façon plus développée, dans mon ouvrage en préparation annoncé ci-avant.

(40) Sur De Curte (1817-1891), voir la notice qui lui a été consacrée par M. BAUGNÉE, M. FESTRÉ, V. GOBLER... *Poelaert, ses professeurs, ses contemporains et ses émules*, dans l'ouvrage *Poelaert et son temps*, Bruxelles, 1980, p. 192-197.

(41) Cf. fig. 4, plan et vignette représentant le projet De Curte.

(42) Comme je le souligne dans mon ouvrage *D'Henri Parloes à Henri Beyaert...*

(43) Actuel boulevard Bischoffsheim. Cf. fig. 4, vignette « Rue du Congrès ».

beaucoup de choses à créer dans l'intérêt de la splendeur de l'agglomération bruxelloise »<sup>(14)</sup>. Le prince souhaitait notamment rendre son ancienne vogue à la promenade de l'Allée Verte<sup>(15)</sup> et espérait y arriver en la flanquant, sur toute sa longueur, d'une nouvelle artère bordée de beaux immeubles<sup>(16)</sup>. Ce n'aurait d'ailleurs été là que le point de départ d'un vaste programme visant non seulement à transférer la gare de marchandises de l'Allée Verte sur la rive gauche du canal de Willebroeck, au centre des prairies s'étendant de Molenbeek-Saint-Jean à Laeken, mais aussi à établir autour d'elle un nouveau port de commerce et un quartier commercial. L'École militaire et les casernes quittant le Pentagone devaient quant à elles trouver place sur le pourtour du Champ des Manœuvres<sup>(17)</sup> et des parcs et squares devaient être créés aux abords des quartiers populaires de la vieille ville. Enfin, de nouvelles lignes de boulevards, « appelés tout à la fois à servir de limites à la ville future et à la doter de promenades dignes d'elle »<sup>(18)</sup>, seraient établies au départ de l'église de Laeken.

Nombre de propositions d'opérations urbanistiques et architecturales figurant dans la brochure du duc de Brabant et de Considérant furent en définitive réalisées pendant le long règne de Léopold II, lequel, comme on le sait, s'impliqua personnellement dans certaines d'entre elles, montrant ainsi une belle continuité avec ses idées de jeunesse.

YVON LEBLICQ

(14) *Embellissement de la capitale et des faubourgs*, p. 26.

(15) Crée au début du xv<sup>e</sup> siècle, sur la rive droite du canal de Willebroeck, elle allait de Bruxelles au pont de Laeken et draina pendant longtemps le monde élégant.

(16) Cf. fig. 4, vignette « Allée Verte ».

(17) Actuel Parc du Cinquantenaire. Cf. fig. 4, vignette « Casernes du Champ des Manœuvres ».

(18) *Embellissement de la capitale et des faubourgs*, p. 30.



## COMPTES RENDUS — RECENSIES

François DE CALLATAÑ, *L'histoire des guerres mithridatiques vue par les monnaies (Publication du Séminaire de numismatique Marcel Hoc)*, *Numismaticia Louvaniensis 18*, Louvain-la-Neuve, 1997, 26x22, XIII, 480 p., 5 cartes, LIV pl., relié. Prix: 6.900 F + T.V.A. et frais d'envoi.

A peine sortie de presse, cette importante étude, fruit d'un travail de près de dix années, a été honoré de manière remarquable. L'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, composée de l'Institut de France, lui a attribué le prix Bordin. Il est triennal et récompense le meilleur ouvrage dans le domaine de l'Antiquité classique.

Le règne de Mithridate VI Eupator (circa 120 à 63 av. J.C.) correspond à une période cruciale de l'hellénisme. Celle de son affrontement avec Rome qui allait finir par dominer toute l'Asie Mineure. A une époque décisive et en fin de compte mortelle pour la République Romaine. La première moitié du I<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ fut pour Rome une période de lourdes difficultés, de guerres civiles, parfois de désastres (révolte de Sertorius réfugié mais solidement installé en Espagne qui opère pour son compte à la tête de ses deux légions, guerre contre Jugurtha en Afrique, contre les cités révoltées en Italie, soulèvement des esclaves conduit par Spartacus qui défit deux armées consulaires et menaça Rome, lutte contre les pirates de plus en plus audacieux et entreprenants qui menaçaient les liaisons avec l'Asie).

L'opinion publique romaine aussi bien que le Sénat furent essentiellement alertés par les dangers les plus proches, de sorte que les événements d'Asie Mineure, importants mais lointains, retinrent moins leur attention. Le triomphe enfin accordé à Lucullus et à Pompée montrèrent toute l'importance de butins que les années de campagne avaient permis d'accumuler.

L'histoire du règne de Mithridate Eupator, le dernier roi du Pont, a fait l'objet d'une étude approfondie par Théodore Reinach, mais sa publication remonte à 1890. Son excellence a eu pour conséquence que les auteurs ont, jusqu'à ces dernières années, renoncé à en revoir les conclusions.

Reinach n'a pas manqué, pour l'histoire de ce règne, de prendre en considération ce que les monnaies pouvaient donner d'informations. Mais, il y a plus d'un siècle, ces informations étaient dispersées et très difficiles d'accès. Les catalogues de vente n'étaient pas encore accompagnés de photographies; la plupart des collections importantes, bien rangées dans des cabinets souvent riches, n'étaient pas publiées. Lorsqu'elles l'étaient, c'était évidemment sans reproduction photographique. Il existait certes des reproductions gravées, souvent de qualité, mais ne présentant pas le degré de fiabilité d'une photographie. Il est dès lors normal qu'à l'instar de tous ses collègues, Reinach ne se soit pas attaché à l'étude de coins, privant ainsi sa documentation d'un élément fondamental. Les nombreuses publications isolées, notamment dans des catalogues de vente, le permettent aujourd'hui.

Cette situation était déjà une raison suffisante pour reprendre l'inventaire des monnaies de Mithridate VI Eupator, en même temps que de celles des dynastes voisins dont les émissions monétaires ont pu, aussi bien que celle du roi du Pont, subir l'influence des événements politiques et militaires.

A cette raison s'ajoute une circonstance exceptionnelle et probablement unique dans toute la numismatique grecque: beaucoup de ces monnayages sont en effet datés, le plus souvent à l'année

près, parfois même au mois près, ce qui permet de mettre en correspondance frappes monétaires et événements historiques.

La documentation considérable aujourd'hui disponible, dispersée dans nombre de catalogues de collections ou de ventes, inaccessible naguère à Théodore Reinach, devrait permettre aujourd'hui l'établissement d'un catalogue développé des monnayages de Mithridate Eupator et de ses voisins d'Asie Mineure, alliés ou adversaires.

Tout naturellement, dès lors, la tâche entreprise par l'auteur allait être double: l'établissement de ce catalogue et une nouvelle étude chronologique d'un règne riche en péripeties guerrières, allant de succès remarquables — comme la conquête de la quasi-totalité des rives de la Mer Noire — en revers graves jusqu'à la défaite finale face à Pompée, l'acculant au suicide. On se limitera aux commentaires de la première partie, essentiellement numismatique, aboutissant à un catalogue des monnayages liés aux événements d'un règne de plus d'un demi-siècle.

On s'incline devant la persévérance et l'acharnement d'une recherche qui aboutit, sur plus de 200 pages, à une liste de monnaies classées avec méthode et accompagnée des commentaires nécessaires. Les frappes de Mithridate viennent évidemment en tête, mais elles sont suivies de celles des rois de Bithynie, des frappes posthumes aux types d'Alexandre et de Lysimaque, des monnaies de style pontique, des derniers cistophores d'Ephèse, des monnaies de style pontique d'Ariarathé IX de Cappadoce, des tétradrachmes de Tigrane le Grand d'Arménie. Au total près de 3.000 exemplaires, mais l'auteur avait aussi fiché les monnaies de l'ensemble des ateliers locaux de moindre incidence. Occasionnellement, il en cite quelques pièces dans la seconde partie de son travail.

Pour chaque pièce retenue au catalogue, l'information est aussi complète que possible: idéalement, elle comprend la description, les coins de droit, les revers correspondants, le poids au centigramme, le diamètre, l'orientation des coins, l'origine de l'information: collections publiques ou privées, publications scientifique, catalogues de ventes et, en ce cas, mention de la firme organisatrice, la date de la dispersion et le numéro au catalogue.

On l'a dit: l'intérêt essentiel des monnaies de Mithridate Eupator réside dans leur datation à l'année près et souvent au mois près. Ces indications précises et précieuses ne permettent toutefois pas à elles seules de situer la date de chaque monnaie dans une chronologie absolue. L'année, en effet, se réfère à une ère « bithyno-pontique », dont aucun texte ne précise le début, pas plus que le mois auquel chaque année commençait. L'auteur a donc dû s'attacher par un examen approfondi de toutes les références littéraires et des références à des événements historiques à rechercher le début de cet ère. Par ailleurs, un ralentissement important de la frappe pendant les mois d'hiver, suivi d'une accélération rapide au printemps, c'est-à-dire au moment où Mithridate Eupator préparait sa campagne d'été, permet de confirmer le début de l'ère en octobre 297.

Le décor est ainsi planté. L'historien dispose d'une nouvelle source importante d'information pour fixer le déroulement, année par année, des événements politiques et militaires et d'une période cruciale tant pour l'Orient hellénistique, qui vit ses derniers jours, que pour les dernières années d'une République Romaine à sa fin et que l'Empire supplantera bientôt.

Maurice COLAERT

Raphaël DE SMEDT, *De aura van Lucas Faydherbe (1617-1697). Een bibliografisch onderzoek*. Mechelen, 1998, 8°, omsl., 144 p. (*Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen*, dl. CI, afl. 2).

Dr. Raphaël de Smedt, departementshoofd bij de Koninklijke Bibliotheek Albert I is niet aan zijn proefstuk wat de bibliografie over een belangrijk kunstenaar betreft. In de *Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen*, deel 96, verscheen in 1992 een chronologisch overzicht van zijn hand, van de werken en bijdragen gewijd aan de kunstenaar Michiel Coxcie. Wie die bibliografie met aandacht leest, ontdekt daarin een verwijzing naar een historisch werk, dat niet meer alle dagen ter hand genomen wordt, en dat ook niets met M. Coxcie te maken heeft. Tenzij dan dat er een document in vermeld wordt, dat van bijzondere betekenis is

voor de vroege activiteiten en de kennissenkring van de kunstenaar te Brussel, maar dat tot nu toe over het hoofd werd gezien.

Eenzelfde breed opgevat onderzoek - meer dan 1340 items - en eenzelfde zin voor het revelerend detail, dat nieuwe gezichtspunten opent, en aanspoort tot nieuw onderzoek, kenmerken eveneens het zopas verschenen bibliografisch onderzoek dat dr. De Smedt doen uitgroeien heeft tot een zeer lezenswaardige bijdrage over "De aura van Lucas Faydherbe (1617-1697)". De auteur beperkt zich niet tot een zuiver bibliografisch overzicht. Dank zij zijn bibliografisch speurwerk slaagt hij erin nieuwe aspecten te onthullen van het leven en het oeuvre van Faydherbe. Zijn commentaren over de activiteiten van deze kunstenaar op het stuk van de houtsculptuur, of als ivoorsnijder, bieden stof genoeg voor een nieuwe aanpak van het onderzoek. In meerdere gevallen wijst de bibliografie op het bestaan van reeds vroeger gepubliceerde archiefbronnen, die echter in de literatuur over Faydherbe niet in voldoende mate werden aangeboord. Andere, in het overzicht vermelde teksten brengen een definitief antwoord op de vraag of een welbepaald altaar, dat aan de kunstenaar wordt toegeschreven, wel degelijk naar zijn ontwerpen werd uitgevoerd of niet.

Om die en andere redenen wordt de studie van dr. De Smedt, het naslagwerk voor wie in de toekomst een of ander aspect van Faydherbes leven of oeuvre wil benaderen.

De raadpleging van het bibliografisch overzicht wordt op buitengewone wijze vergemakkelijkt — en dat is niet zijn minste verdienste — door een aantal voortreffelijke registers. In de allereerste plaats dient in dat kader het degelijk uitgewerkte zaakregister vermeld te worden, dat toelaat in de kortste tijd een overzicht te hebben van alle bijdragen over een bepaald werk of een groep van werken van de kunstenaar. Zijn werken in de Brusselse kerken, om maar één voorbeeld te noemen, zijn in het zaakregister stuk voor stuk terug te vinden. Voor wat O.L.V.-ter-Kapelle betreft (het Sint-Pieters apostelbeeld in het bijzonder) mag wellicht nog verwezen worden naar de tentoonstellingscatalogus *Une église au fil de l'histoire. Notre-Dame de la Chapelle de Bruxelles 1134-1984* (Brussel, 16.03-03.06.1984, Galerie CGER, n° 106).

De tijd is rijp voor een biografie van Faydherbe, die de jongste gegevens van het wetenschappelijk onderzoek integreert. Na alles wat dr. De Smedt brieven gelezen heeft, is hij de aangewezen auteur voor een nieuwe biografie en een oeuvrecatalogus van een groot kunstenaar, waarvan hij reeds voortreffelijk de Europese uitstraling heeft geschatst.

Edmond ROOBAERT

*Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture. Colloque XI. 14-16 septembre 1995. Dessin sous-jacent et technologie de la peinture. Perspectives*, édité par R. VAN SCHOUTE et H. VEROUGSTRAETE (Université Catholique de Louvain. Département d'Archéologie et d'Histoire de l'Art. Document de travail n° 29). Louvain-la-Neuve, Laboratoire d'étude des œuvres d'art par les méthodes scientifiques, 1997, 279 p., 121 pl.

Le titre des colloques de Louvain-la-Neuve est désormais modifié pour mieux affirmer la volonté, tant des organisateurs que des participants, d'intégrer l'étude du dessin sous-jacent à celle de la technologie de la peinture dans son ensemble. Cette volonté, déjà de plus en plus présente lors des dernières rencontres, se manifeste encore davantage dans ce onzième colloque.

La peinture et la miniature flamandes y occupent une place privilégiée, puisqu'une quinzaine de communications leur sont consacrées. Dans le domaine de la miniature, la réflectographie dans l'infrarouge des miniatures des fameuses *Heures de Turin-Milan* a permis d'observer des modifications du dessin et de la peinture qui confirmant l'attribution des meilleures d'entre elles à Jean van Eyck et d'établir que l'exécution du manuscrit s'est étendue sur sept campagnes, de 1389 à 1446-47 (A. van Buren, p. 19-28). La miniature promet d'ailleurs d'offrir un champ d'investigations exceptionnel aux méthodes de laboratoire, comme D. Vanwijnbergh le met en lumière à propos de deux « manuscrits-jumeaux » tournoisiens du xv<sup>e</sup> siècle, actualisations de l'original perdu de 1238

(p. 29-38). Quant au *Breviaire Mayer van den Bergh*, sa restauration par l'équipe Duodecimo de Gand a fourni l'occasion d'une étude pluridisciplinaire de ce précieux codex ganto-brugeois (M. Smeyers, p. 39-41).

Une des méthodes d'examen les plus utiles dans l'étude des peintures sur panneaux, la dendrochronologie, a cette fois été appliquée par S. Kemperdick et P. Klein à une douzaine d'œuvres non datées du groupe Rogier van der Weyden: les dates présumées tendent généralement à se confirmer, mais pour certaines peintures controversées, les résultats, parfois contradictoires, invitent à la prudence dans leur interprétation (p. 143-151). Dans l'école bruxelloise encore, l'œuvre éponyme du Maître de la Légende de sainte Catherine manifeste chez celui-ci le souci d'éviter une trop grande symétrie et d'obtenir une perspective unifiée dans la composition peinte par rapport au dessin préparatoire (G. Steyaert, p. 73-78). Chez Memling, la comparaison du dessin sous-jacent de peintures de grand et de petit format, menée par T.H. Borchert parallèlement à celle de la composition et du style, montre que la différence d'échelle n'affecte ni le caractère ni la fonction de ce dessin (p. 211-222). Le dessin sous-jacent observé par A. Sánchez de los Santos sur un *Ecce Homo* flamand de la fin du xv<sup>e</sup> siècle au Musée de Bilbao, en particulier la reprise de contours et de traits de certains visages, tend à confirmer l'origine brugeoise du tableau (p. 177-181). L'exemplaire de la même composition conservé à la Galerie nationale de Prague révèle par ailleurs des affinités avec la peinture et la miniature gantoise et brugeoise, et un style de dessin proche de celui des œuvres de jeunesse de Juan de Flandes, qui permettent d'envisager son attribution à cet artiste avant son départ pour l'Espagne (O. Kotková, p. 185-192). Une importante communication de M.W. Ainsworth met judicieusement en garde contre des schémas préconçus dans l'interprétation des réflectogrammes: des exemples, en particulier chez Gérard David, prouvent que le processus de mise en place du dessin ne va pas toujours dans le sens apparemment le plus évident, du plus libre au plus élaboré (p. 103-108). Les premiers résultats de l'examen technique d'un *Jugement dernier* attribué à Jan Provost au Fogg Art Museum à Cambridge, Mass., confirmant cette attribution ancienne et suggèrent de le situer parmi les premières œuvres connues de l'artiste, après 1503 (R. Spronk, p. 43-51). M. Faries, quant à elle, discute des implications liées au remplacement de panneaux mis en évidence par la réflectographie dans l'infrarouge: ainsi, une copie de l'*Adoration des mages* de H. Bosch au Prado révèle une *Parabole du Fils prodigue* de vers 1535, arrêtée au stade du dessin, mais dont la composition se retrouve dans un tableau attribué au Maître des Demi-figures féminines (p. 7-17). L'examen en réflectographie dans l'infrarouge d'œuvres monogrammées de Jan van Billaer a révélé en cet artiste louvaniste un remarquable dessinateur et a permis à la fois de confirmer certaines attributions et d'en écarter d'autres (Y. Buijnen, p. 67-71). Enfin, la complexité de la production de Pieter Pietersz et de son atelier est mise en lumière au sein d'un programme de recherches pluridisciplinaires sur Pieter Aertsen et Joachim Beuckelaer (P.B.R. van den Brink, p. 121-136).

Certaines recherches prennent aussi en compte les relations entre écoles. Ainsi, l'*Annonciation* du Maître d'Aix, qu'A. Châtelet propose d'attribuer à Arnould de Catz, peintre du diocèse d'Utrecht établi en Avignon vers 1430 (p. 89-98), est exécutée avec des matériaux méridionaux (peuplier, gypse), mais selon une technique qui n'exclut pas une formation de l'artiste dans les Pays-Bas du Sud (J.R.J. van Asperen de Boer, p. 99-102). Dans le cadre d'une étude d'ensemble du processus créatif chez le peintre castillan Pedro Berruguete, le dessin de construction de l'espace s'observe sous la forme de traits fins incisés dans la couche d'imperméabilisation, vers un point de fuite élevé à l'instar des Flamands mais à l'encontre des Italiens (P. Silva Maroto et C. Garrido, p. 205-210). Par ailleurs, les rapports entre ateliers colonais et flamands se précisent à partir d'une *Adoration des mages* de l'atelier du Maître de la Vie de la Vierge: si l'influence de Memling est évidente dans la composition, le dessin sous-jacent suit nettement la tradition colonaise, témoignant d'une formation de l'artiste à Cologne et non dans les Pays-Bas comme on l'a suggéré pour certains Primitifs colonais (A. Scherrer, p. 79-88). Dans la même école, le dessin sous-jacent du *Jugement dernier* de Stefan Lochner à Cologne se montre dense et complexe, proche de celui des orfèvres qu'il a peut-être pratiqué dans sa jeunesse (J. Chapuis, p. 53-60). Chez Dürer, l'examen technique de son *An-*

*toporportrait* et de l'*Adam* du Musée du Prado révèle dans l'un une technique essentiellement picturale sur un dessin préparatoire sommaire, dans l'autre un dessin très élaboré qui participe à l'effet final à travers les couches translucides des chairs (C. Garrido, p. 61-66). La réflectographie dans l'infrarouge est devenue aussi une part indispensable dans l'examen scientifique des peintures lors de l'élaboration des récents catalogues de musées; tous les tableaux des Primitifs flamands et allemands de la National Gallery de Londres viennent d'en bénéficier (R. Billinge, p. 109-115).

Dans les écoles italiennes, les sinopies de la *Légende de la Croix* de Masolino de Panicale à Empoli sont comparées, du point de vue iconographique, aux fresques du même cycle peintes par Agnolo Gaddi à Santa Croce à Florence (B. Baert, p. 193-203). Au cours de sa carrière, Filippino Lippi est passé d'un dessin préparatoire linéaire et souple, hérité de son maître Botticelli, à un pré-modèle des ombres au lavis, à l'imitation de Léonard (M.C. Galassi, p. 153-159). L'examen technique de l'*Ordination de saint Etienne* de Carpaccio a révélé un dessin précis mais sobre, incluant des notations de couleurs, et une technique picturale à l'huile faisant un riche usage de glacis (Y. Szafrań et A. Wallert, p. 161-167). Le reproche qu'a fait Vasari au Pérugin dans ses *Vite* de reproduire toujours les mêmes personnages a été vérifié par R. Hiller von Gaertringen à l'aide de calques qui prouvent la réutilisation de cartons dans plusieurs compositions (p. 223-230).

Les colloques de Louvain-la-Neuve offrent aussi l'occasion de faire part de nouvelles étapes dans les techniques liées à l'étude du dessin sous-jacent. Ainsi, l'assemblage de mosaïques de réflectogrammes est grandement simplifié et abrégé grâce à l'emploi des logiciels IPLab Spectrum (programmable sous forme de scripts) et Hypercard (pour calculer la position de la caméra) (Ph. Peyredieu du Charlat, p. 231-237). De nouvelles possibilités techniques de documentation ont été testées de manière prometteuse à l'occasion de l'examen du dessin sous-jacent du *Kreuzaltar* de Conrad von Soest: l'équipement consiste en une caméra-vidéo, deux émetteurs infrarouges et une imprimante vidéo (U. Reinhold et P. Weller-Plate, p. 117-120). Enfin, la terminologie utilisée pour désigner les modifications intervenues au stade du dessin sous-jacent est commentée par P. Le Chanu (p. 169-176) à partir de documents du Laboratoire de Recherches des Musées de France.

L'ouvrage se termine par la *Bibliographie de l'infrarouge et du dessin sous-jacent, 1994-1996*, dressée par Anne Dubois, et — initiative bienvenue — par une liste des collaborateurs, que l'on souhaiterait trouver plutôt en tête des Actes, où elle serait plus accessible.

Cet ouvrage témoigne, s'il le fallait encore, de la richesse et de la vitalité des rencontres de Louvain-la-Neuve. Devant une telle abondance de documentation et d'information accumulée au long des années (une douzaine de colloques en plus de vingt ans), on se prend à souhaiter la publication d'un index des artistes étudiés jusqu'ici: que de fois on a désiré comparer les données observées chez un même peintre, suivre les développements d'un programme de recherches, rapprocher des documents. Un tel index rendrait les travaux de ces innombrables chercheurs qui se sont joints au groupe initial, réellement « interactifs ».

Jacqueline FOULIE

René LAURENT & Claude ROELANDT, *Inventaire des collections de matrices de sceaux des Archives générales du Royaume et de la Bibliothèque royale*, Bruxelles, 1997, xviii, 272 p., 279 pl. ISBN 90-74623-13-1. Prix: 8.850,- BEF (distribution par Cultura, Wetteren).

Les collections de matrices de sceaux des Archives générales du Royaume et de la Bibliothèque royale étaient mal accessibles et peu connues. Leur richesse était souvent négligée par les chercheurs. La publication d'un inventaire scientifique s'imposait depuis longtemps. Le dépôt de la collection de la Bibliothèque royale aux Archives générales du Royaume ne faisait qu'accentuer ce besoin. Grâce au mécénat de la banque Nagelmackers, qui fêtait en 1994 son 150<sup>e</sup> anniversaire, on dispose maintenant d'un catalogue somptueux dont René Laurent, responsable des collections

sigillographiques des Archives générales du Royaume, assume la responsabilité scientifique. L'imprimerie Cultura à Wetteren a réalisé ce livre luxueux et soigné qui a tout pour plaire. On ne peut que regretter le tirage très limité — 300 exemplaires — et le prix élevé.

L'introduction (p. ix-xvii) esquisse brièvement l'historique des collections et donne une idée générale de leur importance. Très vite le lecteur averti est gêné par une certaine nonchalance scientifique. Le relevé des inventaires publiés (p. xii) est incomplet e.a. celui de Saint-Trond (Petit Séminaire), publié par G. Boes (*RBN*, 1934) et de Tongres (Musée de la ville), publié en partie par H. Baillien (*Het Oude Land van Loon*, 1946). L'affirmation (p. xiii) qu'*au moyen âge une matrice se compose le plus souvent d'une plaque ... au dos de laquelle est soudé un appendice de préhension ...* étonnera certainement tous ceux qui ont étudié de près les matrices de cette période. Il est regrettable que les auteurs aient décidé de ne pas décrire ni photographier les appendices de préhensions ou les manches, car ainsi toute une série d'informations stylistiques et historiques échappe au chercheur.

L'inventaire comporte la description sommaire de 1756 matrices, toutes illustrées, datant du XII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle. Seules les matrices 'aux initiales' (n°s 1402-1726) sont illustrées mais pas décrites. Il peut paraître trop facile de critiquer des détails, mais quand la négligence semble devenir systématique la qualité scientifique est mise en question. Beaucoup de descriptions souffrent d'un manque de rigueur méthodologique et scientifique. Quelques exemples suffiront pour illustrer ce problème. N° 8: texte de la légende complété en gras et en cursive, ailleurs toujours en cursive mais pas en gras. Tantôt les légendes sont complétées, tantôt elles ne le sont pas. N°s 14-20: l'écu d'Alost est décrit en détail dans les n°s 14 et 19 mais reste sans descriptions dans les autres cas. Le même problème se pose souvent car tantôt l'écu est décrit, tantôt il ne l'est pas (p. ex. n°s 69, 97). Dans le cas de sceaux de petites dimensions cela pose de sérieux problèmes car l'illustration n'est pas toujours suffisamment claire pour permettre une identification précise. N° 35: l'étoile gravée sur le dos est décrite mais les cas similaires ne sont pas mentionnés. N° 38: la description incomplète et trompeuse de l'effigie *accostée des lettres B-OO* doit être complétée par la mention que les lettres OO sont écrites en ligature formant un M de sorte que le tout se lit comme BOOM, le nom de la commune en question. N°s 41, 44, 140 e.a.: l'auteur mentionne chaque fois un second exemplaire. Il aurait été souhaitable d'avoir une illustration de chaque exemplaire. Cela aurait permis de comparer les matrices et leurs impressions. N° 42: lisez *croix de bâtons noueux* au lieu de *bâtons noueux*. N° 48: s'agit-il d'un faux d'époque ou d'une copie du XIX<sup>e</sup> siècle? N° 61: ne faut-il pas lire *une couronne de chêne* au lieu d'*une guirlande de feuilles de chêne*? N° 43 sqs.: dans les identifications, tantôt les sceaux sont identifiés comme contre-sceau ou sceau secret, tantôt cet élément est passé sous silence. N° 102: *cimé d'une tête rayonnante?* Sur l'illustration on ne distingue pas de traces d'une tête mais simplement une étoile. N° 108: la matrice est datée! Le millésime accoste l'écu: 17 - 14. N° 111 e.a.: les ornements dans la légende n'ont pas été décrits en dépit de leur importance stylistique. N° 114 e.a.: l'auteur ne fait pas toujours de distinction nette entre les signes de ponctuation et d'abréviation. N° 116: l'attribution à Louvain n'est pas motivée. N° 122: la matrice est supposée être en *silex*. A ma connaissance cette pierre n'est pas propre à recevoir une gravure. Il s'agit donc d'une identification douteuse. N° 142: *sommé ... d'un personnage;* lisez: *sommé ... de Saint Laurent*. N° 144: s'agit-il vraiment de *charbonnage*? La légende mentionne une *Alaunhütte* c'est-à-dire une mine ou un centre de production d'alun. N° 185: datation erronée; au lieu de XVII<sup>e</sup> lisez plutôt XIV<sup>e</sup> siècle. On pourrait continuer à donner d'autres exemples de descriptions peu satisfaisantes, incomplètes ou même erronées. Heureusement les illustrations permettent souvent de compléter et de corriger le texte.

En dépit de ces trop nombreuses taches de beauté, on dispose à présent d'un instrument de travail qui servira d'œuvre de référence à des générations de sigillographes, historiens d'art et autres chercheurs.

*Lucas Faydherbe, 1617-1697, Mechels beeldhouwer & architect.* Coördinatie en redactie: Heidi De Nijn, Hans Vlieghe, Hans Devisscher. (Verscheen naar aanleiding van de tentoonstelling Faydherbe '97 in het Stedelijk Museum Hof van Busleyden te Mechelen van 13 september tot en met 16 november 1997). (Mechelen, Stedelijke Musea, 1997), omsl., portr., ill., plan, kaart., tab., 216 p.

Driehonderd jaar geleden overleed Lucas Faydherbe in Mechelen, zijn geboortestad. De Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen wist het stadsbestuur ertoe te bewegen een verdiende hulde aan de voornaamste Mechelse beeldhouwer te brengen. Heidi De Nijn, waarnemend conservator van het Stedelijk Museum Hof van Busleyden, werd met een tentoonstelling belast. Voor het eerst werden een zestigtal marmeren, ivoren en terracotta werken uit openbare en privé-verzamelingen samengebracht.

Naar aanleiding van de tentoonstelling verscheen een catalogus onder leiding van Hans Vlieghe. In de inleiding schetste hij de receptie van de kunstenaar (p. 8-9). Er werd geopteerd voor een dubbel parcours. Enerzijds werd een bezoek aan de Mechelse architecturale verwezenlijkingen (Hanswijk en Leliendaal) vooropgesteld. Alle gotische- en barokkerken in de stad bevatten tevens monumentaal beeldhouwwerk van Faydherbe. Die stadswandeling is in een aparte publikatie belicht : H. DE NIJN - P. DE GREEF, *Lucas Faydherbe 1617-1697*, in *Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen*, 1997, nr. 3, 43 p., omsl., portr., ill., plan. Jammer genoeg bleken de kerken vaak dicht. Anderzijds werden de bovengenoemde werken in het Hof van Busleyden geëxposeerd samen met een twintigtal creaties van voorlopers, tijdgenoten en leerlingen van de kunstenaar. Jaak Jansen schreef over vader Hendrik, tante Maria, oom Antoon en stiefvader Maximiliaan Labbé, die het pad van Lucas hebben geëffend (p. 17-22). Hans Vlieghe toonde aan hoe beklijvend de invloed van Rubens op zijn lievelingsleerling wel is geweest (p. 21-27). In een volgend kapittel bewees hij de diepgaande impact van het Trentse concilie op de baroksculptuur (p. 28-31).

De laatste vier jaren heeft Sandra Van Riet zich een uitmuntend kenner van Lucas Faydherbe betoond. Benevens een biografische synthese (p. 10-15) wijdt zij een genuanceerde studie aan het monumentale beeldhouwwerk (p. 32-53). De terracotta's en de ivoren werden aan Iris Kockelbergh toevertrouwd (p. 53-59). Krista De Jonge stimuleerde een gehele ploeg tot merkwaardig architectuuronderzoek (p. 71-122). Voor aanvullingen verwijzen we naar ons werk *De aura van Lucas Faydherbe*.

De inmiddels overleden Michael Jaffé, auteur van de notitie over de *Venus pudica* uit Cambridge (p. 135-136), ontbreekt in de auteurslijst (p. 123). Terecht verwonderde Frits Scholten zich over het gebrek aan portretbustes. Twee konden er in een addendum worden toegevoegd. Zij stellen aartsbisschop Alphonse de Berghes voor, bij wie Faydherbe beslist was geïntroduceerd. Jammer dat de gepolychromeerde terracotta bustes van Isabella Snyers en van Jan de Dryver, schoonzuster en schoonbroer van Lucas, bewaard in een oud Mechels geslacht, niet door de organisatoren konden worden opgespoord (zie *Arl ancien dans le patrimoine privé liégeois. Catalogue de l'exposition* (7-29 april 1973). (Liège, Institut Saint-Joseph, 1973), p. 61, nr. 92-93, ill.). Volgens de overlevering stelden de bustes Lucas en zijn vrouw voor. Dit lijkt een misvatting.

Sandra Van Riet en Heidi De Nijn wisten de prachtige marmeren *Sint-Jozef met het kind*, afkomstig uit de voormalige Brusselse jezuïetenkerk, op te sporen (p. 160-161). Via het kasteel van Senef, de paters redemptoristen, eerst te Brussel en later te Doornik, belandde het beeld na de tentoonstelling door schenking in de Sint-Rombouts Kathedraal. Beide dames verdiennen hiervoor alle lof.

Het valt te betreuren dat de summiere sibillijnse referenties van de buitenlandse medewerkers in de algemene bibliografie ontbreken en zodoende vaak onbruikbaar zijn. Een chronologische tabel, een lijst van tentoonstellingen, een persoons- en plaatsnamenregister sluiten dit belangwekkend werk over Lucas Faydherbe af. Ondanks leemten en detailfouten betekent dit boek een mijlpaal in het onderzoek over de 17de-eeuwse baroksculptuur en -architectuur.

Raphaël DE SMEDT

Anne-Marie Mariën-Dugardin, *Le legs Madame Louis Solvay. II. Boîtes et tabatières*, Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, 1995, 125 p., 281 ill. noir et blanc, 15 ill. couleur. 27 x 21 cm.

Ce catalogue est consacré à l'étude de plus de cent quatre-vingts boîtes et tabatières, léguées en 1963 par Madame Louis Solvay aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. A.-M. Mariën-Dugardin publia un premier catalogue succinct en 1963. Vu la diversité des matières et des styles, elle s'est telle à un catalogue plus approfondi. Le domaine des boîtes et tabatières reste, en effet, pour tous les spécialistes, particulièrement difficile à cerner. Dans l'introduction, l'auteur présente les fonctions et l'usage des boîtes et tabatières aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Les pièces sont classées suivant leur technique de fabrication et les centres de production européens où ils ont été fabriqués. Dans une première partie, figurent environ septante boîtes françaises en porcelaine tendre exécutées dans les manufactures de St Cloud, Chantilly et Mennecy. Elles se caractérisent par la variété de leurs formes, représentant des animaux, des fruits et légumes, des meubles miniatures ou encore des poussah. On notera également des boîtes au décor à la feuille d'or, typique de la manufacture de St Cloud. Dans ce groupe figurent deux boîtes représentatives de l'art de la manufacture de Vincennes-Sèvres et dix boîtes de première qualité, fabriquées dans la manufacture de porcelaine de Tournai.

La deuxième partie de l'ouvrage présente des porcelaines dures parmi lesquelles des pièces remarquables de la manufacture de Meissen (Allemagne), à décor de chinoiseries, de la main du peintre Johann Gregor Höroldt ainsi qu'une boîte en forme de hotte ornée de paysages — scènes de villes et de campagnes —, du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle rappelant l'art des miniatures peintes. Citons aussi une boîte « à deux tabacs » (comportant deux petits récipients), datée vers 1765, qui illustre des scènes galantes d'une grande finesse. Cette collection regroupe également des boîtes provenant de la manufacture de Vienne, de manufactures allemandes comme Berlin, Frankenthal, de la manufacture de Doccia, en Italie. Un aspect intéressant de cet ensemble fut l'acquisition de pièces chinoises, permettant des comparaisons utiles avec les modèles européens.

Le troisième volet important de ce catalogue est constitué par des boîtes en métal, le plus souvent en cuivre, recouvertes d'émaux souvent peints à domicile par des peintres sur porcelaine, un temps en activité dans les grandes manufactures européennes. Deux boîtes sont attribuées à un des ateliers célèbres comme celui d'Alexandre Fromery à Berlin dans le 2<sup>e</sup> quart du XVIII<sup>e</sup> siècle. Des boîtes allemandes du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle illustrent des faits militaires dont celle, exécutée en l'honneur de Ferdinand, duc de Brunswick et datée 1758.

Avant de décrire des boîtes et tabatières provenant d'un centre de production, l'auteur a systématiquement retracé l'évolution historique des principales manufactures et expliqué, si nécessaire, les techniques de fabrication, permettant au lecteur de situer les œuvres dans un contexte précis. L'auteur analyse chaque pièce avec soin et tente de l'attribuer sur base des marques de fabrication, des comparaisons stylistiques et techniques. Lorsque la boîte comporte une monture en métal portant des poinçons, A.-M. Mariën-Dugardin a fait appel aux connaissances de sa regrettée collègue G. De Coninck mais elle reconnaît que l'identification des poinçons ne constitue bien souvent qu'un indice, pour dater et attribuer la boîte. Lorsque des pièces ne peuvent être rattachées à un centre de production, l'auteur les catalogue comme pièces indéterminées. Chaque pièce est illustrée par une ou plusieurs photos dont une dizaine au total en couleur. Le travail comporte un glossaire des mots techniques, la bibliographie, un index des noms propres. Dans l'ensemble, ce travail ardu a abouti après plusieurs années d'études à une publication qui a le mérite de faire connaître une des plus intéressantes collections publiques de boîtes et tabatières. Toutefois, on pourrait regretter que l'auteur n'ait pas poursuivi ce travail dans des domaines plus spécifiques comme celui des modèles gravés qui servirent de source d'inspiration pour les peintures ou encore celui des comparaisons avec les argenteries de la même époque. Mais sans aucun doute ce matériel de base permettra-t-il à d'autres chercheurs d'approfondir ce travail déjà fort avancé.

Claire DUMORTIER

*National Gallery : Technical Bulletin, volume 18.*

*Early Northern European Painting*, édité par Lorne Campbell, Susan Foister et Ashok Roy, Londres, 1997 (112 p., nombreuses illustrations en couleur).

Ce volume thématique du *Technical Bulletin* est consacré à l'étude technologique des peintures du Nord de l'Europe du xv<sup>e</sup> et de la première moitié du xvi<sup>e</sup> siècle, en particulier à celles des anciens Pays-Bas et de l'école allemande. Les recherches sur la peinture flamande ont été dirigées par Lorne Campbell et celles sur la peinture allemande par Susan Foister. La majorité des données rassemblées, fruit d'une collaboration interdisciplinaire, provient de l'investigation scientifique des peintures menée à la National Gallery depuis 1991 dans le but de publier des catalogues critiques mis à jour sur les collections du musée. Toutefois, l'abondance des informations révélées justifia une publication séparée complémentaire aux catalogues.

Dans la première partie du *Bulletin*, les auteurs analysent les méthodes, les matériaux et les techniques d'exécution. L'ensemble des informations réunies constitue à la fois une synthèse critique et bien argumentée des nombreuses études antérieures et un apport substantiel de données nouvelles qui ne se limite pas à l'énumération des seuls résultats fournis par les méthodes d'investigation scientifique mais qui souligne aussi les relations style-technique toujours étroitement associés dans la peinture. Tous les aspects de la production des peintures de cette époque sont analysés : l'organisation des gildes, les ordonnances réglementant le type, la qualité et la mise en œuvre des matériaux employés ainsi que le statut des différents artisans.

Le domaine des contrats, des comptes et des inventaires est aussi abordé, de même que l'examen des représentations picturales des ateliers de peinture et leur description littéraire, sources précieuses d'informations. Les textes conservés les plus riches en enseignement sur les pratiques d'ateliers sont la *Couronne Margaritique*, poème narratif écrit par Jean Lemaire de Belges en 1504-5 et la *Plainte du Désiré* (ca.1503).

Les sources documentaires informant sur les techniques picturales, qui s'avèrent être plus nombreuses en Allemagne que dans les Pays-Bas du Sud, sont également passées en revue (recettes, traités, manuels). Leur apport respectif est bien mis en évidence et utilement comparé. Une attention particulière est portée à la compilation des textes de Jehan le Bègue (1431) et au *Manuscrit de Strasbourg*.

Suit un état de la question sur les connaissances relatives aux supports utilisés par les peintres, sur les types de cadres les plus courants et leur décor original quand il subsiste.

La stratigraphie picturale, révélée par l'examen des coupes transversales, est étudiée dans le détail. La nature et la fonction de chaque couche est expliquée ainsi que les principes de construction. Plusieurs précisions utiles viennent enrichir, sur la base d'exemples concrets pris aux tableaux de la collection, les informations publiées à ce jour. On retiendra, par exemple, l'usage courant dans la peinture des Pays-Bas au xv<sup>e</sup> s. d'une fine couche d'impression apposée sur la préparation. Elle peut être composée uniquement de blanc de plomb, comme dans le *Portrait d'Homme* de Thierry Bouts; le plus souvent, néanmoins, dans les œuvres flamandes du xv<sup>e</sup> siècle, le blanc est légèrement cassé par une infime addition de pigments rouge ou noir. Dans la *Déposition* et l'*Adoration des Mages* de Gérard David, l'ajout d'une plus grande quantité de ces mêmes pigments à la couche d'impression donne une coloration plus affirmée, rose-beige ou gris chaud. Cette tendance se poursuit dans les peintures du xvi<sup>e</sup> s. Ainsi, la couleur de la couche d'impression de la *Vierge et Enfant* de Jan Gossart ou les *Adieux du Christ à sa mère* de Wolf Huber, est encore plus prononcée. Les auteurs rapprochent ce type de couche d'impression, en particulier celle des œuvres exécutées à partir de 1500, de la « primuersel » décrite par Karel Van Mander.

Pour la *Mise au Tombeau* de Thierry Bouts, peinture à la détrempe sur toile, communément appelée « *Tischlein* », la fonction du bord peint qui entoure la composition est interprétée, non pas comme un simulacre de cadre, mais plutôt comme l'indication de la surface exacte que celui-ci peut recouvrir.

Les connaissances sur le dessin sous-jacent, première phase de la genèse d'une peinture, révélée par la photographie et la réflectographie infrarouge sont bien résumées et quelques exemples nouveaux sont analysés, notamment pour l'utilisation de moyens mécaniques de reproduction. Ainsi, les motifs décoratifs sur le drap d'honneur du *Triptyque Donne* de Memling apparaissent identiques et de mêmes dimensions dans trois autres de ses tableaux. Les motifs de brocart dans les peintures de Lochner et de son atelier sont aussi répétitifs. Un exemple de report au carreau, peu fréquent, est relevé dans les volets du retable de Martin Van Heemskerck (National Gallery 6508 a-b). Enfin, des traces de calque au poingon réalisé d'après un dessin autonome apparaissent dans un *Portrait d'Homme* de Hans Baldung Grien.

Les divers outils du dessin sous-jacent sont décrits et l'attention est attirée sur l'emploi conjoint de deux types de dessins : l'un tracé à sec, première ébauche de mise en place de la composition, précisé ensuite par un second exécuté au pinceau chargé d'un médium liquide. L'utilisation d'une encre métallo-gallique, non révélée par la radiographie infrarouge, a été décelée à l'œil dans un retable du Maître du Retable de saint Barthélémy, tandis que Lucas Cranach le Vieux recourt à un dessin de couleur rouge visible dans les plages claires et minces de la couche picturale.

Les différentes techniques de dorure à la feuille sont analysées dans les peintures allemandes, l'école flamande ayant plus souvent recours à de la couleur jaune comme substitut de l'or.

Le chapitre consacré aux pigments et à la stratigraphie picturale apporte une quantité d'informations qu'il est impossible de résumer dans le cadre d'un compte rendu. Il a le mérite de présenter les données scientifiques dans une perspective historique bien documentée et de proposer des hypothèses de travail qui inciteront à poursuivre les recherches.

Pour le problème si longtemps controversé des liants, deux liants principaux ont été identifiés : l'huile de lin, d'usage largement répandu, et celle de noix moins courante. Cette dernière n'a, en effet, été décelée que dans quelques-unes des peintures flamandes des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles du musée, en particulier dans les zones de couleurs claires et froides. Son emploi est, par contre, très rare dans l'école allemande. L'usage de la détrempe à l'œuf est confirmé. Il s'avère, néanmoins, limité et est généralement localisé aux sous-couches. On en a relevé dans les peintures du xv<sup>e</sup> s. de Robert Campin, Roger van der Weyden et Thierry Bouts, par exemple. Ce liant apparaît aussi dans les œuvres de Gérard David, dans les parties claires des chairs et dans les blanches. Ce recours concerté à des liants variés montre, comme le soulignent les auteurs, la très bonne connaissance que les peintres avaient des divers effets optiques que ceux-ci peuvent engendrer.

C'est donc dans la mise en œuvre de ces matériaux, c'est-à-dire dans le mélange des pigments et dans la structure des couches que des différences se manifestent d'un atelier, d'une période et d'une école à l'autre. Ainsi, les effets variés obtenus au départ de pigments bleus tels le lapis-lazuli, l'azurite et le smalt sont examinés dans le détail. Le ton « aubergine » de l'azurite par exemple, fréquent dans la peinture allemande et des anciens Pays-Bas, est obtenu par du pourpre posé sur un mélange d'azurite et de laque rouge.

Les examens des peintures de Van Eyck de la National Gallery confirment, s'il en est encore besoin, l'extrême subtilité du système de modélisé propre au maître. Il apparaît, en outre, que dans les ombres les plus profondes, notamment dans les rouges des drapés, Van Eyck densifie parfois la couleur de quelques pigments noirs. Cette précision intéressante est à mettre en rapport avec les résultats d'analyse publiés par L. Kockaert dans le *Bulletin de l'IRPA*, XXII, 1988-89. Une telle addition de pigments noirs au ton de fond rouge, notamment au vermillon, devient plus fréquente au début du xvi<sup>e</sup> s.

Pour les verts, c'est le vert-de-gris utilisé pur ou mélangé à d'autres pigments comme le jaune d'étain ou le blanc de plomb qui est le plus commun. Les examens de laboratoire ont aussi révélé qu'une faible quantité de résine de pin était incorporée au liant pour accroître la transparence de la couleur, par exemple dans la robe verte du *Portrait des Arnolfini* de Van Eyck. Le glacis de résinate de cuivre est rare; il a, cependant, été décelé dans les peintures de Joos van Cleve de la collection. Parfois, de l'azurite était employé avec du jaune de plomb et d'étain sans pigment vert.

On le trouve également additionné au vert-de-gris ou à la malachite, notamment dans les peintures de Gérard David qui utilise souvent ce pigment.

La simplification de la structure picturale telle que décrite par Van Mander pour les artistes du xvi<sup>e</sup> s. — qui consiste à appliquer en une seule couche la couleur désirée préparée par mélange sur la palette et à l'apposer directement sur le dessin — a pu être confirmée, notamment, dans les peintures de Pierre Breugel et de Martin van Heemskerk conservées au Musée.

Après le premier quart du xvi<sup>e</sup> siècle, les peintures allemandes et des anciens Pays-Bas sont soumises à des influences extérieures plus diversifiées. Toutefois, en règle générale, les similitudes entre les deux écoles restent plus grandes que les différences. Par contre, sous l'effet d'une modification générale des mentalités, l'individualité artistique des peintres se marque davantage.

La deuxième partie de l'ouvrage est consacrée à l'investigation scientifique pointue d'un choix de peintures conservées à la National Gallery. Un retable de Stephan Lochner (National Gallery 705) est soumis à une étude technologique approfondie et son exécution picturale est mise en rapport avec celle d'autres œuvres coloniales contemporaines. Six peintures de Roger van der Weyden et de son atelier sont examinées. Leurs traits communs d'exécution sont notés et leur caractère autographe discuté. Seul le fragment de *Marie Madeleine lisant* voit son attribution à Van der Weyden confirmée. La technique picturale de la célèbre *Adoration des Mages* de Gossart est décrite dans le détail. Certains procédés, qui n'avaient pas encore été relevés à ce jour, tels l'impression d'empreintes de doigts ou de hampe de pinceau dans la matière picturale et le sgraffito, semblent avoir aussi été utilisés par Van Eyck. Enfin l'histoire matérielle de l'*Adieu du Christ à sa mère* de Wolf Huber, fragment d'une composition démembrée, est reconstituée.

En conclusion, ce *Bulletin* constitue un état de la question complet et sérieux sur tous les aspects technologiques des écoles de peinture des anciens Pays-Bas et d'Allemagne aux xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles.

La synthèse présentée, écrite dans une langue claire et enrichie de données nouvelles exemplifiées par des œuvres qui n'avaient pas encore été examinées en laboratoire, élargit la connaissance et constitue un ouvrage de référence obligé pour toute recherche future, aisément consultable et bien illustré.

En veillant à intégrer les données fournies par le laboratoire dans une perspective historique et comparative et à montrer l'incidence des techniques d'exécution sur l'aspect esthétique des peintures, les historiens de l'art et les scientifiques de la National Gallery nous donnent une fois encore la preuve de leur savoir faire. Depuis la première exposition sur Rembrandt en 1988 *Art in the Making*, ils nous ont, en effet, habitués à une méthodologie de travail qui consiste à inclure, dans une problématique plus générale, les résultats des examens technologiques et des analyses scientifiques.

Catheline PÉRIER-D'LETEREN

Marguerite RASSART-DEBERGH et collaborateurs, *Textiles d'Antinoé (Égypte) en Haute-Alsace. Donation É. Guimet* (Préface Jean LECLANT), Colmar, Muséum d'Histoire naturelle de Colmar, 1997, in-4; 192 p., ill. n./b. et coul.

Le livre que Marguerite Rassart-Debergh a consacré aux textiles trouvés à Antinoé au tournant de ce siècle et qui ont été réunis au Muséum d'Histoire naturelle de Colmar en 1997, s'impose d'emblée comme un ouvrage de référence pour tout coptologue. Mais il est bien davantage que cela car il propose aussi au non spécialiste une initiation aux problématiques liées aux tissus présentés ainsi qu'un aperçu de leur histoire — de l'époque où ils furent réalisés (vi<sup>e</sup>-viii/ix<sup>e</sup> s.) à la nôtre, en passant par celle de leur découverte. En effet, l'auteur a eu l'excellente idée de faire précéder le catalogue des étoffes — par ailleurs minutieusement décrites et analysées — d'une substantielle introduction qui résitue les fouilles dont ils proviennent dans une perspective historique ainsi que dans leur contexte particulier. À cet égard, une place de choix est réservée à l'archéologue A. Gayet qui les a exhumés et à l'industriel E. Guimet pour lequel A. Gayet travailla, et qui fut

collectionneur autant que mécène: c'est lui qui fit don aux villes de Colmar et de Mulhouse des textiles dont il est question ici. L'évocation très vivante de ces deux personnalités — sur base d'extraits de textes divers et de photos d'époque — permet notamment de se rendre compte dans quel esprit un honorable archéologue, élève de Maspéro, dirigeait un chantier de fouilles vers 1900 et concevait l'exposition de ses trouvailles. On apprend ainsi que Gayet n'hésitait pas à les « mettre en scène » et à identifier, avec quelque légèreté, les momies avec des personnages célèbres. Il n'en reste pas moins que l'on doit à A. Gayet et à É. Guimet de s'être intéressés aux antiquités coptes à une époque où les savants — uniquement préoccupés d'art pharaonique — ne leur témoignaient qu'indifférence, d'avoir sauvé plusieurs d'entre elles de la destruction et de les avoir fait connaître. Il faut aussi savoir gré au second d'avoir doté deux villes de Haute-Alsace d'une collection significative de textiles dont la présentation enrichie de photos dans le présent ouvrage, est un modèle du genre. Toutes les questions que l'on pourrait se poser à propos des fragments sont abordées, même du point de vue technique. Une bibliographie indicative mais néanmoins fort riche complète l'ensemble.

Outre l'intérêt qu'elle présente en elle-même, cette étude constitue par ailleurs une étape importante dans la constitution d'un répertoire complet des tissus provenant d'Antinoé. En effet, la publication des fragments disséminés dans de nombreuses collections (notamment celle des Musées royaux d'Art et d'Histoire), constitue le seul moyen de réunir — au moins par l'image — les *membra disiecta*. Une superbe exposition « Égyptiennes. Étoffes coptes du Nil », tenue au Musée de Mariemont en 1997 (catalogue coordonné par Marie-Cécile Bruwier, en vente au Musée) avait déjà permis de faire d'utiles comparaisons avec des tissus provenant d'autres sites.

Jacqueline LECLERCQ-MARX

*Rivista di Archeologia* (diretta da Gustavo Traversari), XIX et XX, 1995 et 1996, Roma, Bretschneider, 28 x 21 cm, 166 et 167 p., nombreuses fig.

Dans les deux derniers numéros parus de la *Rivista di Archeologia* on trouvera des articles dans les domaines suivants: archéologie orientale (S. SALVATORI, *Gonur-Depe I (Margiana, Turkmenistan). The Middle Bronze Age Graveyard*, XIX, p. 5-37; IDEM, *Protohistoric Margiana: on a Recent Contribution*, p. 38-55); archéologie protohistorique (E. PROVERBIO, G. ROMANO, A. AVENI, *Possible Astronomical Orientations of Dolmenic Tombs in North Sardinia*, XX, p. 148-155); art grec (L. VENUTI, *Pygmalochoi del pittore di Eucharides*, XIX, p. 56-61; J. FREL, *La céramique et la splendeur des courtisanes*, XX, p. 38-53; S. BRUSINI, *L'Anacreonte Borghese: una nuova proposta di lettura*, XX, p. 59-74); art étrusque (A. MAGGIANI, *Sulla cronologia dei sarcofagi etruschi in terracotta di età ellenistica*, XIX, p. 75-91; IDEM, *Un programma figurativo alto arcaico a Tarquinia*, XX, p. 5-37; R. GERSIT, *Hercule-Heracles and Miacuch-Jole*, XIX, p. 92-96); topographie et architecture romaine (G. BRANDS ET M. MAISCHBERGER, *Der Tempel des Hercules Invictus, die Porta Trigemina und die Porta Triumphalis*, XIX, p. 102-120; G. HAENER, *Das « Praetorium Spelunca » bei Terracina und die Höhle bei Sperlonga*, XX, p. 75-78); sculpture et portrait romains (A. LATINI, *Il colosso di Alba Fucens e l'Eraclio Epitrapezio di Lisippo*, XIX, p. 62-74; A. SANTUCCI, *Celebrazione in forma architettonica ridotta: il cinerario ad arco dei Musei Vaticani*, XIX, p. 97-101; L. SPERI, *Sul reimpiego di scultura antica a Venezia: l'altare di Palazzo Mastelli*, XX, p. 119-138; G. TRAVERSARI, *Nuovo ritratto di Orbiana un tempo nelle collezione Philip Webb*, XX, p. 79-82); objets d'époque tardive (D. BALDONI ET C. FRANCO, *Unguentaria tardo-antichi da Iasos*, XIX, p. 121-128); survie de la culture grecque (A. CORSO, *Ideas of Ancient Greek Art in Christian Thought from Marcus Aurelius until Theodosius*, XX, p. 54-58; M. PUGLIAZZI, *La Fortuna del mito di Bellerofone in età tardo-antica*, XX, p. 83-100); iconographie et modèles des étoffes antiques (F. GHEDINI, *Cultura figurativa e trasmissione dei modelli: le stoffe*, XIX, p. 129-141; IDEM, *Le stoffe tessute e dipinte come fonte per la conoscenza della pittura antica*, XX, p. 101-118); méthodologie en archéologie (S. MOSCATI, *Un futuro per l'archeologia*, XX, p. 139-147); enfin les rubriques consacrées à la technologie et concernant le céramique (N. CUOMO DI CAPRIO, *Osservazioni tecniche sul tornio da vasaio nell'antico*

*chità*, XIX, p. 145-152; G. ALIPRANDI, *Sulla classificazione e la terminologia dei prodotti ceramici*, XX, p. 159-163; L. DRAGO TROCCOLI, *A proposito della terminologia convenzionale dei manufatti ceramici in archeologia*, XX, p. 164-167).

Claire DE RUYT

Philippe et Françoise ROBERTS-JONES, *Pierre Bruegel l'Ancien*, Paris, Flammarion, 1997, 352 pp., 361 ill.

Un siècle de recherches n'a pas eu raison du mystère qui enveloppe l'activité de Bruegel. Depuis les travaux pionniers des Hymans, Hulin de Loo et autres Bastelaer, d'innombrables études ont tenté de préciser ce qui furent l'homme et l'œuvre. En vain, semble-t-il. Aux problèmes d'attributions mille fois débattus s'en ajoutent aujourd'hui de nouveaux, inattendus et cruciaux (en ce qui concerne les dessins en particulier). Et que dire des problèmes d'interprétation? « Dans ses œuvres, il y a toujours quelque chose à comprendre en plus de ce qui est peint », écrivait le géographe anversois Abraham Ortelius, ami de Bruegel. Encore faut-il être apte à saisir ces messages, qui à l'époque déjà, exigeaient sans doute de l'amateur une certaine perspicacité. Les iconologues se sont attelés à la tâche, avec serveur et persévérance. Mais à vrai dire, toutes leurs propositions, parfois savantes mais souvent contradictoires, désargentent plus qu'elles n'éclairent l'amateur d'aujourd'hui. Elles ont conduit à faire de Bruegel tour à tour un paysan, un amuseur populaire, un humaniste, le tenant d'une philosophie tantôt platonicienne, tantôt stoïcienne, un patriote ardent, un hérétique, un pamphlétaire virulent... Autant d'hypothèses plus ou moins recevables, qu'il est difficile de vérifier ou d'informer, éternel défi pour l'histoire de l'art!

Ce défi, les auteurs de l'ouvrage qui nous occupe n'ont pas cherché à le relever. « Vouloir emprisonner un créateur dans l'histoire, c'est le tuer ». Qu'on approuve ou non l'argument, c'est avec un réel plaisir qu'on suivra Philippe et Françoise Roberts-Jones en marge des débats qui agitent les milieux de la recherche, pour appréhender les œuvres de Bruegel dans ce qu'elles ont d'*« essentiellement humain et universel »*, pour savourer leurs qualités plastiques et poétiques.

L'histoire n'est toutefois pas absente de cette étude, tant s'en faut. Des tableaux synoptiques, à la fin de l'ouvrage, en rappellent utilement les lignes essentielles. Elle enrichit par ailleurs le commentaire des œuvres, même si elle ne prétend pas en épouser la signification. De plus, une évocation des « problèmes du temps » fait suite à la vie de Bruegel, la dotant d'une toile de fond (chap. 1). La synthèse des données biographiques est complète et précise. Fait remarquable: bien qu'ici aussi, les zones d'ombre soient plus importantes que les repères sûrs, on en retire vraiment l'impression de suivre le cours d'une vie.

De même, dans l'analyse des œuvres, c'est l'empathie et non la froide objectivité qu'ont privilégiée les auteurs, transformant ainsi Bruegel l'insaisissable en un compagnon familier, susceptible de nous interroger au plus profond de nos rêves et de nos inquiétudes d'aujourd'hui. Le parcours fait fi de la chronologie. Il démarre sous l'angle du style et de la technique (chap. 2) pour se dérouler au travers de la multiplicité thématique selon trois axes principaux: l'enfer et le ciel, la nature et l'homme, la condition humaine et la société (chap. 2). Il se clôture avec une évocation de la postérité et de la renommée de Bruegel (chap. 4).

Sans doute peut-on regretter des lacunes et des simplifications excessives. Ainsi, faute de consulter les notes, le lecteur inattentif ne se doutera pas des réticences que suscitent aujourd'hui l'attribution de la Vue du Martinswand au Tyrol, de Berlin (ill. 8), et celle du Waltersspurg, de Brunswick (ill. 11). Il ne soupçonnera pas ce que le lyrisme de certains paysages boisés doit à l'influence vénitienne, pas plus qu'il ne mesurera l'impact — pourtant profond et décisif — de l'art des miniaturistes ganto-brugeois. Il tirera des conclusions prématuées du commentaire relatif à la Chute d'Icare, qui rend compte de manière très partielle — et quelque peu partiale — des examens technologiques consacrés aux deux versions de la composition. Les analyses de laboratoire montrent que la version du Musée Van Buuren (Uccle) ne mérite pas d'être éclipsée par celle des Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles, laquelle n'est pas davantage de la main de Bruegel.

Enfin, l'identification des œuvres conservées avec celles que mentionnent les sources et les inventaires anciens pourra parfois sembler trop hâtive.

L'ouvrage n'en est pas moins assuré de séduire un public large, d'autant qu'il est rédigé d'une plume alerte et brillante. Quant au spécialiste, il aurait mauvais goût de le critiquer, dès lors qu'un appareil documentaire solide, associant des notes et une bibliographie relativement complète, permet de satisfaire une curiosité scientifique plus aiguë. Parmi les qualités de ce livre, il en est une encore, que comblera tous ceux qui apprécient l'art de Bruegel: l'illustration superbe, abonde en détails que l'on devine choisis avec amour, invitant à scruter inlassablement une œuvre aux ressources inépuisables.

Dominique ALLART

Kathleen L. SCOTT, *Later Gothic Manuscripts 1390-1490*, 2 dln. (*A survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles*, 6), ed. J.J.G. Alexander, Harvey Miller Publishers, Londen, 1996.

Met *Later Gothic Manuscripts 1390-1490* wordt de magistrale reeks gewijd aan de middeleeuwse miniaturkunst in Engeland, *a Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles*, onder de leiding van J.J.G. Alexander, afgesloten. Het werk van Kathleen L. Scott, deel zes van de reeks, bestaat uit twee delen. Het eerste deel bevat een uitgebreide inleiding (p. 23-64) die eigenlijk een synthese van het onderzoek is met als onderwerpen: de plaats van productie en de opdrachtnedvers, het gebruik van de handschriften, de teksten, de formaten van de miniaturen en de lay-out van de bladzijden, de « inheemse » stijl en kleur, de iconografie en tenslotte de samenwerking van lokale en continentale kunstenaars. In hetzelfde deel worden de illustraties opgenomen. Dit heeft als groot voordeel dat men bij het consulteren van het tweede deel tegelijk ook de illustraties kan bekijken. Het tweede deel is een voortreffelijke catalogus van handschriften. Uiteraard konden niet alle gekende Britse handschriften, tussen ca. 1390 en 1490 ontstaan, gecatalogiseerd worden. De auteur heeft een keuze moeten maken uit de bijna duizend manuscripten. De doelstelling was het derde hoofdstuk van het overzicht van Eric G. Miltier, *English Illuminated Manuscripts* uit 1928 te herschrijven én uit te breiden. Van de gekende productie werden uiteindelijk 110 exemplaren weergehouden. Nummer één is een verzamelhandschrift van religieus proza en poëzie, vermoedelijk tussen ca. 1390 en 1400 ontstaan (zeker na 1382) en wellicht gecopieerd in North Woreestershire, mogelijk in een cisterciënzerabdij (Oxford, Bodleian Library MS English Poetry a.1). Meteen worden wij geconfronteerd met de problemen waarvoor de auteur geplaatst werd: de onzekere plaats van herkomst en datering. Maar zoals het in wetenschappelijk onderzoek hoort heeft de auteur onzekerheden niet omgebogen in bedenkelijke « zekerheden ». Typerend hiervoor is ook dat, niettegenstaande de titel van het werk de chronologische grenzen radicaal tussen 1390 en 1490 plaatst, Scott in haar inleiding de chronologische grenzen relativiseert en er *c. 1395 - c. 1495* van maakt. Ook koestert zij geen illusies over de volledigheid van de keuze: *My selection (...) although enjoying a substantial numerical advantage over the surveys just mentioned* (Miller, 1928; Saunders, 1932 en 1933; Evans, 1949; Rickert, 1965), *still remains a relatively small proportion of the nearly 1000 English fifteenth-century manuscripts with illustrations of some kind known to me*. De keuze wordt dan ook grondig verantwoord. Van eenzelfde wetenschappelijke eerlijkheid getuigt bijvoorbeeld nog: *Several manuscripts now look more important than they did ten to fifteen years ago, when the selection was made*. In functie hiervan werd het corpus aangepast en impliciet betekent dit ook dat Scott haar selectie niet als definitief beschouwt.

Wat de productiecentra betreft, wordt de auteur geconfronteerd met de problematiek die geldt voor haast alle Westerse middeleeuwse handschriften: uitsterf weinig verluchters hebben hun werk gesigneerd en de namen die vaak uitgebreid in de archieven voorkomen kunnen meestal niet verbonden worden met concrete miniaturen. Men is met andere woorden aangewezen op het construeren van groepen op basis van stijl en eventuele interne evidenties, aangevuld met schaarse

gegevens over de omstandigheden waarin het manuscript ontstond. Op die nogal smalle basis construeert men hypotheses.

Problemen stellen zich reeds op het vlak van de monastieke handschriften. Men postuleert meestal dat de verluchting van een monnik-miniaturist direct herkenbaar is door de eerder primitieve werkwijze. Maar het werk van frater Johannes Siferwas bijvoorbeeld spreekt die vooronderstelling tegen. Zijn bijdrage tot het zgn. Sherborne Missal getuigt immers van een groot meesterschap. Toch moet benadrukt worden dat hij wel een uitzondering vormt binnen de monastieke verluchters. Daarbij komt nog dat de verluchting van meerdere kloosterhandschriften gedeeltelijk of volledig werd uitbesteed aan lekenateliers. Vooral de benedictijnen hebben de productie van manuscripten gestimuleerd, meer dan andere orden. Een aanzienlijk gedeelte evenwel ontstond ook in opdracht van de congregatie van de carmelieten (bijv. het verknipte Carmelietenmissaal, Londen, BL, MSS Add. 29701-05; Scott, cat. nr. 2, p. 24-30).

De lekenproductie kent een veel grotere vlucht. Londen profileert zich als het centrum van de miniatuurkunst vanaf omstreeks 1400. Uit de Londense archieven blijkt dat in 1393 de gilde van de *limners* werd opgericht. Volgens Scott trad de *limner* wellicht op als *the organizing entrepreneur in the production of a book*. Wij kunnen de Engelse « ondernemer » wellicht vergelijken met de librairie in Brugge. Naast Londen, dat in nog vele andere opzichten een centrum was, bevonden zich ook productiecentra in meer perifere gebieden zoals Bury St. Edmunds, Canterbury, Cambridge, Oxford, etc.

De profane opdrachtgevers lieten in de regel hun boeken vervaardigen en verluchten in stedelijke ateliers. Van de 68 dergelijke manuscripten waarvan de eerste bezitter of de opdrachtgever bij naam bekend is, waren er slechts zes in het bezit van geestelijken. Het valt op hoe weinig handschriften de koninklijke familie verwierf. Dit wordt verklaard door de uitputtende oorlogsactiviteiten tegen Frankrijk en de financiële problemen die eruit voortvloeiden. Pas met Edward IV staat het boek terug in de koninklijke belangstelling. Hij was dan ook de grondlegger van de koninklijke bibliotheek die bewust gereëerd werd als « studiemateriaal » voor de hofhouding. De koning inspireerde zich op het Bourgondische model en bestelde verschillende handschriften in Brugge. De verluchter wordt naar hem « Meester van Edward IV » genoemd.

Aansluitend bij de opdrachtgevers stelt de auteur de vraag naar de wijze waarop men boeken gebruikte: hoe werden teksten en beelden uitgewisseld en vooral hoe las men boeken, onder welke condities en omstandigheden werden ze binnen familiale en andere contexten uitgewisseld en getoond? Wat betekenden boeken als geschenk? In dit perspectief behandelt Scott ook het fenomeen van de presentatie van luxueuze handschriften, zoals uitgebeeld op de presentatieminiatuur vooraan in de codex. Naast de functie van persoonlijke lectuur, voorbeeld, geschenk en referentie werden handschriften onder andere ook nog gebruikt om de geboorten en sterfgevallen binnen de familie te registreren; teksten werden aangevuld en geactualiseerd, transacties erin genoteerd en lijsten met de koningen toegevoegd. Maar hier heersen duidelijk meer vraagtekens dan zekerheden. Het blijft toch wel gissen naar wat de boeken betekenden, hoe ze echt gebruikt werden en hoe ze mee de mentaliteit hebben bepaald. Tot sluitende antwoorden komt de auteur niet. Dat is overigens haast onmogelijk.

Wat de teksten van de verluchte handschriften betreft valt op dat ze onder invloed van de laïcisering steeds meer in de volkstaal werden geschreven, vooral in het Middelengels en steeds minder in het Anglo-Normandisch dat met de oorlogen tegen Frankrijk in de verdrukking kwam. Het Latijn wordt nog gebruikt, hoofdzakelijk voor liturgische handschriften. Het getijdenboek is, zoals ook op het continent, het meest geillustreerde type handschrift. Belangrijk zijn ook de medische, wetenschappelijke en alchemistische traktaten die veel diagrammen en schetsmatige voorstellingen bevatten en gesteld zijn in het Middelengels. Verder vormen de romans (riddersverhalen), statuten en ordonnanties, traktaten over de heerschappij van de prins, (spirituele) pelgrimages, heraldische en godsdienstige traktaten, en Wijscheden van de filosofen een relatief grote groep. Hierbij mag men echter niet uit het oog verliezen dat heel wat teksten helemaal niet van verluchtingen voorzien waren zoals bijvoorbeeld de Middelengelse Bijbel — niet minder dan 250 nog bestaande

exemplaren — en de *Priick of Conscience* overgeleverd in 115 exemplaren. Scott wijst ook erop dat, vergeleken met de 13de en 14de eeuw, een belangrijke verschuiving valt waar te nemen in verband met de selectie van de teksten die geschikt waren om verlucht te worden. Uit de bijbel bijvoorbeeld, vroeger rijkelijk van miniaturen en versiering voorzien, wordt nu haast elke versiering geweerd. Slechts twee verluchte exemplaren uit de 15de eeuw zijn nog bewaard. Dit brengt de auteur in verband met de wijd verspreide ideeën van de Lollarden over het gebruik van voorstellingen. Een aspect dat Kathleen Scott bespreekt onder de rubriek *Native Style and Colour: 'Rememoratif and Mynding Signes'* en dat zij, kenmerkend voor haar kritische houding, *An Historical Proposal* noemt.

Naast relatief veel geillustreerde missalen treft men in mindere mate verluchte Pontificalen, Evangeliaria, Antifonaria, Lectionaria etc. aan. De Palters daarentegen blijven zeer gevraagd. Ook historische werken, w.o. het *Compendium Historiae in Genealogia Christi* (Peter van Poitiers † 1205), reeds populair in Engeland tijdens de 13de eeuw, blijft zijn actualiteit behouden tijdens de 15de eeuw. Daarnaast waren ook de *Brut Chronicle*, de genealogieën van de Engelse koningen en heel wat historische werken bijzonder populair. Ook dringt de literatuur in de volkstaal en de volkse devotie steeds meer door op de boekenmarkt.

Aparte aandacht krijgen de aspecten *Pictorial Formats and Page Design*. Het handelt over de wijzen van schikken van de miniatuur op het blad, de formaten (volblad-, driekwart-, halfblad- en kolomminiatuur). Hiërarchisch ondergeschikt zijn de gehistorieerde initiaal de kleinformat miniatuur, de marginale miniatuur en de *bas-de page*.

In verband met de autochtone stijl en kleur van de Engelse miniatuurkunst tussen ca. 1390 en ca. 1490 legt de auteur, zoals hoger aangekondigd, een verband met de Lollarden die in februari 1395 hun twaalf artikelen, die aanstuurden op hervormingen binnen de kerk, op de poorten van Westminster Hall en St. Paul's Cathedral aanbrachten. Hierin pleitten zij onder meer tegen beeldvoorstellingen. Maar in wezen was de veroordeling niet onverdeeld. Sommigen waren hierin zeer extreem en aanzagen beelden als een gevaar omdat zij de onwetenden in verwarring zouden brengen zodat zij het onderscheid tussen de waarachtige god en ideolatrie niet meer konden maken, anderen aanvaardden beelden, onder bepaalde voorwaarden, als de uitgelezen weg naar devotie. Een weerslag van de doctrine vindt men uiteraard in de handschriften van de Lollarden zelf maar ook, zoals gezegd, in de 15de eeuwse Bijbels. Daar waar in de randen van 14de eeuwse religieuze manuscripten drollerieën veelvuldig aanwezig waren verdwijnen zij tussen ca. 1400 en 1430 onder de invloed van de Lollarden.

Blijkbaar had het gedachtengoed van de Lollarden ook invloed op de stijl en het gebruik van de kleur. In de vroege 15de eeuw lijken de Engelse miniatuurstylisten een duidelijke invloed ondergaan te hebben van de kunst van de Nederlanden: een grotere natuurlijkheid in de expressie van de aangezichten en van het drapé. Daarbij kwam ook nog een versterkte aandacht voor de weergave van het kostuum, de sieraden en de natuurlijke omgeving, naar het voorbeeld van de Parijse en Italiaanse kunst. Onder de invloed van de Lollarden, zo stelt de auteur vast, fixeert de Engelse miniatuurkunst zich in grote mate terug op de lineaire stijl. Die stijl die algemeen verspreid was in de 15de eeuw wordt beschouwd als het resultaat van de eigentijdse ideologische druk. De combinatie van elementen uit de laat 14de eeuwse Engelse miniatuurkunst met een vernieuwd kleurpalet en vormgeving leverde een voor de Lollarden aanvaardbare uitbeelding van religieuze voorstellingen om de eenvoudige reden dat ze meer abstract waren. Die typische stijl definieert Kathleen Scott als volgt: de omtreklijnen van personages en voorwerpen worden geheel of gedeeltelijk in zwart getrokken; de afbakening van gewaadplooien gebeurt met zwart en de schaduwing ervan in de eigen kleur met wit voor de lichtinval. Verder ontbrekt een doorlopende achtergrond en wordt slechts een minimaal landschap gesuggereerd. Wit wordt gebruikt om gelaatstrekkken aan te duiden en een zekere graad van animatie wordt bereikt door handgebaren en houdingen. In de loop van de 15de eeuw vallen wel verschillen vast te stellen zowel in horizontale (per regio) als in verticale zin (in de tijd).

De Iconografie van de minaturen beschouwt de auteur in functie van de invloed van de gilde, en van de te illustreren, traditionele of nieuwe, teksten. Twee instituties hebben een diepgaande invloed uitgeoefend op de iconografie, enerzijds de kerk, anderzijds de gilde van de *limmers*. De vraag is in hoeverre de kerk en de gilde invloed hadden op de picturale inhoud van de boeken. Of, was het de kerk die via de gilde haar invloed liet gelden? Dat de gilde als regulerende organisatie een invloed uitoeftende op het verluchten lijkt vanzelfsprekend. Dit gold niet alleen voor de picturale kwaliteiten van de voorstellingen maar ook voor de iconografie. Volgens Scott wordt dit bevestigd door de petitie van de 1403 door de *limmers* gericht aan de burgemeester van Londen. Gecodificeerde beeldcycli in psalters, missalen enz. waren vastgelegd door de gilde of via de gilde door de kerk. In dit verband bleef het gebruik van Salisbury (Salisbury) niet alleen beperkt tot het tekstgedeelte maar werd ook dominant voor de beeldcycli. Picturale continuïteit werd eveneens in de hand gewerkt door het opleidingssysteem van de gilde waarin de gestandaardiseerde iconografie onverbroken doorgegeven werd. Een ander element dat tot de continuïteit bijdroeg was het feit dat de producenten van handschriften in dezelfde wijk of straat werkten. Men kan in dit verband ook denken aan het gebruik van gemeenschappelijke modellen. Van gedetailleerde instructies tijdens het verluchten zijn nauwelijks sporen bewaard wat misschien een bevestiging is van het gebruik van modellen. Verder gebruikte men ook nog de traditionele technieken van vermenigvuldiging zoals doordrukken van modellen, prikgaatjes, doorzichtig perkament enz.

De teksten die courant werden gebruikt waren gestandaardiseerd maar kenden ook variaties. In dit verband onderzoekt Kathleen Scott de inhoud van de missalen, psalters, getijdenboeken en ook profane teksten zoals statutenboeken, rolkronieken, de genealogie van Christus, medische werken. Men kan wellicht binnen die context tot op zekere hoogte spreken van een vorm van specialisering in de productie, vooral waar het koninklijke documenten betreffen die een uniforme decoratie vertonen. Toch blijven hier nog heel wat vragen en problemen onopgelost. De vraag naar de nieuwe iconografie hangt hiermee samen. Nieuwe teksten leidden niet altijd tot nieuwe illustratiecycli. Vaak gebruikte men ouder beeldmateriaal dat in de nieuwe contexten werd geschoven. Of men vermengde beeldmateriaal afkomstig uit verschillende oudere bronnen. Het spreekt vanzelf dat ook nieuwe cycli ontstonden op basis van een grondige lezing van de nieuwe teksten waardoor de minituren zeer nauw erbij aansloten en ze op een fragmentaire of synthetische wijze visualiseerden. Belangrijke nieuwe aspecten betroffen enerzijds de voorstelling van menselijke hoofden in kleine initialen en randen. Eigenlijk was dit een oudere traditie die in de 15de eeuw nieuw leven wordt ingeblazen. Sommige van die afbeeldingen zouden zelfs bedoeld zijn als portretten. Meer nadruk wordt in die periode ook gelegd op de uitbeelding van de macht, onder meer door voorstellingen van de aardse hiërarchieën. Voorstellingen van de koninklijke familie en van de koning zelf met de attributen van de macht kenden een grote vernieuwing.

Het laatste aspect van de inleiding betreft de convergentie van autochtone en continentale kunstenaars. Het is bijzonder moeilijk de verschillende invloeden op een overtuigende wijze in kaart te brengen. De meest opvallende uitwisselingen gebeurden in handschriften waaraan zowel buitenlandse als autochtone verluchters samenwerkten. Beroemde voorbeelden zijn de Carmelite Bible (cat. 2), de Big Bible (cat. 26), het Bedford Getijdenboek en Psalter (cat. 54) en de Getijden van Elizabeth the Queen (cat. 55). Niet minder dan eenendertig manuscripten van de catalogus bevatten minituren van een buitenlands kunstenaar. Uit diverse streken zijn de miniaturisten afkomstig maar nog heel wat problemen blijven bestaan. Dit geldt overigens voor de volledige synthese en hiervan is Kathleen L. Scott zich zeer bewust. Zij besluit immers met: *if some of the topics discussed in the introductory text have raised questions and put forward hypotheses rather than final answers, it is because the fundamental work of grouping and understanding the production of hand-made English books in the last medieval century is only now underway.*

Dit neemt niet weg dat de auteur erin geslaagd is de ogen van de lezer te openen voor de problemen en zinvolle oplossingen en hypotheses voor te stellen. Een scherpe vraag is vaak meer waard in het wetenschappelijk bedrijf dan een halfslachtig antwoord.

Hoewel het werk pas in 1996 verscheen, dateert de meest actuele bibliografie uit 1992. Dit betekent dat belangrijk recent wetenschappelijk onderzoek niet is doorgedrongen in het boek van Scott. Dit laat zich merken in o.m. het laatste punt van de inleiding dat de interactie tussen autochtone en continentale miniaturisten behandelt. De invloed van de Zuidnederlandse, meer specifiek Vlaamse (Brugse) miniaturuskunst, minimaliseert de auteur op basis van de oude literatuur. In de tentoonstelling *Vlaamse miniaturen voor van Eyck (Corpus of Illuminated Manuscripts 6, Low Countries Series, 4, ed. Maurits Smeijers, Leuven, 1993)* wordt niet alleen aangetoond dat een zeer groot aantal getijdenboeken ten gebruik van Sarum vanuit Brugge naar Engeland werd geëxporteerd vanaf de late 14de eeuw maar dat een er ook intense uitwisseling van artistieke ideeën aan de orde was via uitgeweken miniaturisten (zie vooral de zgn. Beaufortgroep en de Glasgow-Rouengroep in *Vlaamse miniaturen..., o.c.*, p. 39-113). Naar aanleiding van de tentoonstelling werd een internationaal colloquium georganiseerd waarvan de acten in 1995 gepubliceerd werden. Het spreekt vanzelf dat de auteur die acten niet kon verwerken in haar boek dat toen wellicht reeds in druk was. Als aanvulling kan hier nog verwezen worden naar enkele interessante bijdragen die precies handelen over de relaties tussen de Engelse en Vlaamse miniaturuskunst. Over uitgeweken Zuidnederlandse miniaturisten handelt: Sylvia Wright, *Bruges Artists in London: the Patronage of the House of Lancaster*, in *Flanders in a European Perspective. Manuscript Illumination around 1400 in Flanders and Abroad Proceedings of the International Colloquium Leuven, 7-10 September 1993 (Corpus of Illuminated Manuscripts 8, Low Countries Series 5)*, ed. Maurits Smeijers en Bert Cardon, Leuven, 1995, p. 93-109. Ook de traditionele Rijnlandse herkomst van Herman Scheerre wordt er op kritische wijze behandeld door Susie Vertongen, *Herman Scheerre, the Beaufort Master and the Flemish Miniature Painting: a Reopened Debate*, in *o.c.*, p. 251-265.

Bovenstaande opmerkingen dienen gelezen te worden in het licht van wat Kathleen L. Scott aan het einde van haar inleiding schrijft: *We who work on the books of this period are all companions, not only in a renewal of interest but in a refinement of knowledge that will inevitably lead to a better comprehension of the artistic, social, and intellectual history of this period in Britain.*

Het tweede deel van de studie van Kathleen Scott is een uitzonderlijk secure catalogus van de 140 geselecteerde handschriften. Na een meer technische beschrijving wordt aandacht besteed vooral aan de verluchting in al haar vormen. Explixiet wordt verwezen naar de bibliografie bij de discussie. Ook de pedigree van de manuscripten wordt geschetst. Naast een glossarium worden enkele tabellen toegevoegd met de *Pictorial subjects in selected English Psalter cycles, ca. 1400-1500*; de *Pictorial cycles of selected Missals from c. 1380 to third quarter of the 15th century* en de *Pictorial subjects of selected English Books of Hours*. Verschillende indexen sluiten het werk af. Tabellen en indexen verlenen de lezer een comfortabele toegang tot een onmisbaar standaardwerk.

Bert CARDON

Monique SOMMÉ, *Isabelle de Portugal, duchesse de Bourgogne. Une femme au pouvoir au XV<sup>e</sup> siècle*. Villeneuve d'Asq, 1998, 575 pages, nombreux tableaux et figures. Prix: 190 FF.

Bien que l'a. s'en défende — parce que, selon elle, certaines sources ont été insuffisamment exploitées — (p. 483), nous aurions tendance à saluer dans ce volume l'ouvrage définitif sur Isabelle de Portugal, troisième épouse de Philippe le Bon (1397-1471). Le livre constitue la preuve magistrale de ce que peuvent apporter l'exploration et l'exploitation minutieuse des archives départementales du Nord pour la connaissance de la période bourguignonne (série B et H, Trésor des Chartes, Recette générale, Hôtel, Archives de Flandre, de Hainaut et d'Artois). Au prix d'un travail de fourmi, l'a. arrive à des synthèses éclairantes dans chacun des domaines étudiés: la sphère familiale portugaise et bourguignonne, le pouvoir de décision, les finances, l'hôtel (organisation et personnel) et l'activité politique et religieuse.

On notera, particulièrement, les quelque cent pages de la deuxième partie de l'ouvrage relatives aux mécanismes de financement de l'hôtel, aux ressources domaniales de la duchesse (châtel-

tenue par châtelainie) et aux ressources occasionnelles (aides ponctuelles sollicitées ou non, cadeaux lors de Joyeuses Entrées etc.). Des tableaux récapitulatifs éclairent ces sujets ardu. Il apparaît que les ressources financières d'Isabelle ont été importantes et qu'elle a veillé jalousement au grain. Cette attitude de la part d'une femme aux goûts simples trouve son explication à la lecture de la section suivante dans laquelle apparaît, dans toute son ampleur, la constellation de personnes qui émargent à son hôtel: outre les demoiselles d'honneur et le personnel de maintenance, on y relève en effet l'hôtel de Charles, aussi longtemps et chaque fois qu'il séjourne chez sa mère, les bâtards et bâtardes reconnus du duc, les neveux et nièces de Philippe (branche Clèves et Nevers), les neveux et nièces portugais d'Isabelle chassés de leur patrie en 1419 après la défaite et la mort de leur père, le duc de Coimbre. Ces jeunes gens et jeunes filles ne relèvent pas seulement d'Isabelle pour le logement et le couvert, il faut aussi pourvoir à leur éducation, administrer leurs biens, les marier et, surtout, les doter généreusement. Bien des joyaux reçus par Isabelle lors de Joyeuses Entrées y servirent.

Philippe le Bon eut tôt fait de reconnaître en Isabelle une gestionnaire avisée — méticuleuse parfois (p. 418). Lui, à qui Jean Germain avait reproché son dilettantisme en matière financière (p. 450), n'hésita pas à faire confiance à son épouse dans ce domaine. Plus d'une fois, Isabelle intervint, soit directement, soit indirectement pour rétablir les finances duchales obérées, soit de ses propres deniers, soit en sollicitant des aides pour son époux.

Les interventions de la duchesse dans le domaine politique, nombreuses et importantes au cours des deux premières décades de son mariage se firent de plus en plus rares au fur et à mesure que le comte de Charolais allait assumer sa part de responsabilité. Ceci permit à Isabelle de s'occuper davantage de ses fondations religieuses et de se retirer de la vie de cour, sans toutefois rompre totalement avec ses obligations en tant qu'épouse du duc. Sa retraite à La Motte-au-Bois est mal connue dans les détails, on sait qu'elle y fonda un hôpital et qu'elle soignait elle-même ses malades. Elle y accueillait son fils et sa belle-fille Marguerite d'York, avec qui elle partageait ses inclinations religieuses.

Toujours soucieuse de l'exploitation rationnelle de ses domaines, Isabelle prit la décision de faire établir un nouveau plan terrier de ses propriétés en Bourgogne. Selon l'a., son initiative pourrait avoir été à l'origine de la grande campagne d'établissement de nouveaux terriers initiée par Philippe le Bon.

A l'intention du lecteur que désire se contenter de la moelle de l'ouvrage, l'a. a prévu, à la fin de chaque partie, un certain nombre de pages de conclusions. Un imposant index double — noms de lieux et de personnes — permet notamment de retrouver les noms de tout le personnel de l'hôtel ducal et de tous ceux qui, de près ou de loin, ont été mêlés à l'activité de la cour pendant quarante ans.

Une toute petite remarque: il est plus d'une fois question dans le livre du brugeois Pauwel van Overtveldt, qui fut secrétaire de la duchesse et receveur de ses fonds, celui-ci est toujours cité dans les compléments sous la forme francisée de son nom, Paul Deschamps, mais il faut attendre la page 327 pour que cette homonymie s'éclaire.

Claudine LEMAIRE

Henny VAN HARTEN-BOERS et Zsuzsanna VAN RUYVEN-ZEMAN, avec la collaboration de Christiane E. COEBERGH-SURIE et Herman JANSE, *The stained-glass windows in the Sint Janskerk at Gouda. The glazing of the clerestory of the choir and the former monastic church of the Regulars. Corpus Vitrearum Netherlands I*, Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, 1997, 183 p., 86 ill. n. et b., 12 pl. couleurs, 27 croquis. Traduit du néerlandais par Andrea C. GASTEN.

Le *Corpus Vitrearum* des Pays-Bas inaugure la collection de ses inventaires par la publication d'un patrimoine exceptionnel: la vitrerie de l'église Saint-Jean de Gouda, l'ensemble le plus complet

et le plus accompli qui puisse témoigner de l'art du vitrail dans les anciens Pays-Bas pendant la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. Avec un vaisseau long d'une centaine de mètres, Saint-Jean est l'une des plus vaste églises des Pays-Bas; elle comporte quelque septante baies dont certaines ont plus de 20 mètres de hauteur. C'est dire l'ampleur de la tâche qui a imposé le regroupement des vitraux en fonction de leur chronologie ou de leur attribution. Les deux auteurs principaux du présent ouvrage, Zsuzsanna VAN RUYVEN-ZEMAN et Ilenny VAN HARTEN-BOERS, s'attachent aux vitraux les plus anciens: les treize vitraux des fenêtres du haut chœur (1530-1560) et les sept vitraux de la chapelle « Van der Vorm » attenante à l'église, originaires du monastère des réguliers (1556-1559). Deux autres volumes paraîtront prochainement et seront consacrés, l'un aux quatorze vitraux réalisés entre 1555 et 1571 par Dirck et Wouter Crabeth, maîtres-verriers natifs de Gouda et renommés à l'échelle des anciens Pays-Bas, le second aux autres vitraux réalisés par divers artistes entre 1556 et 1603.

L'économie générale de l'ouvrage répond au canevas fixé par le comité international du CV et également adopté par les autres pays: une introduction générale précède un catalogue complet des vitraux, avec une couverture photographique exhaustive.

L'introduction (p. 15-19) reprend un texte rédigé en 1987 par Christiane E. COEBERGH-SURIE et Herman JANSE. Elle rappelle d'abord les étapes de la construction et du vitrage de l'église. L'épisode le plus marquant est certainement l'interruption en 1572, par suite de la révolte des Provinces du Nord contre le régime espagnol et du passage au protestantisme, des campagnes de vitrerie menées intensivement depuis 1554 après la reconstruction de la quasi totalité de l'édifice détruit par l'incendie de 1552. Le programme de vitrage financé par de nouveaux commanditaires et adapté à l'idéologie protestante est repris en 1593 et se termine finalement en 1603. Une seconde partie commente les différentes restaurations subies par les vitraux. Au XVII<sup>e</sup> siècle, les opérations courantes de maintenance ne suffisent déjà plus et c'est vraisemblablement préalablement à la première dépose des vitraux, à la fin du XVII<sup>e</sup> s., que Christoffel Pierson relève leur composition sur parchemin. La dernière intervention, de 1964 à 1980, par l'atelier Bogtman de Haarlem, a été l'occasion d'une importante publication destinée à un large public, *Glans der Goudse Glasen* (Stichting Fonds Goudse Glasen, 1990).

Le catalogue des vitraux est divisé en deux parties organisées à l'identique, l'une par S. VAN RUYVEN-ZEMAN (p. 20-98) et l'autre par H. VAN HARTEN-BOERS (p. 99-170), traitant respectivement de la vitrerie du haut-chœur et des vitraux du monastère des réguliers. Le catalogue *stricto sensu* est précédé d'une synthèse dont l'information est distribuée sous ces rubriques: « Bibliographie »; « Extension et caractère de la vitrerie »/« Le monastère des réguliers de Gouda », « Histoire de la vitrerie »; « Restauralion »; « Iconographie »; « Composition »; « Ornmentation »; « Couleur et technique »; « Style et datation » (p. 20-39 et p. 99-119). Le catalogue quant à lui rassemble systématiquement les données propres à chaque vitrail: dimensions, inscriptions, état de conservation, iconographie, couleurs, style et date, et éventuellement, informations sur les cartons ou « patrons à grandeur » (p. 45-55 et p. 127-137).

Les treize vitraux du haut-chœur figurent le Christ et ses douze apôtres. Bien que cette série inclue les plus anciens vitraux figuratifs en place des Pays-Bas (p. 22), celle-ci n'avait guère été étudiée de façon approfondie. La contribution de S. VAN RUYVEN-ZEMAN précise bien des points. Quatre des douze vitraux ne peuvent être ni caractérisés stylistiquement ni datés: ils ont été massivement restaurés et les cartons qui en ont guidé l'exécution n'existent plus. Les autres vitraux se répartissent en deux groupes: d'une part, ceux dont l'exécution peut être située entre 1530 et 1540 et qui seraient les seuls restes de la vitrerie antérieure — une partie du chœur ayant été épargnée par l'incendie de 1552, — d'autre part, ceux qui auraient été créés entre 1555 et 1560 pour compléter la vitrerie du haut chœur. Si une activité dans le domaine du vitrail est attestée à Gouda avant l'incendie de 1552, le matériel de comparaison est inexistant et les vitraux de 1530-1540,

« production modeste d'une école locale », ne peuvent être attribués plus précisément. Les vitraux plus tardifs seraient sortis de l'atelier de Dirck Crabeth.

L'information que l'on aurait souhaitée sur les frères Crabeth sera très probablement incluse dans le prochain volume qui étudiera les vitraux qu'ils ont réalisés pour Saint-Jean. S. VAN RUYVEN-ZEMAN caractérise très brièvement le système ornemental de Direk Crabeth. L'utilisation systématique de motif de « cuirs » ou « ferronneries », composante majeure de la grotesque flamande diffusée par le milieu anversois, constitue la griffe du verrier. Ces structures décoratives rigides faites de bandes découpées qui s'enroulent en volute autour de surfaces ou de « compartiments » emprisonnent à l'occasion des créatures fantastiques. Elles donnent lieu à une seule comparaison, entre l'encadrement d'un cartouche (fig. 23) et une page de titre des *Mullarum variūmque* illustrée d'un dessin de Hans Vredeman de Vries (fig. 11). Selon l'auteur, le concepteur du vitrail se référerait même directement à de Vries (p. 47). Ce rapprochement ne convainc pas vraiment ; des œuvres anversoises, et notamment des gravures de Cornelis Floris, peuvent aussi être citées à la barre.

Les sept vitraux placés depuis 1934 dans la chapelle « Van der Vorm », à l'Est du chœur, illustrent des scènes de la Passion du Christ et proviennent du monastère des réguliers de Gouda, vendu à la ville en 1576. Ils avaient d'abord été répartis entre les deux dernières baies du mur Sud du déambulatoire de Saint-Jean, jusque là dépourvues de vitrerie. Les vitraux ont retrouvé leur intégrité formelle en 1934 grâce à la construction d'une chapelle à leur intention, la chapelle « Van der Vorm », du nom du généreux pourvoyeur de fonds, un banquier de Rotterdam. Le rétablissement dans les formes d'origine, une scène religieuse surmontant un registre avec des représentations de donateurs sur fond d'architecture en grisaille, a été possible grâce à la conservation de la quasi totalité des cartons. La plupart des vitraux sont datés, les divers millésimes (« 1556 », « 1557 », « 1559 ») figurent également sur les cartons. Les sept vitraux sont attribués à l'atelier de Dirck Crabeth.

Les motifs empruntés à la grotesque flamande sont nombreux (têtes de satyres, caryatides, termes, etc.) mais ils ne donnent pas lieu à plus de comparaisons que dans la contribution précédente. Un rapprochement d'ordre général avec les fresques de Raphaël qui décorent la Chambre d'Héliodore au Vatican aurait été le bienvenu. La mise en page adoptée à Gouda n'est pas sans évoquer celle des fresques raphaëliques : scènes historiées surmontant un registre peint en grisaille et cariatides séparées par des compartiments rectangulaires soutenant un entablement.

H. VAN HARTEN-BOERS décrit méticuleusement tous les cartons en apportant parfois des précisions techniques (inscriptions, dessin sous-jacent, filigranes, etc.). Les cartons correspondant aux scènes religieuses sont tous conservés, ce qui est appréciable quand on sait que ces vitraux, en moins bon état que ceux du haut-chœur, ne comportent souvent plus que quelques calibres anciens. Les cartons qui correspondent au registre des donateurs ne sont par contre conservés dans leur intégralité que pour l'*Arrestation du Christ* et le *Portement de Croix*. Or, les parties inférieures de ces vitraux sont identiques à quelques détails près à des compositions pour lesquelles, soit aucun carton n'est conservé (*Résurrection* et *Ascension*), soit des cartons partiels ne représentent que le donateur (*Ecce Homo* et *Dérision du Christ*). Le lecteur averti, s'il est tant soit peu au courant des recherches menées dans ce sens par Michel HEROLD du CV Français sur les vitraux champenois de la Renaissance, regrettera que H. VAN HARTEN-BOERS n'ait pas soulevé la question d'un éventuel réemploi des cartons ou de tout autre procédé d'économie du travail.

L'illustration est abondante et de qualité. Sa consultation est facilitée par une table (p. 177 et 178). Les douze planches en couleur sont réservées à des vues d'ensemble des vitraux. De nombreux détails sont reproduits en noir et blanc, ainsi que l'un ou l'autre élément de référence. Les figures reproduisant les cartons sont rassemblées sur des pages en vis-à-vis, on peut regretter qu'elles ne soient pas confrontées aux parties de vitrail correspondantes.

L'édition est particulièrement soignée.

Le prochain volume, attendu avec impatience, apportera certainement des éclairages complémentaires.

Isabelle LECOCQ

CL. VAN NEROM - J. MEYER, *La faïencerie de Wasmuel. Trois familles, une faïencerie*, éd. Nogé, Namur, 59 pp., 56 pll. coul.

La manufacture de Wasmuel n'avait pas encore fait l'objet d'une monographie. Il est donc heureux que son histoire ait été relatée en détails par Claire Van Nerom et Jacques Meyer. L'étude débute par un avant-propos de Francis Goidts. Puis suit l'histoire des différents personnages qui ont fait les premiers essais à Wasmuel jusqu'à son épanouissement en 1878. Ce sont d'abord les Paulus qui tentent de fonder une manufacture. Dès 1846 - 1847, ils dirigeront une petite entreprise familiale dans laquelle Isidore Paulus travaille avec plusieurs de ses enfants et quelques ouvriers. En 1849, il agrandit déjà sa fabrique qui, à sa mort en 1852, passe à sa veuve Joséphine Renau qui la dirige avec succès. Bientôt en 1856, elle envisage de construire un deuxième four et en 1865, elle modernise la manufacture. La production de celle-ci n'est guère connue et il est à supposer qu'il s'agissait de vaisselle probablement en faïence fine. Fin 1878, la famille Renau cesse toute activité et la fabrique est alors louée à Auguste Mouzin, membre d'une famille déjà connue pour ses activités céramiques dans notre pays comme le détaillent les auteurs. En 1882, Auguste Mouzin achète les terrains nécessaires pour aménager deux fours supplémentaires et la même année, un troisième four sera ajouté. Dès 1886, la fabrique est constituée en Société en nom collectif Auguste Mouzin & Cie. Elle occupait 200 personnes. Les auteurs retracent de manière précise et claire le développement de la manufacture avec plans à l'appui. En 1891, les Paulus vendent la manufacture à Auguste Mouzin. L'ampleur des activités de la faïencerie est manifeste puisque cette dernière sera raccordée au chemin de fer.

Après cet historique suit un chapitre donnant des renseignements très complets sur le personnel de la faïencerie et un chapitre particulièrement intéressant consacré aux différents procédés de décoration. Les auteurs les détaillent avec beaucoup de clarté.

A la mort d'Auguste Mouzin en 1899, la manufacture passe à son gendre et collaborateur Eugène Meyer qui en devient directeur. Il continue à accroître la production de vaisselle et la réalisation de pièces décorées et de majoliques. En 1901, trois nouveaux fours sont construits et de nouveaux ateliers sont ajoutés. En 1903, la fabrique prend le nom de Faïencerie de Wasmuel. Eugène Meyer dirige la fabrique jusqu'à sa mort en 1907. Son fils Henri Meyer lui succède. Après la première guerre mondiale, la production change, devient plus banale et s'oriente vers les pièces courantes. Cependant, il faut signaler les vases Art Déco et les animaux craquelés très en vogue à l'époque. Henri Meyer désirant que son établissement soit bien représenté à l'Exposition de Paris de 1937, fera appel, sur les conseils d'Henri Van de Velde, au peintre et céramiste Robert Van Nerom (1906-1985) pour la préparation de leur envoi. Le thème choisi était « Arts et techniques dans la vie moderne ». Robert Van Nerom est chargé de mettre au point des décors de services de table. Il prépara également des décors de services de table pour l'envoi de la manufacture de St-Ghislain, à la même exposition, ce qui lui valut une médaille d'or.

Un chapitre est consacré aux activités de Robert Van Nerom. L'artiste œuvre une dizaine d'années à Wasmuel où il avait un atelier personnel et travaillait avec tous les ouvriers et chef d'atelier. Il créera des pièces décoratives réalisées à peu d'exemplaires. Après l'exposition de Paris, l'artiste participa à une grande exposition des Arts du Feu à Anvers et en 1939, à l'Exposition universelle de New-York. Ses œuvres furent particulièrement remarquées.

La seconde guerre mondiale entraîne le ralentissement des activités artistiques de la Manufacture de Wasmuel qui se cantonnera dans la production de vaisselle d'usage. Après la guerre, la faïencerie tente de reprendre ses activités et fera encore un envoi de pièces décoratives à l'Exposition d'Art décoratif belge à Amsterdam au printemps 1947. Mais ce sera la dernière période faste. La manufacture de Wasmuel rencontre de sérieuses difficultés financières: concurrence étrangère, manque de combustible. L'atelier de Wasmuel est fermé. La production strictement commerciale ne pourra se maintenir et ce sera la fermeture de l'entreprise en 1952.

Pour compléter l'ouvrage, les auteurs consacrent un chapitre très détaillé sur les choix de compositions de terre, d'émaux et de couleurs mis au point par Henri Meyer. Suivent deux ta-

bleaux synoptiques fort utiles montrant, l'un dans quelles manufactures du pays ont travaillé les membres de la famille Paulus, l'autre celles dans lesquelles ont travaillé les membres de la famille Mouzin.

L'ouvrage s'achève par une série importante de planches en couleurs: les signatures des artistes; les marques de fabrique; et 53 planches permettant de suivre l'évolution de la production de la manufacture de Wasmuel de 1885 à 1951. Cette monographie très complète restera un outil de référence précieux pour le collectionneur et l'amateur de faïences de notre pays.

Anne-Marie MARIËN-DUGARDIN



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

BIBLIOGRAFIE  
VAN DE NATIONALE  
KUNSTGESCHIEDENIS\*

1997

ET COMPLÉMENTS  
D'ANNÉES ANTIÉRIEURES

EN AANVULLINGEN  
VAN VORIGE JAREN

SOMMAIRE - INHOUD

I. PRÉHISTOIRE ET ANTIQUITÉ  
PREHISTORIE EN OUDHEID

II. MOYEN ÂGE ET TEMPS MODERNES  
MIDDELEEUVEN EN MODERNE TIJDEN

151

1. Études générales - Algemene studies . . . . .	151
2. Architecture - Bouwkunst . . . . .	152
3. Sculpture - Beeldhouwkunst . . . . .	157
4. Peinture, enluminure, dessin, gravure - Schilderkunst, verluchting, teken- en graveerkunst . . . . .	158
5. Arts décoratifs - Sierkunsten . . . . .	171
Arts du textile - Textielkunsten . . . . .	171
Arts du métal - Metaalkunsten . . . . .	173
Céramique, verre, vitrail - Keramiek, glas en glasramen . . . . .	174
Mobilier, décoration - Meubelkunst, decoratie . . . . .	174
Arts du livre - Boekdrukkunst en aanverwante . . . . .	175
Divers - Varia . . . . .	175
6. Numismatique - Numismatiek . . . . .	175

---

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

---

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

7. Musique - Muziek . . . . .	175
8. Muséologie - Museologie . . . . .	175
9. Iconologie . . . . .	176

### III. ÉPOQUE CONTEMPORAINE - HEDENDAAGSE TIJD

1. Études générales - Algemene studies. . . . .	177
2. Architecture - Bouwkunde . . . . .	178
3. Sculpture - Beeldhouwkunst . . . . .	181
4. Peinture, dessin, gravure - Schilderkunst, teken- en graveerkunst . . . . .	182
5. Arts décoratifs - Sierkunsten . . . . .	186
Arts du textile - Textielkunsten . . . . .	186
Arts du métal - Metaalkunsten . . . . .	187
Céramique, verre, vitrail - Keramiek, glas en glasramen . . . . .	187
Mobilier, décoration - Meubelkunst, decoratie . . . . .	188
Arts du livre - Boekdrukkunst en aanverwante . . . . .	188
Divers - Varia . . . . .	188
6. Numismatique - Numismatiek . . . . .	188
7. Musique - Muziek . . . . .	188
8. Muséologie - Museologie . . . . .	189
9. Iconologie . . . . .	189

## 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. ÉTUDES GÉNÉRALES - ALGEMENE STUDIES

a) **Généralités - Algemeencheden**

1. D. ALLARD, *Politique d'acquisition du Fonds du Patrimoine culturel mobilier de la Fondation Roi Baudouin*, in *La Vie des Musées*, 11, 1996, p. 72-75, ill.
2. ICOM Committee for Conservation, *11th Triennial Meeting, Edinburgh, Scotland, 1-6 September 1996. Preprints*, London, James & James, 2 vol., 1996, 998 p., ill.
3. W. BRÜCKLE, [Compte rendu/Recensie] *L'Ordre de la Toison d'Or de Philippe le Bon à Philippe le Beau (1430-1505). Idéal ou reflet d'une société? Aussstellung und Begleitband*, Brüssel, Bibliothèque Royale [...], in *Kunstchronik*, 1997, 9-10, p. 510-520, 6 ill.
4. L. MASSCHELEIN-KLEINER, *L'Institut royal du Patrimoine artistique, cinquante ans au service des œuvres d'art*, in *Rev. belge archéol. et hist.*

de fart. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 66, 1997, p. 175-200, 9 ill.

5. D. SOUMERIJN-SCHMIT, *Gérer et conserver 800.000 négatifs*, in *La Vie des Musées*, 11, 1996, p. 22-26, ill.
6. D. SOUMERIJN-SCHMIT, *Photographie des œuvres d'art: de la réalité à la reproduction*, in *La Vie des Musées*, 11, 1996, p. 16-21, ill.

b) **Lieux - Plaatsen**

7. [Antwerpen] J.S. HELD, *Carolus Scribanius's Observations on Art in Antwerp*, in *Journal Warburg and Courtauld Inst.*, 59, 1996, p. 171-204, ill.
8. [Gent] *Ganda en Blandinium. De Gentse abdijen van Sint-Pieters en Sint-Baaf's* (tentoonstellingscat.), Gent, Snoeck-Ducaju & Zoon, 1997

9. [Hainaut] J. DEVESELEER, *Une exposition-parcours à Soignies, Enghien, Lessines*, in Hainaut tourisme, 302, 1997, p. 139-143, ill.
10. [Hainaut] *Expressions baroques en Hainaut. Soignies, Enghien, Lessines* (Les Cahiers du Chapitre, 6). Soignies, Musée du Chapitre, 1997, 82 p., ill.
11. [Luxembourg] P. JACQUET, [Compte-rendu/Recension] *Piété baroque en Luxembourg, Musée en Piconrue, Bastogne, 1995*, in Le Guetteur wallon, 3, 1997, p. 117-118, ill.
12. [Malmedy] *Art et histoire. De l'Occident médiéval à l'Europe contemporaine. Dix années d'activité de « Malmedy. Art et Histoire »*. Malmedy, « Malmedy. Art et Histoire », 1997, 348 p., ill.
13. [Mechelen] R. DE METS, *Mechelen. Kunst van de Middeleeuwen tot heden. L'art du Moyen-âge à nos jours. Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart. The Arts from the Middle-Ages until the Present Day*. Antwerpen-Brussel, Continental Publishing, Orteliusfonds, 1997, 168 p., ill.
14. [Meuse] J. STIENNON, *L'art mosan dans les collections de la Société archéologique de Namur au Musée des Arts anciens du Namurois*, in Ann. Soc. archéol. Namur, 70, 1996, p. 76-108, 30 ill.
15. [Namur] *Corporations de métiers à Namur au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Namur, Société archéologique de Namur, 1997, 160 p., ill.

## 2. ARCHITECTURE - BOUWKUNST

### a) Généralités - Algemeencheden

16. a) M. BUYLE *et al.*, *Architecture gothique en Belgique*. Bruxelles, Racine, 1997, 240 p., ill. / b) M. BUYLE *et al.*, *Gotische architectuur in België*. Tielt, Lannoo, 1997, 240 p., ill.
17. C. GÓMEZ LÓPEZ, *Orden, teoría y realidad. Intervenciones del rey Felipe II en las ciudades*, in Reales Sitios, 34, 134, 1997, p. 50-59, ill.
18. P. HOFFSUMMER, *Les pans-de-bois* (Carnets du Patrimoine, 15). Namur, Min. Région wallonne, DGATLP, 1996, 40 p., ill.
19. H. INSTALLE, *Historische stedenatlas van België. Mechelen*. Brussel, Gemeentekrediet, 1997, 159 p., 122 ill.
20. J. LECLERCQ-MARX, *L'art roman en Belgique. Architecture, art monumental*. Braine-l'Alleud, J.-M. Collet, 1997, 176 p., ill.
21. Y. ROBERT, *Les origines de nos colombages. Quelques suggestions de promenades*, in Nouvelles patr., 71, 1997, p. 11, ill.
22. A. VANDENBULCKE, *Le cadre matériel des chambres des comptes (Pays-bas espagnols, XVI<sup>e</sup> siècle)*, in Arch. et Bibl. Belg. Archief en Bibl. Belg., 66, 1995, p. 63-81.
23. R. VAN RANSBEK, *De oude structuren van onze dorpen*, in Eigen schoon en de Brabander, 1997, p. 449-454, ill.
24. J. VERBESSELT, *Het verwarmen van onze kerken in de 15de eeuw*, in Eigen schoon en de Brabander, 1997, p. 445-448, ill.

### b) Lieux - Plaatsen

25. [Aalbeke] L. GOEMINNE, *Verzel tegen de bouw van een tweede windmolen in Aalbeke in 1751*, in De Leiegouw, 39, 1997, 2, p. 187-192, 3 ill.
26. [Aalst] L. ROBIJNS, *De Sint-Martinuskerk van Aalst. Een onvoltooide symfonie van Brabantse gotiek*. Gent, 1997, 56 p., ill.
27. [Amay] P.-Y. DESAIVE, *Une seconde vie pour l'abbaye de la Paix-Dieu*, in Nouvelles patr., 73, 1997, p. 26-27, ill.
28. [Amay] J. VERSTRAETEN, C. MOREAU et C. MÉNAGE, *Le patrimoine rural du Pays d'Amay. Itinéraire de découverte historique et architecturale* (Carnets du patrimoine, 18). Namur, Min. Région wallonne. Div. Patrimoine, 1996, 32 p., ill.
29. [Andenne] J.-L. JAVAUX, *La fontaine de Horseilles, dile de l'Ours, à Andenne*, in De la Meuse à l'Ardenne, 24, 1997, p. 51-76, 12 ill.
30. [Antwerpen] B. POPELIER, *De herenarchitectuur van een zakenbank*, in Kunst en Cultuur, okt. 1997, p. 8-9, ill.
31. [Baisy-Thy] E. MEUWISSEN, *Quand les Brunard régnaien sur Bois-Saint-Jean et Thy à Baisy*, in Brabant wallon tourisme, 1997, 2, p. 12-16, ill.
32. [Basse-Wavre] J. MARTIN, *Basse-Wavre. Le site et le domaine du Belloy*, in Wavriensis, 16, 1997, 5-6, p. 160-174, 4 ill.
33. [Beauvechain] A. BURNET, *Le moulin de Beauvechain a perdu ses ailes mais non son âme. Ce musée agricole ne connaît d'autre difficulté que*

- cette de croître à vitesse accélérée*, in Brabant wallon tourisme, 1997, 4, p. 14-17, ill.
34. [Beveren] A. DE WITTE, *Beverse enclaves in beeld. De Beverse heerlijkheid van de Nieuwstraat nabij het centrum van Sint-Niklaas in het jaar 1602*, in Ann. kon. oudheidk. Kring Land van Waas, 100, 1997, p. 45-69, 4 ill.
  35. [Beveren] R. VAN HOVE en L. DE CLERCQ, *De O.-L.-Vrouwkerk te Melsele (Beveren, O.-VL.): van romaanse tot lategotische kerk. Archeologische en interieurhistorische vaststellingen*, in Ann. kon. oudheidk. Kring Land van Waas, 99, 1996, p. 373-395, ill.
  36. [Boussu] H. WATTIER, *Boussu retrouve la vie de château*, in Hainaut tourisme, 301, 1997, p. 69-75, ill.
  37. [Brabant] J. VERBESSELT, *Kerken van bij ons*, in Eigen schoon en de Brabander, 1997, p. 84-122, ill.
  38. [Brugge] B. BEERNAERT en J. D'HONDT, *Het huis Arens, Dijver 16: een aanzel tot huizenonderzoek*, in Jaarb. Stedel. Mus. Brugge, 1995-1996 (1997), p. 174-189, ill. (rés. fr. p. 326).
  39. [Bruxelles-Brussel] a) G.J. BRAAL, *La maison-atelier Cortvriendt à Bruxelles*, in Maisons d'hier et d'auj., 113, 1997, p. 2-13, ill. / b) G.J. BRAAL, *Het woonhuis en atelier Cortvriendt te Brussel*, in Woonstede eeuwen heen, 113, 1997, p. 2-13, ill.
  40. [Bruxelles-Brussel] a) L. DANCKAERT, *Les modifications apportées aux fortifications et au tracé des rues dans le pentagone, du XVII<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, in Bull. Crédit comm., 199, 1997, p. 57-62, ill. / b) L. DANCKAERT, *De wijzigingen aangebracht aan de omwalling en aan het stratenpatroon in de vijfhoek tijdens de 17de en de 18de eeuw*, in Tijdschr. Gemeentekrediet, 199, 1997, p. 57-62, ill.
  41. [Bruxelles-Brussel] K. DE JONGE, *Une œuvre disparue de la Renaissance flamande dans un album de du Cerceau: le portail d'entrée de l'hôtel de Maximilien Transsylvania à Bruxelles*, in Rev. belge archéol. et hist. de l'art. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 66, 1997, p. 75-105, 20 ill.
  42. [Bruxelles-Brussel] a) S. DEMETER, *L'archéologie du bombardement*, in Bull. Crédit comm., 199, 1997, p. 35-39, 4 ill. / b) S. DEMETER, *De archeologie van het bombardement*, in Tijdschr. Gemeentekrediet, 199, 1997, p. 35-39, 4 ill.
  43. [Bruxelles-Brussel] D. DIETRÉVES, *A Bruxelles, au cœur du « Quarier Royal »*. De l'hôtel Belle-
  - Vue au Musée de la Dynastie: une odyssee hors du commun
  - du commun
  - in Brabant wallon tourisme, 1997, 1, p. 19-25, ill.
  44. [Bruxelles-Brussel] C. DICKSTEIN-BERNARD, *La construction de l'enceinte bruxelloise de 1357. Essai de chronologie des travaux*, in Cahiers bruxellois, 35, 1995-1996 (1997), p. 91-128, 8 ill.
  45. [Bruxelles-Brussel] L.-F. GÉNIGOT, [Comptrendu/Recensie] V.-G. MARLING, *Bruxelles, Architecture civile et militaire avant 1900, Braine-l'Alleud*, 1992, in Rev. archéol. et hist. d'art Louvain, 29, 1996, p. 154.
  46. [Bruxelles-Brussel] a) E. HENNAUT, *Les couleurs de la Grand Place. Notes sur les parements des façades après le bombardement de 1695*, in Bull. Crédit comm., 199, 1997, p. 63-72, ill. / b) E. HENNAUT, *De kleuren van de Grote Markt. Notities bij de gevelbekledingen na het bombardement van 1695*, in Tijdschr. Gemeentekrediet, 199, 1997, p. 63-72, ill.
  47. [Bruxelles-Brussel] A. JACOBS, *La rotonde du Palais de Charles-Alexandre de Lorraine à Bruxelles. Analyse structurelle et esthétique*, in Annales hist. art et archéol. (ULB), 19, 1997, p. 129-139, 7 ill.
  48. [Bruxelles-Brussel] a) L. JANSENS, « Cibles pour baliser les tirs ». *Dégâts causés aux institutions religieuses par le bombardement du 13 au 15 août 1695*, in Bull. Crédit comm., 199, 1997, p. 41-50, ill. / b) L. JANSENS, « Baeckens om naer te schieten ». *Schade aan de religieuze instellingen ten gevolge van het bombardement van 13-15 augustus 1695*, in Tijdschr. Gemeentekrediet, 199, 1997, p. 41-50, ill.
  49. [Bruxelles-Brussel] a) A. PIRLOT DE CORBION, *L'abbaye de la Cambre et ses jardins*, in Maisons d'hier et d'auj., 115, 1997, p. 40-51, ill. / b) A. PIRLOT DE CORBION, *De abdij van Terkameren en haar tuinen*, in Woonstede eeuwen heen, 115, 1997, p. 40-51, ill.
  50. [Bruxelles-Brussel] a) M. SOENEN, *Fêtes, cortèges et cérémonies publiques à Bruxelles à la fin du XVII<sup>e</sup> et au début du XVIII<sup>e</sup> siècle*, in Bull. Crédit comm., 199, 1997, p. 95-105, ill. / b) M. SOENEN, *Openbare feesten, optochten en plechtigheden te Brussel op het einde van de 17de eeuw en in het begin van de 18de eeuw*, in Tijdschr. Gemeentekrediet, 199, 1997, p. 95-105, ill.
  51. [Bruxelles-Brussel] L. VANDENHEDE, *Architecture de la Haute Renaissance romaine. L'aile*

- orientale du palais d'Egmont*, in Rev. archéol. et hist. d'art Louvain, 29, 1996, p. 55-64, 5 ill.
52. [Bruxelles-Brussel] C. VANDERBEKE, *Le plus vieux parc de Bruxelles*, in Brabant wallon tourisme, 1997, 4, p. 6-9, ill.
53. [Bruxelles-Brussel] M. VAN DE WINCKEL, *Laurant-Benoit Dewez, architecte de trois hôtels, rue de la Loi à Bruxelles*, in Rev. belge archéol. et hist. de l'art. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 66, 1997, p. 209-210.
54. [Bruxelles-Brussel] a) M. VAN NIMMEN, *L'incendie de la ville, une lutte inégale contre une catastrophe*, in Bull. Crédit comm., 199, 1997, p. 21-34, ill. / b) M. VAN NIMMEN, *Brand in de stad, een ongelijke strijd tegen een onvermijdelijke catastrofe*, in Tijdschr. Gemeentekrediet, 199, 1997, p. 21-34, ill.
55. [Bruxelles-Brussel] a) A. VAN YPERSELE DE STRIHOU, *Le décor de l'Hôtel des Ministres au Palais royal de Bruxelles. Analyse iconographique des vestiges du XVIII<sup>e</sup> siècle*, in Maisons d'hier et d'auj., 114, 1997, p. 2-25, ill. / b) A. VAN YPERSELE DE STRIHOU, *De decoratie van het Ministershuis in het Koninklijk Paleis van Brussel. Een iconografische analyse van de overblijfselen uit de 18de eeuw*, in Woonstede eeuwen heen, 114, 1997, p. 2-25, ill.
56. [Bruxelles-Brussel] a) W. VERLEYEN, *L'Hôtel d'Afsligem au Parc de Bruxelles*, in Bull. Crédit comm., 201, 1997, p. 43-49, ill. / b) W. VERLEYEN, *Het Afsligems hotel aan de Brusselse Warande*, in Tijdschr. Gemeentekrediet, 201, 1997, p. 43-49, ill.
57. [Bruxelles/St-Gilles - Brussel/St.-Gillis] a) C. VANDEWATTYNE, *Saint-Gilles, de la Porte de Hal à la Prison* (Bruxelles, ville d'art et d'histoire, 21). Bruxelles, Min. Région Bruxelles-Capitale, Serv. Mon. Sites, 1997, 48 p., ill. / b) C. VANDEWATTYNE, *Sint-Gillis, van de Hallepoort tot de Gevangenis* (Brussel, stad van kunst en geschiedenis, 21). Brussel, Min. Brussels Hoofdstedelijk Gewest, Dienst Mon. en Landsch., 1997, 48 p., ill.
58. [Bruxelles/Woluwe-St-Lambert - Brussel/St.-Lambrechts-Woluwe] M.-M. ARNOLD, *A la recherche du passé de Woluwé-Saint-Lambert*, in Brabant wallon tourisme, 1997, 3, p. 25-27, ill.
59. [Chièvres] T. MATHIEU, *Vestiges d'un édifice de style gothique à Chièvres*, in Bull. Cercle roy. Hist. et Archéol. Ath., 8, 1997, 179, p. 144-153, 8 ill.
60. [Chièvres] G. SMET, *La ladrerie de Chièvres*, in Hainaut tourisme, 303, 1997, p. 189-192, ill.
61. [Corroy-le-Grand] J. MARTIN, *Corroy-le-Grand. L'ancien moulin du Bloquia*, in Wavriensia, 46, 1997, 2, p. 49-78, 8 ill.
62. [Edingen] J. VERBESSELT, *Edingen. Sint-Niklaas*, in Eigen Schoon en de Brabander, 79, 1996, 7-9, p. 249-287, 9 ill.
63. [Franchimont] P. HOFFSUMMER, *Le château de Franchimont* (Carnets du Patrimoine, 21). Namur, Min. Région wallonne, 1997, 52 p., ill.
64. [Gent] A. HEINS, *Inventaire archéologique - fiche nr. 391. Kelder van de Hoogpoort*, nr. 37, in Ghendtsche Tydinghen, 1997, 5, p. 251-252, ill.
65. [Gent] D. MAES, *O.L.Vrouw Sint-Pieterskerk - Sint-Pietersplein*, in Ghendtsche Tydinghen, 1997, 4, p. 209-218, ill.
66. [Gent] D. MAES, *Sint-Annakerk - Sint-Annaplein*, in Ghendtsche Tydinghen, 1997, 6, p. 325-330, ill.
67. [Gent] D. MAES, *Sint-Elisabethkerk - Begijnhofdries*, in Ghendtsche Tydinghen, 1997, 5, p. 253-262, ill.
68. [Gent] D. MAES, *Sint-Michielskerk - Sint-Michielsplein*, in Ghendtsche Tydinghen, 1997, 2, p. 54-75, ill.
69. [Gent] D. MAES, *Sint-Niklaaskerk - Korenmarkt*, in Ghendtsche Tydinghen, 1997, 1, p. 2-16, ill.
70. [Gent] D. MAES, *Sint-Stefanuskerk - Sint-Mariestraat*, in Ghendtsche Tydinghen, 1997, 3, p. 110-121, ill.
71. [Gent] L. MEGANCK, *Huizenonderzoek Hoogpoort 28, Gent: een middeleeuwse woning achter een 19de-eeuwse gevel*, in Gentse bijdr. kunstgesch., 31, 1996, p. 251-262, 5 ill.
72. [Gent] A. SUYS, *De Sint-Annakerk te Gent*. Gent, Provinciebestuur Oost-Vlaanderen, 1996, 72 p., ill.
73. [Glismes] H.P. HENRI-JASPAR, *La ferme de la Tour à Glismes*, in Brabant wallon tourisme, 1997, 4, p. 39-41, ill.
74. [Grez-Doiceau] H.P. HENRI-JASPAR, *La ferme abbatiale de Beauval à Grez-Doiceau*, in Brabant wallon tourisme, 1997, 1, p. 49-53, ill.
75. [Hoboken] R. CORREMANS, *Sorghvliedt. Van buitenplaats tot districtshuis. Vijfhonderd jaar domaniale en sociale geschiedenis van een Villa rustica te Hoboken*. Hoboken, De Pagadder, 1997, 388 p., 302 ill.

76. [Hoksem] E. DOPERÉ, *De collegiale kerk van Sint-Jan-Evangelist. Bouwgeschiedenis en kunstpatrimonium*, in *Hoksem I...J.*, Hoegaarden, 1997, p. 118-212, 56 ill. [= n° 78]
77. [Hoksem] E. DOPERÉ, *De watermolen van het kappitel*, in *Hoksem I...J.*, Hoegaarden, 1997, p. 254-271, 11 ill. [= n° 78]
78. [Hoksem] *Hoksem. Een dorp met een kapittel. Geschiedenis en patrimonium*. (F. DOPERÉ et al.) Hoegaarden, Hoegaardse Oudheidkundige Kring vzw, en Natuurreservaten vzw, kern Hoegaarden, 1997, 297 p., ill.
79. [Hoksem] T. LAUWEREYS, *Het kappitethuis. Architectuur en restauratie*, in *Hoksem I...J.*, Hoegaarden, 1997, p. 214-253, 1 ill. [= n° 78]
80. [Hoksem] E. SAELMAEKERS en M. MEURRENS, *Burgerlijke architectuur en bewoningsgeschiedenis*, in *Hoksem I...J.*, Hoegaarden, 1997, p. 272-296, 16 ill. [= n° 78]
81. [Hoksem] J. VANDER VELPEN, *Rondom de stichting van de collegiale kerk van Hoksem*, in *Hoksem I...J.*, Hoegaarden, 1997, p. 101-117, [= n° 78]
82. [Jassogne] J.-L. JAVAUX et J. LAMBERT, *Un hameau en Condroz, Jassogne*, in *Le Guetteur wallon*, 2, 1997, p. 48-73, ill.
83. [Jodoigne] M. VERDICKT, *Jodoigne. La disparition de l'ancienne chapelle de la Maladrerie*, in *Wavriensia*, 46, 1997, 4, p. 141-146.
84. [Kortrijk] Y. BLEYERVELD, *Pas op voor vrouwen. De reeks van acht vrouwentallen in het stadhuis van Kortrijk*, in Handel. Kon. geschied- en oudheidk. Kring Kortrijk, 62, 1997, p. 69-89, 13 ill.
85. [Kortrijk] P. MATTELAER, *Vroege molenwermeldingen in het Kortrijkse*, in Handel. Kon. geschied- en oudheidk. Kring Kortrijk, 62, 1997, p. 27-68, 10 ill.
86. [Laarne] a) *Un diplôme Europa Nostra décerné au château de Laarne*, in Maisons d'hier et d'auj., 114, 1997, p. 49-50, ill. / b) *Europa Nostra diploma voor het kasteel van Laarne*, in *Woonstede eeuwen heen*, 114, p. 49-50, 1997, ill.
87. [Leuven] B. CARDON, *Een gevel voor het stadhuis. De representatie en legitimatie van de stedelijke macht*, in Jaarb. geschied- en oudheidk. Kring Leuven en Omgeving, 37, 1997, p. 1-7, 1 ill.
88. [Leuven] P. DE CRAAN, *Schema van de stadhuisgevels met de nummers van de kraagstenen*, in Jaarb. geschied- en oudheidk. Kring Leuven en Omgeving, 37, 1997, p. 29-31, ill.
89. [Leuven] M. GILLEIR, *Flavius Josephus. Herodes de Grote. De Parthen*, in Jaarb. geschied- en oudheidk. Kring Leuven en Omgeving, 37, 1997, p. 187-192.
90. [Leuven] *De kraagstenen. Een Leuvense Bijbel in steen. Verhalen uit de Bijbel en Flavius Josephus, verwerkt in de kraagstenen van de stadhuisgevels*, in Jaarb. geschied- en oudheidk. Kring Leuven en Omgeving, 37, 1997, p. 38-185, 172 ill.
91. [Leuven] V. VANDEKERCHOVE, *Het stenen boek van het Leuvense stadhuis: een verhaal zonder einde*, in Jaarb. geschied- en oudheidk. Kring Leuven en Omgeving, 37, 1997, p. 9-27, 19 ill.
92. [Liège] P.-Y. DESAINE, *Liège: l'ancienne halle aux viandes restaurée*, in Nouvelles patr., 74, 1997, p. 34-35, ill.
93. [Liège] A. DOMS, *Que visiter à Liège en 1793?*, in Bull. Soc. roy. « Le Vieux-Liège », 278, 1997, p. 671-672.
94. [Liège] J. FRANCOTTE, *Le Vieux-Liège, le coin des chercheurs, les souterrains des anciens remparts, rue Mont Saint-Martin*, in Bull. Soc. roy. « Le Vieux-Liège », 279, 1997, p. 719-720, 5 ill.
95. [Liège] P. HENRION, *Prix de l'Urbanisme de la Ville de Liège. La transformation du couvent des Ursulines. Prix du Public*, in Nouvelles patr., 72, 1997, p. 34-35, ill.
96. [Liège] J. MAQUET, *Les origines de la collégiale Saint-Pierre à Liège*, in Bull. Soc. roy. « Le Vieux-Liège », 279, 1997, p. 701-706, 2 ill.
97. [Liège] B. POPELIER, *De herenarchitectuur van een zakenbank*, in Kunst en Cultuur, okt. 1997, p. 8-9, ill.
98. [Liège] A. RENSON, *Liège. La Meuse en bord de ... Meuse* (Profils, 4). Liège, Ministère wallon de l'Équipement et des Transports, 1997, 151 p., ill.
99. [Limai] J. MARTIN, *Limai. Aperçu sur les jardins et diverses propriétés du château*, in Wavriensia, 46, 1997, 5-6, p. 188-191.
100. [Limburg] *Provinciale centen voor monumenten. Jaarverslag 1996*. Hasselt, Provincie Limburg 1997, 106 p., ill.
101. [Mélin] A. COLLIN, *Mélin: un joyau d'architecture au pays de la pierre de Gobertange*, in Brabant wallon tourisme, 1997, 1, p. 43-45, ill.

102. [Melsele] R. VAN HOVE en L. DE CLERCQ, *De O.-L.-Vrouwkerk te Melsele (Beveren, O.-VL.): van romaanse tot laaggotische kerk. Archeologische en interieurhistorische vaststellingen*, in Ann. kon. oudheidk. Kring Land van Waas, 99, 1996, p. 373-395, ill.
103. [Menin-Menen] Y. COUTANT, *Problemen rond een Meense watermolen in 1256 (n.s.). Etymologie van « Windgat »*, in De Leiegouw, 39, 1997, 2, p. 141-158, 3 ill.
104. [Mons] W. DE KEYZER, *Jean d'Avesnes et la ville de Mons à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle*, in Ann. Cercle archéol. Mons, 77, 1996, p. 31-143, 3 ill.
105. [Mons] a) P. DELAISSE, *Restauration et réaffection d'un commerce: une maison de style baroque à Mons*, in Maisons d'hier et d'auj., 114, 1997, p. 40-41, ill. / b) P. DELAISSE, *Restauration et herbestemming van een handelzaak: een huis in barokstijl te Mons*, in Woonstede eeuwen heen, 111, 1997, p. 10-11, ill.
106. [Mons] C. PIÉRARD, *Mons, ville forte depuis la fin du XIII<sup>e</sup> siècle*, in Ann. Cercle archéol. Mons, 77, 1996, p. 175-190, 12 ill.
107. [Mons] W. PREVENIER, *Sept cents ans de vie urbaine à Mons*, in Ann. Cercle archéol. Mons, 77, 1996, p. 229-235.
108. [Namur] P. BRAGARD, *L'hôpital militaire de Namur aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles et ses bâtiments*, in Ann. Soc. archéol. Namur, 70, 1996, p. 109-164, 17 ill.
109. [Peer] J. KWANTEN, *De restauratie van toren en kerk 1995-1996*, Peer, Culturele Kring « Dat Stedeken Peer » & V.V.V. - Peer i.s.m. de Sint-Trudoparochie en het Stadsbestuur van Peer, 75 p., ill.
110. [Porcheresse] C. HUYSECOM-WOLTER, *Les « Maisons du Comité » à Porcheresse (Daverdissé). Un patrimoine historique et social à redécouvrir*, in De la Meuse à l'Ardenne, 24, 1997, p. 33-50, 17 ill.
111. [Rixensart] A. JACQUES, *Le domaine de Froidmont à Rixensart: une communauté ouverte sur le monde*, in Brabant wallon tourisme, 1997, 3, p. 17-20, ill.
112. [Saint-Dames-Avelines] H.P. HENRI-JASPAR, *La ferme de la Houlette à Saint-Dames-Avelines*, in Brabant wallon tourisme, 1997, 3, p. 36-37, ill.
113. [Seneffe] Une demeure prestigieuse. *Le château de Seneffe*, in Hainaut tourisme, 301, 1997, p. 77-81, ill.
114. [Sint-Niklaas] A. DE WITTE, *Beverse enclaves in beeld. De Beverse heerlijkheid van de Nieuwstraat nabij het centrum van Sint-Niklaas in het jaar 1602*, in Ann. kon. oudheidk. Kring Land van Waas, 100, 1997, p. 45-69, 1 ill.
115. [Sint-Niklaas] J. VERBESSELT, *Edingen. Sint-Niklaas*, in Eigen Schoon en de Brabander, 79, 1996, 7-9, p. 249-287, 9 ill.
116. [Soignies] J.-M. LEQUEUX et J.-J. BOLLY, *De l'esprit du baroque, de ses formes et de ses tendances. Soignies et sa région*, in Expressions baroques en Hainaut [...] Soignies, 1997, p. 17-31, 12 ill. [= n° 10]
117. [Tienen] F. DOPERE en S. THOMAS, *De Sint-Germanuskerk* (Inventaris van het kunstpatriomonium van de stad Tienen, 2), Tienen, (Stad Tienen), 1996, 549 p., 616 ill.
118. [Ways-lez-Genappe] H.P. HENRI-JASPAR, *La ferme de Rome à Ways-lez-Genappe*, in Brabant wallon tourisme, 1997, 2, p. 31-33, ill.
- c) Architectes - Architecten
119. [Coebergher] B.M. HUVANNE, *Wenzel Coebergher, Theodoor van Loon, and the Pilgrimage Church at Scherpenheuvel*, Columbia Univ. 1996 (Univ. Microf. Int. 9611156).
120. [Dewez] M. VAN DE WINCKEL, *Laurent-Benoît Dewez, architecte de trois hôtels, rue de la Loi à Bruxelles*, in Rev. belge archéol. et hist. de l'art. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 66, 1997, p. 209-210.
121. [Dewez] a) W. VERLEYEN, *L'Hôtel d'Affligem au Parc de Bruxelles*, in Bull. Crédit comm., 201, 1997, p. 43-49, ill. / b) W. VERLEYEN, *Het Affligems hotel aan de Brusselse Warande*, in Tijdschr. Gemeentekrediet, 201, 1997, p. 43-49, ill.
122. [Dewey] a) A. PIRLOT DE CORBION, *L'abbaye de la Cambre et ses jardins*, in Maisons d'hier et d'auj., 115, 1997, p. 40-51, ill. / b) A. PIRLOT DE CORBION, *De abdij van Terkameren en haar tuinen*, in Woonstede eeuwen heen, 115, 1997, p. 40-51, ill.
123. [Faydherbe] H. DE NIJN et al., *Lucas Faydherbe 1617-1697. Mechels beeldhouwer en architect*. Mechelen, Stedelijke Musea Mechelen, 1997, 216 p., ill.
124. [Floris] L. SMOLDEREN, [Compte-rendu/Recensie] Cornelis Floris (1514-1575), beeldhouwer, architect en ontwerper, Crédit communal, Bruxelles, 1996, in Rev. belge archéol. et hist. de

- Fart. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 66, 1997, p. 220-222.
125. [Sneyers] a) G.J. BRAI, *La maison-atelier Cortvriendt à Bruxelles*, in Maisons d'hier et d'auj.,

### 3. SCULPTURE - BEELDHOUWKUNST

#### a) Généralités - Algemeencheden

126. N. BASTIN, *Deux sculptures de saint Crépin et saint Crépinien*, in Ann. Soc. archéol. Namur, 70, 1996, p. 242-244, 1 ill.
127. Y. BLEYERVELD, *Pas op voor vrouwen. De reeks van acht vrouwentribunes in het stadhuis van Kortrijk*, in Handel. Kon. geschied- en oudheidk. Kring Kortrijk, 62, 1997, p. 69-89, 13 ill.
128. Catalogus. II. Vlaamse beeldhouwerstekeningen, in Delineavit et Sculpsit, 18, 1997, p. 32-40, ill.
129. G. DE ANDRÉS, *Diez pinturas de Mateo Serrano en el retablo hispano-flamenco de la iglesia de Robledo de Chavela (Madrid)*, in Goya, 258, 1997, p. 374-376, 2 ill.
130. D. DE VOS, W. LE LOUP EN D. MARÉGHAL, *Catalogus van de belangrijkste aanwinsten. Schilderkunst, grafiek en sculptuur*, in Jaarb. Stedel. Mus. Brugge, 1995-1996 (1997), p. 18-42, ill.
131. R. DIDIER, « *Miseratio Christi, redemptio mundi* ». *Considérations sur l'iconographie de la Passion*, in Art et Histoire, Malmedy, 1997, p. 97-148, 18 ill. [= n° 12]
132. M.J. GÓMEZ BARCENA Y M. MORENO ALCALDE, *Un grupo escultórico del Convento de San Antonio el Real de Segovia*, in Goya, 258, 1997, p. 333-336, 4 ill.
133. L. KOCKAERT ET R.H. MARINNISSEN, *Dialogue avec l'œuvre ravagée, après 250 ans de restauration*, Anvers, Fonds Mercator, 1995 / L. KOCKAERT EN R.H. MARINNISSEN, *Dialog met het geschorsten beeld na 250 jaar restaureren*. Antwerpen, Mercatorfonds, 1995, 277 p., ill.
134. H. KOCKEROLS, *Les monuments funéraires conservés à l'église Saint-Mengold à Huy*, in Annales Cercle hutois Science et Beaux-Arts, 50, 1996, p. 127-177, ill.
135. J. LARSON, [Compte-rendu/Recensie] *Dorures, brocart et glacis: S.O.S. Polychromies, Musée des Arts anciens du Namurois*, Namur, 1995, in Studies in Conserv., 42, 1997, 1, p. 62.
136. D. MARTENS, [Compte rendu/Recensie] J.E. Ziegler, *Sculpture of Compassion: the Pietà and the Beguines in the Southern Low Countries*
113. 1997, p. 2-13, ill. / b) G.J. BRAI, *Het woonhuis en atelier Cortvriendt te Brussel*, in Woonstede eeuwen heen, 113, 1997, p. 2-13, ill.
- c. 1300 - c. 1600, Bruxelles - Rome, J...J, 1992, in Revue belge philol. et hist., 74, 1996, 2.
137. M. MARTIN, *La statuaire de la Mise au Tombeau du Christ des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles en Europe occidentale*. Paris, éd. Picard, 1997, 414 p., 328 ill.
138. M. SIERCK-DEWAIDE, [Compte-rendu/Recensie] L. Kockaert et R. H. Marinissen, *Dialogue avec l'œuvre ravagée après 250 ans de restauration*, Anvers, 1995, in Studies in Conserv., 42, 1997, 3, p. 189-190.
139. S. VANDENBERGHE, *Nieuwe gegevens omtrent de gotische doopvont van de Sint-Gilliskerk te Brugge*, in Jaarb. Stedel. Mus. Brugge, 1995-1996 (1997), p. 255-261, 8 ill.
140. E. VAN HOONACKER, *Onze-Lieve-Vrouw van Foy en Kortrijk*, in De Leiegouw, 39, 1997, 2, p. 131-140, 2 ill.
141. C. VAN THILLO, *De beelden uit de Sint-Janskerk te Hoksem*, in Hoksem J...J, Hoegaarden, 1997, p. 213-223, 5 ill. [= n° 78]

#### b) Centres de production - Productiecentra

142. [Ardenne] J.-P. HENDRICKX, [Compte-rendu/Recensie] C. Kockerols et T. Dagnelie, *Schiste, pierre d'Ardenne. Croix funéraires, croix des chemins et autres monuments en Ardenne*, Antier, /1993/, in Rev. archéol. et hist. d'art Louvain, 29, 1996, p. 151.
143. [Florenville] *Croix de justice ou croix de marche. Florenville, XVI<sup>e</sup> - XVII<sup>e</sup> siècles, pierre de Fontenoille*, in Chron. Musées Gaumais, 177, 1997, p. 13-15, ill.
144. [Leuven] M. GILLEIR, *Flavius Josephus. Herodes de Grote. De Parthen*, in Jaarb. geschied- en oudheidk. Kring Leuven en Omgeving, 37, 1997, p. 187-192.
145. [Leuven] *De kraagstenen. Een Leuwense Bijbel in steen. Verhalen uit de Bijbel en Flavius Josephus, verwerkt in de kraagstenen van de stadhuisgevels*, in Jaarb. geschied- en oudheidk. Kring Leuven en Omgeving, 37, 1997, p. 38-185, 172 ill.

146. [Liège] J. FRANCOTTE, *Le monument à Notre-Dame et saint Lambert. Béguinage du Saint-Esprit, Impasse des Ursulines*, in Bull. Soc. roy. « Le Vieux-Liège », 277, 1997, p. 641-643, 2 ill.
147. [Liège] M. et M.-H. MÉLARD-MARGANNE, *Saint Lambert à Voroux-Goreux. L'ancienne statue du saint patron retrouvée?*, in Bull. Soc. roy. « Le Vieux-Liège », 277, 1997, p. 633-640, 8 ill.
148. [Louvain-la-Neuve] P. CALIFICE, *Louvain-la-Neuve. Réhabilitation de la pierre volée de la chapelle de Lauzelle*, in Wavriensia, 46, 1997, 5-6, p. 149-159, 6 ill.
149. [Namur] J. TOUSSAINT, *Boiseries et marbres sculptés en Namurois. Dessins de la collection Charles Van Herck*. Namur, Société archéologique de Namur, 1997, 224 p., ill.

#### a) Sculpteurs - Beeldhouwers

150. [Delcour] H. KOCKEROLS, *Un Delcour retrouvé à Londres. L'épitaphe d'Elienne de Rossius de Liboy, provenant de la collégiale de Huy, conservée au Victoria & Albert Museum*, in Bull. Soc. roy. « Le Vieux-Liège », 277, 1997, p. 601-608, 4 ill.
151. [Dubroeucq] G. WAELPUT, *La ville surprise ou les tribulations de Maître Jacques*, in Hainaut tourisme, 300, 1997, p. 29-31, ill.
152. [Faydherbe] H. DE NIJN et al., *Lucas Faydherbe 1617-1697. Mechels beeldhouwer en architect*. Mechelen, Stedelijke Musea Mechelen, 1997, 216 p., ill.
153. [Faydherbe] H. DE NIJN en P. DE GREEF, *Lucas Faydherbe, 1617-1697*, in Openbaar Kunstsbezit in Vlaanderen, 35, 1997, 3, p. 3-13, ill.
154. [Faydherbe] I. DOUILLET, *Faydherbe et l'église des Riches-Claires de Bruxelles. Étude de la sculpture décorative et nouvelles pistes pour l'attribution*, in Rev. archéol. et hist. d'art Louvain, 29, 1996, p. 65-83, 29 ill.
155. [Faydherbe] H. SPRANGERS, *Ludovicus Josephus Faydherbe, de laatste Faydherbe?*, in Hand. Kon. Kring Oudh., Lett. en Kunst Mechelen, 100, 1996 (1997), p. 177-190.
156. [Faydherbe] B. STROOBANTS en I. BRUYNOOGHE, *De iconografie van Lucas Faydherbe*, in Hand. Kon. Kring Oudh., Lett. en Kunst Mechelen, 100, 1996 (1997), p. 147-176, 17 ill.
157. [Floris] L. SMOLDEREN, [Compte-rendu/Recensie] *Cornelis Floris (1514-1575), beeldhouwer, architect en ontwerper, Crédil communal, Bruxelles, 1996*, in Rev. belge archéol. et hist. de l'art. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 66, 1997, p. 220-222.
158. [Jonghelinck] J. CHAPPS-SMITH, [Compte-rendu/Recensie] L. Smolderen, *Jacques Jonghelinck: sculpteur, médailleur et graveur de sceaux (1530-1606)*, *Louvain-la-Neuve, 1996*, in Burl. Magazine, 1135, 1997, p. 698.
159. [Jonghelinck] C. COLNERT, [Compte-rendu/Recensie] L. Smolderen, *Jacques Jonghelinck: sculpteur, médailleur et graveur de sceaux (1530-1606)*, *Louvain-la-Neuve, 1996*, in Rev. belge archéol. et hist. de l'art. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 66, 1997, p. 227-230.
160. [Jonghelinck] M. ESTELLA, [Compte-rendu/Recensie] L. Smolderen, *Jacques Jonghelinck: sculpteur, médailleur et graveur de sceaux (1530-1606)*, *Louvain-la-Neuve, 1996*, in Arch. esp. de arte, 278, 1997, p. 204-205.
161. [Pepers] S. VANDENBERGHE, *Allegorische tuinbeelden van Pieter Pepers, 1772*, in Brugge Sted. Mus. en Museumvrienden. Museumbullet., 17, 1997, p. 6-7, ill.
162. [Van der Veken] J.W. SALOMONSON, *Kleinschalige werken in palmlood van Nicolaus Van der Veken*, in Hand. Kon. Kring Oudh., Lett. en Kunst Mechelen, 100, 1996 (1997), p. 61-124, 72 ill.

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

#### a) Généralités - Algemeencheden

163. K. ARNDT, *Konstellation: Bode, Tschudi, Friedländer, Winkler: Die Niederländische Malerei in den Berliner Sammlungen*, in Jahrb. Berliner Museen, 38, 1996, p. 57-71, 5 ill.
164. A. ARNOULD, [Compte-rendu/Recensie] *Vlaamse miniaturen voor vorsten en burgers 1475-1550*, *Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Antwerpen, 1997*, in Burl. Magazine, 1131, 1997, p. 419-420, ill.

165. a) *L'Art et la Banque: une sélection de Rubens à Magritte*. [Anvers], Fonds Mercator, 1997, 270 p., 195 ill. / b) *Kunst in de Bank: een keuze van Rubens tot Magritte*. [Antwerpen], Mercatorfonds, 1997, 270 p., 195 ill.
166. I. BÄHR, *Bilderfindungen der frühen niederländischen Malerei im Spiegel der Meisters von Soest*, in Pantheon, 45, 1997, p. 46-56, 19 ill.
167. D. BEAUJEAN, *Druckgraphik als Vorlage für Bilder in Bildern*, in Bull. Musées roy. Beaux-Arts Belg. Kon. Musea Sch. Kunsten Belg., 1992-1993 (1997), p. 63-96, 23 ill.
168. E. BERMEJO, [Compte-rendu/Recensie] *Pintura Flamenca del siglo XVI. Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria, Tenerife, 1995*, in Arch. esp. de arte, 279, 1997, p. 341.
169. E. BERMEJO MARTINEZ, [Compte-rendu/Recensie] *Fiamminghi a Roma 1508-1608, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 1995*, in Arch. esp. de arte, 279, 1997, p. 333-334.
170. R. BILLINGE, *The National Gallery-Leverhulme Infrared Reflectography Project: an Overview*, in *Le dessin sous-jacent [...] Colloque XI [...] Louvain-la-Neuve, 1997*, p. 109-115, pl. 58-60. [= n° 181]
171. R. BILLINGE, L. CAMPBELL, J. DUNKERTON, S. FOISTER, J. KIRBY, J. PHIL, A. ROY, M. SPRING and R. WHITE, *The Methods and Materials of Northern European Painting 1400-1500*, in Nat. Gall. Techn. Bull., 18, 1997, p. 6-55, 20 ill.
172. S. BLÖCKER, *Studien zur Ikonographie der Sieben Todsünden in der Niederländischen und Deutschen Malerei und Graphik von 1450-1560* (Bonner Studien zur Kunstgeschichte, 8). Münster-Hamburg, 1993, 366 p., 37 ill.
173. W.L. BRAEKMAN, *Driekoningenavond: koningsbrieven, liederen en gedichten*, in Volkskunde, 98, 1997, 1, p. 1-10, ill.
174. A. BRÄM, *Das Andachtsbuch der Marie de Gavre (Paris, B.N. ms. n. acq. fr. 16251). Buchmalerei in der Diözese Cambrai im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts*. Wiesbaden, Reichert, 1997, 387 p., ill.
175. a) J. BRIELS, *Peintres flamands au berceau du Siècle d'Or hollandais (1585-1630)*. Anvers, Fonds Mercator, 1997, 432 p., ill. / b) J. BRIELS, *Vlaamse schilders en de dageraad Hollands Gouden Eeuw (1585-1630)*. Antwerpen, Mercatorfonds, 1997, 432 p., ill.
176. B. BRINKMANN, *Die Flämische Buchmalerei am Ende des Burgunderreichs. Der Meister des Dresdener Gebelbuchs und die Miniaturisten seiner Zeit* (Ars Nova, 1). Turnhout, Brepols, 1997, 600 p., 400 ill.
177. J. CAMPBELL HUTCHINSON, [Compte rendu/Recensie] *R. Spronk, More than Meets the Eye. An Introduction to Technical Examination of Early Netherlandish Paintings in the Fogg Art Museum, Cambridge (MA), [...] 1996*, in Hist. Netherl. Art Newsletter, 14 1997, 1, p. 18-19.
178. M. CAMILLE, *Images dans les marges. Aux limites de l'art médiéval (Le temps des images)*. Paris, Gallimard, 1997, 247 p., ill. (trad. franç. de *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*, London, 1992)
179. Catalogus. I. Vlaamse tekeningen van de 16de-18de eeuw, in Delineavit et Sculpsit, 18, 1997, p. 6-31, ill.
180. Catalogus. II. Vlaamse beeldhouwerstekeningen, in Delineavit et Sculpsit, 18, 1997, p. 32-40, ill.
181. L. COIRIER, *Le bois et le temps: un entretien avec Didier Martens*, in Nouvelles patr., 71, 1997, p. 12-15, ill.
182. C. CURRIE, [Compte-rendu/Becensie] *SOS Peintures anciennes: sauvegarde de 20 œuvres sur panneau [...]*, in The Picture Restorer, 11, Spring 1997, p. 23-26, 2 ill.
183. G.G. DE JONCKHEERE, *Le paysage dans la peinture flamande de 1500 à 1750*. Paris, De Jonckheere, 1996, 332 p., ill.
184. *Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture. Colloque XI. 14-16 septembre 1995. Dessin sous-jacent et technologie de la peinture. Perspectives*, éd. par R. VAN SCHOUTE et H. VEROUGSTRAETE (Université catholique de Louvain. Département d'Archéologie et d'Histoire de l'Art. Document de travail n° 29). Louvain-la-Neuve, Laboratoire d'étude des œuvres d'art par les méthodes scientifiques, 1997, 279 p., 121 pl.
185. D. DE VOS, W. LE LOUP en D. MARÉCHAL, *Catalogus van de belangrijkste aanwinsten. Schilderkunst, grafiek en sculptuur*, in Jaarb. Stedel. Mus. Brugge, 1995-1996 (1997), p. 18-42, ill.
186. P. DIAS, « As cousas que mando vera volteza », *Quatre Portugais des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles et le monde artistique flamand*, in Handel. Genootschap Geschied. Brugge, 132, 1995, 3 (= A. VANDEWALLE (ed.), Handelingen. Internationaal Historisch Colloquium Vlaanderen -

- Portugal 15de - 18de eeuw, p. 83-124], 1996, p. 285-326, 12 ill.
187. R. DIDIER, « *Miseratio Christi, redemptio mundi* », *Considérations sur l'iconographie de la Passion*, in *Art et Histoire*, Malmedy, 1997, p. 97-148, 18 ill. [= n° 12]
188. C.H. DITTRICH, *Jan van Eyck bis Rembrandt. Niederr. Zeichnungen des 15. bis 17. Jahrh. aus dem Kupferstich-Kabinett Dresden im Albertinum*, in *Dresdner Kunstblätter*, 1997, 4, p. 122-127, 3 ill.
189. A. DUBOIS, *Bibliographie de l'infrarouge et du dessin sous-jacent. 1994-1996 + addendum*, in *Le dessin sous-jacent [...] Colloque XI [...] Louvain-la-Neuve*, 1997, p. 239-278. [= n° 184]
190. E. DUVERGER, *Une déclaration faite par Lieven van Laethem au sujet de peintres flamands au Portugal en 1490*, in *Gentse bijdr. kunstgesch.*, 31, 1996, p. 291-294.
191. E. DUVERGER, *Een vroeg-zestiende-eeuws schilderij met de Engel en koning David in het Museum voor Schone Kunsten te Gent*, in *Gentse bijdr. kunstgesch.*, 31, 1996, p. 295-300, 2 ill.
192. J.-M. DUVOQUEL, *Villes et villages des Pays-Bas méridионаux (Belgique et France du nord) dans les Albums du duc Charles de Croÿ (+ 1612)*, in *Bull. Soc. nat. Ant. France*, 1995 (1997), p. 149-159, 2 ill.
193. D. GOODGAL-SALEM, [Compte rendu/Recensie] *B. de Patoul a. R. Van Schoule, Les Primitifs flamands et leur temps, Louvain-la-Neuve, [...] 1995*, in *Hist. Netherl. Art Newsletter*, 14, 1997, 1, p. 16.
194. D. GOODGAL-SALEM, [Compte rendu/Recensie] *C. Harbison, The Mirror of the Artist : Northern Renaissance Art in Its Historical Context*, New York, [...] 1995, in *Hist. Netherl. Art Newsletter*, 14, 1, 1997, p. 15.
195. D. GOODGAL-SALEM, [Compte rendu/Recensie] *O. Pächt, Van Eyck and the Founders of Early Netherlandish Painting*, London, [...] 1994, in *Hist. Netherl. Art Newsletter*, 14, 1997, 1, p. 14-15, ill.
196. C. GÖTTLER, *Ikonokasmus als Kirchenreinigung. Zwei satirische Bildfiktionen zum niedertändischen Bildersurm 1566*, in *Georges-Bloch-Jahrb. Kunstgesch. Seminars Univ. Zürich*, 1997, p. 61-87, 19 ill.
197. F. GUTIÉRREZ BANOS, *La figuración marginal en la baja Edad Media: temas del « Mundo al revés » en la miniatura del siglo XV*, in *Arch. esp. de arte*, 278, 1997, p. 143-162, 11 ill.
198. A. HAGOPIAN VAN BUREN, *Problems and Possibilities of the Reflectography of Manuscripts: the Case of the Turin-Milan Hours*, in *Le dessin sous-jacent [...] Colloque XI [...] Louvain-la-Neuve*, 1997, p. 19-28, pl. 7-10. [= n° 184]
199. J.O. HANDE, [Compte-rendu/Recensie] *M. Comblen-Sonkes, Corpus of Fifteenth-Century Painting in the Southern Netherlands and the Principality of Liège. Vol. XIII: Collegiate Church of Saint Peter, Louvain, Bruxelles*, 1996, in *Burl. Magazine*, 1135, 1997, p. 697-698.
200. C. HARBISON, *The Mirror of the Artist: Northern Renaissance Art in its Historical Context*, New York, 1995.
201. M. HEIMBURGER, *Carlo Crivelli e una sua probabile fonte d'ispirazione*, in *Paragone arte*, 1-2, 1995, p. 3-15, 7 ill.
202. J. JANSENS EN M. MEUWSE, *Jacob van Maerlant, Spiegel historiae: de miniaturen uit het handschrift Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, KA XX*, Leuven, Davidsfonds & Clauwaert, 1997, 176 p., ill.
203. S. KEMPERDICK, *Noch einmal zum Problem des Seitenverkehrung in der Standszin des Turin-Maitander Stundenbuchs*, in *Zeitschr. Kunstgesch.*, 1997, 2, p. 249-252, 2 ill.
204. P. KLEIN, *Dendrochronological Analyses of Panels of Hans Memling and his Contemporaries*, in *Memling Studies [...]*, Leuven, 1997, p. 287-295, 6 ill. [= n° 312]
205. L. KOCKAERT ET R.H. MARIJNISSEN, *Dialogue avec l'œuvre ravagée, après 250 ans de restauration*, Anvers, 1995.
206. I. KOCKELBERGH, *Muziek in de kunst in het Hessenhuis*, in *Cult. Jaarb. Stad Antwerpen*, 1994, p. 63-68, ill.
207. F. LEMMENS EN A.K.L. THIJS, *Niel Christus maar Joannes de Evangelist, geen religieuze vrouw maar de H. Maagd: een iconografische rechtoezetting*, in *Volkskunde*, 98, 1997, 3, p. 192-196, 3 ill.
208. K. LOUISE BELKIN, [Compte rendu/Recensie] *The History of Painting in Belgium from the 14th Century to the Present Day. With an introduction by P. Roberts-Jones, Brussels, [...] 1995*, in *Hist. Netherl. Art Newsletter*, 14, 1997, 1, p. 16.
209. D. MAES, *De portretten van Keizerin Maria-Theresia en Jeanne Bautwens - van Pelegem in*

- het Branguijnmuseum te Brugge*, in Ghendtsche Tydinghen, 1997, 2, p. 99-101, ill.
210. F. MARÍAS, *Realidad e imagen decorosa: las ciudades españolas de Felipe II*, in Reales Sitios, 34, 134, 1997, p. 40-49, ill.
211. D. MARTENS, *Autour des retables du jubé de l'église des chartreux de Cologne. Lumière réelle et lumière fictive dans la peinture flamande et allemande de la fin du Moyen Âge*, in Wallraf-Richartz Jahrb., Köln, 57, 1996, p. 65-100, 23 ill.
212. D. MARTENS, *Une énigme iconographique dans la peinture des anciens Pays-Bas au XVI<sup>e</sup> s.: Charles Quint, Shâh puhr Ier ou Saint Sébastien*, in Zeitschr. Kunstgesch., 1997, 3, p. 352-375, 25 ill.
213. D. MARTENS, *Entre l'Italie et les Flandres: la « Virgo inter virgines » de Hans Holbein l'Ancien et ses sources*, in Revue de l'art, 117, 1997, p. 36-47, 14 ill.
214. J. MARTÍNEZ CUESTA, *Ecos de guerra en el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, in Reales Sitios, 34, 134, 1997, p. 4-19, ill.
215. *Masterpieces of the J. Paul Getty Museum*. Los Angeles, J.P. Morgan Museum, 1997, 128 p., ill.
216. S. NEILSEN BLUM, *Earthly Saints: The Concordance of Flemish and Florentine Art in the Fifteenth Century*, in Konsthistor. Tidskrift, 65, 1996, p. 151-178, 7 ill.
217. H. NIEUWDORP en B. DEKEYZER, *Breviarium Mayer van de Bergh. Alle miniaturen*. Gent, Luidion, 1997, 96 p., ill.
218. J. OCKELEY, *Rond de triptiek met de Marteling van Sint Sebastiaan in de Sint-Martinuskerk te Asse*, in Eigen schoon en de Brabander, 1997, p. 196-211, ill.
219. J. OLERO BUTLER, *Los Flamencos en la España del siglo XVI*, in Anuario Depart. Hist. y Teoría del Arte, 2, 1990, p. 173-177, 2 ill.
220. A. ORICHETA GARCIA, *Grabados alemanes y flamencos: los modelos de Juan de Juni y su escuela en León*, in Academia, 83, 1996, p. 315-357, ill.
221. *Pintura flamenca del siglo XVI*, Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria. Tenerife, 1995.
222. B. POPELIER, *Vlaamse Primitieven in Belgische musea*, in Kunst en Cultuur, okt. 1997, p. 26-30, ill.
223. P. PRINGELS et M.L. BOSMAN, *Tableaux généalogiques peints des saintes Renelde, Gudule et Waudru*. Ham juxta Sanctas. Saintes, 1997, 323 p., ill.
224. L.M.C. RANDALL, *Medieval and Renaissance Manuscripts in the Walters Art Gallery, Vol. III. Belgium, 1250-1530*. Baltimore, John Hopkins University Press - The Walters Art gallery, 1997, 718 p., ill.
225. B.A. ROZIER, *The Bible in Print. Netherlandish Bible Illustration in the Sixteenth Century*. Leiden, Faber Publishers, 2 vol. 1997, 375 & 440 p., 529 ill.
226. A. SÁNCHEZ-LASSA DE LOS SANTOS, *Un Ecce Homo de l'école flamande au Musée des Beaux-Arts de Bilbao*, in *Le dessin sous-jacent [...] Colloque XI [...] Louvain-la-Neuve, 1997*, p. 177-184, pl. 91-92. [= n° 184]
227. M. SERCK-DEWAIDE, [Compte-rendu/Recensie] *L. Kockaert et R. H. Marijnissen, Dialogue avec l'œuvre ravagée après 250 ans de restauration*, Anvers, 1995, in Studies in Conserv., 42, 1997, 3, p. 189-190.
228. M. SMEYERS, *De middeleeuwse miniaturkunst: een blijvende interesse*, in *Neogotiek in de boekenkast*. Leuven, 1997, p. 115-119, ill. [= n° 812]
229. M. SMEYERS, *The restoration of the Breviarum Mayer van den Bergh: a Multidisciplinary Project in Progress*, in *Le dessin sous-jacent [...] Colloque XI [...] Louvain-la-Neuve, 1997*, p. 39-41. [= n° 184]
230. V. SOTO CABO, *Describir jardines. Topicos, imágenes e imaginación para el estudio de la jardinería filipina*, in Reales Sitios, 34, 134, 1997, p. 20-29, ill.
231. R. SPRONK, *More than Meets the Eye. An Introduction to Technical Examination of Early Netherlandish Paintings in the Fogg Art Museum, Cambridge, MA*. Cambridge, 1996.
232. A. STONES, *Le livre d'images de Madame Marie (Mémoire des couleurs)*. Paris, Editions du Cerf, 1997, 124 p., ill.
233. *Tentoonstelling « Kant in Europa » Brugge, Museum Arenthuis 20 september - 23 november 1997. Catalogus deel 2: Schilderijen, teksten en samenstelling: M. Bruggeman*, in Brugge Sted. Mus. en Museumvrienden. Museumbullet., 17, 1997, 5, p. 1-14, ill.
234. M. VAN DER VOORT, *De restauratie van de suite van de « Vijftien mysteries van de rozenkrans »*, in Sint-Paulus-Info, 64, 1997, p. 1323-1330, 8 ill.

235. D. VAN WIJNSBERGHE, « La plus riche et noble librairie du monde », in *Dossier de l'art. Numéro spécial: L'art à la Cour des Ducs de Bourgogne*, n° 44, déc. 1997 - jan. 1998, p. 64-79, ill.
236. D. VANWIJNSBERGHE, *Les règles des soeurs de l'Hôpital Notre-Dame de Tournai: apport des méthodes de laboratoire à l'histoire de la miniature*, in *Le dessin sous-jacent [...] Colloque XI [...]*, Louvain-la-Neuve, 1997, p. 29-38, pl. 11-15. [= n° 184]
237. a) *Vlaamse miniaturen voor vorsten en burgers 1475-1550* (tentoonstellingscat.), M. SMEYERS en J. VAN DER STOCK (uitg.), Gent, Ludion, 1997, 221 p., ill. / b) *Miniatures à peintures en Flandre 1475-1550* (cat. d'exposition), M. SMEYERS et J. VAN DER STOCK (éd.), Gent, Ludion, 1997, 221 p., ill. / c) *Flemish illuminated manuscripts 1475-1550* (exhibition cat.), M. SMEYERS and J. VAN DER STOCK (ed.), Ghent, Ludion, 1997, 221 p., ill.
238. R.S. WIECK, *Painted Prayers. The Book of Hours in Medieval and Renaissance Art* (exhibition cat.), New York, George Braziller - The Pierpont Morgan Library, 1997, 144 p., ill.
239. M. WINNESS and H. EASTWOOD, *The Prodigal Son: Examination and Conservation of a Flemish Cabinet on Stand*, in *V & A Conservation Journal*, 23, April 1997, p. 5-7, ill.
240. L. WUYTS, *Beschouwingen bij een vroeg zeventiende-eeuwse voorstelling van de « Gebedswake van Christus in Getsemane »*, in Gentse bijdr. kunstgesch., 31, 1996, p. 1-15, 2 ill.
241. G. ZEMAN, [Compte rendu/Recensie], *Eberhard König, Das liebentbrannte Herz. Der Wiener Codex und der Maler Barthélémy d'Eyck*, Graz, Akademische Druck und Verlag [...], 1996, in *Kunstchronik*, 1997, p. 520-528, 2 ill.
- b) **Centres de production - Productiecentra**
242. [Antwerpen] E. DUVERGER en D. MAUFORT, *Nieuwe gegevens over de zeventiende-eeuwse Antwerpse kunstschilder Gijsbrecht Thijss (1617-1684?)*, in Gentse bijdr. kunstgesch., 31, 1996, p. 229-249, 6 ill.
243. [Antwerpen] E. DUVERGER en D. MAUFORT, *Het Antwerpse kunstenaarsgeslacht Tijssens (Thyssens) uit de zeventiende en het begin van de achttiende eeuw en zijn stampader Augustijn Tijssens de Oude*, in Gentse bijdr. kunstgesch., 31, 1996, p. 127-207, 15 ill.
244. [Antwerpen] D. MAUFORT, *De Antwerpse schildersfamilie Van Buesrode uit de zeventiende eeuw en de historie van Dokter Faust*, in Gentse bijdr. kunstgesch., 31, 1996, p. 209-228, 11 ill.
245. [Antwerpen] D. MAUFORT, *Jacobus Thys (1620 - na 1675), een onbekend Antwerpse kunstschilder*, in Gentse bijdr. kunstgesch., 31, 1996, p. 300-301.
246. [Antwerpen] J.D. STEWART, *Pieter Thys (1624-1677). Recovering a Scarcely Known Antwerp Painter*, in Apollo, 120, 1997, p. 37-43, 12 ill.
247. [Antwerpen] E.M.F. VERHEGEN, *Antwerpse devotieprenten met handgeschreven teksten uit de 17de eeuw in de Republiek*, in Volkskunde, 98, 1997, 1, p. 41-54, 6 ill.
248. [Brugge] H. DEMARIST, *Eén unicum: de nooddevotieprint van het H. Bloed van Brugge, die « heeft aengeraekt die h. relicte »*, in Volkskunde, 98, 1997, 4, p. 211-255, 8 ill.
249. [Bruxelles-Brussel] J. HIDALGO OGAYAR, *Libros de Horas de doña Mencia de Mendoza*, in Arch. esp. de arte, 1997, 278, p. 177-183, 4 ill.
250. [Bruxelles-Brussel] Y. HIRAOKA, *Le « Triptyque des Miracles » de Melbourne: signification et datation du volet des Noces de Cana*, in Annales hist. art et archéol. (ULB), 19, 1997, p. 95-108, 7 ill.
251. [Gent] A. DEROLEZ, *Scriptorium en bibliotheek tijdens de middeleeuwen*, in *Ganda en Blandinium. De Gentse abdijen van Sint-Pieters en Sint-Baafs* (tentoonstellingscat.), Gent, Snoeck-Ducaju & Zoon, 1997, p. 147-160, ill.
252. [Tournai] L. COIRIER et Y. ROBERT, *Restaurer la « Jérusalem célesté » en Wallonie!*, in Nouvelles parl., 74, 1997, p. 32-33, ill.
253. [Waasland] D. ANTHUENIS, *Bestaat er een « Wase » schilderkunst? Een poging tot oordeelvorming over de Wase kunstgeschiedenis*, in Ann. Kon. oudheidk. Kring Land van Waas, 100, 1997, p. 251-279, ill.
- c) **Peintres, enlumineurs, dessinateurs, graveurs - Schilders, verluchters, tekenaars, graveurs**
254. [Aerts] B.M. VERMET, *Architectuurschilders in Danzig. Hendrick Aerts en Hans en Paul Vredeman de Vries*, in Gentse bijdr. kunstgesch., 31, 1996, p. 27-57, 20 ill.
255. [Bening] C. ENGELLAU-GULLANDER, *The Stockholm-Kassel Book of Hours. Yet Another Illumi-*

- nation Identified*, in Art Bull. of Nationalismus, Stockholm, 3, 1996, p. 82-86, 7 ill.
256. [Beukelaer] J. DIK et al., *The Technical Examination of Joachim Beukelaer's « The Miraculous Draught of Fishes »*, in ICOM Committee for Conservation, 11th Triennial Meeting, Pre-prints, London, 1996, 1, p. 348-354, 6 ill. [= n° 2]
257. [Bol] H. FABER, *Hans Bol und die Dürer-Renaissance*, in Delineavit et Sculpsit, 17, 1997, p. 7-12, 6 ill.
258. [Bosch] M. FARIES and J.R.J. VAN ASPEREN DE BOER, *Covering-over or Covering-up: Some Instances of Re-use of Panels in Paintings after Hieronymus Bosch*, in *Le dessin sous-jacent [...] Colloque XI [...] Louvain-la-Neuve*, 1997, p. 7-17, pl. 1-6. [= n° 184]
259. [Bosch] I. MATEO GOMEZ y J. MATEO VINES, *El peregrino de la Vida Humana del Bosco*, in Arch. esp. de arte, 279, 1997, p. 297-302, 11 ill.
260. [Bruegel] CH. DITTRICH, *Van Eyck, Bruegel, Rembrandt. Niederländische Zeichnungen des 15. Bis 17. Jahrhunderts aus dem Kupferstich-Kabinett, Dresden*, Ausst. Kat. Eorasburg, Ed. Minerva, 1997, 219 p. ill.
261. [Bruegel] K. LINDSAY, *Mystery in Bruegel's Proverbs*, in Jahrb. Berliner Museen, 38, 1996, p. 63-76, 11 ill.
262. [Bruegel] P. ROBERTS-JONES, *Bruegel au plurIEL*, in Conn. des Arts, 545, 1997, p. 52-59, 9 ill.
263. [Bruegel] E. ROURA, *Un tirage inconnu d'une estampe de Pierre Bruegel*, in Rev. archéol. et hist. d'art Louvain, 29, 1996, p. 105-107, 2 ill.
264. [Brueghel] Z. KOVACZ, *Un motif de genre à la lumière de la tradition. Le joueur de vielle aveugle et les enfants*, in Bull. Musée hongrois des Beaux-Arts, 83, 1995, p. 37-53, ill.
265. [Brueghel] P. Brueghel der J. - Jan Brueghel der J., *Flämische Malerei um 1600. Tradition und Fortschritt*, Kulturstiftung Ruhr, Villa Hügel Essen [...], Kunsthist. Museum Wien, [...], Koninkl. Mus. Schone Kunsten [...], Antwerpen, Linden, 1997, 533p. ill.
266. [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, 15, 34, 1995, p. 15-20, 8 ill.
267. [Brueghel] V. PLIEGO DE ANDRÉS, *Musica y retórica en la alegoría del oido de Jan Brueghel « de velours » y Rubens*, in Arch. esp. de arte, 279, 1997, p. 319-328, 3 ill.
268. [Brueghel] F. ROSIER et Y. QUAIRIAUX, *Un Brueghel à Mariemont. « Noli me tangere », in Hainaut tourisme*, 302, 1997, p. 115-117, ill.
269. [Brueghel] M. ROSSI et A. ROVETTA, *I sei paesini di Jan Brueghel*, in Fiamantiquari. Arte viva, 5, 1997, 10-11, p. 100-101, 2 ill.
270. [Calvaert] J. OLLERO BUTLER, *Algunas novedades acerca de la pintura flamenca del siglo XVI en España: Pieter de Witte y Denis Calvaert*, in Anuario Depart. Hist. y Teoria del Arte, 3, 1991, p. 79-82, 8 ill.
271. [Campin] M. BELOZERSKAYA, [Compte rendu/Recensie] Robert Campin. *New Directions in Scholarship. Edited by S. Foister a. S. Nash, London, [...] 1996*, in Hist. Netherl. Art Newsletter, 14, 1997, 1, p. 17-18.
272. [Campin] S. KEMPERDICK, *Der Meister von Flémalle. Die Werkstatt Robert Campins und Rogier van der Weyden* (Ars Nova 2), Turnhout, Brepols, 1997, 362 p., 206 ill.
273. [Campin] F. THÜRELMANN, *Robert Campin um 1400 als Malergeselle in Tournai. Ein Kennerchaftlicher Versuch zu den Tapisserien der Heiligen Piaulus und Eleutherius*, in Pantheon, 45, 1997, p. 24-31, 12 ill.
274. [Christus] J. FOILE, [Compte-rendu/Recensie] M.W. Ainsworth, *Petrus Christus in Renaissance Bruges. An Interdisciplinary Approach*, New-York, Turnhout, in Rev. archéol. et hist. d'art Louvain, 29, 1996, p. 149-150.
275. [Christus] D. GOODGAL-SALEM, [Compte rendu/Recensie] M.W. Ainsworth, ed., *Petrus Christus in Renaissance Bruges: An Interdisciplinary Approach*, New York, [...] Turnhout, [...] 1995, in Hist. Netherl. Art Newsletter, 14, 1997, 1, p. 15-16.
276. [Coignel] J. OLLERO BUTLER, *Gillis Coignet y otros pintores flamencos del siglo XVI en un retablo de Santa María de la Redonda de Logroño*, in Anuario Depart. Hist. y Teoria del Arte, 1, 1989, p. 97-102, 10 ill.
277. [Coxcie] A. GNANN and D. LAURENZA, *Raphaël's Influence on Michiel Coxcie: Two New Drawings and a Painting*, in Master Drawings, 34, 1996, p. 292-302, 8 ill.
278. [Cruyl] S. EICHE, *On the Layout of the Cesi Palace and Gardens in the Vatican Borgo*, in Mitteil. Kunsthist. Inst. Florenz, 29, 1995, 2, 3, p. 258-281, 21 ill.
279. [David] M.W. AINSWORTH, *Old Assumptions Reconsidered through Revised Methodologies*, in

- Le dessin sous-jacent [...]. Colloque XI [...], Louvain-la-Neuve, 1997, p. 103-108, pl. 51-57. [= n° 184]*
280. [David] Y. BRULINEN, *Hereniging van een ontmantelde triptiek van Gerard David*, in *Kunst op vleugels [...]*, Den Haag, 1997, p. 11-23, 10 ill. [= n° 282]
281. [David] E. BULJSEN, *Van de os en de ezel. Op zoek naar de betekenis van Gerard Davids Boslandschap*, in *Kunst op vleugels [...]*, Den Haag, 1997, p. 24-38, 8 ill. [= n° 282]
282. [David] *Kunst op vleugels. Rond een herenigd drieltuik van Gerard David* (A. VAN SUCHTELEN et al.), Den Haag, 1997, 96 p., ill.
283. [David] H.M. SCHMIDT, *Beweining Christi und Grablegung. Ein unbekanntes früher Werk von Gerard David*, in *Rhein. Landesmus. Bonn*, 1997, 2, p. 39-44, ill.
284. [David] A. VAN SUCHTELEN, *Art on Wings. Celebrating the Reunification of a Triptych by Gerard David*, in *Mauritshuis in Focus*, 9, 1996, 3, p. 7-13, 7 ill.
285. [De Cock] S. BAUWENS, *Portret van Maria van Speybrouck door Paul Jozef De Cock, einde 18de eeuw*, in Brugge Sted. Mus. en Museumvrienden. Museumbull., 17, 1997, 1, p. 6, ill.
286. [De Jode] W. LE LOUP, *De werken van Hercules: 12 burijngravures gegraveerd door Gerard de Jode naar ontwerp van Marcus Gheeraerts, 2de helft 16de eeuw*, in Brugge Sted. Mus. en Museumvrienden. Museumbull., 17, 1997, 3, p. 10, ill.
287. [De Rijckere] H. BENESZ, *Allegorical Female Busts by Bernaert de Rijckere in the National Museum in Warsaw*, in Oud Holland, 111, 1997, 1, p. 1-12, 15 ill.
288. [De Rycke] R. VAN ELSLANDE, *Daneel De Rycke, de Gentse schilder (ca. 1415-1474)*, in Ghentse Tydinghen, 1997, 3, p. 140-151.
289. [De Witte] J. OLLERO BUTLER, *Algunas novedades acerca de la pintura flamenca del siglo XVI en España: Pieter de Witte y Denis Calvaert*, in Anuario Depart. Hist. y Teoria del Arte, 3, 1991, p. 79-82, 8 ill.
290. [D'Eyck] G. ZEMAN, [Compte rendu/Recensie], *Eberhard König, Das liebentbrannte Herz. Der Wiener Codex und der Maler Barthélémy d'Eyck*, Graz, Akademische Druck und Verlag [...], 1996, in *Kunstchronik*, 1997, p. 520-528, 2 ill.
291. [Duvivier] D. MARÉCHAL, *J. Bernard Duvivier (1762-1837), een Brugse neoclassicistische fijnschilder en tekenaar te Parijs*, in *Jaarb. Stedel. Mus. Brugge*, 1995-1996 (1997), p. 216-237, ill. (texte fr. p. 337-347).
292. [Duvivier] D. MARÉCHAL, *J. Bernard Duvivier: Portret van de familie Villers 1790*, in *Jaarb. Stedel. Mus. Brugge*, 1995-1996 (1997), p. 18-21, ill.
293. [Fisen] P.-Y. KAIRIS, *Les saintes promotrices de la Fête-Dieu vues par le peintre Englebert Fisen*, in Leodium, 81, 1997, p. 33-43.
294. [Fisen] B. LHOIST-COLMAN, *Tableaux d'Englebert Fisen (1655-1733) en vente à Liège au XIX<sup>e</sup> siècle*, in Bull. Soc. roy. « Le Vieux-Liège », 276, 1997, p. 561-563.
295. [Francken] M.-T. TERRON-REYNOLDS, *Cuatro cobres atribuidos a Frans Francken II*, in *Goya*, 259-260, 1997, p. 164-168, ill.
296. [Gheeraerts] E. BULJSEN, *Marcus Gheeraerts*, in *Delineavit et Sculpsit*, 17, 1997, p. 57-58, 2 ill.
297. [Gheeraerts] W. LE LOUP, *De werken van Hercules: 12 burijngravures gegraveerd door Gerard de Jode naar ontwerp van Marcus Gheeraerts, 2de helft 16de eeuw*, in Brugge Sted. Mus. en Museumvrienden. Museumbull., 17, 1997, 3, p. 10, ill.
298. [Gossart] R. BILLINGE, L. CAMPBELL, J. DUNKERTON, S. FOISTER, J. KIRBY, J. PILC, A. ROY, M. SPRING and R. WHITE, *Gossaert's Adoration of the Kings*, in Nat. Gall. Techn. Bull., 18, 1997, p. 87-97, ill.
299. [Groenning] H. MIELKE, *Gerard Groenning. Ein Antwerpener Künstler um 1570. II. Verzeichnis seiner Zeichnungen und Stichwerke aus dem wissenschaftlichen Nachlass von Hans Mielke*, herausgegeben von URSULA MIELKE, in *Jahrb. Berliner Museen*, 38, 1996, p. 121-150, 64 ill.
300. [Jordaens] *L'Arrestation du Christ de Jordaens. Anatomie d'un chef-d'œuvre*, Musée des Beaux-Arts de Valenciennes. Valenciennes, 1997, 71 p., ill.
301. [Jordaens] CH. DITTRICH, *Allegorie der Dichtkunst von Jacob Jordaens*, in *Dresdner Kunstabläter*, 1997, 4, p. 127-129, ill.
302. [Jordaens] J. FOUCART, *Aïsé plaidoyer pour un grand tableau*, in *L'Arrestation du Christ de Jordaens [...]*, Valenciennes, 1997, p. 8-13. [= n° 300]
303. [Jordaens] M. JAFFÉ, *Note sur l'Arrestation du Christ de Jordaens*, in *L'Arrestation du Christ de Jordaens [...]*, Valenciennes, 1997, p. 14-15. [= n° 300]

304. [Jordaens] D. LIOT, *Les différentes étapes du rentoilage*, in *L'Arrestation du Christ de Jordaens [...]*, Valenciennes, 1997, p. 36-40, ill. [= n° 300]
305. [Jordaens] D. LIOT et E. MARTIN, *L'étude et la restauration de l'Arrestation du Christ de Jordaens*, in *L'Arrestation du Christ de Jordaens [...]*, Valenciennes, 1997, p. 23-35, ill. [= n° 300]
306. [Jordaens] P. RAMADE, *Autour de l'Arrestation du Christ de Jordaens*, in *L'Arrestation du Christ de Jordaens [...]*, Valenciennes, 1997, p. 47-65, 10 ill. [= n° 300]
307. [Jordaens] P. RAMADE, *L'Arrestation du Christ de Jordaens, nouveaux regards*, in *L'Arrestation du Christ de Jordaens [...]*, Valenciennes, 1997, p. 16-22, ill. [= n° 300]
308. [Jouet] M. NIHOUL, *Pierre Jouet, « Le peintre de Chastellet-sur-Sambre »*, in Hainaut tourisme, 300, 1997, p. 41-44, ill.
309. [Juan de Flandes] O. KOTKOVA, *The Prague Ecce Homo: an Early Work by Juan de Flandes?*, in *Le dessin sous-jacent [...] Colloque XI [...]*, Louvain-la-Neuve, 1997, p. 185-192, pl. 93-95. [= n° 181]
310. [Juan de Flandes] M. WENIGER, *Bynnen Brugge in Flandern: The Apprenticeships of Michel Sittow and Juan de Flandes*, in *Memling Studies [...]*, Leuven, 1997, p. 115-131, 6 ill. [= n° 342]
311. [Justus van Gent - Juste de Gand] P. ECKHNOUT, *De Justus de Gand à Hugo Van der Goes ou le mythe de Joos Van Wassenhove*, in *Bull. Musées roy. Beaux-Arts Belg. Kon. Musea Sch. Kunsten Belg.*, 1992-1993 (1997), p. 9-33, 18 ill.
312. [Justus van Gent - Juste de Gand] V. JUREK, *Pietro Spagnolo et Juste de Gand. Un dessin inédit d'après le tableau d'autel du Corpus Domini à Urbino*, in *Revue de l'art*, 117, 1997, p. 48-53, 7 ill.
313. [Lauwens] V. VERMEERSCH en S. BAUWENS, *Een mooie eindejaarsaanwinst voor het Steinmetzkabinet*, in *Brugge Sted. Mus. en Museumvrienden. Museumbullet.*, 17, 1997, 6, p. 1-2, ill.
314. [Legi] A. ORLANDO, *Un Fiammingo a Genova: documenti furativi per Giacomo Legi*, in *Paragone arte*, 4, 1995, p. 62-85, ill.
315. [Lion] M. PACCO-PIGARD, *Portrait du baron Frédéric-Magnus de Buddenbrock par Pierre-Joseph Lion*, in *Ann. Soc. archéol. Namur*, 70, 1996, p. 238-241, 1 ill.
316. [Maitres-Meesters] B. BRINKMANN, *Die Flämische Buchmalerei am Ende des Burgunderreichs. Der Meister des Dresdener Gebetbuchs und die Miniaturisten seiner Zeit* (Ars Nova, 1), Turnhout, Brepols, 1997, 600 p., 400 ill.
317. [Maitres - Meesters] J. DIJKSTRA, [Compte-rendu/Recensie] C. STROO and P. SYFER-D'OLNE, *The Flemish Primitives I: The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden Groups*, Bruxelles, 1996, in *Burl. Magazine*, 1135, 1997, p. 696.
318. [Maitres-Meesters] S. KEMPERDICK, *Der Meister von Flémalle. Die Werkstatt Robert Campins und Rogier van der Weyden* (Ars Nova 2), Turnhout, Brepols, 1997, 362 p., 206 ill.
319. [Maitres-Meesters] D. MARTENS, *Les deux triptyques juueaux du Maître de la Légende de sainte Catherine: analyse des sources et chronologie relative*, in *Rev. belge archéol. et hist. de l'art. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch.*, 66, 1997, p. 35-73, 26 ill.
320. [Maitres - Meesters] G. STEYNAERT, *The Key-work of the Master of the Legend of St. Catherine*, in *Le dessin sous-jacent [...] Colloque XI [...]*, Louvain-la-Neuve, 1997, p. 73-78, pl. 38-41. [= n° 184]
321. [Maitres - Meesters] 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 Museums of Fine Arts of Belgium*, Brussels, 1996, 275 p., 174 ill.
322. [Memling] B. BAERT, *The Allegory with a Virgin. Contributions to the Solution of an Iconographical Enigma*, in *Memling Studies [...]*, Leuven, 1997, p. 195-210, 4 ill. [= n° 342]
323. [Memling] T.-H. BORCHERT, *Large- and Small-scale Paintings and their Underdrawing in the Memling-group*, in *Le dessin sous-jacent [...] Colloque XI [...]*, Louvain-la-Neuve, 1997, p. 211-222, pl. 111-112. [= n° 184]
324. [Memling] T.-H. BORCHERT, *A Moving Expression of Most Sincere Devotion and Piety. Aspects of Memling's Rediscovery in Early 19th Century Germany*, in *Memling Studies [...]*, Leuven, 1997, p. 133-146. [= n° 342]
325. [Memling] L. CAMPBELL, *The Donne Triptych*, in *Memling Studies [...]*, Leuven, 1997, p. 71-80, 6 ill. [= n° 342]

326. [Memline] M.T. DAVILA, *The Restoration of the Adoration of the Magi Triptych in Prado*, in *Memling Studies [...]*, Leuven, 1997, p. 235-242, 4 ill. [= n° 342]
327. [Memline] L. DEVLEUGHER, *Une copie du triptyque de la Crucifixion de Memling pour l'abbé Jan Crabbe*, in *Memling Studies [...]*, Leuven, 1997, p. 31-33. [= n° 342]
328. [Memline] D. DE VOS, *Questions concernant Memling. Découvertes récentes, hypothèses et reconstitutions*, in *Memling Studies [...]*, Leuven, 1997, p. 3-16, 6 ill. [= n° 342]
329. [Memline] R.L. FALKENBURG, *The Scent of Holiness: Notes on the Interpretation of Botanical Symbolism in Paintings by Hans Memling*, in *Memling Studies [...]*, Leuven, 1997, p. 149-161, 6 ill. [= n° 342]
330. [Memline] M. FARIES, *The Underdrawing of Memling's Last Judgment Altarpiece in Gdańsk*, in *Memling Studies [...]*, Leuven, 1997, p. 243-259, 9 ill. [= n° 342]
331. [Memline] M.C. GALASSI, *A Technical Approach to a Presumed Memling's Diptych: Original Work and Some Italian Copies*, in *Memling Studies [...]*, Leuven, 1997, p. 339-350, 7 ill. [= n° 342]
332. [Memline] C. GARRIDO, *Hans Memling. Le triptyque de l'Adoration des Mages du Musée du Prado. Quelques considérations techniques*, in *Memling Studies [...]*, Leuven, 1997, p. 221-233, 7 ill. [= n° 342]
333. [Memline] N. GEIRNAERT, *Le triptyque de la Crucifixion de Hans Memling pour Jean Crabbe, abbé de l'abbaye des Dunes (1457-1488). Témoignage des documents contemporains*, in *Memling Studies [...]*, Leuven, 1997, p. 25-30, 5 ill. [= n° 342]
334. [Memline] N. GOETGHEBEUR, *Etude technique de trois tableaux de Memling*, in *Memling Studies [...]*, Leuven, 1997, p. 261-268, 5 ill. [= n° 342]
335. [Memline] P. KLEIN, *Dendrochronological Analyses of Panels of Hans Memling and his Contemporaries*, in *Memling Studies [...]*, Leuven, 1997, p. 287-295, 6 ill. [= n° 342]
336. [Memline] B.G. LANE, *The Question of Memling's Training*, in *Memling Studies [...]*, Leuven, 1997, p. 53-70, 10 ill. [= n° 342]
337. [Memline] A.S. LASSA DE LOS SANTOS, *La Vierge montrant l'Homme de douleurs du Musée des Beaux-Arts de Bilbao*, in *Memling Studies [...]*, Leuven, 1997, p. 313-322, 7 ill. [= n° 342]
338. [Memline] H. LOBELLE-CALUWÉ, *Hans Memling: a Self-Portrait?*, in *Memling Studies [...]*, Leuven, 1997, p. 43-52, 6 ill. [= n° 342]
339. [Memline] P. LORENTZ, *La localisation originelle de la Vierge dite de Jacques Floreins, par Hans Memling (Paris, Louvre)*, in *Memling Studies [...]*, Leuven, 1997, p. 81-89, 5 ill. [= n° 342]
340. [Memline] G.A. Malfatti, *Hans Memling à Milan. Une hypothèse*, in *Memling Studies [...]*, Leuven, 1997, p. 105-113, 6 ill. [= n° 342]
341. [Memline] M.P.J. MARTENS, *Hans Memling and his Patrons: a Cliometrical Approach*, in *Memling Studies [...]*, Leuven, 1997, p. 35-41, 4 ill. [= n° 342]
342. [Memline] *Memling Studies. Proceedings of the International Colloquium (Bruges, 10-12 November 1994)*, Leuven, Peeters, 1997, 350 p., ill.
343. [Memline] C. PÉRIER-D'ETEREN et A. GODFRIND-BORN, *Les trois versions de la Vierge montrant l'Homme de douleurs de Grenade, Melbourne et Bilbao*, in *Memling Studies [...]*, Leuven, 1997, p. 323-337, 16 ill. [= n° 342]
344. [Memline] C. REYNOLDS, *Memling's Landscapes and the Influence of Hugo van der Goes*, in *Memling Studies [...]*, Leuven, 1997, p. 163-170. [= n° 342]
345. [Memline] M. ROHLMANN, *Memling und Italien: Flämische Malerei für die Botogneser Familie Loiani*, in *Memling Studies [...]*, Leuven, 1997, p. 91-104, 7 ill. [= n° 342]
346. [Memline] A. SCHERER, *A Cologne Painting of the Adoration of the Magi and its Relationship to Hans Memling's Epiphany Scenes*, in *Le dessin sous-jacent [...] Colloque XI [...]*, Louvain-la-Neuve, 1997, p. 79-88, pl. 42-44. [= n° 184]
347. [Memline] M. SMEYERS, *From Hemling to Memling. From Panoramic View to Compartmental Representation*, in *Memling Studies [...]*, Leuven, 1997, p. 171-194, 10 ill. [= n° 342]
348. [Memline] M. SPRING, *The Technique and Materials of the Paintings Attributed to Memling in the National Gallery, London*, in *Memling Studies [...]*, Leuven, 1997, p. 213-219, ill. [= n° 342]
349. [Memline] P. SYFER-D'OLNE et C. STROO, *L'attribution controversée du triptyque Sforza*, in

- Memling Studies [...]*, Leuven, 1997, p. 297-311, 11 ill. [= n° 342]
350. [Memling] A. VANDEWALLE, *A propos du lieu de naissance de Memling*, in *Memling Studies [...]*, Leuven, 1997, p. 19-21, 1 ill. [= n° 342]
351. [Memling] H. VEROUGSTRAETE et R. VAN SCHOUTE, *Cadres et supports chez Memling*, in *Memling Studies [...]*, Leuven, 1997, p. 269-286, ill. [= n° 342]
352. [Mitterer] B. HAEGER, *Rubens's Adoration of the Magi, and the Program for the High Altar of St Michael's Abbey in Antwerp*, in *Simiolus*, 25, 1997, 1, p. 45-71, 14 ill.
353. [Pietersz.] P.B.R. VAN DEN BRINK, *IRR Examination on two Paintings attributed to Pieter Pietersz.: the Kalkar and Maastricht Crucifixions*, in *Le dessin sous-jacent [...] Colloque XI [...]*, Louvain-la-Neuve, 1997, p. 121-136, pl. 68-73. [= n° 184]
354. [Pourbus] D. DE VOS, *Pieter Pourbus, Het Laatste Avondmaal 1548*, in *Jaarb. Stedel. Mus. Brugge*, 1995-1996 (1997), p. 22, ill.
355. [Provost] R. SPRONK, *An Early Sixteenth Century Last Judgment by Jan Provoost*, in *Le dessin sous-jacent [...] Colloque XI [...]*, Louvain-la-Neuve, 1997, p. 43-51, pl. 16-17. [= n° 184]
356. [Quellinus] A. FRANKE, *Artus Quellinus d. Ä., Mars, vor 1657*, in *Westfälisches Landesmuseum Münster. Das Kunstwerk des Monats*, Febr. 1997, 4 p., ill.
357. [Rombouts] H. ABNHOLD, *Theodoor Rombouts. Der Zahnzieher - um 1628*, in *Westfälisches Landesmuseum Münster. Das Kunstwerk des Monats*, Febr. 1995, 4 p., 4 ill.
358. [Rubens] C. ASSHEUER-FUHR, *Das Rubensportrait von Nicolas de Respaigne in der Staatlichen Gemäldegalerie in Kassel*, in *Gentse bijdr. kunstgesch.*, 31, 1996, p. 121-126, 2 ill.
359. [Rubens] G. DELMARCEL, *De geschiedenis van Decius Mus. The History of Decius Mus*, in *Rubenstextiel. Rubens's Textiles*, Antwerpen, 1997, p. 39-57, ill. [= n° 381]
360. [Rubens] G. DELMARCEL, *Rubens en de wandtapijtkunst. Rubens and Tapestry*, in *Rubenstextiel. Rubens's Textiles*, Antwerpen, 1997, p. 28-37, ill. [= n° 381]
361. [Rubens] G. DELMARCEL, *De Rubenstapijten te Malta. Het Leven van Christus en de Triomf van de Eucharistie. Rubens's Tapestries in Malta. The Life of Christ and the Triumph of the Eucharist*, in *Rubenstextiel. Rubens's Textiles*, Antwerpen, 1997, p. 136-151, ill. [= n° 381]
362. [Rubens] N. DE POORTER, *De Triomf van de Eucharistie. The Triumph of the Eucharist*, in *Rubenstextiel. Rubens's Textiles*, Antwerpen, 1997, p. 78-105, ill. [= n° 381]
363. [Rubens] E. DUVERGER en D. MAUFORT, *Giovanni Battista van Eyck en de patronen met de historie van Decius Mus van Antoon Van Dyck naar inventies van Peter Paul Rubens*, in *Gentse bijdr. kunstgesch.*, 31, 1996, p. 97-119, 1 ill.
364. [Rubens] M. EIDELBERG, *An Album of Drawings from Rubens's Studio*, in *Master Drawings*, 35, 1997, 3, p. 234-266, 53 ill.
365. [Rubens] B. HAEGER, *Rubens's Adoration of the Magi, and the Program for the High Altar of St Michael's Abbey in Antwerp*, in *Simiolus*, 25, 1997, 1, p. 45-71, 14 ill.
366. [Rubens] U. HEINEN, *Rubens zwischen Predigt und Kunst. Der Hochaltar für die Walburgenkirche in Antwerpen*. Weimar, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 1996, 413 p., 22 ill.
367. [Rubens] P. HUVENNE, *Vita Beati Piatris Ignatii Loiolae Societatis Jesu Fundatoris. Rome 1609*, in *Rubenstextiel. Rubens's Textiles*, Antwerpen, 1997, p. 162-167, ill. [= n° 381]
368. [Rubens] E. JANSSEN, *De geschiedenis van Achille. The Story of Achilles*, in *Rubenstextiel. Rubens's Textiles*, Antwerpen, 1997, p. 106-125, ill. [= n° 381]
369. [Rubens] M. JAFFÉ, *Rubens's Portraits of the Archduke Albert and the Infanta Isabella*, in *Burl. Magazine*, 1128, 1997, p. 194-195, ill.
370. [Rubens] J.R. JUDSON, *Comments on Rubens's Coup de lance: Its iconography, Style and Importance for Eugène Delacroix*, in *Rembrandt, Rubens and the Art of their Time [...]*, Pennsylvania, 1997, p. 106-121, 9 ill. [= n° 383]
371. [Rubens] I. KOCKELBERGH, *Aan tafel met de Emmaüs-gangers. Dining with the Men of Emmaüs*, in *Rubenstextiel. Rubens's Textiles*, Antwerpen, 1997, p. 152-161, ill. [= n° 381]
372. [Rubens] E. LARSEN, *Rubens und van Dyck « Jupiter und Antiope »*, in *Pantheon*, 45, 1997, p. 66-74, 9 ill.
373. [Rubens] E. LEUSCHNER, *Picturing Rubens picturing. Some Observations on Giordano's Allegory of Peace in the Prado*, in *Gaz. Beaux-Arts*, 129, 1997, p. 195-206, 10 ill.

374. [Rubens] W. LIEDTKE, *Rubens, His Patrons and Style*, in *Rembrandt, Rubens and the Art of their Time [...]*, Pennsylvania, 1997, p. 122-143, 13 ill. [= n° 383]
375. [Rubens] W. LIEDTKE, [Compte-rendu/Recensie] *Making and Meaning: Rubens's Landscapes*, National Gallery, London, 1997, in *Burl. Magazine*, 1126, 1997, p. 54-56, ill.
376. [Rubens] *Making and Meaning: Rubens's Landscapes*, National Gallery, London, 1997.
377. [Rubens] E. MC GRATH, *Rubens. Subjects from History* (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard XIII). London, Harvey Miller Publishers, 1997, 2 vol., 131 + 398 p., 228 ill.
378. [Rubens] R. MEYER, *Peter Paul Rubens and Colour Theory, an Assessment of the Evidence*, McGill University, 1996 (NN 05758).
379. [Rubens] J. MÜLLER-HOFSTED & G. DELMARCEL, *Jachtscènes. Hunting Scenes*, in *Rubenstextiel. Rubens's Textiles*, Antwerpen, 1997, p. 126-135, ill. [= n° 384]
380. [Rubens] S.N. ORSO, *Rubens on Carducho? Notes on a Problematic Source*, in *Gaz. Beaux-Arts*, 130, 1997, p. 1-8, 3 ill.
381. [Rubens] K. OTTENHEYM, *De correspondentie tussen Rubens en Huygens over architectuur (1635-40)*, in *Bull. Kon. Nederlandse Oudheidk. Bond*, 96, 1997, 1, p. 1-11, 6 ill.
382. [Rubens] V. PLIEGO DE ANDRÉS, *Musica y retórica en la alegoria del oido de Jan Brueghel «de velours» y Rubens*, in *Arch. esp. de arte*, 279, 1997, p. 319-328, 3 ill.
383. [Rubens] *Rembrandt, Rubens and the Art of their Time: Recent Perspectives*. (Papers in Art History from the Pennsylvania State University, 11). Pennsylvania, The Pennsylvania State University, 1997, 268 p., ill.
384. [Rubens] *Rubenstextiel. Rubens's Textiles*. Antwerpen, Hessenhuis [...] - Antwerp, Hessenhuis [...] 1997. Antwerpen, Stad Antwerpen, 1997, 243 p., ill.
385. [Rubens] D. & W. SMETS-MATTHYS, *De Sint-Ignatiusdoeken. The St. Ignatius Fabrics*, in *Rubenstextiel. Rubens's Textiles*, Antwerpen, 1997, p. 168-192, ill. [= n° 384]
386. [Rubens] L. SMOLDEREN, [Compte-rendu/Recensie] E. MC GRATH, *Subjects from History I. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard XIII, London*, 1997, in *Rev. belge archéol. et hist. de l'art*, Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 66, 1997, p. 223-224.
387. [Rubens] L. VAN TICHELEN, *De geschiedenis van Constantijn. The History of Constantine*, in *Rubenstextiel. Rubens's Textiles*, Antwerpen, 1997, p. 58-77, ill. [= n° 384]
388. [Rubens] J. WADUM, *A Preliminary Attempt to Identify Rubens's Studio Practice*, in ICOM Committee for Conservation. 11th Triennial Meeting [...], London, 1996, 1, p. 393-395, 6 ill. [= n° 2]
389. [Rubens] C. WHITE, [Compte-rendu/Recensie] M. VAN DER MEULEN, *Rubens Copies after the Antique. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard XIII, London, New-York*, 1994, in *Master Drawings*, 34, 1996, p. 309-312, 1 ill.
390. [Seghers] J. SPICER, *Gerard Seghers, The Jolly Drinker*, in *The Walters Monthly Bull.*, 49, 1996, 10, p. 4-5, 3 ill.
391. [Sittow] M. WENIGER, *Bynnen Brugge in Flandern: The Apprenticeships of Michel Sittow and Juan de Flandes*, in *Memling Studies [...]*, Leuven, 1997, p. 115-131, 6 ill. [= n° 342]
392. [Teniers] J. SIMON, *Zu Datierung und Ikonographie des «Genter Jahrmarkts» von David Teniers d. J.*, in *Wallraf-Richartz Jahrb.* Köln 57, 1996, p. 195-211, 7 ill.
393. [Thijs] E. DUVERGER en D. MAUFORT, *Nieuwe gegevens over de zeventiende-eeuwse Antwerpse kunstschilder Gijsbrecht Thijs (1617-1684?)*, in *Gentse bijdr. kunstgesch.*, 31, 1996, p. 229-249, 6 ill.
394. [Thijs] D. MAUFORT, *Jacobus Thijs (1620 - na 1675), een onbekend Antwerpse kunstschilder*, in *Gentse bijdr. kunstgesch.*, 31, 1996, p. 300-301.
395. [Thijs] J.D. STEWART, *Pieter Thijs (1624-1677). Recovering a Scarcely Known Antwerp Painter*, in *Apollo*, 120, 1997, p. 37-43, 12 ill.
396. [Tijssens/Thyssen] E. DUVERGER en D. MAUFORT, *Het Antwerpse kunstenaarsgeslacht Tijssens (Thyssens) uit de zeventiende en het begin van de achttiende eeuw en zijn stampader Augustijn Tijssens de Oude*, in *Gentse bijdr. kunstgesch.*, 31, 1996, p. 127-207, 15 ill.
397. [Van Baesrode] D. MAUFORT, *De Antwerpse schildersfamilie Van Baesrode uit de zeventiende eeuw en de historie van Dokter Faust*, in *Gentse bijdr. kunstgesch.*, 31, 1996, p. 209-228, 11 ill.
398. [Van Cleve] S. EICHE, *On the Layout of the Cesì Palace and Gardens in the Vatican Borgo*, in *Mitteil. Kunsthist. Inst. Florenz*, 29, 1995, 2, 3, p. 258-281, 21 ill.

399. [Van den Bos] W. DELUGA, *Prints by Balthasar van den Bos from the Collection of Albrecht von Saebisch*, in Delineauit et Sculpsit, 17, 1997, p. 1-6, 7 ill.
400. [Van den Hoecke] F. SOLINAS, *Cassiano dal Pozzo (1588-1657): il ritratto di Jan van den Hoecke e l'orazione di Carlo Dati*, in Boll. d'arte, 92, 1995, p. 141-164, 12 ill.
401. [Van de Pere] A. PIEDBA ADARVES, *A proposito de una nueva obra de Antonio van de Pere*, in Arch. esp. de arte, 280, 1997, p. 439-443, ill.
402. [Van der Goes] P. ECKHOUT, *De Juslus de Gand à Hugo Van der Goes ou le mythe de Joos Van Wassenhove*, in Bull. Musées roy. Beaux-Arts Belg. Kon. Musea Sch. Kunsten Belg., 1992-1993 (1997), p. 9-33, 18 ill.
403. [Van der Goes] C. REYNOLDS, *Memling's Landscapes and the Influence of Hugo van der Goes*, in *Memling Studies [...]*, Leuven, 1997, p. 163-170. [= n° 342]
404. [Van der Weyden] R. BILLINGE, L. CAMPBELL, J. DUNKERTON, S. FOISTER, J. KIRBY, J. PILG, A. ROY, M. SPRING and R. WHITE, *The Materials and Technique of Five Paintings By Rogier van der Weyden and his Workshop*, in Nat. Gall. Techn. Bull., 18, 1997, p. 68-86, ill.
405. [Van der Weyden] J. DIJKSTRA, [Compte-rendu/Recensie] *C. Stroo and P. Syfer-d'Olne, The Flemish Primitives I: The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden Groups*, Bruxelles, 1996, in Burl. Magazine, 1135, 1997, p. 696.
406. [Van der Weyden] S. KEMPERDICK, *Der Meister von Flémalle. Die Werkstatt Robert Campins und Rogier van der Weyden* (Ars Nova 2), Turnhout, Brepols, 1997, 362 p., 206 ill.
407. [Van der Weyden] S. KEMPERDICK and P. KLEIN, *The Evidence of Dendrochronological and Art Historical Dating in Paintings of the Rogier van der Weyden Group*, in *Le dessin sous-jacent [...] Colloque XI [...] Louvain-la-Neuve*, 1997, p. 143-151. [= n° 184]
408. [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 Museums of Fine Arts of Belgium*. Brussels, 1996, 275 p., 174 ill.
409. [Van der Weyden] M. TUCKER, *Rogier van der Weyden's Philadelphia « Crucifixion »*, in Burl. Magazine, 1135, 1997, p. 676-683, ill.
410. [Van der Weyden] H. VEROUGSTRAETE et R. VAN SCHOUTE, *Les petites Pièces du groupe van der Weyden: mécanismes d'une production en série*, in Technè, 5, 1997, p. 21-27, 15 ill.
411. [Van Dyck] A. BREJON DE LAVERGNÉE, *Anton Van Dyck: un Flamand à Gênes*, in Conn. des Arts, 538, 1997, p. 62-69, ill.
412. [Van Dyck] E. DUVERGER en D. MAUFORT, *Giovanni Ballista van Eyck en de patronen met de historie van Decius Mus van Antoon Van Dyck naar inventies van Peter Paul Rubens*, in Gentse bijdr. kunstgesch., 31, 1996, p. 97-119, 1 ill.
413. [Van Dyck] E. LARSEN, *Rubens und van Dyck « Jupiter und Antiope »*, in Pantheon, 45, 1997, p. 66-74, 9 ill.
414. [Van Dyck] O. MILLAR, [Compte-rendu/Recensie] *Van Dyck a Genova. Grande pittura e collezionismo, Palazzo Ducale, Genova, 1997*, in Burl. Magazine, 1132, 1997, p. 500-501, ill.
415. [Van Dyck] *Van Dyck a Genova: grande pittura e collezionismo, Genova, Palazzo Ducale [...]*, 1997. Milano, ed. Electa, 1997, 406 p., ill.
416. [Van Eyck] K. BÉ, *Geological Aspects of Jan Van Eyck's « Saint Francis Receiving the Stigmata »*, in *Jan Van Eyck [...] Philadelphia, 1997*, p. 88-95, ill. [= n° 423]
417. [Van Eyck] P.-M. BERTRAND, *Le portrait de Van Eyck* (Collection Savoir: Sur l'art). Paris, Hermann - Editeurs des sciences et des arts, 1997, 80 p., 16 ill.
418. [Van Eyck] M.H. BUTLER, *An Investigation of the Philadelphia « Saint Francis Receiving the Stigmata »*, in *Jan Van Eyck [...] Philadelphia, 1997*, p. 29-46, ill. [= n° 423]
419. [Van Eyck] A. CHÂTELET, [Compte-rendu/Recensie] V. HERZNER, *Jan van Eyck und der Genter Altar*, Worms, 1995, in Bull. monumental, 155, 1997, p. 171.
420. [Van Eyck] C.H. DITTRICH, *Jan van Eyck bis Rembrandt. Niederl. Zeichnungen des 15. bis 17. Jahrh. aus dem Kupfersch-Kabinett Dresden im Albertinum*, in Dresdner Kunstabläter, 1997, 4, p. 122-127, 3 ill.
421. [Van Eyck] C.H. DITTRICH, *Van Eyck, Bruegel, Rembrandt. Niederländische Zeichnungen des 15. Bis 17. Jahrhunderts aus dem Kupfersch-Kabinett, Dresden*. Ausst. Kat. Eurasburg, Ed. Minerva, 1997, 219 p. ill.
422. [Van Eyck] D. GOODGAL-SALEM, [Compte rendu/Recensie] O. PÄCHL, *Van Eyck and the*

- Founders of Early Netherlandish Painting*, London, [...] 1994, in Hist. Netherl. Art Newsletter, 14, 1997, 1, p. 14-15, ill.
423. [Van Eyck] Jan van Eyck (1390 c.-1441). *Opepe a confronto*. Galleria Sabauda, Torino-Philadelphia Museum of Art. Filadelfia, Torino, Umberto Allemandi & C., 1997, 96 p., 92 ill.
424. [Van Eyck] Jan Van Eyck: Two paintings of Saint-Francis Receiving the Stigmata. Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 1997, 111 p., 123 ill.
425. [Van Eyck] P. KLEIN, *Dendrochronological Analyses of the Two Panels of « Saint Francis Receiving the Stigmata »*, in *Jan Van Eyck [...]*, Philadelphia, 1997, p. 47-50, ill. [= n° 423]
426. [Van Eyck] J. PAVIOT, *Le double portrait Arnolfini de Jan Van Eyck*, in Rev. belge archéol. et hist. de l'art. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 66, 1997, p. 19-33, 2 ill.
427. [Van Eyck] J.L. RISKEI, *The Philadelphia and Turin Paintings. The Literature and Controversy over Attribution*, in *Jan Van Eyck [...]*, Philadelphia, 1997, p. 3-12, ill. [= n° 423]
428. [Van Eyck] M. SBRUSSA, *Breve storia della tavola S. Francesco ricevente le stigmate, attribuita a Jan Van Eyck e notizie relative ai moderni restauri del quadro stesso*, in Rev. archéol. et hist. d'art Louvain, 29, 1996, p. 47-54, 8 ill.
429. [Van Eyck] M. SMEYERS, *The Philadelphia-Turin Paintings and the Turin-Milan Hours*, in *Jan Van Eyck [...]*, Philadelphia, 1997, p. 65-74, ill. [= n° 423]
430. [Van Eyck] J. SNYDER, *Observations on the Iconography of Jan Van Eyck's « Saint Francis Receiving the Stigmata »*, in *Jan Van Eyck [...]*, Philadelphia, 1997, p. 75-87, ill. [= n° 423]
431. [Van Eyck] C. SPANTIGATI, *The Turin Van Eyck « Saint Francis Receiving the Stigmata »*, in *Jan Van Eyck [...]*, Philadelphia, 1997, p. 13-28, ill. [= n° 423]
432. [Van Eyck] J.R.J. VAN ASPEREN DE BOER, *Some Technical Observations on the Turin and Philadelphia Versions of « Saint Francis Receiving the Stigmata »*, in *Jan Van Eyck [...]*, Philadelphia, 1997, p. 51-63, ill. [= n° 423]
433. [Van Eyck] W. WHITNEY, *Quelle place donner à l'étude des techniques picturales dans la conservation - restauration des biens culturels? Le cas de l'œuvre de Van Eyck*, in *Conservation - restauration des biens culturels*, 10, 1997, p. 41-46, ill.
434. [Van Loon] B.M. HUVANNE, *Wenzel Coebergher, Theodoor van Loon, and the Pilgrimage Church at Scherpenheuvel*, Columbia Univ. 1996 (Univ. Microf. Int. 9611156).
435. [Van Oost] D. DE VOS, *Jacob van Oost de Oude, Heilige Martelaars ca. 1640*, in *Jaarb. Stedel. Mus. Brugge*, 1995-1996 (1997), p. 23, ill.
436. [Van Rillaer] Y. BRULINEN, *Jan van Rillaer, Painter and Draughtsman*, in *Le dessin sous-jacent [...] Colloque XI [...] Louvain-la-Neuve*, 1997, p. 67-71, pl. 30-37. [= n° 181]
437. [Van Thulden] Theodoor van Thulden. *Een Zuidnederlandse barokschilder. Un peintre baroque du cercle de Rubens ('s-Hertogenbosch-Bois-le-Duc, 1606-1669)*. Noord-Brabants Museum, 's-Hertogenbosch, [...] 1991- [...] 1992. Musée des Beaux-Arts, Strasbourg, [...] 1992. Zwolle, Waanders, 1991, 303 p., ill.
438. [Van Wassenhove] P. EECKHOUT, *De Justus de Gand à Hugo Van der Goes ou le mythe de Joos Van Wassenhove*, in Bull. Musées roy. Beaux-Arts Belg. Kon. Musea Sch. Kunsten Belg., 1992-1993 (1997), p. 9-33, 18 ill.
439. [Vellert] E. KONOWITZ, A « Creation of Eve » by Dirk Vellert, in *Master Drawings*, 35, 1997, 1, p. 51-62, 8 ill.
440. [Vinckboons] Z. KOVACZ, *Un motif de genre à la lumière de la tradition. Le joueur de vielle aveugle et les enfants*, in Bull. Musée hongrois des Beaux-Arts, 83, 1995, p. 37-53, ill.
441. [Vredeman de Vries] B.M. VERMET, *Architectuursschilders in Dantzig. Hendrick Aerts en Hans en Paul Vredeman de Vries*, in Gentse bijdr. kunstgesch., 31, 1996, p. 27-57, 20 ill.
442. [Vrelant] a) B. BOUSMANNE, *Guillaume Wielant ou Willem Vrelant. Miniaturiste à la Cour de Bourgogne au XV<sup>e</sup> siècle*. Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, 1997, 71 p., 18 ill. / b) B. BOUSMANNE, *Guillaume Wielant of Willem Vrelant. Miniaturist aan het Bourgondische Hof in de 15de eeuw*. Brussel, Koninklijke Bibliotheek van België, 1997, 71 p., 18 ill.
443. [Vrelant] B. BOUSMANNE, « Item à Guillaume Wyelant aussi enlumineur ». Willem Vrelant. *Un aspect de l'enluminure dans les Pays-Bas méridionaux sous le mécénat des ducs de Bourgogne Philippe le Bon et Charles le Téméraire*. Bruxelles - Turnhout, K.B.R. - Brepols, 1997, 392 p., ill.
444. [Wierix] D. SPENGLER, *Die « Ars Jesuitica » der gebrüder Wierix*, in Wallraf-Richartz Jahrb., Köln, 57, 1996, p. 161-194, 27 ill.

## 5. ARTS DÉCORATIFS - SIERKUNSTEN

### b) Centres de production - Productiecentra

445. [Mense] P. GEORGE, *La Sainte Croix à Liège au XI<sup>e</sup> siècle*, in Boll. d'arte, 95 bis, 1996, p. 39-48, 4 ill.

## ARTS DU TENTILE - TENTIELKUNSTEN

### a) Généralités - Algemeenigheden

446. S. DAENS, *Mobile fresco's van het Noorden: wandtapijten uit onze gewesten, 16de - 20ste eeuw*, in Cult. Jaarb. Stad Antwerpen, 1994, p. 69-74, ill.
447. G. DELMARCEL, *Giulio Romano and Tapestry at the Court of Mantova*, in *La Corte di Mantova nell'età di Andrea Mantegna: 1450-1550. Atti del convegno (London-Mantova, 1992)*, ed. G. MOZZARELLI, R. ORESKO, L. VENTURA (Europa delle Corti. Centro studi sulle società di Antico Regime. Biblioteca del Cinquecento, 75), Roma, Bulzoni Ed., 1997, p. 383-392, ill.
448. G. DELMARCEL, *Luna and her Attendants. A Renaissance Tapestry*, in IMLI. International Magazine of Antique Carpets and Textile Art, 87, July 1996, p. 86-89 and 128.
449. G. DELMARCEL, [Compte-rendu/Recensie] D. HEINZ, *Europäische Tapisseriekunst des 17. und 18. Jahrhunderts*, Wien-Köln, 1995, in Bull. du CIETA, 73, 1995-1996, p. 147-148.
450. G. DELMARCEL et al., *Collection Toms. De fils et de couleurs. Tapisseries du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle. Sammlung Toms. Von Garnen und Farben. Wandteppiche vom 16. bis 18. Jahrhundert. Cat. expos. Ausstellungskat.* Payerne, 1997, p. 21-33, 40-67, 74-79.
451. G. GUILLEMAN, *Inventaire archéologique - fiche nr. 129. Wandtapijten van de geweven Baudeloo-abdij*, in Ghentse Tydinghen, 1997, 4, p. 189-190, ill.
452. M. HENNEL-BERNASIKOWA, *Black-and White Tapestries of Sigismund Augustus*, in Studia Waweliana, 5, 1996, p. 33-44, 2 ill.
453. M. HENNEL-BERNASIKOWA, *Les tapisseries disparues de Pierre Tomicki exécutées en Flandre vers 1530*, in Gentse bijdr. kunstgesch., 31, 1996, p. 19-26, 3 ill.
454. I. KOCKELBERGH, *De textielnijverheid te Antwerpen. Antwerp's Textile Industry*, in Rubens-

*tel. Rubens's Textiles*, Antwerpen, 1997, p. 18-28. [= n° 381]

455. R. SZMYDKI, [Compte-rendu/Recensie] *Velours de la Renaissance à nos jours. Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, 1995-1996*, in Biuletyn Historii Sztuki, 3-4, 1996, p. 384.
456. *Tentoonstelling « Kant in Europa » Brugge, Museum Arentshuis 20 september - 23 november 1997. Catalogus deel 1: Kant, tekst en saunestelling: M. Bruggeman*, in Brugge Sted. Mus. en Museumvrienden. Museumbull., 17, 1997, 4, p. 1-19, ill.
457. *Tentoonstelling « Kant in Europa » Brugge, Museum Arentshuis 20 september - 23 november 1997. Catalogus deel 2: Schilderijen, tekst en saunestelling: M. Bruggeman*, in Brugge Sted. Mus. en Museumvrienden. Museumbull., 17, 1997, 5, p. 1-11, ill.
458. I. VAN TICHELEN and G. DELMARCEL, *Marks and Signatures on Ancient Flemish Tapestries. A Methodological Contribution*, in Studies in the History of Art, 42, 1993, p. 56-69, 9 ill.
- b) Centres de production - Productiecentra**
459. [Antwerpen] F. SORBER, *Borduurwerk in Antwerpen in de 17de eeuw. Embroidery Work in Antwerp in the Seventeenth Century*, in *Rubens-textiel. Rubens's Textiles*, Antwerpen, 1997, p. 193-237, ill. [= n° 381]
460. [Brugge] G. DELMARCEL, *Brugse wandtapijten na tien jaar. Nieuwe kunstwerken en toeschrifvingen*, in Jaarb. Stedel. Mus. Brugge, 1995-1996 (1997), p. 191-215, 30 ill. (texte fr. p. 326-337).
461. [Brugge] A. DESPREGHINS DE GAESEBEKE, *Encore une tapisserie brugeoise à sujet de l'Astrée*, in Gentse bijdr. kunstgesch., 31, 1996, p. 302-303.
462. [Brugge] E. DUVERGER, *Zeventiende-eeuwse Brugse wandtapijten met de geschiedenis van Julius Caesar*, in Gentse bijdr. kunstgesch., 31, 1996, p. 59-80, 11 ill.

463. [Brugge] S. VANDENBERGHE, *Aankoop en restauratie Brugs wandtapijt*, in Brugge Sted. Mus. en Museumvrienden. Museumbull., 17, 1997, 2, p. 7, ill.
464. [Brugge] *Wandtapijt met taferelen uit de geschiedenis van David, Koning van Israël*, in Jaarb. Stedel. Mus. Brugge, 1995-1996 (1997), p. 48, ill.
465. [Bruxelles-Brussel] C. ADELSON, « *Apollo and Daphne* » from Charles de la Fosse's *Ovid's Fables. A Series Designed for the Leyniers-Reydam's Workshop in Brussels*, in Studies in the History of Art, 42, 1993, p. 34-55, 21 ill.
466. [Bruxelles-Brussel] G. DELMARCEL et F. HUYGENS, *A propos du tapissier Jean-Baptiste Vermillion, du carlonnier Maximilien de Hase et d'autres ateliers bruxellois du XVIII<sup>e</sup> siècle*, in Bull. du CIETA, 74, 1997, p. 146-158.
467. [Bruxelles-Brussel] L.K. SHEPARD, *The Conservation Treatment of Two Partially Restored 18th Century Brussels Tapestries*, in ICOM Committee for Conservation. 11th Triennial Meeting [...], Preprints, London, 1996, 2, p. 721-725, 4 ill. [= n° 2]
468. [Bruxelles-Brussel] a) M. VREBOS, *Guerre et industrie dentellière: Bruxelles menacée par la concurrence française au temps de Louis XIV?*, in Bull. Crédit comm., 199, 1997, p. 107-114, ill. / b) M. VREBOS, *Oorlog in de kantnijverheid: Brussel bedreigd door de Franse concurrentie ten tijde van Lodewijk XIV?*, in Tijdschr. Gemeentekrediet, 199, 1997, p. 107-114, ill.
469. [Liège] F. PIRENNE-HULIN, *Textiles du moyen âge de l'ancien diocèse de Liège*, in Feuilllets cath. Liège, 24, 1996, p. 2-7, ill.
470. [Oudenaarde] I. DE MEUTER, *Twee 16e-eeuwse reeksen Oudenaardse wandtapijten*, in Handel, geschied- en oudheidk. Kring Oudenaarde, 1997, p. 143-213, 37 ill.
471. [Tournai] E. THÜRELMANN, *Robert Campin um 1400 als Malergeselle in Tournai. Ein Kenner-schaftlicher Versuch zu den Tapisserien der Heiligen Piaius und Eleutherius*, in Pantheon, 45, 1997, p. 24-31, 12 ill.
- c) **Artistes - Kunstenaars**
472. [De Hase] G. DELMARCEL et F. HUYGENS, *A propos du tapissier Jean-Baptiste Vermillion, du carlonnier Maximilien de Hase et d'autres ateliers bruxellois du XVIII<sup>e</sup> siècle*, in Bull. du CIETA, 74, 1997, p. 146-158.
473. [Leyniers-Reydaus] C. ADELSON, « *Apollo and Daphne* » from Charles de la Fosse's *Ovid's Fables. A Series Designed for the Leyniers-Reydam's Workshop in Brussels*, in Studies in the History of Art, 42, 1993, p. 34-55, 21 ill.
474. [Rubens] G. DELMARCEL, *De geschiedenis van Decius Mus. The History of Decius Mus*, in Rubenslexiel. Rubens's Textiles, Antwerpen, 1997, p. 39-57, ill. [= n° 482]
475. [Rubens] G. DELMARCEL, *Rubens en de wandtapijtkunst. Rubens and Tapestry*, in Rubenslexiel. Rubens's Textiles, Antwerpen, 1997, p. 28-37, ill. [= n° 482]
476. [Rubens] G. DELMARCEL, *De Rubenstapijlen te Malta. Het Leven van Christus en de Triomf van de Eucharistie. Rubens's Tapestries in Malta. The Life of Christ and the Triumph of the Eucharist*, in Rubenslexiel. Rubens's Textiles, Antwerpen, 1997, p. 136-151, ill. [= n° 482]
477. [Rubens] N. DE POORTER, *De Triomf van de Eucharistie. The Triumph of the Eucharist*, in Rubenslexiel. Rubens's Textiles, Antwerpen, 1997, p. 78-105, ill. [= n° 482]
478. [Rubens] P. HUVENNE, *Vita Beati Patris Ignatii Loiolae Societatis Jesu Fundatoris, Rome 1609*, in Rubenslexiel. Rubens's Textiles, Antwerpen, 1997, p. 162-167, ill. [= n° 482]
479. [Rubens] E. JANSSEN, *De geschiedenis van Achille. The Story of Achilles*, in Rubenslexiel. Rubens's Textiles, Antwerpen, 1997, p. 106-125, ill. [= n° 482]
480. [Rubens] I. KOCKELBERGH, *Aan tafel met de Emmausgangers. Dining with the Men of Emmaüs*, in Rubenslexiel. Rubens's Textiles, Antwerpen, 1997, p. 152-161, ill. [= n° 482]
481. [Rubens] J. MÜLLER-HOFSTEDÉ & G. DELMARCEL, *Jachtscènes. Hunting Scenes*, in Rubenslexiel. Rubens's Textiles, Antwerpen, 1997, p. 126-135, ill. [= n° 482]
482. [Rubens] Rubenslexiel. Rubens's Textiles. Antwerpen, Hessenhuis [...] - Antwerp, Hessenhuis [...] 1997. Antwerpen, Stad Antwerpen, 1997, 243 p., ill.
483. [Rubens] D. & W. SMETS-MATTHYS, *De Sint-Ignatiusdoeken. The St. Ignatius Fabrics*, in Rubenslexiel. Rubens's Textiles, Antwerpen, 1997, p. 168-192, ill. [= n° 482]
484. [Rubens] I. VAN TICHELEN, *De geschiedenis van Constantijn. The History of Constantine*, in Rubenslexiel. Rubens's Textiles, Antwerpen, 1997, p. 58-77, ill. [= n° 482]

485. [Vermillion] G. DELMARCEL et F. HUYGENS, *A propos du lapissier Jean-Baptiste Vermillion, du carlonnier Maximilien de Hase et d'autres ale-*

*tiers bruxellois du XVIII<sup>e</sup> siècle*, in Bull. du CIE-TA, 74, 1997, p. 146-158.

#### ARTS DU MÉTAL - METAALKUNSTEN

##### a) Généralités - Algemeencheden

486. *Bijtvormig insigne*, in Jaarb. Stedel. Mus. Brugge, 1995-1996 (1997), p. 45-46, ill.
487. J. DELERIVE, *Twoe eellepels*, in Jaarb. Stedel. Mus. Brugge, 1995-1996 (1997), p. 43, ill.
488. L. DE BEN *et al.*, *De Zilvercollectie. The Silver Collection* (Sterckshof Studies 9). Antwerpen-Deurne, Provinciaal Museum Sterckshof - Zilvercentrum, 1997, 574 p., ill.
489. *Eroatisch insigne met fallusdier*, in Jaarb. Stedel. Mus. Brugge, 1995-1996 (1997), p. 45, ill.
490. L. MARTINOT, G. DEMORTIER, A. GUILLAUME, A. CHEVALIER et P. COLMAN, *Analyse PIXE et examen métallographique d'un ensemble de dinanderies conservées au Musée Curtius à Liège*, in Feuillets cath. Liège, 27, 1996, p. 2-10, 2 ill.
491. *Pelgrimsampul*, in Jaarb. Stedel. Mus. Brugge, 1995-1996 (1997), p. 44, ill.
492. L.T. VAN LOOIJ, *Het Gertrudisschrijn van Nijvel. Een wedergeboorte?*, in Academiae Analecta = Mededel. Kon. Acad. Wetensch.. Lett. en Schone Kunsten Belg., Kl. Schone Kunsten, 55, 1995, 1, p. 105-112, ill.
493. K. VERHELST *m.m.v.* R. VAN LAERE, *De Eerste Wereldoorlog in Limburg. Verslagen*. Hasselt 1997 (Limburgse documenten 1, 8), 1029 p., ill. [Bevat een inventaris van de klokken / Contient un inventaire des cloches]

##### b) Centres de production - Productiecentra

494. [Ath] J. DUGNOILLE, *Deux chandeliers du maître orfèvre alhois Antoine Delporte déposés au musée de notre cercle*, in Bull. Cercle roy. Hist. et Archéol. Ath, 8, 1997, 179, p. 154-156, 1 ill.
495. [Gent] R. DE BUCK, *Enkele oude balustrade-kolommetjes van Gentse balijs*, in Ghendtsche Tydinghen, 1997, 6, p. 316-320, 8 ill.

496. [Gent] H. VAN DUYSE, *Inventaire archéologique - fiche nr. 29. Deurklopper*, in Ghendtsche Tydinghen, 1997, 3, p. 121-122, ill.

497. [Hoksem] J. SERGEYS, *De drie luiklokken van de Sint-Jan-Evangelistkerk te Hoksem*, in Hoksem [...] Hoegaarden, 1997, p. 233-243, 5 ill. [= n° 78]

498. [Liège] B. LHOIST-COLMAN, *Jean Dethier (1683-1763), orfèvre liégeois*, in Leodium, 82, 1997, p. 5-12.

499. [Malmedy] P. COLMAN, *Orfèvres et orfèvrerie à Malmedy*, in Art et Histoire, Malmedy, 1997, p. 77-87, 4 ill. [= n° 12]

500. [Meuse] H. KELLY MCKAY, *Mosan Reliquary Triptychs and the Cult of the True Cross in the 12th Century*, Yale University, 1995 (Univ. Microf. Int. 9615210).

501. [Meuse] B. VAN DEN BOSSCHE, *Réflexions sur l'iconologie de la châsse de saint Remacle (Stavelot, église Saint-Sébastien)*, in Bull. Soc. Art et Hist. Diocèse Liège, 62, 1997, p. 1-12, 5 ill.

502. [Ninove] *Pelgrimsleken van Ninove(?)*, in Jaarb. Stedel. Mus. Brugge, 1995-1996 (1997), p. 46, ill.

503. [Waasland] W. NYS, *De Wase edelsmeden in de 18de eeuw. Een status quaestionis*, in Ann. Kon. oudheidk. Kring Land van Waas, 100, 1997, p. 105-177, 13 ill.

##### c) Artistes - Kunstenaars

504. [Delporte] J. DUGNOILLE, *Deux chandeliers du maître orfèvre alhois Antoine Delporte déposés au musée de notre cercle*, in Bull. Cercle roy. Hist. et Archéol. Ath, 8, 1997, 179, p. 154-156, 1 ill.

505. [Dethier] B. LHOIST-COLMAN, *Jean Dethier (1683-1763), orfèvre liégeois*, in Leodium, 82, 1997, p. 5-12.

#### ARMES ET ARMURES - WAPENS EN WAPENUITRUSTINGEN

##### a) Généralités - Algemeencheden

506. C. GAIER, *Les inscriptions sur les armes anciennes (X<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle)*, in Le Musée d'Armes, 25, 1997, n° 85-86, p. 1-32 et n° 87, p. 28-32, ill.

##### b) Centres de production - Productiecentra

507. [Antwerpen] C. GAIER, *Une application nouvelle d'archéométrie: le plastron de cuirasse en fer repoussé du Musée d'Armes de Liège. I. Position*

- du problème*, in Le Musée d'Armes, 25, 1997, n° 87, p. 1-15.
508. [Anwerpen] L. MARTINOT *et al.*, *Une application nouvelle d'archéométrie: le plastron en fer repoussé du Musée d'Armes de Liège. II. Etude archéométrique*, in Le Musée d'Armes, 25, 1997,
- n° 87, p. 16-25, ill.
509. [Liège] C. GAER, [Compte-rendu/Recensie] *Du nouveau sur les armes hollandaises ... et liégeoises*, in Le Musée d'Armes, 25, 1997, n° 87, p. 33-34, 1 ill.

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

#### a) Généralités - Algemeencheden

510. D. DE CROMBRUGGHE, [Compte-rendu/Recensie] W. Cole, *A Catalogue of Netherlandish and North European Roundels in Britain [...]*, New-York, 1993, in Rev. archéol. et hist. d'art Louvain, 29, 1996, p. 151.
511. *Recent important Acquisitions made by Public and Private Collections in the United States and Abroad*, Komelenbeker, *The Corning Museum of Glass (95.3.43)*, in Journal of Glass Studies, 38, 1996, p. 232, ill.
512. P. SOLER, S. VANDENBERGHE *et al.*, *Valencia - Vlaanderen. Middeleuuwse ceramiek*. Valencia - Flandes. *Cerámica medieval*. Brugge, Stedelijk Gruuthusemuseum, 1997. Bruges, Museu Municipal Gruuthuse, 1997. Valencia, 1997, 240 p., 72 ill.

#### b) Centres de production - Productiecentra

513. [Anwerpen] T. OOST, *Het kleurrijk product van*

*een wereddhaven. Antwerpse majolica uit de 16de en 17de eeuw*, in Vlaanderen, 266, 1997, 3, p. 166-173, ill.

514. [Mons] I. LECOCQ, *Les vitraux de la collégiale Sainte-Waudru à Mons*, in Hainaut Tourisme, 303, 1997, p. 169-173, ill.
515. [Vlaanderen] M.-C. LALEMAN, *Strijd tegen concurrentie. Over aardewerk in het 17de-eeuwse Vlaanderen*, in Vlaanderen, 266, 1997, 3, p. 174-179, ill.
516. [Vlaanderen] J.-L. MEULEMEESTER, *Barok en rococo lieren welig in de Vlaamse keramiek van de achttiende eeuw*, in Vlaanderen, 266, 1997, 3, p. 180-186, ill.
517. [Vlaanderen] P. SWIMBERGHE, *Vlaamse tegels*, in Vlaanderen, 266, 1997, 3, p. 187-189, ill.
518. [Vlaanderen] F. VERHAEGEN, *Middeleuuwse keramiek in Vlaanderen. Productie en consumptie*, in Vlaanderen, 266, 1997, 3, p. 149-165, ill.

### MOBILIER, DÉCORATION - MEUBELKUNST, DECORATIE

#### a) Généralités - Algemeencheden

519. A. VANDENBULCKE, *Le cadre matériel des chambres des comptes (Pays-bas espagnols, XVII<sup>e</sup> siècle)*, in Arch. et Bibl. Belg. Archief en Bibl. Belg., 66, 1995, p. 63-81.
520. S. VAN RIET, *De preekstoel in de Zuidelijke Nederlanden in de 17de en de 18de eeuw*. Leuven, KUL, 1996.
521. M. WINNESS and H. EASTWOOD, *The Prodigal Son: Examination and Conservation of a Flemish Cabinet on Stand*, in V & A Conservation Journal, 23, April 1997, p. 5-7, ill.

#### b) Centres de production - Productiecentra

522. [Liège] J.-L. GRAULICH, *La sagesse des Chinois ou chinoiseries au Palais de Liège*, in Nouvelles patr., 72, 1997, p. 24-25, ill.
523. [Namur] F. GUY, *Les stucateurs Morelli en terre namuroise au XVIII<sup>e</sup> siècle*, in Le Guetteur wallon, 1 et 3, 1997, p. 4-17, 88-112, ill.

524. [Namur] E. NEMERY DE BELLEVAUX, *Un scriban namurois*, in Ann. Soc. archéol. Namur, 70, 1996, p. 227-237, 17 ill.

525. [Soignies] J.-J. BOILLY *et* J.-M. LEQUEUX, *Le chapitre Saint-Vincent de Soignies à l'écoute du Concile de Trente: mobilier et décoration*, in Expressions baroques en Hainaut [...], Soignies, 1997, p. 53-62, 8 ill. [= n° 10]

#### c) Ebénistes, décorateurs - Schrijnwerkers, decorateurs

526. [Bockstalijns] F. VAN DER JEUGHT, *Franciscus Bockstalijns. De maker van de troon van Onze-Lieve-Vrouw-van-Zeven-Weeën in de kerk van Onze-Lieve-Vrouw-over-de-Dijle te Mechelen*, in Uland. Kon. Kring Oudh., Leit. en Kunst Mechelen, 100, 1996 (1997), p. 125-145, 8 ill.

## LES ARTS DU LIVRE - BOEKDRUKKUNST EN AANVERWANTE

## a) Généralités - Algemeencheden

527. *La Bibliothèque de l'Université de Mons-Hainaut 1797-1997*, Mons 1997, 253 p., ill.
528. P. CULOT, *La Bibliotheca Willockiana, un musée de la reliure décorée*, in Rev. belge archéol. et hist. de l'art. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 66, 1997, p. 211-215, 4 ill.

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

529. [Antwerpen] K.L. BOWEN, *Christopher Plantin's Books of Hours: Illustration and Production*. Nieuwkoop, De Graaf, 1997, 333 p., ill.
530. [Antwerpen] C. LEMAIRE et R. VAN LAERE, [Compte-rendu/Recensie] *K.L. Bowen, Christopher Plantin's Books of Hours: Illustration and*

*Production*, Nieuwkoop, De Graaf, 1997, in Rev. belge archéol. et hist. de l'art. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 66, 1997, p. 218-219.

531. [Antwerpen] E. OTTE, *Antwerpen. Dissident drukkerscentrum*, in Cult. Jaarb. Stad Antwerpen, 1994, p. 75-80, ill.
532. [Antwerpen] R. VAN LAERE, *Gesigneerde vignetten en aanverwante houtsneden uit Luik en Antwerpen in Maastrichtse drukken van de 17de en 18de eeuw*, in Rev. belge archéol. et hist. de l'art. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 66, 1997, p. 107-139, 54 ill.
533. [Liège] R. VAN LAERE, *Gesigneerde vignetten en aanverwante houtsneden uit Luik en Antwerpen in Maastrichtse drukken van de 17de en 18de eeuw*, in Rev. belge archéol. et hist. de l'art. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 66, 1997, p. 107-139, 54 ill.

## DIVERS - VARIA

## a) Généralités - Algemeencheden

534. A.M. CLAESSENS-PERÉ, *Dozen om te niezen. Boîtes à priser. Dosen zum nießen. Boxes not to be sneezed at*. Antwerpen, 1997.
535. L. DE REN et N. CLAESSENS-PERÉ, *Les tabatières en France et en Belgique au XVIII<sup>e</sup> siècle*, in L'Estampille, L'Objet d'Art, 311, 1997, p. 58-63, ill.
536. C. LEMAIRE, [Compte-rendu/Recensie] A.M. Claessens-Peré, *Dozen om te niezen. Boîtes à priser. Dosen zum nießen. Boxes not to be sneezed*

*at*, Antwerpen, 1997, in Rev. belge archéol. et hist. de l'art. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 66, 1997, p. 219-220.

537. S. VANDENBERGHE, *Catalogus van de belangrijkste aanwinsten. Toegepaste kunst*, in Jaarb. Stedel. Mus. Brugge, 1995-1996 (1997), p. 43-67, ill.

## b) Centres de production - Productiecentra

538. [Genl] H. VAN DUYSE, *Inventaire archéologique - fiche nr. 32. Collectiebus van de 16de eeuw*, in Ghentse Tydinghen, 1997, 2, p. 75, 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 - Algemeencheden

539. B. POPELIER, *Diefstal en vandalisme in Belgische musea*, in Kunst en Cultuur, april 1997, p. 18-21, ill.

## b) Lieux - Plaatsen

540. [Binche] M. REVELARD, *Voyage initiatique dans l'univers du masque*, in Hainaut tourisme, 301, 1997, p. 213-219, ill.

541. [Brugge] a) D. DE VOS, *Groeningemuseum* (Musea Nostra, 37). Brussel, Gemeentekrediet - Gent, Ludion, 1996, 127 p., ill. / b) D. DE VOS, *Musée Groeninge, Bruges* (Musea Nostra, 37). Bruxelles, Crédit communal - Gand, Ludion, 1996, 127 p., ill.
542. [Bruxelles-Brussel] P. CULOT, *La Bibliotheca Witlockiana, un musée de la reliure décorée*, in Rev. belge archéol. et hist. de l'art. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 66, 1997, p. 211-215, 4 ill.
543. [Ecaussines-Lalaing] L. JOUS, *Le musée de la vie locale*, in Hainaut tourisme, 303, 1997,
- p. 177-180, ill.
544. [Longueville] M.-M. ARNOLD, *L'art du temps, l'air du temps ... Un musée à la mesure du temps*, in Brabant wallon tourisme, 1997, 2, p. 3-6, ill.
545. [Mariemont] P. DARTEVELLE, A. DELIÈGE et Y. QUAIRIAUX, *Mariemont, un musée intégralement rénové*, in Hainaut Tourisme, 302, 1997, p. 109-114, ill.
546. [Soignies] J. DEVESELIER, *Le Musée du Châitre à Soignies*, in Hainaut Tourisme, 301, 1997, p. 89-94, ill.

## 9. ICONOLOGIE

### a) Généralités - Algemeencheden

547. S. BLÖCKER, *Studien zur Ikonographie der Sieben Todsünden in der Niederländischen und Deutschen Malerei und Graphik von 1450-1560* (Bonner Studien zur Kunstgeschichte, 8). Münster-Hamburg, 1993, 366 p., 37 ill.
548. B. D'HAINAUT-ZVENEY, *Les Messes de saint Grégoire dans les retables des Pays-Bas. Mise en perspective historique d'une image polémique, dogmatique et utilitariste*, in Bull. Musées roy. Beaux-Arts Belg. Kon. Musea Sch. Kunsten Belg., 1992-1993 (1997), p. 35-61, 8 ill.
549. R. DIDIER, « *Miseratio Christi, redemptio mundi* », *Considérations sur l'iconographie de la Passion*, in Art et Histoire, Malmedy, 1997, p. 97-148, 18 ill. [= n° 12]
550. C. GÖTTLER, *Ikonoklasmus als Kirchenreinigung. Zwei satirische Bildfiktionen zum Niederländischen Bildersturm 1566*, in Georges-Bloch-Jahrb. Kunstgesch. Seminars Univ. Zürich, 1997, p. 61-87, 19 ill.
551. F. GUTIÉRREZ BANOS, *La figuración marginal en la baja Edad Media: temas del « Mundo al revés » en la miniatura del siglo XV*, in Arch. esp. de arte, 278, 1997, p. 143-162, 11 ill.
552. I. KOCKELBERGH, *Muziek in de kunst in het Hessenhuis*, in Cult. Jaarb. Stad Antwerpen, 1994, p. 63-68, ill.
553. F. LEMMENS en A.K.L. TUIJS, *Niet Christus maar Joannes de Evangelist, geen religieuze vrouw maar de H. Maagd: een iconografische rechtzetting*, in Volkskunde, 98, 1997, 3, p. 192-196, 3 ill.
554. D. MARTENS, *Une énigme iconographique dans la peinture des anciens Pays-Bas au XVI<sup>e</sup> s.*:
- Charles Quint, Shāh pāhā Ier ou Saint Sébastien, in Zeitschr. Kunstgesch., 1997, 3, p. 352-375, 25 ill.
555. D. MARTENS, [Compte rendu/Recensie] J.E. Ziegler, *Sculpture of Compassion: the Pietà and the Beguines in the Southern Low Countries c. 1300 - c. 1600*, Bruxelles - Rome, [...] 1992, in Revue belge philol. et hist., 74, 1996, 2.
556. S. NEILSEN BLUM, *Earthly Saints: The Concordance of Flemish and Florentine Art in the Fifteenth Century*, in Konsthist. Tidskrift, 65, 1996, p. 151-178, 7 ill.
557. P. PRINGELS et M.L. BOSMAN, *Tableaux généalogiques peints des saintes Renelde, Gudule et Waudru*. Ham juxta Sanctas. Saintes, 1997, 323 p., ill.
558. P. TOMPKINS, *The Monkey in Art*. Wappinger's Falls - Woodbridge, Antique Collectors' Club, 1994, 127 p., ill.
559. S.M. WAGES, *Remarks on Love, Woman and the Garden in Netherlandish Art: A Study on the Iconology of the Garden*, in Rembrandt, Rubens and the Art of their Time [...], Pennsylvania, 1997, p. 176-223, 21 ill. [= n° 383]
- b) Centres de production - Productiecentra
560. [Meuse] B. VAN DEN BOSSCHE, *Réflexions sur l'iconologie de la chasse de saint Remacle (Slave-tot, église Saint-Sébastien)*, in Bull. Soc. Art et Hist. Diocèse Liège, 62, 1997, p. 1-12, 5 ill.
- c) Artistes - Kunstenaars
561. [Bosch] I. MATEO GOMEZ y J. MATEO VINES, *El peregrino de la Vida Humana del Bosco*, in Arch. esp. de arte, 279, 1997, p. 297-302, 11 ill.

562. [David] E. BUIJSSEN, *Van de os en de ezel. Op zoek naar de betekenis van Gerard Davids Boslandschap*, in *Kunst op vleugels [...]*, Den Haag, 1997, p. 24-38, 8 ill. [= n° 282]
563. [Faydherbe] B. STROOBANTS en I. BRUYNOOGHE, *De iconographie van Lucas Faydherbe*, in Hand. Kon. Kring Oudh., Lett. en Kunst Mechelen, 100, 1996 (1997), p. 147-176, 17 ill.
564. [Memling] B. BAERT, *The Allegory with a Virgin. Contributions to the Solution of an Iconographical Enigma*, in *Memling Studies [...]*, Leuven, 1997, p. 195-210, 4 ill. [= n° 342]
565. [Memling] R.L. FALKENBURG, *The Scent of Holyness: Notes on the Interpretation of Botanical Symbolism in Paintings by Hans Memling*, in *Memling Studies [...]*, Leuven, 1997, p. 149-161, 6 ill. [= n° 342]
566. [Rubens] B. HAEGER, *Rubens's Adoration of the Magi, and the Program for the High Altar of St Michael's Abbey in Antwerp*, in Simiolus, 25, 1997, 1, p. 45-71, 14 ill.
567. [Rubens] J.R. JUDSON, *Comments on Rubens's Coup de lance: Its Iconography, Style and Importance for Eugène Delacroix*, in *Rembrandt, Rubens and the Art of their Time [...]*, Pennsylvania, 1997, p. 106-121, 9 ill. [= n° 383]
568. [Rubens] *Making and Meaning: Rubens's Landscapes*, National Gallery, London, 1997
569. [Van Eyck] A. SNYDER, *Observations on the Iconography of Jan Van Eyck's « Saint Francis Receiving the Stigmata »*, in *Jan Van Eyck [...]*, Philadelphia, 1997, p. 75-87, ill. [= n° 423]

### III.

#### ÉPOQUE CONTEMPORAINE HEDENDAAGSE TIJD

##### 1. ÉTUDES GÉNÉRALES - ALGEMENE STUDIES

###### a) Généralités - Algemeencheden

570. D. ALLARD, *Politique d'acquisition du Fonds du Patrimoine culturel mobilier de la Fondation Roi Baudouin*, in *La Vie des Musées*, 11, 1996, p. 72-75, ill.
571. *Années 30 en Europe. Le temps menaçant. 1929-1939. Musée d'Art moderne de la Ville de Paris*, 1997. Paris, Editions des Musées de la Ville de Paris-Flammarion, 1997, 571 p., ill.
572. E. DE KEYSER, [Compte-rendu/Recensie] *Ph. Roberts-Jones, Signes ou traces. Arts des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Bruxelles, 1997, in Rev. belge archéol. et hist. de l'art. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 66, 1997, p. 226-227.
573. J.-P. HENDRICKX, [Compte-rendu/Recensie] *L'avant-garde en Belgique, 1917-1929. Crédit communal*, Bruxelles, 1992, in Rev. archéol. et hist. d'art Louvain, 29, 1996, p. 163-164.
574. J. KÉSENNE, *De kunstcollectie van de Vlaamse Gemeenschap*, in *Kunst en Cultuur*, jan. 1997, p. 13-15, ill.
575. a) *Parigi-Brussel. Brussel-Parigi. Réalisme, Impressionisme, Symbolisme, Art Nouveau. De artistieke dialoog tussen Frankrijk en België, 1848-1914*. Parijs, Galeries nationales du Grand Pa-

lais [...], Gent, Museum voor Schone Kunsten [...], 1997. Paris, Réunion Musées nationaux - Antwerpen, Mercatorfonds Paribas, 1997, 539 p., ill. / b) *Paris-Bruxelles. Bruxelles-Paris. Réalisme, Impressionnisme, Symbolisme, Art Nouveau. Les relations artistiques entre la France et la Belgique, 1848-1914*. Paris, Galeries nationales du Grand Palais [...], Gand, Musée des Beaux-Arts [...], 1997. Paris, Réunion Musées nationaux - Anvers, Fonds Mercator Paribas, 1997, 539 p., ill.

576. P. ROBERTS-JONES, *Signes ou traces. Arts des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles* (Académie royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, Mémoires, coll. in-8<sup>o</sup>, 3<sup>e</sup> série, 10), 1996, 461 p., 66 ill.
577. D. SOUMERIJN-SCHMIT, *Gérer et conserver 800.000 négatifs*, in *La Vie des Musées*, 11, 1996, p. 22-26, ill.
578. D. SOUMERIJN-SCHMIT, *Photographie des œuvres d'art: de la réalité à la reproduction*, in *La Vie des Musées*, 11, 1996, p. 16-21, ill.

###### b) Lieux - Plaatsen

579. [Kortrijk] K. SPEELMAN, *De Kortrijkske kunstwerksleden in de economische collaboratie*, in *De Leiegouw*, 39, 1997, 3-4, p. 227-333, ill.

580. [Malmedy] *Art et histoire. De l'Occident médiéval à l'Europe contemporaine. Dix années d'activité de « Malmedy, Art et Histoire ».* Malmedy, « Malmedy, Art et Histoire », 1997, 348 p., ill.
581. [Mechelen] R. DE METS, *Mechelen. Kunst van de Middeleeuwen tot heden. L'art du Moyen-âge à nos jours. Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart. The Arts from the Middle-Ages until*

*the Present Day.* Antwerpen-Brussel, Continental Publishing, Orteliusfonds, 1997, 168 p., ill.

### c) Artistes - Kunstenaars

582. [Gilliams] L. PIJL, *Maurice Gilliams interartistiek. Beeldende kunst*, in *Vlaanderen*, 267, 1997, 4, p. 285-289, ill.

## 2. ARCHITECTURE - BOUWKUNDE

### a) Généralités - Algemeencheden

583. a) H. DE SCHUYTENEER, *L'image des grandes villes*, in Bull. Crédit comm., 200, 1997, p. 106-126, ill. / b) H. DE SCHUYTENEER, *Het imago van de grote steden*, in Tijdschr. Gemeentekrediet, 200, 1997, p. 106-126, ill.
584. E. DUBUSSON, « *L'exotisme est au coin de la rue* », in Nouvelles patr., 72, 1997, p. 26-28, ill.
585. L. EGGERICX, *Des cités-jardins éternelles?*, in Nouvelles patr., 73, 1997, p. 22-25, ill.
586. P. HOFFSUMMER, *Les pans-de-bois* (Carnets du Patrimoine, 15). Namur, Min. Région wallonne, DGATLP, 1996, 40 p., ill.
587. S. JACOBS, [Compte-rendu/Recensie] *G. Bekelaer, Hedendaagse architectuur in België*, Tielt, s.d., in *Ons Erfdeel*, 2, 1997, p. 287-289.
588. M. MURET, *Introduction à la théorie des ensembles*, in Nouvelles patr., 73, 1997, p. 8-10, ill.
589. Y. ROBERT, *De l'ensemble urbanistique à l'ensemble mobilier. Vers une approche plus globale du patrimoine*, in Nouvelles patr., 73, 1997, p. 13-15, ill.
590. C. SCHAUT, *Patrimoine et développement urbain* (Études et documents, Monuments et Sites, 5. Urbanisme, 1). Jambes, Min. Région wallonne - Bruxelles, Fond. Roi Baudouin, 1996, 149 p., ill.
591. E. WARMENBOL, *Architectures égyptiennes et franc-maçonnerie*, in Nouvelles patr., 72, 1997, p. 22-23, ill.
592. M. WASSEIGE, *Les exotiques de Léopold II*, in Nouvelles patr., 72, 1997, p. 10-11, ill.

### b) Lieux - Plaatsen

593. [Antwerpen] E. WARMENBOL, *Egypte et éléphants*, in Nouvelles patr., 72, 1997, p. 12-13, ill.
594. [Beloeil] *Beloeil, un château, des jardins*, in Hainaut tourisme, 304, 1997, p. 225-231, ill.

595. [Brabant] J. VERBESSELT, *Kerken van bij ons*, in Eigen schoon en de Brabander, 1997, p. 84-122, ill.
596. [Bruxelles-Brussel] *L'architecture Art-Déco. Bruxelles 1920-1930*. Bruxelles, Archives d'Architecture moderne, 1996.
597. [Bruxelles-Brussel] S. CAPELLUTO, *Les Galeries Royales Saint-Hubert: 150 ans d'architecture*, in Brabant wallon tourisme, 1997, 4, p. 27-29, ill.
598. [Bruxelles-Brussel] S. CAPELLUTO, *Une grande dame centenaire: l'avenue de Tervueren*, in Brabant wallon tourisme, 1997, 2, p. 7-11, ill.
599. [Bruxelles-Brussel] G. DE BURE, *Promenade dans Bruxelles symboliste*, in L'Oeil, 485, 1997, p. 86-94, ill.
600. [Bruxelles-Brussel] a) M. DECROLY, *Galeries Saint-Hubert. Restauration des façades intérieures*, in Bull. Assoc. prof. rest. d'œuvres d'art, 1997, 3e trim., p. 12-15, 1 ill. / b) M. DECROLY, *Sint Hubertus Galerijen. Restauratie van de interne gevels*, in Bull. Beroepsvereniging rest. kunstvoorwerpen, 1997, 3de trim., p. 16-19, 1 ill.
601. [Bruxelles-Brussel] D. DÉTRIVES, *1922-1997. Depuis 75 ans, le Soldat Inconnu repose au pied de la Colonne du Congrès*, in Brabant wallon tourisme, 1997, 2, p. 45-50, ill.
602. [Bruxelles-Brussel] M. DRAGUET, *Horta évolutionniste. L'hôtel Tassel ou la rupture improbable*, in Bull. Acad. roy. de Belg. Classe Beaux-Arts, 7-12, 1996, p. 191-209, ill.
603. [Bruxelles-Brussel] E. DUBUSSON, *Les Galeries Saint-Hubert, la « reine des Galeries »*, in Nouvelles patr., 73, 1997, p. 16-21, ill.
604. [Bruxelles-Brussel] a) L. EGGERICX, *Les boulevards du Centre* (Bruxelles, ville d'art et d'histoire, 20). Bruxelles, Min. Région Bruxelles-Capitale, 1997, 50 p., ill. / b) L. EGGERICX, *De Centrale lanen* (Brussel, stad van kunst en

- geschiedenis, 20). Brussel, Min. Brussels Hoofdstedelijk Gewest, 1997, 50 p., ill.
605. [Bruxelles-Brussel] a) G. FONTEYN, *Du « Vieux Spijligen Duivel » à la maison commune*, in Bull. Crédit comm., 200, 1997, p. 44-51, ill. / b) G. FONTEYN, *Van « Au Vieux Spijligen Duivel » naar het huis in het midden*, in Tijdschr. Gemeentekrediet, 200, 1997, p. 44-51, ill.
606. [Bruxelles-Brussel] L.-F. GÉNICOT, [Compteurndu/Recensie] *L'architecture Art-Déco. Bruxelles 1920-1930, Archives d'Architecture Moderne, Bruxelles, 1996*, in Rev. archéol. et hist. d'art Louvain, 29, 1996, p. 164.
607. [Bruxelles-Brussel] L.-F. GÉNICOT, [Compteurndu/Recensie] V.-G. Martiny, *Bruxelles, Architecture civile et militaire avant 1900, Braine-l'Alleud, 1992*, in Rev. archéol. et hist. d'art Louvain, 29, 1996, p. 154.
608. [Bruxelles-Brussel] a) A. HUSTACHE, S. JACOBS et F. BOENDERS, *Victor Horta. Le Palais des Beaux-Arts de Bruxelles* (Monographies de l'art moderne). Bruxelles, Crédit communal - Gand, Snoeck-Ducaju & Zoon, 1996, 125 p., ill. / b) A. HUSTACHE, S. JACOBS en F. BOENDERS, *Victor Horta. Het Paleis voor Schone Kunsten van Brussel* (Monografieën over moderne kunst). Brussel, Gemeentekrediet - Gent, Snoeck-Ducaju & Zoon, 1996, 125 p., ill.
609. [Bruxelles-Brussel] R. KERREMANS, *Les ensembles et la gestion du patrimoine immobilier en région bruxelloise*, in Nouvelles patr., 73, 1997, p. 11-12, ill.
610. [Bruxelles-Brussel] H. LETTENS, *De firma Goyers en de geveldecoratie van het Museum voor Oude Kunst in 1894-98*, in Bull. Musées royaux Beaux-Arts Belg. Kon. Musea Sch. Kunsten Belg., 1992-1993 (1997), p. 149-165, 4 ill.
611. [Bruxelles-Brussel] a) C. MIEROP, *L'avenue Louise* (Bruxelles, ville d'art et d'histoire, 19). Bruxelles, Min. Région Bruxelles-Capitale, 1997, 36 p., ill./ b) C. MIEROP, *De Louizalaan* (Brussel, stad van kunst en geschiedenis, 19). Brussel, Min. Brussels Hoofdstedelijk Gewest, 1997, 36 p., ill.
612. [Bruxelles-Brussel] P. PHILIPPOT, *L'architecture à Bruxelles au XIX<sup>e</sup> siècle: les formes et l'espace*, in Annales hist. art et archéol. (ULB), 19, 1997, p. 7-31, 18 ill.
613. [Bruxelles-Brussel] N. TOUSSAINT, [Compte-rendu/Recensie] C. Mesnil, *L'Art Nouveau aujourd'hui à Bruxelles, Braine-l'Alleud, 1992*, in Rev. archéol. et hist. d'art Louvain, 29, 1996, p. 157.
614. [Bruxelles-Brussel] C. VANDERVELDE, *Les champs de repos de la région bruxelloise. Étude de l'archéologie et de la sculpture funéraires, des symboles et des épithèses. Inventaires*. Bruxelles, 1997, 828 p., ill.
615. [Bruxelles-Brussel] M. VAN DE WINGKEL, [Compte-rendu/Recensie] *L'architecture Art-Déco. Bruxelles 1920-1930, Archives d'Architecture Moderne, Bruxelles, 1996*, in Rev. belge archéol. et hist. de l'art. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 66, 1997, p. 217-218.
616. [Bruxelles/Etterbeek - Brussel/Etterbeek] a) *Het monumentale erfgoed van België. Brussels Hoofdstedelijk Gewest, 3. Etterbeek* (Min. Brussels Hoofdstedelijk Gewest. Dienst Mon. en Landsch.). Brussel, IPS, 1997, VIII-638 p., 1556 ill. / b) *Le patrimoine monumental de la Belgique. Région de Bruxelles-Capitale, 3. Etterbeek* (Min. Région Bruxelles-Capitale. Serv. Mon. Sites). Bruxelles, IPS, 1997, VIII-662 p., 1556 ill.
617. [Bruxelles/Ixelles - Brussel/Elsene] C. VANDERBEKE, *A Ixelles, une maison communale installée dans un nid d'amour et de musique*, in Brabant wallon tourisme, 1997, 3, p. 31-35, ill.
618. [Bruxelles/Saint-Gilles - Brussel/St.-Gillis] L. EGGERICKX, *Saint-Gilles à l'heure du logement social: de Diongre à A.M.A.*, in Nouvelles patr., 73, 1997, p. 31-32, ill.
619. [Bruxelles/Saint-Gilles - Brussel/St.-Gillis] a) C. VANDEWATTYNE, *Saint-Gilles, de la Porte de Hal à la Prison* (Bruxelles, ville d'art et d'histoire, 21). Bruxelles, Min. Région Bruxelles-Capitale, Serv. Mon. Sites, 1997, 48 p., ill. / b) C. VANDEWATTYNE, *Sint-Gillis, van de Hallepoort tot de Gevangenis* (Brussel, stad van kunst en geschiedenis, 21). Brussel, Min. Brussels Hoofdstedelijk Gewest. Dienst Mon. en Landsch., 1997, 48 p., ill.
620. [Bruxelles/Saint-Josse-ten-Noode - Brussel/St.-Joost-ten-Noode] a) *Het monumentale erfgoed van België. Brussels Hoofdstedelijk Gewest, 2. Sint-Joost-ten-Noode* (Min. Brussels Hoofdstedelijk Gewest. Dienst Mon. en Landsch.). Brussel, IPS, 1997, VIII-396 p., 901 ill. / b) *Le patrimoine monumental de la Belgique. Région de Bruxelles-Capitale, 2. Saint-Josse-ten-Noode* (Min. Région Bruxelles-Capitale. Serv. Mon.

- Sites), Bruxelles, IPS, 1997, VIII-398 p., 901 ill.
621. [Gembloix] P. SAMYN, *Espace Senghor: l'Auditorium de la Faculté à Gembloix*, in Bull. Acad. roy. de Belg. Classe Beaux-Arts, 7-12, 1996, p. 219-230, 11 ill.
622. [Gent] a) S. JANSSENS, *L'architecte gantois Ferdinand Dierkens (1865-1935), maître d'œuvre du Vooruit*, in Maisons d'hier et d'auj., 116, 1997, p. 2-21, ill. / b) S. JANSSENS, *De Gentse architect Ferdinand Dierkens (1865-1935), bouwmeester van de Vooruit*, in Woonstede eeuwen heen, 116, 1997, p. 2-21, ill.
623. [Gent] a) L. MEGANCK, *Le Miljoenenkwartier à Gand: un quartier de l'Entre-deux-guerres*, in Maisons d'hier et d'auj., 113, 1997, p. 28-38, ill. / b) L. MEGANCK, *Het Miljoenenkwartier te Gent: een woonwijk uit het Interbellum*, in Woonstede eeuwen heen, 113, 1997, p. 28-38, ill.
624. [Genval] A. DELAHOUSSÉE, *Le lac de Genval ... ou l'exotisme à deux pas de la capitale*, in Nouvelles patr., 72, 1997, p. 16, ill.
625. [Houplines] J.-C. WALLE, *Un exemple de gestion communale: les différents ponts d'Houplines sur la Lys*, in Mém. Soc. Hist. Comines-Warneton, 26, 1996, p. 153-190, 17 ill.
626. [Huy] a) L. ANCION, *Goyet, Strée et La Motte. Trois châteaux de l'architecte Viersel-Godin (1824-1891) dans les environs de Huy*, in Maisons d'hier et d'auj., 116, 1997, p. 38-48, ill. / b) L. ANCION, *Goyet, Strée en La Motte. Drie kastelen van architect Viersel-Godin (1824-1891) in de omgeving van Hoei*, in Woonstede eeuwen heen, 116, 1997, p. 38-48, ill.
627. [Kortrijk] P. DEBRABANDERE, *De neogotische bouwkunst in Kortrijk*, in De Leiegouw, 39, 1997, 1, p. 3-70, 69 ill.
628. [Kuurne] J. DECALUWÉ, *De Sint-Michielskerk van Kuurne van 1845 tot 1870 aan de hand van de begrotingen van de kerkfabriek*, in De Leiegouw, 39, 1997, 2, p. 159-169.
629. [Leuven] P. DE CRAAN, *Aantal kraagslenen. Recente beeldhouwers*, in Jaarb. geschied- en oudheidk. Kring Leuven en Omgeving, 37, 1997, p. 33-35.
630. [Liège] P.-Y. DESAIVE, *Liège: l'ancienne halle aux viandes restaurée*, in Nouvelles patr., 74, 1997, p. 34-35, ill.
631. [Liège] P. HENRION, *Prix de l'Urbanisme de la Ville de Liège. La transformation du couvent des Ursulines. Prix du Public*, in Nouvelles patr., 72, 1997, p. 34-35, ill.
632. [Limburg] Provinciale centen voor monumenten. Jaarverslag 1996. Hasselt, Provincie Limburg 1997, 106 p., ill.
633. [Loppem] C. KUYFHOOFT, *Het Kasteel van Loppem en de Stichting Jean van Caloen. Loppem Castle and the Jean van Caloen Foundation*, in Delineauit et Sculpsit, 18, 1997, p. 1-4, 3 ill.
634. [Maredret/Denée] E. GUILLAUME, *Maredsous: un site, une abbaye. Chronique illustrée de la construction*. Maredsous, Les Editions de Maredsous - Les Amis de la bibliothèque de Maredsous, 1997, 95 p., ill.
635. [Maredsous/Denée] F. JACQUET-LADRIER, [Compte-rendu/Recensie] E. Guillaume, *Maredsous, un site, une abbaye. Chronique illustrée de la construction, Maredsous (Denée)*, 1997, in Le Guetteur wallon, 3, 1997, p. 116, ill.
636. [Mons] a) P. DELAISSE, *Restauration et réaffectation d'un commerce: une maison de style baroque à Mons*, in Maisons d'hier et d'auj., 114, 1997, p. 40-41, ill. / b) P. DELAISSE, *Restauratie en herbestemming van een handelzaak: een huis in barokstijl te Mons*, in Woonstede eeuwen heen, 114, 1997, p. 40-44, ill.
637. [Mons] W. PREVENIER, *Sept cents ans de vie urbaine à Mons*, in Ann. Cercle archéol. Mons, 77, 1996, p. 229-235.
638. [Tervuren] E. DUBUSSON, « Un tram pour le Congo », in Nouvelles patr., 73, 1997, p. 6-7, ill.
639. [Thuin] R. FOULON, *Splendeurs des « Jardins suspendus de Thuin*, in Hainaut Tourisme, 300, 1997, p. 5-9, ill.
640. [Wallonie] L. EGGERICX, *Wallonie, nouvelles architectures*, in Nouvelles patr., 71, 1997, p. 29-30, ill.
641. [Wanlin] P. SAMYN, *Deux stations-service autoroutières sur la E 411, à Wanlin*, in Bull. Acad. roy. de Belg. Classe Beaux-Arts, 1-6, 1996, p. 55-58, ill.

### c) Architectes - Architecten

642. [Cosse] J. COSSE, *Du lieu à l'architecture*, in Bull. Acad. roy. de Belg. Classe Beaux-Arts, 1-6, 1996, p. 17-16, ill.
643. [Dierkens] a) S. JANSSENS, *L'architecte gantois Ferdinand Dierkens (1865-1935), maître d'œuvre du Vooruit*, in Maisons d'hier et d'auj., 116, 1997, p. 2-21, ill. / b) S. JANSSENS, *De*

- Gentse architect Ferdinand Dierkens (1865-1935), bouwmeester van de Vooruit, in Woonstede eeuwen heen.*, 116, 1997, p. 2-21, ill.
644. [Goyers] H. LETTENS, *De firma Goyers en de geveldecoratie van het Museum voor Oude Kunst in 1894-98*, in Bull. Musées roy. Beaux-Arts Belg. Kon. Musea Sch. Kunsten Belg., 1992-1993 (1997), p. 149-165, 4 ill.
645. [Horta] F. AUBRY and J. VANDENBREEDE, *Horta: Art Nouveau to Modernisme*, Ghent - New York, 1996.
646. [Horta] C. BINDMAN, [Compte-rendu/Recensie] *F. Aubry and J. Vandenbreeden, Horta: Art Nouveau to Modernism, Ghent-New-York, 1996*, in Apollo, 422, 1997, p. 61-62.
647. [Horta] B. BERGDOLI, [Compte-rendu/Recensie] *Victor Horta, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1996-1997*, in Burl. Magazine, 1127, 1997, p. 136-138, ill.
648. [Horta] M. DRAGUET, *Horta évolutionniste. L'hôtel Tassel ou la rupture improbable*, in Bull. Acad. roy. de Belg. Classe Beaux-Arts, 7-12, 1996, p. 191-209, ill.
649. [Horta] a) A. HUSTACHE, S. JACOBS et F. BOENDERS, *Victor Horta. Le Palais des Beaux-Arts de Bruxelles* (Monographies de l'art moderne). Bruxelles, Crédit communal - Gand, Snoeck-Ducaju & Zoon, 1996, 125 p., ill. / b) A. HUSTACHE, S. JACOBS en F. BOENDERS, *Victor Horta. Het Paleis voor Schone Kunsten van Brussel* (Monografieën over moderne kunst). Brussel, Gemeentekrediet - Gent, Snoeck-Ducaju & Zoon, 1996, 125 p., ill.
650. [Horta] N. TOUSSAINT, [Compte-rendu/Recensie] *C. Mesnil, Victor Horta. Un maître de l'Art Nouveau. Sa vie, son œuvre, Braine-l'Alleud, 1990*, in Rev. archéol. et hist. d'art Louvain, 29, 1996, p. 157-158.
651. [Lacoste] F. DE KERCHOVE, *L'architecte, l'archéologue et le pédagogue*, in Nouvelles patr., 72, 1997, p. 14-15, ill.
652. [Serrurier-Bovy] a) G. CONDE-REIS, *L'architecte Gustave Serrurier-Bovy (1858-1910)*, in Maisons d'hier et d'auj., 115, 1997, p. 18-29, ill. / b) G. CONDE-REIS, *De architect Gustave Serrurier-Bovy (1858-1910)*, in Woonstede eeuwen heen, 115, 1997, p. 18-29, ill.
653. [Van de Velde] N. TOUSSAINT, [Compte-rendu/Recensie] *A. Van Loo et F. Van de Kerchove, Henry Van de Velde. Récit de ma vie. Berlin-Weimar-Paris-Bruxelles. II. 1900-1917, Bruxelles, 1995*, in Rev. archéol. et hist. d'art Louvain, 29, 1996, p. 158.
654. [Viersel-Godin] a) L. ANCION, *Goyet, Strée et La Motte. Trois châteaux de l'architecte Viersel-Godin (1824-1891) dans les environs de Huy*, in Maisons d'hier et d'auj., 116, 1997, p. 38-48, ill. / b) L. ANCION, *Goyet, Strée en La Motte. Drie kasteelen van architect Viersel-Godin (1824-1891) in de omgeving van Hoei*, in Woonstede eeuwen heen, 116, 1997, p. 38-48, ill.

### 3. SCULPTURE - BEELDHOUKUNST

#### a) Généralités - Algemeenigheden

655. J. GÉSENNE, *Artistieke uitwisseling tussen Brussel en Parijs in Gent*, in Kunst en Cultuur, sept. 1997, p. 2-5, ill.
656. L. COIRIER, *Sens et essences: la poétique du bois dans l'art contemporain*, in Nouvelles patr., 71, 1997, p. 24-26, ill.
657. K. DE BOODT, *Culturele uitwisseling tussen Parijs en Brussel*, in Kunst en Cultuur, maart 1997, p. 45-47, ill.
658. P.Y. DESAIVE, *Marcel Caron et l'Expressionisme en Belgique*, in Bull. Acad. roy. de Belg. Classe Beaux-Arts, 7-12, 1996, p. 175-183, 5 ill.
659. D. DE VOS, W. LE LOUP en D. MARÉCHAL, *Catalogus van de belangrijkste aanwinsten, Schatkunst, grafiek en sculptuur*, in Jaarb. Stedel. Mus. Brugge, 1995-1996 (1997), p. 18-42, ill.
660. J.-P. DUCASTELLE, *Statuomanie alhoise: l'érection de la statue d'Eugène Defacqz à Ath (1880)*, in Ann. Cercle roy. Hist. et Arch. Ath., 55, 1996-1997, p. 222-278, 22 ill.
661. Emile Verhaeren, un musée imaginaire. [Paris], Musée d'Orsay, [...] - [Bruxelles], Musée Charlier, [...] 1997 (Les dossiers du Musée d'Orsay, 63). Paris, Réunion Musées nationaux - Bruxelles, Arch. et Musée de la Littérature, 1997, 200 + 25 p., ill.
662. J. LAGAE, *Twee ontwerpen voor een standbeeld van Guido Gezelles, 1825-1830*, in Jaarb. Stedel. Mus. Brugge, 1995-1996 (1997), p. 42, ill.
663. C. MICHAELIDES, [Compte-rendu/Recensie] *Paris-Bruxelles, Bruxelles-Paris, Grand Palais, Paris, Museum voor Schone Kunsten, Gent, 1997*, in Burl. Magazine, 1132, 1997, p. 493-495, ill.

664. a) *Paris-Brussel. Brussel-Paris. Realisme, Impressionisme, Symbolisme, Art Nouveau. De artistieke dialoog tussen Frankrijk en België, 1848-1914.* Parijs, Galeries nationales du Grand Palais [...], Gent, Museum voor Schone Kunsten [...], 1997. Paris, Réunion Musées nationaux - Antwerpen, Mercatorfonds Paribas, 1997, 539 p., ill. / b) *Paris-Bruxelles. Bruxelles-Paris. Réalisme, Impressionnisme, Symbolisme, Art Nouveau. Les relations artistiques entre la France et la Belgique, 1848-1914.* Paris, Galeries nationales du Grand Palais [...], Gand, Musée des Beaux-Arts [...], 1997. Paris, Réunion Musées nationaux - Anvers, Fonds Mercator Paribas, 1997, 539 p., ill.
665. *Rodin et la Belgique. Rodin en België. Ville de Charleroi, Palais des Beaux-Arts, [...] 1997.* Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 1997, 327 p., ill.
666. J. VAN LENNEP, *Catalogue de la sculpture (artistes nés entre 1750 et 1882). Justifications, corrections et informations complémentaires*, in Bull. Musées roy. Beaux-Arts Belg. Kon. Musea Sch. Kunsten Belg., 1992-1993 (1997), p. 167-218, 37 ill.
667. *Vers l'âge d'airain. Rodin en Belgique.* Paris, Musée Rodin, 1997, 491 p., 166 ill.
- b) **Centres de production - Productiecentra**
668. [Bruxelles-Brussel] C. VANDERVELDE, *Les champs de repos de la région bruxelloise. Étude de l'architecture et de la sculpture funéraires, des symboles et des épitaphes. Inventaires.* Bruxelles, 1997, 828 p., ill.
669. [Kortrijk] P. DEBRABANDERE, *Kortrijksche neogotische beeldhouwersateliers*, in De Leiegouw, 39, 1997, 2, p. 171-186, 11 ill.
670. [Leuven] P. DE CRAAN, *Aantal kraagstenen. Recente beeldhouwers*, in Jaarb. geschied- en oudheidk. Kring Leuven en Omgeving, 37, 1997, p. 33-35.
671. [Tournai] C.S. DRAKE, *A Tournai Font in Laon Cathedral?*, in The Antiquaries Journal, 77, 1997, p. 380-388, 7 ill.
- c) **Sculpteurs - Beeldhouwers**
672. [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. 145-154, 3 ill.
673. [Elisabeth] BEELDHOUWSTER, *Elisabeth, Memoriaal Prins Karel, Domein Raversijde, 1997.* Brugge, Provincie West-Vlaanderen, 86 p., ill.
674. [Gentils] H. BRUTIN, *Vic Gentils. Materie en Geest*, in Vlaanderen, 265, 1997, 2, p. 113-114, ill.
675. [Gentils] F. DE VREE, *In memoriam Vic Gentils*, in Kunst en Cultuur, april 1997, p. 30-31, ill.
676. [Goossens] P. VERBRAEKEN, *Simon Goossens (1893-1964)*, in Cult. Jaarb. Slad Antwerpen, 1994, p. 105-109, ill.
677. [Ianchelevici] V. FORMERY, *La Louvière, Ianchelevici, 10 ans de présence ... Une exposition-hommage, « Regards sur l'artiste » [...] au Musée Ianchelevici*, in Hainaut Tourisme, 301, 1997, p. 61-64, ill.
678. [Meunier] S. SURA, *Monumental Transformations: the Changing Status of Constantin Meunier's « Monument to Labor », Dissertation [...]*, Chicago, Ill., March 1996 (Univ. Microf. Int. 96 18479), Ann Arbor, UMI, 1996, XIV-105 p., 105 ill.
679. [Pauwels] J. D'ILAESE, *Achiel Pauwels. Spontende humanist*, in Vlaanderen, 265, 1997, 2, p. 114-117, ill.
680. [Pickery] S. VANDENBERGHE, *Borslbeeld van barones Augusta Liedts door H. Pickery, 1889*, in Brugge Sted. Mus. en Museumvrienden. Museumbull., 17, 1997, 1, p. 7, ill.
681. [Samin] S. VANDENBERGHE, *Busle van Caroline-Clémence Popp door Louis Samin, 1873*, in Brugge Sted. Mus. en Museumvrienden. Museumbull., 17, 1997, , p. 12, ill.
682. [Vandereycken] F. BOENDERS, *De « Goya-stuile » van Robert Vandereycken*, in Kunst en Cultuur, mei 1997, p. 30-32, ill.
683. [Vifquin] A. BUYLE, *A propos du projet de Jean-Baptiste Vifquin pour le monument de Waterloo*, in Cahiers bruxellois, 35, 1995-1996 (1997), p. 145.

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

a) **Généralités - Algemeencheden**

684. a) *L'Art et la Banque: une sélection de Rubens à Magritte*, [Antwerpen], Fonds Mercator, 1997, 270 p., 195 ill. / b) *Kunst in de Bank: een keuze*

*van Rubens tot Magritte.* [Antwerpen], Mercatorfonds, 1997, 270 p., 195 ill.

685. *Art of the xxth Century: Flemish and Dutch Painting from Van Gogh, Ensor, Magritte*

- Mondrian to Contemporary Artists.* Venezia, Palazzo Grassi, 1997.
686. J. GÉSENNE, *Artistieke uitwisselingen tussen Brussel en Parijs in Gent*, in *Kunst en Cultuur*, sept. 1997, p. 2-5, ill.
687. K. DE BOODT, *Culturele uitwisseling tussen Parijs en Brussel*, in *Kunst en Cultuur*, maart 1997, p. 45-47, ill.
688. K. DE BOODT, *Eigenlijkse stillevens in de Leuvense binnenstad*, in *Kunst en Cultuur*, mei 1997, p. 26-28, ill.
689. P. DEPONDT, [Compte-rendu/Recensie] *Art of the XXth Century: Flemish and Dutch Painting from Van Gogh, Ensor, Magritte, Mondrian to Contemporary Artists, Palazzo Grassi, Venice, 1997*, in *Ons Erfdeel*, 3, 1997, p. 444-446.
690. Emile Verhaeren, un musée imaginaire. [Paris], Musée d'Orsay, [...] - [Bruxelles], Musée Charlier, [...] 1997 (Les dossiers du Musée d'Orsay, 63). Paris, Réunion Musées nationaux - Bruxelles, Arch. et Musée de la Littérature, 1997, 200 + 25 p., ill.
691. F. DE VREE, *Jeune Peinture belge, een beweging en prijs met geschiedenis*, in *Kunst en Cultuur*, sept. 1997, p. 46-47, ill.
692. D. LAUWAERT M.M.V. H. LAUWAERT, *Surrealisme in Belgische collecties*, in *Openbaar Kunstsbezit in Vlaanderen*, 35, 1997, 1, p. 3-13, ill.
693. K. LOUISE BELKIN, [Compte rendu/Recensie] *The History of Painting in Belgium from the 14th Century to the Present Day. With an introduction by P. Roberts-Jones, Brussels, [...]*, 1995, in *Hist. Netherl. Art Newsletter*, 14, 1997, 1, p. 16.
694. C. MICHAELIDES, [Compte-rendu/Recensie] *Paris-Bruxelles, Bruxelles-Paris, Grand Palais, Paris, Museum voor Schone Kunsten, Gent, 1997*, in *Burl. Magazine*, 1132, 1997, p. 493-495, ill.
695. a) *Paris-Brussel. Brussel-Parijs. Realisme, Impressionisme, Symbolisme, Art Nouveau. De artistieke dialoog tussen Frankrijk en België, 1848-1914.* Parijs, Galeries nationales du Grand Palais [...], Gent, Museum voor Schone Kunsten [...], 1997. Paris, Réunion Musées nationaux - Antwerpen, Mercatorfonds Paribas, 1997, 539 p., ill. / b) *Paris-Bruxelles. Bruxelles-Paris. Réalisme, Impressionisme, Symbolisme, Art Nouveau. Les relations artistiques entre la France et la Belgique, 1848-1914.* Paris, Galeries nationales du Grand Palais [...], Gand, Musée des Beaux-Arts [...], 1997. Paris, Réunion Musées nationaux - Anvers, Fonds Mercator Paribas, 1997, 539 p., ill.
696. M. NONNE, *Paris-Bruxelles, Bruxelles-Paris (1848-1914)*, in *Conn. des Arts*, 538, 1997, p. 30-39, 10 ill.
697. R. SIMON [Compte-rendu/Recensie] *Art of the XXth Century: Flemish and Dutch Painting from Van Gogh, Ensor, Magritte, Mondrian to Contemporary Artists, Palazzo Grassi, Venice, 1997*, in *Apollo*, 121, 1997, p. 55, 2 ill.
698. M. SMEVERS, *De middeleeuwse miniatuurkunst: een blijvende interesse*, in *Neogotiek in de boekenkast*. Leuven, 1997, p. 115-119, ill. [= n° 812]
699. G. STAPPAERT, *De verzameling: een selectie*, in *Openbaar Kunstsbezit in Vlaanderen*, 35, 1997, 4, p. 11-28, ill.
700. *Tentoonstelling « Kant in Europa » Brugge, Museum Arentshuis 20 september - 23 november 1997. Catalogus deel 2: Schilderijen, tekst en samenvatting: M. Bruggeman*, in *Brugge Sted. Mus. en Museumvrienden. Museumbullet.*, 17, 1997, 5, p. 1-14, ill.
701. N. TOUSSAINT, *Contemporain, Het Overzicht. Confrontations de l'avant-garde belgo-roumaine*, in *Rev. archéol. et hist. d'art Louvain*, 29, 1996, p. 89-99, 9 ill.
702. N. TOUSSAINT, *Modalités des échanges culturels entre les avant-gardes belges et roumaines. Anthologie, De Driehoek, 7 arts, confrontées à Contemporain, Punct et Integral*, in *Rev. belge archéol. et hist. de l'art. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch.*, 66, 1997, p. 141-174, 11 ill.
703. D. VANDE VOORDE, *De kunstkritische geschriften van Emile Verhaeren*, in *Kunst en Cultuur*, sept. 1997, p. 9-13, ill.
704. J. VAN HOVE, [Compte-rendu/Recensie] *Paris-Bruxelles, Bruxelles-Paris, Grand Palais, Paris, Museum voor Schone Kunsten, Gent, 1997*, in *Ons Erfdeel*, 5, 1997, p. 763-766, ill.
- b) **Centres de production - Productiecentra**
705. [Brugge] M. GUÉDRON, *Suède, Oudevare, Kinsoen et Ducq: quatre peintres brugeois à Paris au temps du néo-classicisme*, in *Jaarb. Stedel. Mus. Brugge*, 1995-1996 (1997), p. 238-254, 3 ill.
706. [Maredret/Denée] D. VAN WIJNSBERGHE, *Aanzet tot vernieuwde miniatuurkunst: Maredret*, in *Neogotiek in de boekenkast*. Leuven, 1997, p. 102-114, ill. [= n° 812]

707. [Vlaanderen] M. BORKA, *Vlaamse en Nederlandse schilders in Venetië*, in Kunst en Cultuur, april 1997, p. 10-11, ill.
- c) Peintres, dessinateurs, graveurs - Schilders, tekenaars, graveurs
708. [Alechinsky] F. DE VREE, *70 jaar Alechinsky*, in Kunst en Cultuur, okt. 1997, p. 24-25, ill.
709. [Axell] F. DE VREE, *Het bijna vergeten œuvre van Evelyn Axell in Elsene*, in Kunst en Cultuur, nov. 1997, p. 2-3, ill.
710. [Bertrand] a) S. GOYENS DE HEUSCH, *Gaston Bertrand*, Anvers, Fonds Mercator, 1997, 416 p., ill. / b) S. GOYENS DE HEUSCH, *Gaston Bertrand*, Antwerpen, Mercatorfonds, 1997, 416 p., ill.
711. [Bruyneel] E. TAVERNIERS, *Hans Bruyneel in het Districhthuis van Deurne*, in Cult. Jaarb. Stad Antwerpen, 1991, p. 110-112, ill.
712. [Buisseret] Louis Buisseret 1888-1956. *Musée des Beaux-Arts de Mons*, 1997-1998. Gent, Snoeck-Ducaju & Zoon, 1997, 173 p., ill.
713. [Burssens] F. BOENDERS, *Jan Burssens, schilder van alles wat zich voordeel*, in Kunst en Cultuur, april 1997, p. 24-26, ill.
714. [Caron] P.Y. DESAIVE, *Marcel Caron et l'Expressionnisme en Belgique*, in Bull. Acad. roy. de Belg. Classe Beaux-Arts, 7-12, 1996, p. 175-183, 5 ill.
715. [Chauvin] J., M.-L. et H. FOIVILLE, *La restauration de la toile*, in Bull. Soc. roy. « Le Vieux-Liège », 276, 1997, p. 597-599, 4 ill.
716. [Chauvin] P. GEORGE, « *Saint Lambert au banquet de Jupille* ». Auguste Chauvin (1810-1884) et la peinture d'histoire, in Bull. Soc. roy. « Le Vieux-Liège », 276, 1997, p. 586-596, 4 ill.
717. [Claus] J. DE SMET, *Emile Claus, 1849-1924* (Monografieën over moderne kunst). Brussel, Gemeentekrediet - Gent, Snoeck-Ducaju & Zoon en Pandora, 1997, 270 p., 141 ill.
718. [Claus] J. DE SMET, *Emile Claus: denken en voelen in kleur*, in Ons Erfdeel, 1, 1997, p. 56-65, ill.
719. [Claus] J. DE SMEDT, « *Retrospectief Emile Claus* » in *het Oostende PMMK*, in Kunst en Cultuur, juni 1997, p. 44-47, ill.
720. [Damien] C. COENEGRACTS, *Jos. Damien, Portret van mijn dochter Madeleine [en] Portret van mijn zoon José* (Kunst in de Kijker, 69). IJsselt, Stedelijk Museum Stellingwerff-Waerdenhof, 1997, 5 p., 2 ill.
721. [De la Haye] W. PEINEN, *Raymond De La Haye (1882-1914). Zijn lijd. Zijn leven. Zijn werk*. Gent, Snoeck-Ducaju & Zoon, 1997, 181 p., ill.
722. [Delvaux] F. BRADLEY, [Compte-rendu/Recensie] *Paul Delvaux 1897-1994, Musée d'art moderne*, Bruxelles, 1997, in Burl. Magazine, 1132, 1997, p. 492-493, ill.
723. [Delvaux] F. DE VREE, *De schilder van poppenhuisarchitectuur*, in Kunst en Cultuur, maart 1997, p. 10-11, ill.
724. [Delvaux] E. DOOYE, *De schilder van grootogige naakte Bambi's*, in Kunst en Cultuur, maart 1997, p. 7-9, ill.
725. [Delvaux] L. ENGEN, *Une jeunesse entre Bruxelles et le Pays mosan*, in *Le Pays mosan de Paul Delvaux*, Gent, 1997, p. 15-22, ill. [= n° 733]
726. [Delvaux] L. ENGEN, *La passion du rail*, in *Le Pays mosan de Paul Delvaux*, Gent, 1997, p. 139-160, ill. [= n° 733]
727. [Delvaux] L. ENGEN, *Le Pays mosan au fil des œuvres*, in *Le Pays mosan de Paul Delvaux*, Gent, 1997, p. 33-138, ill. [= n° 733]
728. [Delvaux] J. FLORIZOOONE, *Het retrospectief Paul Delvaux*, in Kunst en Cultuur, maart 1997, p. 4-6, ill.
729. [Delvaux] A. JACOBS, *Les dessins de Ferdinand-Marie Delvaux aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique: analyse de l'œuvre graphique du peintre et premier essai de catalogue*, in Bull. Musées roy. Beaux-Arts Belg. Kon. Musea Sch. Kunsten Belg., 1992-1993 (1997), p. 97-125, 13 ill.
730. [Delvaux] P. LAROCHE, *Le temps des retrouvailles*, in *Le Pays mosan de Paul Delvaux*, Gent, 1997, p. 161-171, ill. [= n° 733]
731. [Delvaux] G. LIPPERT, *De l'animal à l'homme. Rencontre avec Paul Delvaux*. Wommelgem, Blondé Art Printing International, 1997, 44 p., ill.
732. [Delvaux] a) *Paul Delvaux 1897-1994*. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Bruxelles. Wommelgem, Blondé Artprinting International, 1997, 320 p., ill. / b) *Paul Delvaux 1897-1994*. Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België. Brussel. Wommelgem, Blondé Artprinting International, 1997, 320 p., ill.
733. [Delvaux] *Le Pays mosan de Paul Delvaux* (L. ENGEN et al.). Gent, Snoeck-Ducaju & Zoon, 1997, 183 p., ill.

731. [Delvaux] B. POPELIER, *Charles Van Deun over zijn gevierde oom*, in *Kunst en Cultuur*, maart 1997, p. 13-15, ill.
735. [Delvaux] G. WARZEE, *Le paysage dans l'œuvre de Paul Delvaux (1920-1947)*, in *Le Pays mosan de Paul Delvaux*, Gent, 1997, p. 23-32, ill. [= n° 733]
736. [Delvin] P. KLEYSKENS, *Jean Delvin*, in *Ghentse Tijdingen*, 1997, 2, p. 76-79, ill.
737. [De Pape] M. SMEYERS, *Ferdinand de Pape (1810-1885): eigenzinnig miniaturist*, in *Neogotiek in de boekenkast*, Leuven, 1997, p. 35-41, ill. [= n° 812]
738. [De Pellaert] W. LE LOUP, *Auguste de Pellaert (1793-1876) illustre le Pays mosan. Liège et environs*, in *Bull. Soc. roy. « Le Vieux-Liège »*, 276, 1997, p. 600, 2 ill.
739. [Deltry] *Exposition Arsène Deltry 1897-1981*, in *Hainaut tourisme*, 304, 1997, p. 233-235, ill.
740. [Dieu] A. AUQUIER, *Victor Dieu, un artiste au talent pluriel*, in *Hainaut tourisme*, 303, 1997, p. 186-187, ill.
741. [Dillemans] L. BEKKERS, *Sam Dillemans, een geboren schilder*, in *Ons Erfdeel*, 1, 1997, p. 130-131, ill.
742. [Ducq] M. GUÉDRON, *Suvée, Odepaere, Kinsoen et Ducq: quatre peintres brugeois à Paris au temps du néo-classicisme*, in *Jaarb. Stedel. Mus. Brugge*, 1995-1996 (1997), p. 238-254, 3 ill.
743. [Duuvivier] D. MARÉGHAL, *J. Bernard Duuvivier (1762-1837), een Brugse neoclassicistische fijnschilder en tekenaar te Parijs*, in *Jaarb. Stedel. Mus. Brugge*, 1995-1996 (1997), p. 216-237, ill. (texte fr. p. 337-347).
744. [Ensor] *Art of the xxth Century: Flemish and Dutch Painting from Van Gogh, Ensor, Magritte, Mondrian to Contemporary Artists*. Venezia, Palazzo Grassi, 1997.
745. [Ensor] H. BOUENAMEAUX, *Ensor-Khnopff: la querelle d'une image?*, in *Bull. Musées roy. Beaux-Arts Belg. Kon. Musea Sch. Kunsten Belg.*, 1992-1993 (1997), p. 127-147, 8 ill.
746. [Ensor] P. EECHTOUT, [Compte-rendu/Recensie] V. HEYMANS, *Ensor et les médecins. Un diagnostic*, Université Libre de Bruxelles, 1997, in *Rev. belge archéol. et hist. de l'art. Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch.*, 66, 1997, p. 222.
747. [Ensor] J. FREEMAN, [Compte-rendu/Recensie] *James Ensor 1860-1949: Theatre of Masks*, The Barbican Art Gallery, London, 1997, in *Apollo*, 429, 1997, p. 56-57, 2 ill.
748. [Ensor] V. HEYMANS, *Ensor et les médecins. Un diagnostic*, Université Libre de Bruxelles. Musée de la Médecine, 1997 (Cahier d'études des Annales d'histoire de l'art et d'archéologie de l'ULB, 5). Bruxelles, Centre de Recherches et d'Etudes technologiques des Arts plastiques, 1997, 120 p., 53 ill.
749. [Ensor] N. HOSTYN, *James Ensor, dal Museum voor Schone Kunsten di Ostenda*. Milano, Museo della Permanente, Electa, 1997, 199 p., ill.
750. [Ensor] K. MC CONKEY, [Compte-rendu/Recensie] *James Ensor 1860-1949, Theatre of Masks, The Barbican Art Gallery, London, 1997*, in *Burl. Magazine*, 1137, 1997, p. 888-889, ill.
751. [Kinsoen] M. GUÉDRON, *Suvée, Odepaere, Kinsoen et Ducq: quatre peintres brugeois à Paris au temps du néo-classicisme*, in *Jaarb. Stedel. Mus. Brugge*, 1995-1996 (1997), p. 238-254, 3 ill.
752. [Khnopff] F. BOENDERS, *Intimisme en narcisme in het oeuvre van de symbolistische schilder Ferdinand Khnopff*, in *Academiae Analecta = Mededel. Kon. Academie Wetensch., Lett. en Schone Kunsten België*, Kl. Schone Kunsten, 55, 1995, 1, p. 123-136, 3 ill.
753. [Khnopff] H. BOUENAMEAUX, *Ensor-Khnopff: la querelle d'une image?*, in *Bull. Musées roy. Beaux-Arts Belg. Kon. Musea Sch. Kunsten Belg.*, 1992-1993 (1997), p. 127-147, 8 ill.
754. [Lemmen] a) R. CARDON, *Georges Lemmen 1865-1916* (Monographies de l'art moderne). Bruxelles, Crédit communal, Snoeck-Ducaju & Zoon - Pandora, 1997, 200 p., 205 ill. / b) R. CARDON, *Georges Lemmen 1865-1916* (Monografieën over moderne kunst). Brussel, Gemeentekrediet, Snoeck-Ducaju & Zoon - Pandora, 1997, 200 p., 205 ill.
755. [Lemmen] P. WOUTERS, *Een mooi maar laal eerbetoon aan Georges Lemmen*, in *Kunst en Cultuur*, mei 1997, p. 45, ill.
756. [Lindemans] K. DE BOODT, *Het kind in Luk van Soons en Gorik Lindemans*, in *Kunst en Cultuur*, dec. 1997, p. 8-10, ill.
757. [Magritte] *Art of the xxth Century: Flemish and Dutch Painting from Van Gogh, Ensor, Magritte, Mondrian to Contemporary Artists*. Venezia, Palazzo Grassi, 1997.
758. [Magritte] T. HRIBEK, *Magritte meets Kripenstein*, in *Umení*, 45, 1997, 3-4, p. 240-258, 14 ill.

759. [Magritte] M. NIHOUL, *Magritte à Châtelet. Châtelet à Magritte*, in Hainaut tourisme, 305, 1997, p. 265-269, ill.
760. [Marinus] Ferdinand Marinus, *Maison de la Culture*, Namur, 1997.
761. [Marinus] L. HIERNAUX et al., *Ferdinand Marinus, peintre mosan (1808-1890)*, in De la Meuse à l'Ardenne, 21, 1997, p. 17-32, 13 ill.
762. [Marinus] F. JACQUET-LADRIER, [Compte-rendu/Recensie] *Ferdinand Marinus, Maison de la Culture*, Namur, 1997, in Le Gouetteur wallon, 3, 1997, p. 118, ill.
763. [Odevaere] M. GUÉDRON, *Suwée, Odevaere, Kinsoen et Ducq: quatre peintres brugeois à Paris au temps du néo-classicisme*, in Jaarb. Stedel. Mus. Brugge, 1995-1996 (1997), p. 238-254, 3 ill.
764. [Odevaere] J. MERTENS, *De verkoop van roerende goederen uit de natatlenschap van de Brugse kunstschilder Joseph-Denis Odevaere (Brussel, 1834)*, in Handel. Genootschap Geschied. Brugge, 133, 1996, 1-3, p. 180-186.
765. [Rommelaere] S. GOEGEBEUR, «Kunstwerksters in het godhuis De Vierentwintigen» door Emile Rommelaere (1873-1961), in Brugge Sted. Mus. en Museumvrienden. Museumbull., 17, 1997, 2, p. 11, ill.
766. [Roobje] E. BRACKE, *De kanonnade van woorden en beelden van Pjeroor Roobje*, in Ons Erfdeel, 3, 1997, p. 402-411, ill.
767. [Smits] I. VERHEYEN, *Jakob Smits as a Draftsman*, in Master Drawings, 35, 1997, 3, p. 267-280, 14 ill.
768. [Suwée] M. GUÉDRON, *Suwée, Odevaere, Kinsoen et Ducq: quatre peintres brugeois à Paris au temps du néo-classicisme*, in Jaarb. Stedel. Mus. Brugge, 1995-1996 (1997), p. 238-254, 3 ill.
769. [Swimberghé] D. DE VOS et al., *Gilbert Swimberghe* (Monografieën over moderne kunst). Brussel, Gemeentekrediet - Gent, Snoeck-Ducaju & Zoon, 1997, 140 p., ill.
770. [Tuymans] K. DE BOODT, *Luc Tuymans' symbolische aanslag op de IJzerloren*, in Kunst en Cultuur, febr. 1997, p. 40-41, ill.
771. [Van Acker] S. GOEGEBEUR, *Het kunstenaarsatelier van Flori van Acker: ambachtelijke werkplaats en statussymbool*, in Jaarb. Stedel. Mus. Brugge, 1995-1996 (1997), p. 262-276, ill.
772. [Vanden Panhuysen] A. COEK, *Een schilderij van E. Vanden Panhuysen in Zuid-Frankrijk*, in Oude Land Aarschot, 32, 1997, 4, p. 218-219, ill.
773. [Vanden Panhuysen] K. HASEVOETS, *Restauratieproject «Ernest Vanden Panhuysen»*, in Oude Land Aarschot, 32, 1997, 1, p. 61-64, ill.
774. [Vandereycken] F. BOENDERS, *De «Goya-suite» van Robert Vandereycken*, in Kunst en Cultuur, mei 1997, p. 30-32, ill.
775. [Van de Velde] D. MARÉCHAL, *Groeningen Museum. Bijzondere aanwinst*, in Brugge Sted. Mus. en Museumvrienden. Museumbull., 17, 1997, 2, p. 1-2, ill.
776. [Van de Woestijne] J. FLORIZONE, *Gustave van de Woestijne 1881-1947 in Deinze*, in Kunst en Cultuur, nov. 1997, p. 28-29, ill.
777. [Van Hove] D. MARÉCHAL, *Edmond Van Hove, Drietuik met portretten van de kunstenaar zelf en zijn echtgenote Honorine Velle (1853-1928) (midden); zijn zonen Théodore en Michel (links); zijn dochters Isabelle en Anna (rechts)*, in Jaarb. Stedel. Mus. Brugge, 1995-1996 (1997), p. 28-29, ill.
778. [Van Soons] K. DE BOODT, *Het kind in Luk van Soons en Gorik Lindemans*, in Kunst en Cultuur, dec. 1997, p. 8-10, ill.
779. [Vanlongerloo] E. DOUÉ, *Retrospectief Georges Vanlongerloo bij Ronny Van de Velde*, in Kunst en Cultuur, febr. 1997, p. 37-39, ill.
780. [Wiertz] F. ROSIER, *Téchnique picturale et problèmes de conservation des peintures natales d'Antoine Wiertz (1806-1865)*, in ICOM Committee for Conservation. 11th Triennial Meeting [...], Pre-prints, London, 1996, 1, p. 371-375, 5 ill. [=n° 2]

## 5. ARTS DÉCORATIFS - SIERKUNSTEN

### a) Généralités - Algemeenigheden

781. C. MICHAELIDES, [Compte-rendu/Recensie] *Paris-Bruxelles, Bruxelles-Paris, Grand Palais*,

## ARTS DU TENTILE - TEXTIELKUNSTEN

### a) Généralités - Algemeenigheden

782. *L'art textile, version nordique*, in Hainaut tourisme, 303, 1997, p. 183-185, ill.

*Paris, Museum voor Schone Kunsten, Gent, 1997*, in Burl. Magazine, 1132, 1997, p. 493-495, ill.

783. S. DAENS, *Mobile fresco's van het Noorden: wandtapijten uit onze gewesten, 16de - 20ste eeuw*, in Cult. Jaarb. Stad Antwerpen, 1994, p. 69-74, ill.

784. R. SZMYDKI, [Compte-rendu/Recensie] *Velours de la Renaissance à nos jours. Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles. 1995-1996*, in Biuletyn Historii Sztuki, 3-4, 1996, p. 381.
785. *Tentoonstelling « Kant in Europa » Brugge, Museum Arentshuis 20 september - 23 november 1997. Catalogus deel 1: Kant, tekst en samenstelling: M. Bruggeman*, in Brugge Sted. Mus.

#### ARTS DU MÉTAL - METAALKUNSTEN

##### a) Généralités - Algemeencheden

787. L. DE REN et al., *De Zilvercollectie. The Silver Collection* (Sterckshof Studies 9), Antwerpen-Deurne, Provinciaal Museum Sterckshof - Zilvercentrum, 1997, 574 p., ill.
788. K. VERHIELST ill. v. R. VAN LAERE, *De Eerste Wereldoorlog in Limburg. Verslagen*, Hasselt 1997 (Limburgse documenten 1, 8), 1029 p., ill. [Bevat een inventaris van de klokken / Contient un inventaire des cloches]

#### ARMES ET ARMURES - WAPENS EN WAPENUITRUSTINGEN

##### a) Généralités - Algemeencheden

791. J.S. COOPER, *Belgian Miniature Firearms of the Nineteenth Century. A Pilot Study*, Gillingham (Dorset), Wilson Hunt, 1996, 113 p., ill.

##### b) Centres de production - Productiecentra

792. [Liège] M. EASTMAN, *Browning, Sporting Arms of Distinction 1903-1992*, Fitzgerald (Georgia), WPC, 1994, XIV & 428 p., ill.
793. [Liège] P. MAGUIN, *Le damas des canonniers*, in Gaz. des Armes, n° 279, juill.-août 1997, p. 48-52, ill.
794. [Liège] P. MAGUIN, *La technique et l'esthétique du damas*, in Gaz. des Armes, n° 280, sept. 1997, p. 36-40, ill.

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

##### a) Généralités - Algemeencheden

799. W. DEZUTTER, *Een reeks schuttenborden uit de 19de en 20ste eeuw*, in Brugge Sted. Mus. en Museumvrienden. Museumbullet., 17, 1997, 3, p. 11, ill.

##### b) Centres de production - Productiecentra

800. [Brugge] S. VANDENBERGHE, *Aankoop Brugse literkruik*, in Brugge Sted. Mus. en Museumvrienden. Museumbullet., 17, 1997, 2, p. 6, ill.

en Museumvrienden. Museumbullet., 17, 1997, 4, p. 1-19, ill.

786. *Tentoonstelling « Kant in Europa » Brugge, Museum Arentshuis 20 september - 23 november 1997. Catalogus deel 2: Schilderijen, tekst en samenstelling: M. Bruggeman*, in Brugge Sted. Mus. en Museumvrienden. Museumbullet., 17, 1997, 5, p. 1-14, ill.

#### ARTS DU MÉTAL - METAALKUNSTEN

##### b) Centres de Production - Productiecentra

789. [Ath] G. SMET, *Léon et Raymond Provins, artistes étainiers athois*, in Hainaut tourisme, 300, 1997, p. 21-25, ill.

##### c) Artistes - Kunstenaars

790. [Provins] G. SMET, *Léon et Raymond Provins, artistes étainiers athois*, in Hainaut tourisme, 300, 1997, p. 21-25, ill.

#### ARMES ET ARMURES - WAPENS EN WAPENUITRUSTINGEN

795. [Liège] N. SCHWING, *The Browning Superposed. John Browning's Last Legacy*, Iola WI, Krause Publications, 1996, 496 p., ill.

##### c) Armuriers - Wapensmeden

796. [Bol] P.K., *Les maîtres couteliers européens. René Bol: le souci de la perfection*, in Fire! n° NS 33, juill.-août 1997, p. 26-27, ill.
797. [Lefaucheur] K. SCHINMEYER, *Lefaucheur de luxe. Ein reich verzierter ziviler Stiftfeuerrevolver*, in Deutsches Waffen Journal, n° 6, Juni 1997, p. 858-859, ill.
798. [Polain] J.-P. BASTIÉ, *Le revolver Polain*, in Gaz. des Armes, n° 279, juill.-août 1997, p. 19-22, ill.

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

801. [Hainaut] *Le prix des métiers d'art du Hainaut. Un hommage à la lumière*, in Hainaut tourisme, 301, 1997, p. 85-87, ill.

802. [Vlaanderen] F. BONNEURE, *Galerie van Vlaamse keramisten*, in Vlaanderen, 266, 1997, 3, p. 206-216, ill.

803. [Vlaanderen] J. FONTIER, *Van Art Deco tot installatie. Tachtig jaar keramiek kunst in Vlaanderen*, in Vlaanderen, 266, 1997, 3, p. 200-205, ill.

804. [Vlaanderen] P. SWIMBERGHE, *Volksaardewerk in 19de en 20ste eeuw*, in Vlaanderen, 266, 1997, 3, p. 195-199, ill.
805. [Vlaanderen] J.F. VAN CLEVEN, *Neogotische keramiek in Vlaanderen*, in Vlaanderen, 266, 1997, 3, p. 190-191, ill.

## MOBILIER, DÉCORATION - MEUBELKUNST, DECORATIE

## a) Généralités - Algemeencheden

806. a) *Parijs-Brussel. Brussel-Parijs. Realisme, Impressionisme, Symbolisme, Art Nouveau. De artistieke dialoog tussen Frankrijk en België, 1848-1914*. Parijs, Galeries nationales du Grand Palais [...], Gent, Museum voor Schone Kunsten [...], 1997. Paris, Réunion Musées nationaux - Antwerpen, Mercatorfonds Paribas, 1997, 539 p., ill. / b) *Paris-Bruxelles. Bruxelles-Paris. Réalisme, Impressionnisme, Symbolisme, Art Nouveau. Les relations artistiques entre la France et la Belgique, 1848-1914*. Paris, Galeries nationales du Grand Palais [...], Gand, Musée des Beaux-Arts [...], 1997. Paris, Réunion Musées nationaux - Anvers, Fonds Mercator Paribas, 1997, 539 p., ill.

807. N. POULAIN, *Belgisch behangspapier uit het Interbellum* (Interbellum-Cahier, 8). Gent, Interbellum, 1996, 31 p., ill.

## c) Décorateurs, ébénistes - Ontwerpers, schrijnwerkers

808. [Horta] B. BERGDOLL, [Compte-rendu/Recensie] *Victor Horta, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1996-1997*, in Burl. Magazine, 1127, 1997, p. 136-138, ill.
809. [Horta] a) *Victor Horta (1861-1947). Tapijt voor de woonkamer van het huis Carpentier*. Brussel, Koning Boudewijnstichting, 1997, 6 p., ill. / b) *Victor Horta (1861-1947). Tapis du salon de la maison Carpentier*. Bruxelles, Fondation Roi Baudouin, 1997, 6 p., ill.

## LES ARTS DU LIVRE - BOEKDRUKKUNST EN AANVERWANTE

## a) Généralités - Algemeencheden

810. *La Bibliothèque de l'Université de Mons-Hainaut 1797-1997*, Mons 1997, 253 p., ill.
811. G. GAUDAEN, *Het hedendaagse ex libris*, in Academiae Analecta = Mededel. Kon. Acad. Wetensch., Lett. en Schone Kunsten Belg., Kl. Schone Kunsten, 55, 1995, 1, p. 1-38, 69 ill.

812. *Neogotiek in de boekenkast* (tentoonstellingscat.). Leuven, Kadoc, 1997

- Voir / Zie *Kroniek van het gedrukte boek in de Nederlanden tot 1940*, in Archives et bibliothèques de Belgique. Archief- en bibliotheekwezen in België.

## DIVERS - VARIA

## b) Centres de production - Productiecentra

813. [Brugge] *Uithangbord pottenbakkerij Willemyns, Brugge ca. 1930*, in Jaarb. Stedel. Mus. Brugge, 1995-1996 (1997), p. 68-69, ill.

## c) Artistes - Kunstenaars

814. [Delvoye] L. VAN DEN ABEELE, *Even naar het museum. Zo terug! Over de bijna kunst van Wim Delvoye*, in Ons Erfdeel, 5, 1997, p. 679-685, 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 - Algemeencheden

815. B. POPELIER, *Diefstal en vandalisme in Belgische musea*, in Kunst en Cultuur, april 1997, p. 18-21, ill.
- b) Lieux - Plaatsen**
816. [Antwerpen] G. STAPPAERT, *De verzameling: een selectie*, in Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen, 35, 1997, 4, p. 11-28, ill.
817. [Antwerpen] K. VAN SYNGHEL, *De architectuur van het MUHKA. Een lijst voor kunst?*, in Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen, 35, 1997, 4, p. 4-7, ill.
818. [Antwerpen] A. WUYTS, *Le Musée du fort de Liezelle (position fortifiée d'Anvers)*, in CIIHAM (Centre liégeois d'Histoire et d'Archéologie militaires), 6, 9, janv.-mars 1997, p. 23-26, ill.
819. [Binche] M. REVELARD, *Voyage initiatique dans l'univers du masque*, in Hainaut tourisme, 304, 1997, p. 213-219, ill.
820. [2 Brugge] a) D. DE VOS, *Groeningemuseum* (Musea Nostra, 37). Brussel, Gemeentekrediet - Gent, Ludion, 1996, 127 p., ill. / b) D. DE VOS, *Musée Groeninge, Bruges* (Musea Nostra, 37). Bruxelles, Crédit communal - Gand, Ludion, 1996, 127 p., ill.
821. [Bruxelles-Brussel] C. DELTOUR-LEVIE et M.-C. CLAES, « *Le Musée de la Photographie et du Cinéma* » des Musées royaux d'Art et d'Histoire, in La Vie des Musées, 11, 1996, p. 35-42, ill.
822. [Bruxelles-Brussel] B. POPELIER, *Verhuizing in de Koninklijke Musea van Brussel*, in Kunst en Cultuur, maart 1997, p. 2-3, ill.

823. [Charleroi] M. VAUSORT et G. VERCHEVAL, *Le Musée de la Photographie à Charleroi*, in La Vie des Musées, 11, 1996, p. 8-15, ill.
824. [La Louvière] V. FORMERY, *La Louvière, Tanchetevici, 10 ans de présence... Une exposition-hommage, « Regards sur l'artiste » [...] au Musée Tanchetevici*, in Hainaut tourisme, 301, 1997, p. 61-64, ill.
825. [Liège] Dossier EMAHL (*Ensemble muséal d'Art et d'Histoire du pays de Liège*), in Chroniques liégeoises. Chron. Inst. archéol. liégeois et Chron. Soc. roy. Le Vieux-Liège, n° 5-6, janv.-juin 1997, p. 293-296, et n° 7-8, juill.-déc. 1997, p. 305-313.
826. [Loppem] C. KRUYFHOOFT, *Het Kasteel van Loppem en de Stichting Jean van Caloen. Loppem Castle and the Jean van Caloen Foundation*, in Delineavit et Sculpsit, 18, 1997, p. 1-4, 3 ill.
827. [Liège] C. GAIER, *Le Mégamusée de Liège: un projet essentiel*, in AIHE Revue (Association des Industriels de Herstal et environs), n° 89, févr. 1997, p. 28-29.
828. [Liège] R.H. SCHOEMANS, *Wapens in een spiegelzaal*, in KREO, n° 12, déc. 1997, p. 6, ill.
829. [Oostende] A.A.M. DESEYNNE, *Genèse du Musée de plein air « Mur de l'Atlantique » à Ostende-Raversijde*, in Actes IANAM, XIV<sup>e</sup> Congrès, 1996, Amsterdam - Delft - Bruxelles - Liège, Bruxelles, 1997, p. 67-71.
830. [Turnhout] F. CREMERS, *Nationaal Museum van de Speelkaart, Turnhout*, in Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen, 35, 1997, 2, p. 3-43, ill.

## 9. ICONOLOGIE

### a) Généralités - Algemeencheden

831. J. LEGGE, *Le symbolisme des souvenirs mortuaires*, in Hainaut tourisme, 305, 1997, p. 281-286, ill.

832. *Slaap in de kunst ...*, Brussel, s.d., s.p., ill.

## 10. ARCHÉOLOGIE INDUSTRIELLE - INDUSTRIËLE ARCHEOLOGIE

### a) Généralités - Algemeencheden

833. A. NORMAN, *L'architecture des fabriques, voyage dans l'espace et dans le temps*, in Nouvelles patr., 72, 1997, p. 8-9, ill.

- HANNECART-MASURE, *Sites et bâtiments industriels anciens de Wallonie: Brabant wallon, Liège, Luxembourg, Namur, Hainaut (Inventaires thématiques)*. Namur, Min. Région wallonne. Div. Patrimoine, 1995, 346 p., ill.

### b) Lieux - Plaatsen

834. [Wallonie] P. BRICTEUX, P. TORNSIN et E.



**ACADEMIE ROYALE  
D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE**

**KONINKLIJKE ACADEMIE  
VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIË**

**EXTRAITS DES PROCÈS-VERBAUX  
UITTREKSELS UIT DE VERSLAGEN**

**SÉANCE ORDINAIRE DU 15 MARS 1997**

*Présents:* Mme Lemaire, présidente, Mme Smolar, vice-Présidente, Mme Bruwier, secrétaire générale, M. Moerman, secrétaire adjoint, M. Van Laere, trésorier général, M. de Ren, trésorier adjoint, Mmes Bonenfant, Coppen, De Keyser, de Nave, De Pauw, De Ruyt, Dickstein, Dulière, Dumortier, Folie, Hadermann, Leclercq, Lemoine, Mariën, Masschelein, Périer, Roberts-Jones, Soenen, Ulrix, Vanden Bemden, Van den Bergen, Van de Winckel, Van Gansbeke, Van Nerom, Welch. MM. Cockshaw, Culot, de Gallatay, De Smedt, De Schryver, De Valkeneer, Eeckhout, Fettweis, Jadot, Leblieq, Martens, Naster, Roberts-Jones, Trizna.

*Excusés:* Mmes Allart, De Bae, Clercx. MM. Bastin, Colman, Duvosquel, Van Lennep.

M. Colaert, président sortant ouvre la séance à 10h.10.

Il accueille Mw de Nave et M. Leblieq, nouveaux membres correspondants. Il annonce à Mmes Hadermann, Périer et Bruwier leur nomination de membre titulaires et leur offre la médaille de l'Académie. Il leur adresse à tous ses félicitations.

Le Président fait part du décès de deux membres de l'Académie. Mme Lemaire, présidente rend hommage à la mémoire de M. Henry Joosen et M. Paul Eeckhout rappelle la brillante carrière de M. René Huyghe, membre associé étranger (les textes sont publiés dans la Revue belge de 1997).

Il fait part des autres changements dans la composition du Conseil d'administration et de la Commission des publications. Mme Masschelein est nommée membre du Conseil d'Administration. Mme Lemaire est nommée présidente, Mme Smolar devient vice-présidente, Mme Bruwier secrétaire générale. Au moment du décès de Mme Dosogne-Lafontaine, la commission des publications était en léthargie. La nouvelle commission regroupe Mme Smolar, présidente, Mme Dumortier, directeur, M. Van Laere, secrétaire de rédaction et Mmes Folie, Lemaire et M. Moerman. Le Président sortant remercie tous les membres du Bureau pour leur dévouement et en particulier pour l'aide apportée lors de la publication de la Revue.

Mme Lemaire présidente entrante remercie M. Colaert qui assura la présidence avec enthousiasme et en particulier fit paraître deux numéros de la revue.

Le Baron Roberts-Jones rend hommage à Madame L. Ninane et M. Colaert félicite M. Jadot, dont on fête le jubilé. M. Jadot rappelle des moments importants de l'Académie.

La parole est ensuite donnée à Catheline Périer-D'Ieteren qui fait un exposé intitulé *Le retable de la Vierge de Grenade et les peintres d'Isabelle de Castille*. Le texte est publié dans ce numéro de la Revue Belge d'Archéologie et d'histoire de l'Art.

La séance est levée à 11h45. Elle est suivie d'une réception et d'un déjeuner organisé en l'honneur des jubilaires.

*La Secrétaire générale,*  
Marie-Cécile BRUWIER

*La Présidente,*  
Claudine LEMAIRE

### SÉANCE ORDINAIRE DU 19 AVRIL 1997

*Présents:* Mme Lemaire, présidente, Mme Smolar, vice-présidente, Mme Bruwier, secrétaire générale, M. Moerman, secrétaire adjoint, M. Van Laere, trésorier général. Mmes Coppens, De Ruyt, Dumortier, Périer, Van den Bergen, Van Nerom, Walch. MM. Colaert, De Schryver, De Smedt, Fettweis, Leblieq, Martens.

*Excusés:* Mmes Bonenfant, Cockshaw, De Nave, Mariën, Roberts-Jones, Soenen, Ulrix. MM. Bastin, Blankoff, Cardon, Culot, Delmarcel, De Ren, De Valkeneer, Eeckhout, Forgeur, Jadot.

La Présidente ouvre la séance à 10h15.

Les compte-rendus des séances du 15 février et du 15 mars sont lus et approuvés.

Maximiliaan P.J. Martens fait une communication qui a pour sujet *Het sociaal-economisch statuut van de kunstenaar in de 15de eeuw: loon en sociale mobiliteit*.

La séance est levée à 12h30.

*La Secrétaire générale,*  
Marie-Cécile BRUWIER

*La Présidente,*  
Claudine LEMAIRE

### SÉANCE ORDINAIRE DU 24 MAI 1997 GEWONE ZITTING VAN 24 MEI 1997

*Présents / aanwezig:* Mesdames / de Dames Coppens, Dumortier, Masschelein-Kleiner, Piérard, van de Winckel; Messieurs / de Heren Colaert, De Waele, Lemeunier, Gaier, Van Laere.

*Excusés / verontschuldigd:* Mesdames / de Dames Bruwier, De Nave, Folie, Périer d'Ieteren, Smolar-Meynart, Soenen, Ulrix-Closset, Van den Bergen-Pantens; Messieurs / de Heren Blankoff, De Smedt, De Valkeneer, Eeckhout, Jadot, Leblieq.

La séance de l'Académie eut lieu au Musée d'Armes de Liège où l'Académie est accueillie par Claude Gaier, directeur de ce musée.

La présidente étant absente, M. Colaert ouvre la séance à 10 h 30. Mme Dumortier, qui remplace Mme Bruwier, lit le rapport de la séance du 19 avril 1997 qui est approuvé.

Après avoir exposé les projets d'un nouveau musée intégré — le futur « méga-musée —, M. Claude Gaier fait visiter le Musée d'Armes, expliquant différents aspects historiques, technologiques et esthétiques des armes de cette institution de renommée internationale.

Après le déjeuner, Albert Lemeunier, conservateur du Musée d'art religieux et d'art mosan, fait visiter les chefs-d'œuvre de ce musée.

La journée prend fin vers 16 h 15.

De Academie hield haar zitting in het Musée d'Armes te Luik waar zij verwelkomd werd door de Heer Claude Gaier, Directeur van het museum.

In afwezigheid van de Voorzitter opent de Heer Colaert de zitting om 10 u. 30. Mevrouw Dumortier, die Mevrouw Bruwier vervangt, leest het verslag van de gewone zitting van 19 april 1997. Het verslag wordt goedgekeurd.

Na een toelichting bij de plannen voor een nieuw geïntegreerd museum, het toekomstig « megamuseum », leidt de Heer Claude Gaier de leden rond in het Musée d'Armes en vestigt daarbij de aandacht op verschillende historische, technologische en esthetische aspecten van de wapenverzameling van dit internationaal gereputeerd museum.

Na de lunch wordt een bezoek gebracht aan het Musée d'Art religieux et d'Art mosan, onder leiding van de Conservator, de Heer Albert Lemeunier die de werken in zijn instelling toelicht.

De dag wordt afgesloten omstreeks 16 u. 15.

*La Secrétaire Générale*

*De Algemeen Secretaris*

Marie-Cécile BRUWIER

*La Présidente*

*De Voorzitter*

Claudine LEMAIRE

## SÉANCE ORDINAIRE DU 18 OCTOBRE 1997 GEWONE ZITTING VAN 18 OKTOBER 1997

*Présents / aanwezig:* Mesdames / de Dames Lemaire, Smolar-Meynart, Bruwier, De Ruyt, Dumortier, Guérét-De Keyser, Masschelein-Kleiner, Van Nerom-Debue, Van den Bergen-Pantens, van de Winckel; Messieurs / de Heren Cardon, Cockshaw, Colaert, De Smedt, Eeckhout, Fettweis, Jadot, Leblieq, Naster, Schittekat, De Schryver, Smolderen, Trizna, Van Laere.

*Excusés / verontschuldigd:* Mesdames / de Dames Folie, Logie, Mariën, de Nave, Périer-D'Ieteren, Soenen, Urix-Closset, Van Gansbeek; Messieurs / de Heren Bastin, de Callataÿ, Culot, De Ren, Moerman.

À 10 h 15, la séance est ouverte par la présidente, Mme Lemaire. Après avoir souhaité la bienvenue aux participants, Mme Lemaire propose de ne plus lire les résumés des communications car ils sont publiés, soit dans la rubrique *Miscellanea de la Revue*, soit dans le procès-verbal des réunions. Cette proposition est acceptée à l'unanimité.

La secrétaire, M.-C. Bruwier lit le procès-verbal de la réunion du 21 mai 1997. Ce procès-verbal est accepté après y avoir fait figurer le nom de plusieurs personnes excusées.

Ensuite, Mme Lemaire donne la parole à P. Cockshaw qui annonce la parution du premier CD-rom consacré à la Bibliothèque de Bourgogne (manuscrits conservés à la Bibliothèque royale) et évoque diverses questions techniques au sujet de cette production.

Mme Masschelein-Kleiner fait un exposé illustré de diapositives sur la datation d'œuvres d'art par dendrochronologie sur base de recherches effectuées à FIRPA. Cette communication vivement appréciée donne lieu à de nombreuses questions. Madame Lemaire propose à Mme Masschelein de prévoir un compte-rendu plus développé qu'un résumé de l'exposé pour le publier sous forme de *Miscellanea*.

Mme Lemaire clôture la séance à 12 h.

De zitting wordt om 10 u. 15 geopend door de voorzitter. Na de leden verwelkomd te hebben, stelt Mw Lemaire voor om voortaan de samenvatting van de voordrachten niet meer te lezen op de volgende zitting. Deze verschijnen in het *Bulletin* onder de vorm van *Miscellanea* of in de notulen van de vergadering. Dit voorstel wordt aanvaard.

De secretaresse, M.- C. Bruwier leest de notulen van de vergadering van 24 mei 1997. Een aantal verontschuldigde leden worden aan de tekst toegevoegd.

Daarna verleent Mw Lemaire het woord aan Hoofdconservator P. Cockshaw die uitleg heeft over de CD-roms waarin de Bourgondische Bibliotheek (codices uit de K.B.) zal worden opgenomen en geeft technische informatie over deze productie.

Mw Masschelein-Kleiner geeft een bijzonder goed gedocumenteerde uiteenzetting over de manier om kunstwerken te dateren op basis van de dendrochronologie aan de hand van voorbeelden die op het K.L.K. werden bestudeerd. De voordracht werd met veel belangstelling gevolgd en riep talrijke vragen op. Mw Lemaire verzoekt de spreekster om een uitvoerig verslag ter publicatie in de *Miscellanea*.

De zitting wordt om 12 u. opgeheven.

*La Secrétaire Générale*  
*De Algemeen Secretaris*  
Marie-Cécile BRUWIER

*La Présidente*  
*De Voorzitter*  
Claudine LEMAIRE

### SÉANCE ORDINAIRE DU 22 NOVEMBRE 1997 GEWONE ZITTING VAN 22 NOVEMBER 1997

*Présents / aanwezig:* Mesdames / de Dames Lemaire, Smolar-Meynart, Bruwier, Coppens, Mariën-Dugardin, Masschelein-Kleiner, Périer-D'Heeten, Waleh; Messieurs / de Heren Bastin, Colaert, De Smedt, Fettweis, Jadot, Leblieq, Smolderen, Van Laere.

*Excusés / verontschuldigd:* Mesdames / de Dames Bonenfant, Dumortier, Folie, Guéret-De Keyser, Logie, Soenen, Ulrix-Closset, Vanden Bemden; Messieurs / de Heren de Callataÿ, Cockshaw, Culot, De Valkeneer, Eeckhout, Moerman, Trizna.

À 10 h 10, la séance est ouverte par la présidente. Mme Lemaire évoque le décès de Lucie Ninane annoncé dans le journal *Le Soir* (12 novembre 1997). Ensuite, elle lit un extrait du texte d'hommage écrit par Mr Philippe Roberts-Jones à l'adresse de Mme Ninane. Y sont rappelées les grandes étapes de la carrière professionnelle de la doyenne de notre institution. Mme Lemaire termine en disant qu'elle va demander, au nom de l'Aeadémie, à la RTB de repasser le film qui a été consacré à cette femme exceptionnelle.

La secrétaire, M.-C. Bruwier, lit le procès-verbal de la réunion du 18 octobre 1997.

Ensuite, Mme Lemaire donne la parole à Mme Deveen-Depauw qui fait un exposé illustré de diapositives intitulé « Monumentenzorg in Brussel ». Cette passionnante communication donne lieu à diverses questions. Il en ressort notamment qu'il est indispensable de sensibiliser les riverains mais aussi le public scolaire au patrimoine architectural de Bruxelles.

Mme Lemaire clôture la séance à 12 h 15.

Om 10 u. 10 opent de voorzitter de zitting. Mw Lemaire maakt melding van het overlijden van Lucie Ninane, aangekondigd door het dagblad « Le Soir » (12 november 1997), en leest een uittreksel voor uit een huldetekst voor de aflijvige, geschreven door de Heer Philippe Roberts-Jones. Deze tekst brengt de grote etappes in herinnering van de professionele loopbaan van de deken van onze instelling. Mw Lemaire besluit met de mededeling dat zij, in naam van de Academie, tot de BTBF het verzoek zal richten de film die aan deze uitzonderlijke vrouw werd gewijd, opnieuw uit te zenden.

De Secretaris, M.-C. Bruwier, leest het proces-verbaal voor van de gewone zitting van 18 oktober 1997.

Mevrouw Lemaire vervolgens het woord aan Mw Lydia Deveen-Depauw die een met dia's toegelichte uiteenzetting brengt over de titel « Monumentenzorg in Brussel ». Deze ongemeech boeiende mededeling geeft aanleiding tot meerdere vragen. Hieruit blijkt onder meer dat het absoluut noodzakelijk is, wat betreft

het bouwkunstig patrimonium van Brussel, niet enkel de bewoners te sensibiliseren maar vooral ook de schoolgaande jeugd.

Mw Lemaire sluit de zitting om 12 u. 15.

*La Secrétaire Générale*  
*De Algemeen Secretaris*  
 Marie-Cécile BRUWIER

*La Présidente*  
*De Voorzitter*  
 Claudine LEMAIRE

SÉANCE ORDINAIRE DU 13 DÉCEMBRE 1997  
 GEWONE ZITTING VAN 13 DECEMBER 1997

*Présents / aanwezig:* Mesdames / de Dames Smolar-Meynart, Bruwier, Allart, Clerex-Léonard-Étienne, Dacos Crifò, De Ruyt, Dulière, Dumortier, Guéret-De Keyser, Mariën-Dugardin, Périer-D'Ieteren, Van Gansbeke-Grothausen, Walsh, van de Winckel; Messieurs / de Heren Colaert, Eeckhout, Smolderen, Martens, Van Laere, Valkeneer, De Smedt, Cardon, Bastin, Duvosquel, Leblieq, Fettweis, de Callataÿ.

*Excusés / verontschuldigd:* Mesdames/de Dames Lemaire, Folie, Logie, Leclercq-Marx, Ulrix-Closset, Soenen, Vanden Bemden, Van den Bergen-Pantens; Messieurs / de Heren Jadot, Culot, Moerman.

À 10 h 10, la séance est ouverte par Mme Smolar-Meynart, vice-présidente. Elle excuse l'absence de la présidente, Mme Lemaire retenue à l'inauguration du Paul Getty Museum aux États-Unis.

Mme Smolar donne la parole à Mr Smolderen qui fait l'éloge funèbre du Professeur Tony Hackens décédé le 28 novembre 1997.

La secrétaire, M.-C. Bruwier, lit le procès-verbal de la réunion du 22 novembre 1997.

Ensuite, Mme Smolar invite Mme Walsh à faire son exposé illustré de diapositives intitulé « À propos du dessin de Pieter Bruegel *Étang avec pêcheur à la ligne* (Mielke, 1996, n°19) ». Cette communication très documentée est fort appréciée et donne lieu à divers commentaires.

La deuxième partie de la séance est consacrée à un second exposé illustré de diapositives « À propos des sculptures du parc de Mariemont », au cours duquel Mme Dulière nous fait découvrir des statues en bronze notamment de Rodin et de Jef Lambeaux acquises par Raoul Warocqué. Le sujet captive les auditeurs et donne lieu à un échange d'idées.

Mme Smolar clôture la séance à 12 h.

Mw Smolar-Meynart, ondervoorzitster, opent de zitting om 10 u. 10. Zij verontschuldigt de afwezige voorzitter, Mw Lemaire, die de opening van het Paul Getty Museum in de Verenigde Staten bijwoont.

Mw Smolar verleent het woord aan de Heer Smolderen die een hulde brengt aan de nagedachtenis van Professor Tony Hackens, overleden op 28 november 1997.

De Algemeen Secretaris, M.-C. Bruwier, leest het verslag van de zitting van 22 november 1997.

Hierna geeft Mw Smolar het woord aan Mw Walsh die spreekt over: « À propos du dessin de Pieter Bruegel *Étang avec pêcheur à la ligne* (Mielke, 1996, n°19) ». Deze stellig gedocumenteerde en met dia's geïllustreerde uiteenzetting wordt door de toehoorders erg gesmaakt en geeft aanleiding tot diverse commentaren.

Het tweede gedeelte van de zitting is gewijd aan een tweede met dia's geïllustreerde uiteenzetting « À propos des sculptures du parc de Mariemont », waarin Mw Dulière verscheidene bronzen beelden toelicht, onder meer werken van Auguste Rodin en Jef Lambeaux, sculpturen die door Raoul Warocqué werden aangekocht. Deze serie beelden boekt de toehoorders in grote mate en geeft aanleiding tot een gedachtenwisseling.

Mw Smolar sluit de vergadering om 12 u.

*La Secrétaire Générale*  
*De Algemeen Secretaris*  
 Marie-Cécile BRUWIER

*La Présidente*  
*De Voorzitter*  
 Claudine LEMAIRE

**SÉANCE ORDINAIRE DU 17 JANVIER 1998**  
**GEWONEE ZITTING VAN 17 JANUARI 1998**

*Présents / aanwezig:* Mesdames / de Dames Lemaire, Bruwier, Dickstein-Bernard, Lemoine-Isabeau, Mariën-Dugardin, Masschelein-Kleiner, Piérard, Ulrix-Closset, Van Gansbeke-Grothausen, Walch, van de Winckel; Messieurs / de Heren Bastin, de Callataÿ, Colaert, Culot, De Smedt, De Valkeneer, Fettweis, Jadot, Leblieq, Moerman, Naster, Smolderen, Van Laere.

*Excusés/verontschuldigd:* Mesdames / de Dames Dacos Critò, De Ruyt, Duliére, Dumortier, Folie, Périer-D'Ieteren, Logie, Van den Bergen-Pantens; Messieurs / de Heren Cockshaw, Duvosquel, Eeckhout.

À 10 h 10, Mme Lemaire, présidente ouvre la séance. La Secrétaire lit la liste des personnes excusées et le procès-verbal de la séance du 13 décembre 1997. Mme Lemaire prononce l'éloge funèbre d'Antoine De Smet né à Assebroek en 1909 et décédé le 28 décembre 1997. Ce docteur en philosophie et lettres, conservateur honoraire à la Bibliothèque Royale Albert I<sup>e</sup>, Chef du département des Collections historiques et de la section Cartes et Plans fut également Président de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique de 1977 à 1979.

Ensuite, Mme Lemaire évoque quelques détails relatifs à l'organisation pratique de l'Assemblée générale statutaire des membres titulaires qui aura lieu le 21 février 1998.

À 10 h 30, la parole est donnée au Professeur Y. Leblieq qui fait une brillante communication intitulée « Une problématique à renouveler: les vues urbanistiques et architecturales du Duc de Brabant (1853-1865) ». Cet exposé donne lieu à des commentaires variés.

Mme Lemaire clôture la séance à 12 h 15.

De vergadering wordt om 10 u. 10 voor open verklaard. De secretaris-generaal leest de namen voor van de geëxcuseerde leden en de notulen van de vergadering van 13 december 1997.

Mw Lemaire spreekt de lijkrede uit van de heer Antoine De Smet geboren te Assebroek in 1909 en te Brussel op 21 december 1997 overleden. Antoine De Smet was doctor in wijsbegeerte en letteren, in 1931 trad hij in dienst op de Koninklijke Bibliotheek, in 1961 werd hij tot conservator van de Afdeling Kaarten en Plattegronden aangesteld en in 1969 werd hij Departementshoofd. Hij werd lid van de Academie voor Oudheidkunde waarvan hij in 1977 tot 1979 het voorzitterschap waarnam.

Mw Lemaire geeft enkele praktische wenken in verband met de algemene statutaire vergadering van de titelvoerende leden van 21 februari. Om 10 u. 30 verleent zij het woord aan Professor Y. Leblieq. Deze vergast de leden op een briljante uiteenzetting over « Une problématique à renouveler: les vues urbanistiques et architecturales du Duc de Brabant (1853-1865) » die nadien commentaar van de toehoorders uit.

*La Secrétaire Générale  
 De Algemeen Secretaris  
 Marie-Cécile BRUWIER*

*La Présidente  
 De Voorzitter  
 Claudine LEMAIRE*

**ASSEMBLÉE GÉNÉRALE STATUTAIRE DES MEMBRES TITULAIRES DU  
 21 FÉVRIER 1998**  
**ALGEMENE STATUTAIRE VERGADERING VAN DE TITELVOERENDE LEDEN  
 VAN 21 FEBRUARI 1998**

*Présents / aanwezig:* Mesdames / de Dames Lemaire, Smakar-Meynart, Bruwier, Bonenfant, De Ruyt, Duliére, Dumortier, Folie, Guérat-De Keyser, Hadermann-Misguich, Mariën-Dugardin, Masschelein-Kleiner, Périer-D'Ieteren, Piérard, Ulrix-Closset, Vanden Bemden, Walch, van de Winckel; Messieurs / de Heren Bastin, Culot, De Ren, De Valkeneer, Duvosquel, Eeckhout, Moerman, Naster, Smolderen, De Schryver, Van Laere.

*Excusés / verontschuldigd:* Mesdames / de Dames Lemoine-Isabeau, Logie, Soenen; Messieurs / de Heren Blan-

koff, de Callataÿ, Cockshaw, Colaert, Colman, Delmarcel, Jadoï, Trizna.

À 9 h 45, Mme Lemaire, présidente, ouvre la séance de l'Assemblée statutaire des membres titulaires. La Secrétaire générale signale les personnes excusées.

Mr Van Laere, trésorier général, présente les comptes de l'exercice 1997 et les prévisions budgétaires pour 1998. Il s'ensuit un fructueux échange de vues sur la manière de réduire les dépenses tout en gardant la qualité de la Revue. Après ce débat, les commissaires aux comptes font leur rapport et décharge est donnée aux membres du bureau et aux administrateurs. Le compte est voté par acclamation. Les commissaires aux comptes sont reconduits pour l'année prochaine. Mme Lemaire remercie chaleureusement Mr Van Laere pour le remarquable travail de comptabilité qu'il a effectué. Mr Van Laere est vivement applaudi. Mr De Ben, jusqu'ici trésorier adjoint, prend le relais et assume désormais le poste de Trésorier général.

À 10 h 20, Claire Dumortier, Secrétaire générale jusqu'en mars 1997, lit le procès-verbal de la séance du 15 février 1997. Ce procès-verbal est approuvé.

Ensuite, a lieu l'élection des membres titulaires et des membres correspondants. Sont élus membres titulaires Mme Lydia De Pauw et Messieurs François de Callataÿ, et Didier Martens. Les nouveaux membres titulaires sont Mesdames Véronique Bücken, directeur du Musée de l'Orfèvrerie de la Communauté française - château de Seneffe, Krista De Jonghe, hoogleraar in de architectuurgeschiedenis aan de Katholieke Universiteit te Leuven, Régine Rémon, conservatrice du Cabinet des Estampes et des Dessins de la Ville de Liège.

Mme Lemaire clôture la séance à 10 h 50.

Om 9 u. 45 opent Mw Lemaire, Voorzitter, de Algemene Statutaire Vergadering der Titelvoerende Leden en maakt de Algemeen Secretaris melding van de namen der verontschuldigde afwezigen.

De Heer Van Laere, Mgemeen Penningmeester, brengt verslag uit over de rekeningen van het boekjaar 1997 en over de budgetvoortzichten voor 1998. Dit geeft aanleiding tot een vruchtbare gedachtenwisseling aangaande een mogelijke verzoening tussen uitgavenbeheersing aan de ene kant en kwaliteitsbehoud wat betreft het Tijdschrift aan de andere kant. Na dit debat wordt het rapport van de rekeningencommissarissen voorgelegd en kwijting verleend aan de leden van het Bureau en van de Raad van Bestuur. De rekeningen worden bij unanimiteit goedgekeurd en het mandaat der rekeningencommissarissen met een jaar verlengd. In warme bewoordingen dankt de Voorzitter de Heer Van Laere voor de voortreffelijk gevoerde boekhouding en een ovatie volgt aan het adres van de Heer Van Laere. Zijn opvolging als Algemeen Penningmeester zal waargenomen worden door de Heer De Ben, tot op heden Adjunct-Penningmeester.

Om 10 u. 20 leest Mw Claire Dumortier, tot maart 1997 Mgemeen Secretaris, de notulen voor van de zitting van 15 februari 1997, notulen die worden goedgekeurd.

Vervolgens wordt overgegaan tot de verkiezing van Titelvoerende Leden en Leden Correspondenten. Als Titelvoerend Lid worden Mw Lydia De Pauw en de Heren François de Callataÿ en Didier Martens verkozen en als Corresponderende Leden Mw Véronique Bücken, directeur van het Musée de l'Orfèvrerie de la Communauté française - Kasteel van Seneffe, Mw Krista De Jonghe, Hoogleraar Architectuurgeschiedenis aan de Katholieke Universiteit Leuven, evenals Mw Régine Rémon, Conservator van het Cabinet des Estampes van de Stad Luik.

Mw Lemaire sluit de vergadering om 10 u. 50.

*La Secrétaire Générale*

*De Algemeen Secretaris*

Marie-Cécile Bruwier

*La Présidente*

*De Voorzitter*

Claudine LEMAIRE

### SÉANCE ORDINAIRE DU 21 FÉVRIER 1998 GEWONE ZITTING VAN 21 FEBRUARI 1998

*Présents / aanwezig:* Mesdames / de Dames Lemaire, Smolar-Meynart, Bruwier, Allart, Bonenfant, De Ruyt, De Veen-De Pauw, Dulière, Dumortier, Guérel-De Keyser, Folie, Hademann-Misguich, Leclercq-Marx, Lemaire, Mariën-Dugardin, Masschelein-Kleiner, Périer-D'Ieteren, Piérard, Ulrix-Closset, Vanden Bemden, Vanden Ber-

gen-Pantens, Van Nerom-Debue, Walch, van de Wincket; Messieurs / de Heren Bastin, Cardon, Cauchies, Cockshaw, Culot, De Ren, De Valkeneer, De Vos, Duvosquel, Eeckhout, Forgeur, Leblieq, Lemeunier, Moerman, Nasler, Smolderen, De Schryver, Van Laere.

*Excusés / verontschuldigd:* Mesdames / de Dames Lemoine-Isabeau, Logie, Soenen; Messieurs / de Heren Blankoff, de Callataÿ, Colaert, Colman, Delmareel, Jadot, Trizna.

À 10 h 55, Mme Lemaire, présidente ouvre la séance. Vu l'heure tardive, la lecture du procès-verbal de la séance du 17 janvier est remise à la prochaine séance.

Mme Lemaire introduit Mme Anne Van Buren qui fait une remarquable communication sur « Jan van Eyck et la tradition eyckienne dans les Heures de Turin-Milan ». L'exposé illustré de diapositives donne lieu à diverses interventions et questions.

Mme Lemaire clôture la séance à 12 h 20.

Om 10 u. 55 opent Mw Lemaire, Voorzitter, de vergadering. Gezien het gevorderde uur wordt de voorlezing van de notulen van de zitting van 17 januari 1998 verdaagd tot de eerstvolgende vergadering.

Mw Lemaire stelt Mw Anne Van Buren voor, die een merkwaardige mededeling brengt onder de titel « Jan van Eyck et la tradition eyckienne dans les Heures de Turin-Milan ». Haar met dia's toegelichte uiteenzetting geeft aanleiding tot talrijke tussenkomsten en vragen.

*La Secrétaire Générale*

*De Algemeen Secretaris*

Marie-Cécile BRUWIER

*La Présidente*

*De Voorzitter*

Claudine LEMAIRE

## **IN MEMORIAM**

### **ANTOINE DE SMET**

**Uitgesproken op de zitting van 17 januari 1998**

Ik dank eerst en vooral Mevrouw Claire Lemoine die mij haar herinneringen aan ons overleden collega ter beschikking heeft gesteld.

Tussen Kerst en Nieuw overleed collega Antoine De Smet. Hij werd geboren in 1909 te Assebroek en studeerde klassieke filologie en geschiedenis aan de Universiteit Gent. Hij behoorde tot dezelfde promotie historici als ons oudste en steeds aktief medelid, Mevrouw Bonenfant. Beiden waren leerlingen van professor Pirenne. Deze spoerde A. De Smet aan, rekening houdend met zijn klassieke vorming, om zich te verdiepen in de historische aardrijkskunde. Antoine De Smet promoveerde dan ook in 1931 over de bevaarbare waterwegen in het 13de-eeuwse Brugse. In 1933 werkte hij samen met professor Ganshof aan de catalogus van een tentoonstelling te Warshaw gewijd aan de historische cartografie. Hierin werden reeds de grondslagen gelegd van de geschiedenis van de Belgische cartografie, een onderwerp dat de kern zou worden van het verdere wetenschappelijk onderzoek van collega de Smet.

In 1936 werd Antoine De Smet conservator bij de Afdeling Kaarten en Plattegronden van de Koninklijke Bibliotheek. Hij leidde de afdeling gedurende 40 jaar en spande zich in om de toegankelijkheid tot de wetenschappelijke documentatie van de afdeling te bevorderen. Wijlen Antoine De Smet was een minzaam man en een bescheiden geleerde, steeds bereid om jongere vorsers en studenten met raad en daad bij te staan. Talrijke vorsers blijven hem dan ook dankbaar voor de belangeloze en daadwerkelijke wetenschappelijke steun die ze van hem mochten genieten.

Zwaartepunt van Antoine De Smets wetenschappelijke activiteit en van zijn talrijke publicaties was de 16de eeuw rondom de figuren van Mercator en van Jacob van Deventer. Zijn vlotte kennis van het Latijn was hem uiterst behulpzaam bij zijn opzoeken over de Europese geleerden, een wetenschappelijke wereld die zich toen, zonder grenzen, van Polen tot Spanje uitstrekte.

Voor de Koninklijke Bibliotheek bezorgde Antoine De Smet een baanbrekende studie over de Belgische reizigers naar de V.S. vanaf de 17de eeuw.

Toen het Centrum voor de geschiedenis van de Wetenschappen in 1958 het licht zag, werd op hem een beroep gedaan. Van 1958 tot 1975 stond hij aan de leiding van dit organisme.

In 1969 werd Antoine De Smet titelvoerend lid van onze academie en van 1977 tot 1979 nam hij het voorzitterschap waar. Hij was ook lid van talrijke binnen- en buitenlandse historische kringen en geleerde gezelschappen.

De Academie betuigt haar medeleven aan zijn twee dochters, aan hun echtgenoten en aan zijn talrijke geliefde kleinkinderen.

Claudine LEMAIRE

### **TONY HACKENS (1939-1997)**

Le 28 novembre 1997 décédait le professeur Hubert Antoine, dit Tony, Hackens, victime huit jours auparavant d'une hémorragie cérébrale qui avait laissé peu d'espoir à ceux qui l'aimaient et l'admiraien. Avec lui disparaissait prématurément l'un des professeurs les plus dynamiques de la jeune génération et l'un des archéologues les plus avertis et les plus curieux de méthodes nouvelles.

Né à Eupen le 27 août 1939, il manifesta une vocation précoce pour les études classiques. En 1960, il était licencié en philologie classique; l'année suivante, en archéologie et histoire de l'art de l'Antiquité et, en 1962, docteur en philosophie et lettres avec une thèse sur l'histoire et l'iconographie du temple capitolin et de la triade capitoline dont le promoteur n'était autre que notre regretté confrère le professeur Franz De Ruyt. Cette dissertation, il l'avait préparée à Rome où il séjourna deux ans (1960-1961) en qualité de membre de l'Institut historique belge et d'aspirant au Fonds national de la Recherche scientifique. En 1962, il est lauréat de concours universitaire (pour l'exercice 1960) et se rend en Grèce où il sera, cinq ans durant, membre (belge) de l'École française d'Athènes (1962-1967).

À son retour, il est nommé chargé de cours à l'UCL. En 1973, il devient professeur et, trois ans plus tard, professeur ordinaire. Son enseignement couvrait un large éventail de disciplines: l'histoire économique et sociale de l'Antiquité, l'histoire de l'art et l'archéologie gréco-romaines, la technologie des arts plastiques, les méthodes de laboratoire en archéologie, la conservation des monuments, l'iconologie de l'antiquité orientale et classique, la géographie historique et la topographie de l'Antiquité, la numismatique et l'économie antiques. Il assuma à deux reprises la présidence du Département d'archéologie et d'histoire de l'art (1974-1978 et 1990-1996). Dès 1968, il avait créé la *Revue des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain* et en demeura l'éditeur responsable jusqu'à son dernier jour. Enfin, deux mois avant sa mort, il avait été élu Doyen de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'UCL.

En 1973, il reprit au professeur P. Naster l'enseignement de la Numismatique à l'Institut supérieur d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de Bruxelles et, deux ans plus tard, le cycle d'Histoire de l'Art dans l'antiquité classique dont le titulaire était le professeur Fr. De Ruyt. Il devint aussi Secrétaire et Trésorier de l'*Antiquité classique*.

Son caractère entier, la force de ses convictions, il les mettait sans compter au service de ses étudiants. Enseigner était pour lui un sacerdoce. Peu de professeurs ont su motiver et suivre leurs disciples comme il l'a fait.

La Grèce était sa passion. Chaque année, avec ses élèves, il retrouvait son chantier de fouilles à Corfou (depuis 1980). Il était, du reste, le président du Comité des fouilles belges en Grèce (depuis 1994) et le Consul honoraire de Grèce à Louvain et à Louvain-la-Neuve (depuis 1988).

Il croyait en l'Europe. On l'avait élu co-président du Réseau européen de coopération scientifique et technique pour le Patrimoine culturel, la PACT, rapporteur du comité scientifique du Centre européen de Ravello (Italie) et président du Centre européen pour la diffusion culturelle à Barcelone.

La numismatique était son terrain de prédilection et il y régnait en maître depuis plus d'un quart de siècle. La plupart de ceux qui ont aujourd'hui un nom en la matière ont été ses disciples. Il a présidé de 1988 à 1990 la Société royale de Numismatique de Belgique, puis le Comité d'organisation du XI<sup>e</sup> Congrès international de Numismatique à Bruxelles (8-13 septembre 1991), dont il fut la cheville ouvrière (voir la nécrologie qui lui a été consacrée au t. CXIIII, 1997, de la *Revue belge de Numismatique et de Sigillographie*, p. I-XXI).

Son sens de l'entreprise et l'étendue de ses relations lui permirent d'assurer l'édition d'un nombre impressionnant de travaux d'érudition (*Publications d'histoire de l'art et d'archéologie de l'UCL*, 98 volumes dont 18 de *Numismatica Lovaniensis*) ainsi que la préparation de disques multimedia CDI et CD-Rom (une bibliographie complète du défunt, comprenant la liste des livres dont il assura l'édition, figurera dans la *Revue des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain*, t. XXXII, 1999).

Élu membre correspondant de notre Académie en 1972, il en devint membre titulaire en 1976. Il nous fit, à ses débuts, deux communications remarquables: le 15 avril 1978 sur « Les monnayages des Étrusques » et le 17 mars 1979 sur « Un diadème funéraire de style protoattique ». Il avait bien voulu, d'autre part, se charger jusqu'en 1978 de composer les chapitres numismatiques de nos bibliographies.

La multiplicité des tâches qu'il avait accumulées l'a seule empêché de siéger plus souvent à nos côtés, un constat qu'il faut — hélas! — prendre au pied de la lettre car c'est le poids de ses devoirs multiples qui, sans doute, nous a ravi Tony Hackens à un moment où il donnait encore le meilleur de lui-même. Mais son message reste pour nous bien vivant: la défense et l'illustration du monde antique ne peuvent désormais se passer des techniques modernes!

Luc SMOLDEREN



## **LISTE DES MEMBRES - LEDENLIJST**

(mars 1998)

### **Protecteur**

S. M. LE ROI

### **Beschermer**

Z. M. DE KONING

### **Bureau — Bestuur**

(1998-1999)

Président - Voorzitter: Mvr. Claudine LEMAIRE-DE VAERE; Vice-présidente - Ondervoorzitter: Mme Arlette SMOLAR-MEVNART; Secrétaire Générale - Algemeen Secretaris: Mlle Marie-Cécile BRUWIER; Algemeen Penningmeester - Trésorier Général: Dhr. Leo DE REN; Adjunct-secretaris - Secrétaire adjoint Dhr. André MOERMAN.

### **Conseil d'Administration — Raad van Beheer**

Mmes Bonenfant, Bruwier, De Ruyt, Dulière, Dumortier, Folie, Lemaire, Masschelein, Smolar; MM. H.H. 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,	(1947)	1966
av. W. Churchill 122, bte 4, 1180 Bruxelles.		
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 l'histoire de l'Art, rue du Châtelain 6B, bte 11, 1000 Bruxelles.	(1966)	1967
SCHITTEKAT, Prosper, ere-conservator van het Wetenschappelijk en Kultureel Centrum Duinenabdij, bd. Isabelle Brunell 5, bte 4, 5000 Namur.	(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.

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, Meidoornstraat 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
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
MARIÉN-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
DICKSTEIN-BERNARD, Claire, archiviste du Centre public d'aide sociale de Bruxelles, avenue J. van Horenbeeck 147a, 1160 Bruxelles.	(1974)	1978
COEKELBERGHIS, 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 Flémalle.	(1972)	1979
GULOT, Paul, assistant hon. à la Bibliothèque royale Albert I <sup>e</sup> , av. Montjoie 24, 1180 Bruxelles.	(1976)	1980
TRIZNA, Jazeps, chef de travaux hon. à l'Université catholique de Louvain, rue Émile Goës 1, bte 2, 1348 Louvain-la-Neuve.	(1976)	1980
SOSSON, Jean-Pierre, professeur à l'Université catholique de Louvain, rue Th. Roosevelt 30, 1030 Bruxelles.	(1978)	1981
VAN DE VELDE, Carl, hoogleraar aan de Vrije Universiteit Brussel, Walenstraat 14-16, 2060 Antwerpen.	(1972)	1981
ULRIX-CLOSSET, Marguerite, maître de conférences hon. à l'Université de Liège, rue des Wallons 266, 4000 Liège.	(1974)	1981
WALCH, Nicole, chef de section à la Bibliothèque royale Albert I <sup>e</sup> , 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, membre de l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, rue de l'Étoile Polaire 37, 1082 Bruxelles.	(1980)	1985
DELMARCEL, Guy, gewoon hoogleraar K.U.Leuven, S <sup>t</sup> Beggastraat 3, 2800 Mechelen.	(1981)	1985
LEMAIRE-DIEVAERE, 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, chef de section 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
ECKHOUT, 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 I <sup>er</sup> , 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, premier assistant aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, av. de l'Arbalète, 51, 1170 Bruxelles.	(1989)	1992
LOGIE, Christiane, inspecteur-général bij de Nationale Bank van België, Ruysbroekstraat 86, 1000 Brussel.	(1989)	1992
VAN LAERE, Raf, diensthoofd, Rozenstraat 22, 3500 Hasselt	(1991)	1993

VANDEN BEMDEN, Yvette, professeur aux Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix à Namur, rue du Mont-Blanc 53, 1060 Bruxelles.	(1981)	1995
VAN DEN BERGEN-PANTENS, Christiane, collaborateur scientifique au Centre de Codicologie de la Bibliothèque royale Albert I <sup>er</sup> , Champ du Vert Chasseur 84, 1000 Bruxelles.	(1985)	1995
MASSCHELEIN-KLEINER, Liliane, directeur de l'Institut royal du Patrimoine artistique, av. des Tourterelles 32, 1150 Bruxelles.	(1987)	1995
MOERMAN, André, ere-altattaché 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 REN, 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'ETEREN, 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
DE PAUW-DEVEEN, Lydia, ere-hoogleraar aan de Vrije Universiteit Brussel, Kluisstraat 50, bus 3, 1050 Brussel.	(1972)	1998
DE CALLATAÝ, François, chef de département à la Bibliothèque Royale Albert I <sup>er</sup> , rue de l'Hôtel des Monnaies 157, 1060 Bruxelles.	(1995)	1998
MARTENS, Didier, chargé de cours à l'Université Libre de Bruxelles, rue des Mimosas 32, 1030 Bruxelles.	(1995)	1998

#### Membres honoraires — Honoraire leden (<sup>1</sup>)

HAIRS, Marie-Louise, a. maître de conférences à l'Université de Liège, Le Sart'age, 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

(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.

DUPHÉNIEUX, Gabriel, conservateur hon. au Musée d'Histoire et d'Archéologie de Tournai, rue J. Hoyois 20, 7500 Tournai.	(1967)	1969	1991
MARTENS, Mina, archiviste hon. de la Ville de Bruxelles, rue Félix Delhasse 25, 1060 Bruxelles.	(1965)	1965	1994
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
MONBALLET, 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
DOGAER, Georges, gewezen werkleider bij de Koninklijke Bibliotheek Albert I, Putsesteenweg 305, 2820 Bonheiden.	1973
ROBERTS-JONES-POPELIER, Françoise, assistant hon. 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
HUYTS, 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, hoofdconservator bij de Kunsthistorische Musea van de stad Antwerpen, Teirlinckstraat 20, 2600 Berchem.	1986
DE BAE, Marguerite, assistant hon. à la Bibliothèque royale Albert I <sup>er</sup> , 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 Liège.	1990
MATTHYS, André, inspecteur gén. au Ministère de l'Aménagement du Territoire et du Logement de la Région wallonne, av. de la Réforme 68, bte 21, 1083 Bruxelles.	1990
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. Descampselaan 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 VOS, Dirk, conservator Groeningemuseum van Brugge, Gouden Handstraat 3, 8000 Brugge.	1995
MEEÙS, 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 Thorembois-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
DE JONGE, Krista, hoogleraar in de architectuurgeschiedenis aan de K.U. Leuven, Groot Eilandstraat 15, bus 3, 1000 Brussel.	1998
BÜCKEN, Véronique, directeur du Musée de l'Orfèvrerie de la Communauté française-Château de Senef, Mont de l'Escaille, 43, 7090 Ronquières.	1998
RÉMON Régine, conservatrice du Cabinet des Estampes et des Dessins de la ville de Liège, rue Volière, 15, 4000 Liège.	1998

**Correspondants honoraires — Honoraire correspondenten <sup>(1)</sup>**

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.	1997

(1) Le millésime entre parenthèses indique la date de nomination de membre correspondant; le deuxième celle de l'admission à l'honorariat. — Het jaartal tussen haakjes geeft de datum van aanstelling als correspondent lid; het tweede, de benoeming als honorair lid.



## **PRIX SIMONE BERGMANS**

### **Règlement mis à jour par le Conseil d'administration de l'Académie le 20 septembre 1995**

1. Le prix est destiné à une étude inédite sur l'histoire des beaux-arts ou des arts appliqués dans les anciens Pays-Bas méridionaux et la Principauté de Liège et, pour la période contemporaine, le territoire de la Belgique.

Le prix ne peut couronner qu'un travail original et scientifique rédigé dans une des langues nationales ou en anglais. L'Académie royale d'Archéologie de Belgique se réserve le droit de publication dans sa revue en concertation avec l'auteur.

2. Les manuscrits en triple exemplaire devront parvenir au secrétariat du prix S. Bergmans avant la date fixée. Un exemplaire des travaux présentés reste déposé dans les archives de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique comme étant sa propriété. Un délai d'un mois à compter de la remise du prix est accordé aux auteurs des travaux envoyés pour demander la restitution des deux autres exemplaires. Ce délai passé, l'Académie n'est plus responsable des manuscrits.

3. Le prix est trisannuel et ne peut être décerné qu'à une personne non membre titulaire de l'Académie. Celle-ci fera un appel public pour annoncer le prix.

4. Le prix est attribué par un jury de sept membres nommés par le Conseil d'administration de l'Académie. La décision sera communiquée aux candidats.

5. Tout litige ou interprétation concernant ledit règlement est de la compétence exclusive du Conseil d'administration de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique lequel détermine le montant attribué aux prix ainsi que la date limite du dépôt des manuscrits.

En 2001, le prix s'élèvera à 50.000 FB, le lauréat recevra en outre une médaille. Les manuscrits doivent être déposés avant le 30 mars 2001.

Secrétariat du prix: Académie Royale d'Archéologie de Belgique, c/o Musées royaux d'Art et d'Histoire, Parc du Cinquantenaire 10, 1000 Bruxelles.

## **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 manuskript 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 toeënning 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 medegeeld.

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 2001 bedraagt de Prijs 50.000 BF. De laureaat zal tevens een medaille ontvangen. De manuscripten dienen vóór 30 maart 2001 ingezonden te worden.

Secretariaat van de Prijs S. Bergmans: Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België: c/o Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Jubelpark 10, 1000 Brussel.

# TABLE DES MATIÈRES - INHOUDSTAFEL

## ARTICLES – BIJDRAGEN

Catheline PÉRIER-D'ETEREN, <i>Le Retable de la Vierge de la Capilla Real de Grenade et les peintres d'Isabelle de Castille</i> . . . . .	3
Claire BAISIER, <i>Nieuwe gegevens over het Hoogaltaar van Peter I Verbrugghen en Willem Ignatius Kerricx in de St.-Andrieskerk te Antwerpen, eerlijds in de St. Bernardusabdij te Hemiksem</i> . . . . .	27
Koenraad BROSENS et Guy DELMARCEL, <i>Les aventures de Don Quichotte, tapisseries bruxelloises de l'atelier Leyniers-Reydam</i> . . . . .	55
Marguerite COPPENS, <i>Réglementation de l'apprentissage du métier de dentellière sous l'Ancien Régime: quelques exemples</i> . . . . .	93

## MISCELLANEA

Yvon LEBLICQ, <i>Une problématique à renouveler: les vues urbanistiques et architecturales du Duc de Brabant (1853-1865)</i> . . . . .	113
--	-----

## COMPTE RENDUS – RECENSIES

F. DE CALLATAÝ, <i>L'histoire des guerres mithridatiques vue par les monnaies (Publication du Séminaire de numismatique Marcel Hoc)</i> (M. COLAERT et C. DE RUYT) . . . . .	125
R. DE SMEDT, <i>De aura van Lucas Faydherbe (1617-1697). Een bibliografisch onderzoek</i> (E. ROOBAERT) . . . . .	126
<i>Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture. Colloque XI. 14-16 septembre 1995</i> (J. FOLIE) . . . . .	127
R. LAURENT & CL. ROELANDT, <i>Inventaire des collections de matrices de sceaux des Archives générales du Royaume et de la Bibliothèque royale</i> (R. VAN LAERE) . . . . .	129
<i>Lucas Faydherbe, 1617-1697, Mechels Beeldhouwer &amp; Architect</i> (R. DE SMEDT) . . . . .	131
A.-M. MARIËN-DUGARDIN, <i>Le legs Madame Louis Solvay. II. Boîtes et tabatières</i> (C. DUMORTIER) . . . . .	132
<i>National Gallery: Technical Bulletin, volume 18. Early Northern European Painting</i> (C. PÉRIER-D'ETEREN) . . . . .	133
M. RASSART-DEBERGH et coll., <i>Textiles d'Antinoé (Égypte) en Haute-Alsace</i> (J. LECLERCQ-MARX) . . . . .	134

<i>Rivista di Archeologia</i> (C. DE RUYT) . . . . .	136
Ph. et Fr. ROBERTS-JONES, <i>Pierre Bruegel l'Ancien</i> (D. ALLART) . . . . .	137
K.L. SCOTT, <i>Later Gothic Manuscripts 1390-1490</i> (B. CARDON) . . . . .	138
M. SOMMÉ, <i>Isabelle de Portugal, duchesse de Bourgogne. Une femme au pouvoir au XV<sup>e</sup> siècle</i> (Cl. LEMAIRE) . . . . .	142
H. VAN HARTEN-BOERS et Z. VAN RUYTEN-ZEMAN (avec la coll. de Ch. E. COEBERGH-SURIE et H. JANSE), <i>The stained-glass windows in the Sint Janskerk at Gouda</i> (I. LECOCQ) . . . . .	143
Cl. VAN NEROM-J. MEYER, <i>La faïencerie de Wasmuel. Trois familles, une faïencerie</i> (A.-M. MARIËN-DUGARDIN) . . . . .	146

BIBLIOGRAPHIE DE L'ART NATIONAL  
BIBLIOGRAFIE VAN DE NATIONALE KUNSTGESCHIEDENIS

## SOMMAIRE - INHOUD

I. Préhistoire et antiquité - Prehistorie en Oudheid. . . . .	149
II. Moyen âge et temps modernes - Middeleeuwen en moderne tijden. . . . .	151
III. Époque contemporaine - Hedendaagse tijden . . . . .	177

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

## Procès-verbaux - Verslagen . . . . . 191

## RÉSUMÉS DE COMMUNICATIONS - MEDEDELINGEN

In Memoriam: Antoine DE SMET (Cl. LEMAIRE) . . . . .	199
Tony HACKENS (L. SMOLDEREN) . . . . .	199

## Liste des membres - Ledenlijst . . . . . 203

## Prix - Prijs Simone Bergmans . . . . . 211

## Tables des Matières - Inhoudsopgave . . . . . 213





## PUBLICATIONS DE L'ACADEMIE — UITGAVEN DER ACADEMIE

De 1843 à 1930, l'Académie royale d'Archéologie de Belgique a publié des *Annales* et un *Bulletin*. Des tables figurent dans les volumes des *Annales* de 1863, 1877, 1886, 1898 et 1904. Ces publications sont épuisées.

La *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art - Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis* a succédé aux *Annales* en 1931. Des *Tables* (tome LXI, 1992, supplément, ISBN 90-9006130-4) couvrent les volumes 1931-1990.

Pour tous renseignements au sujet des volumes antérieurs et des tables, s'adresser au Trésorier Général.

Celui-ci peut aussi fournir toutes informations sur la disponibilité de l'ouvrage édité par l'Académie:

Alphonse DE WITTE, *Histoire monétaire des comtes de Louvain, ducs de Brabant et marquis du Saint Empire romain*. Bruxelles, 1894-1900, 977 p. et 85 pl. en trois tomes, 29,5 × 22,5 cm.

Van 1843 tot 1930 publiceerde de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België de *Annales* en een *Bulletin*. Indices verschenen in de *Annales* van 1863, 1877, 1886, 1898 en 1904. Geen van deze publicaties is nog beschikbaar.

In 1931 werden beide publicaties vervangen door het *Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis - Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art. Indices* over de jaargangen 1931-1990 verschenen als afzonderlijke bijlage bij volume LXI, jaargang 1992 (ISBN 90-9006130-4).

Voor informatie over oude volumes en de *Indices* kan men zich wenden tot de Algemeen Penningmeester.

Deze kan tevens inlichtingen verstrekken over een andere publicatie uitgegeven door de Academie:

Alphonse DE WITTE, *Histoire monétaire des comtes de Louvain, ducs de Brabant et marquis du Saint Empire romain*. Brussel, 1894-1900, 977 blz. en 85 pln in drie volumes, 29,5 × 22,5 cm.

ISSN 0035-0077X