

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



BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

LXVIII - 1999

BRUXELLES - BRUSSEL

ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE, A.S.B.L.
KONINKLIJKE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIË, V.Z.W.

COMMISSION DES PUBLICATIONS / COMMISSIE DER UITGAVEN

Exercice 1999-2000 / Dienstjaar 1999-2000

Président/Voorzitter: Dhr. Raf VAN LAERE; *Directeur des publications/Directeur de uitgaven*
Mme Claire DUMORTIER; *Secrétaire/Secretaris*: Mw Claudine LEMAIRE; *Membres/Leden*: M. Maurice
COLAERT, Mme Jacqueline FOLIE, 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.

Tout article est soumis anonymement à trois membres désignés par la Commission des Publications.

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

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

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

Koninklijke Academie voor Oudheidkunde
van België
Koninklijke Musea voor Kunst en
Geschiedenis
Jubelpark 10, B 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 kافت als het tijdschrift, met als aanvullende aanduidingen de naam van de auteur en de titel van het artikel.

Elk artikel wordt anoniem voorgelegd aan drie leden van de Commissie der Uitgaven aangeduid.

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

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

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

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

PAR

L'ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE

AVEC LE CONCOURS DE LA FONDATION UNIVERSITAIRE DE BELGIQUE

ET AVEC L'AIDE FINANCIÈRE DE LA DIRECTION GÉNÉRALE DE L'ENSEIGNEMENT
SUPÉRIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE (COMMUNAUTÉ FRANÇAISE DE BELGIQUE)

LXVIII — 1999

BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

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

DOOR DE

KONINKLIJKE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIË

MET DE STEUN VAN DE UNIVERSITAIRE STICHTING VAN BELGIË

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

BRUXELLES-BRUSSEL

WILLEM VRELANT: QUESTIONS AND ISSUES

ANNE H. VAN BUREN

During the whole third quarter of the fifteenth century Willem Vrelant was one of the most successful painters of manuscripts in the Low Countries. Even today we still have some hundred manuscripts decorated by him or his close associates. Containing historical works as well as books of hours and devotional texts, many were made for the highest circles of the Burgundian court. Their decoration is splendid; their images clear, bold, and naturalistic and the style is easy to recognize. Furthermore, Vrelant's activity is well documented for an artist of this time, from his origins in a village near Utrecht and his emigration to Bruges until his death in 1482. Such an artist could be expected to attract the attention of historians of Netherlandish art.

In fact Vrelant has received very little attention. Until the recent publication of Bernard Bousmanne's dissertation there was no comprehensive study of his life and work, and the only modern publications were Douglas Farquhar's book on a limited group of books of hours (¹)

(*) I am extremely grateful to Christiane van den Bergen-Pantens, heraldist at the Bibliothèque royale Albert Ier in Brussels, and to Dr. O. Schutte, secretary of the High Council of the Nobility at The Hague, for indispensable advice and references to literature regarding the owner of the Montfoort Hours, to Hélène Loyau of the Institut de Recherche de l'Histoire des Textes in Paris for photographs and access to the Institute's microfilm of the Valenciennes manuscript, and to Gregory Clark of the University of the South, Sewanee, for his useful comments on an earlier version of this article.

I should also explain my practice of dating Vrelant's manuscripts by the latest fashions portrayed. The procedure is based on a list of ca. 2000 closely datable works made in France and the Low Countries between 1325 and 1515, which show that Vrelant's career coincided with a consistent evolution. Garments formerly soft and rounded became increasingly tailored and angular. Between 1440 and 1460 the hem of the fashionable man's gown rose gradually from the middle of the calf to the buttocks. By 1445 the sleeves were tubular, with the tops of the men's sleeves raised above the shoulders. In or shortly before 1455, the tops, supported by pads on the shoulders of the doublet, reached a striking height of some 10 to 15 cm. The dated portraits show that the upper classes obeyed this evolution quite closely and the fictive scenes that artists usually did likewise. The reason is probably the didactic function of late medieval art, which sought to involve viewers in the event portrayed and the most effective means, at least for the picture's original viewers, was to show the protagonists as people of their present time.

(1) For Farquhar's book, see the list of Frequently Cited Sources. The more important of the earlier texts on Vrelant are found in: Paul DURBIEU, « L'Histoire du bon roi Alexandre. Manuscrit à peintures de la collection Dutuit », in *La Revue de l'Art ancien et moderne*, XIII, 1903, p. 49-64, 103-121; Friedrich WINKLER, « Studien zur Geschichte der niederländischen Miniaturmalerei des XV. und XVI. Jahrhunderts », in *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, 32, 1915, p. 279-342; DEM, *Die flämische Buchmalerei des XV. und XVI. Jahrhunderts*, Leipzig, 1925, p. 69-74; and Victor LEROQUAIS, *Le bréviaire de Philippe le Bon*, Brussels, 1929.

and Jean Caswell's articles on two of the historical manuscripts: the second volume of the *Chroniques de Hainaut* and the multi-volume *Légende dorée* ⁽²⁾. The reason is not hard to find. The early specialists, whose primary concern was the appreciation and attribution of Flemish manuscripts, could not see Vrelant's doll-like figures and unmixed and flat colors in routine compositions as true works of art. They were also daunted by the size of the task: those hundred manuscripts contain a few thousand miniatures, not to mention those in manuscripts painted in a more or less related style.

Much of this task has been accomplished by Bousmanne. But the book's most interesting aspect is his response to the issues and controversies that have been raised in earlier writings. While some of his conclusions are completely convincing, others are problematic enough to have stimulated a reconsideration of these questions and some further research, whose conclusions are presented here. I shall discuss each of his four issues in turn, with an excursus on a crucial manuscript. The discussion will also raise some new problems and areas for further research. Several of the issues arise in regard to any late medieval artist and since Vrelant collaborated with many other illuminators, the discussion will touch on much of Flemish manuscript painting between 1450 and 1480.

1. Documented manuscripts

Since two of the Vrelant documents are payments for particular manuscripts, the first issue is whether either of them has survived. In fact both exist. The more famous one is the second volume of the *Chroniques de Hainaut*, which, like the other two volumes of Philip the Good's copy of Jean Wauquelin's translation of Jacques de Guise's *Annales hannoniae*, were transcribed in the late 1440s under Wauquelin's supervision, but only the first volume was immediately decorated. The second and third volumes were still resting undecorated in the ducal library when Philip died in 1467 ⁽³⁾. Charles the Bold had these volumes illustrated, together with several other unfinished manuscripts, and in June 1468 the ducal account paid « Guillaume Wyelant, aussi enlumineur » for the second volume of the *Chroniques*. This was accepted as a payment to Vrelant until Farquhar refused to see the name for what it surely is: a corruption by the French-speaking accountant who had never heard of the artist. Farquhar's iconoclastic position received some attention until it was pointed out that the calendars in most of the books of hours by the chief artist of the *Chroniques* (Farquhar's Master of Arsenal ms 575 and Jean Caswell's Saint Andrew Master) are for Bruges and that several of

(2) New York, Pierpont Morgan Library mss M. 672-675, and Mâcon, Bibliothèque de la Ville ms 3 (Jacopo da Voragine, *Legenda aurea*, French trans.) and Brussels, Bibliothèque royale Albert 1er ms 9243 (Jean Wauquelin, *Chroniques de Hainaut*, vol. II); Jean M. CASWELL, « A Double Signing System in the Morgan-Mâcon Golden Legend », in *Quaerendo*, 10, 1980, p. 97-112; EADEM, « The Wildenstein Nativity, a Miniature from the Morgan-Mâcon Golden Legend », in *The Art Bulletin*, 67, 1985, p. 311-316; and CASWELL, 1993 (see the Frequently Cited Sources); BOUSMANNE, p. 271, 281-283.

(3) Brussels, Bibliothèque royale Albert 1er mss 9242-9244 (*Chroniques de Hainaut*); BOUSMANNE, p. 168-171, 228-230, with earlier literature.

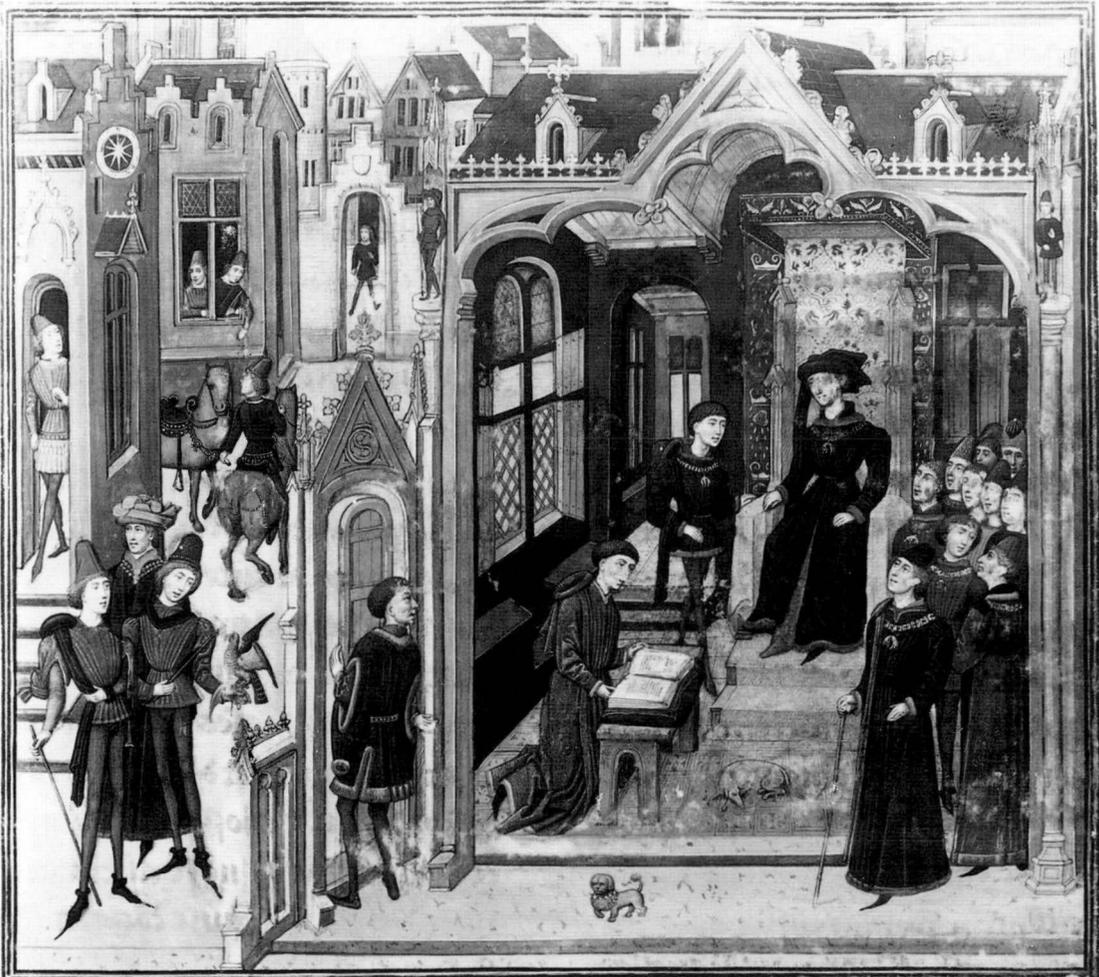


Fig. 1. Philip the Good, his Son, Charles of Charolais, and Members of the Court Listen to a Reading from the Book. Jean Wauquelin, *Chroniques de Hainaut*, volume II. Brussels, Bibliothèque royale Albert Ier, ms 9343, fol. 1r. (Bruxelles, Bibliothèque royale Albert Ier)

these books contain miniatures by one of the Gold Scrolls artists of Bruges⁽¹⁾. Bousmanne adds three more points: the artist's responsibility for an early manuscript with Dutch connec-

(1) OLLO PÄCHT - Ulrike JENNI - Dagmar TUOSS, *Flämische Schule I. (Die illuminierten Handschriften und Inkunablen der Österreichischen Nationalbibliothek, 6)*, Vienna, 1983, p. 90-91; my review of this catalogue in *The Art Bulletin*, 67, 1985, p. 330-331; and Maximilian P. J. MARTENS, *Artistic Patronage in Bruges Institutions, ca. 1440-1482*, Ph. D. dissertation, University of Southern California, Santa Barbara, 1992, p. 67-68.

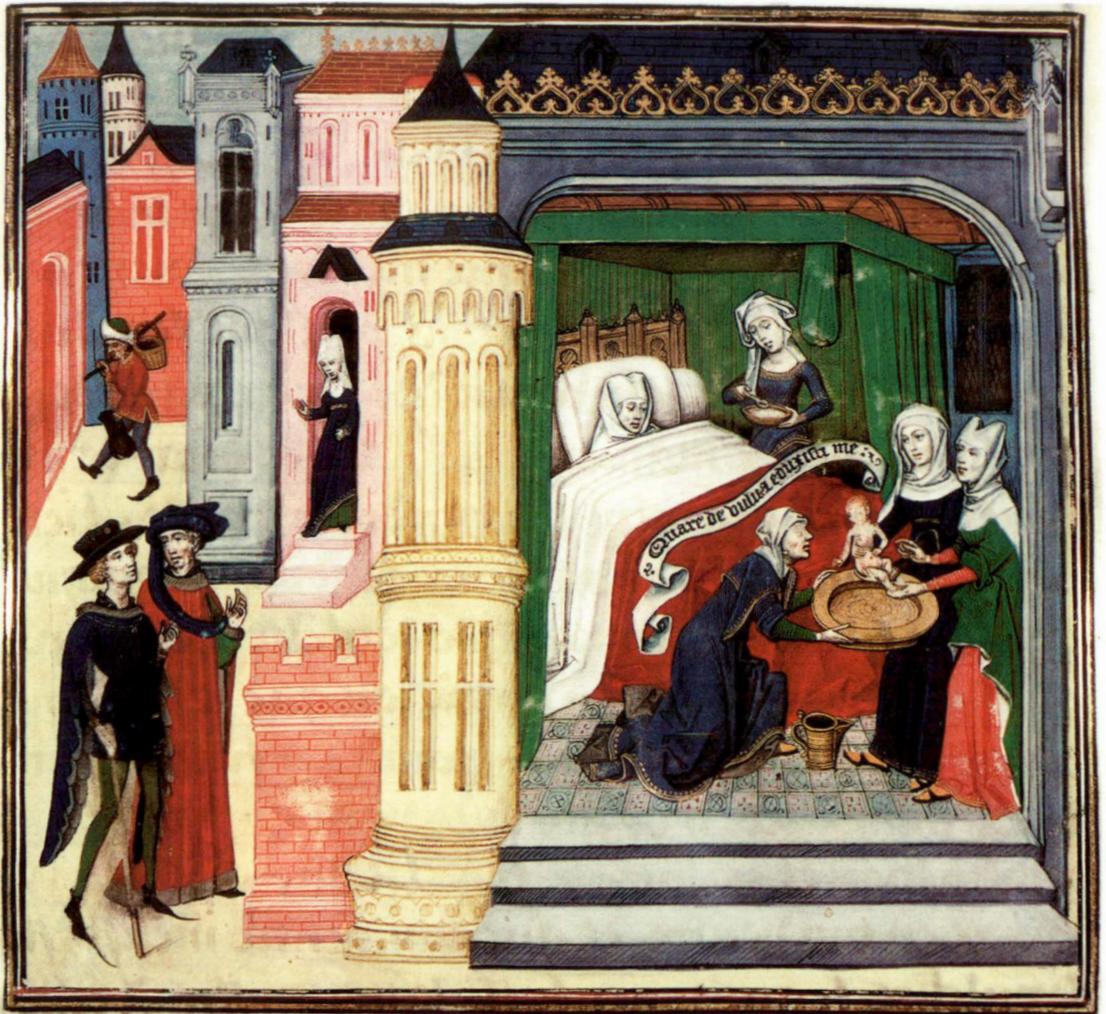


Fig. 2. The Abject Birth of Mankind. *Miroir d'humilité*. Valenciennes, Bibliothèque municipale ms 210, fol. 211. (Paris, CNRS/IRIT)

tions, the Montfoort Hours ⁽⁵⁾, his familiarity with Flemish painting, and the fact that two of his manuscripts were bound by Lievin Stuvaert of Ghent and Bruges. It is unlikely that Vrelant's role as the illuminator of the most important miniatures in this volume of the *Chroniques* (fig. 1) will be questioned again.

Vrelant's name is more accurately rendered as « Guillaume du Vrelant », because he was then better known to the accountants. in the second payment of June 1469, for a *Vita Chris-*

(5) Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. S. n. 12,878; PACHT - JENNI, p. 24-36, with illustrations of 28 full pages; BOUSMANNE, p. 308-310; and the excursus below.



Fig. 3. Gerson Teaching. Jean Gerson, *Sermons*. Valenciennes, Bibliothèque municipale, ms 240, fol. 71. (Paris, CNRS/IRHT)

ti. Max Liebermann demonstrated that the second half of this manuscript (which also contained three other texts) survives in a copy of the *Miroir d'humilité* in Valenciennes (6). The manuscript contains ten miniatures, the first three and the last by the chief artist of the *Chroniques*, Vrelant (figs. 2 and 1). The intervening miniatures — containing quite conventional and usually symmetrical, compositions, extremely elongated figures, which overlap without any illusion of depth, and utterly flat colors — are by the close associate whom, for reasons given in the review of Bousemanne's book: I call « the Master of the Polemical Texts » (fig. 3) (7). These ten miniatures join the more complicated ones (several are over-painted) of the *Chroniques* as touchstones for recognizing the hand of Vrelant and this associate in other manuscripts.

2. Vrelant's arrival in Bruges

Although Vrelant is called « filius Jacops » and said to come from Utrecht in the *Poorterboek* of Bruges (8), the record of the new citizens of 1449 in the *Buurspraakboek* of Utrecht says he was named Willem Backer and came from the nearby village of Vrederlant (9). The text identifies him as a *verlichter*, which means that he had completed his training. It is more difficult to learn when Vrelant emigrated from Holland to Bruges. The earliest record of his presence is in the first register of 1454 of the bookmen's guild of Saint John the Evangelist and he was already one of the town's more successful craftsmen, since his name is near the head of the list among the few who paid an additional fee toward the initial expenses of the newly founded guild. Indeed he was in Bruges by the summer of 1451, when he contributed two miniatures to the texts being added by Dreux Jean to the *Grandes heures* which Philip the Good had inherited from his grandfather (10). Since the duke's official illuminator would not have asked an unknown to contribute to his master's favorite and much-used book of hours, Vrelant had been there for at least several months, which puts his arrival in or before the year 1450. Why did he leave Utrecht so soon after becoming a citizen? Or was he already

(6) Valenciennes, Bibliothèque Municipale ms 240 (231). (Jacques de Gruytrode and Bonaventura, *Miroir d'humilité*; Jean Gerson, attr., Double sermon on the Passion; Thomas a Kempis, *De finibus et completis*, trans.); Max LIEBERMANN, « Autour de l'iconographie gersonienne (suite). Les miniatures et les manuscrits qui les contiennent », in *Romania*, 91, 1970, p. 341-377, esp. 367-375 BOUSMANNE, p. 206-207, 302-303. The lost first volume contained Jean Mansel's *Vita Christi*. The connection between this manuscript and the payment to Vrelant is again explained and fully accepted in Pascale CHARRON and Marc GIL, « Les enlumineurs des manuscrits de David Aubert », in *Les manuscrits de David Aubert, « escriptvain » bourguignon*, edited by Danielle Quéruel, Paris, 1999, p. 81-100.

(7) Valenciennes, Bibliothèque Municipale ms 240 (231), modern fols. 31v, 71.

(8) R. A. PARMETIER, *Indices op de Brugsche Poorterboeken (1418-1794)*, Bruges, 1938, II, p. 498-499, 700-701.

(9) Koert VAN DER HORST, *Illuminated and Decorated Medieval Manuscripts in the University Library, Utrecht, an Illustrated Catalogue*, Maarsen, 1989, p. x.

(10) The ducal payment to Dreux Jean for the additions to the *Grandes heures* of Philip the Bold (Cambridge, Fitzwilliam Museum ms 1954-3 and Brussels, Bibliothèque Royale Albert Ier, mss 11035-37) is dated September 17, 1451; VAN BUREN - MARROW - PETTENATI, p. 352, n. 40. BOUSMANNE (p. 242-246) credits Vrelant with not only the miniatures of Saints Waudru and Aldegundis but that of Saint Marceel, which I think is by another hand.

a resident of Bruges in 1449? This would not be the only case of an artist (others are Rogier van der Weyden, Dreux Jean, and Simon Marmion) acquiring the citizenship of a second town in order to be able to work there as well as at home.

3. Excursus on the Montfoort hours

The third issue concerns Vrelant's training. Because of his Dutch origins, scholars have thought that he was completely trained in Holland and searched his earliest manuscript, the Montfoort Hours, for signs of influence from Holland's leading illuminator, the Master of Catherine of Cleves. The fact that three of the manuscript's miniatures come from the Master's shop led Otto Pächt and Ulrike Jenni to assert that Vrelant and the Cleves Master himself worked together on this manuscript, and Bousmanne to add that he was trained by the Master⁽¹¹⁾. Both assertions are invalid. The Montfoort Hours cannot prove any collaboration since all of its miniatures, including those from the Cleves shop, are on separate inserted leaves. A suspicion that the Cleves miniatures were not made with this manuscript in mind is confirmed by the fact that two of them include saints who are either not mentioned or differently mentioned in the accompanying prayer⁽¹²⁾. All three are clearly shop work, containing figures copied but shifted around from their original positions in the Hours of Catherine of Cleves, which reveals that they were copied from patterns. The suspicion is further confirmed by their borders, which are unlike any in Dutch manuscripts of this period. Although the fact has been unnoticed, they are Vrelant's work: the armorials on the second leaf are by the same hand as those around his introductory Annunciation and the crisp acanthus that climbs up the colored-ground margins of the third leaf are by the same hand as the acanthus around Vrelant's miniature in a *Horae* in the Victoria and Albert Museum⁽¹³⁾. As to the second assertion, considering that the essence of a painter's teaching was how to paint, the differences between Vrelant's pure colors and tight technique and the Cleves Master's painterly handling of a wide range of mixed colors exclude a teacher-pupil relationship, as do his overlapping hills and high horizons, so different from the Cleves Master's atmospheric and fairly deep landscapes. In fact Vrelant's style and technique are more Flemish than Dutch. The images too show no evidence that he copied patterns in the Cleves shop. Although his borders in the Montfoort Hours contain motifs that are also found in

(11) PÄCHT - JENNI, p. 35-36 BOUSMANNE, p. 46. All three miniatures are by the third artist of the Lochorst Hours (Münster, Landesmuseum für Kunst und Kunstgeschichte ms 530); PAUL PIEPER, « Das Stundenbuch der Katharina van Lochorst und der Meister der Katharina von Kleve », in *Westfalen*, 41, 1966, 97-163; *Golden Age*, no. 47, p. 158-160. Since here too the Cleves shop miniatures were inserted in a manuscript made outside the shop (in this case, somewhere in the county of Holland), the shop must regularly have painted miniatures for export.

(12) Saints Acatius and Cunera, prominent in front of the Ten Thousand Martyrs (fol. 135v), are not mentioned in the accompanying prayer and the supposed Saint Gillenus (fol. 137v) is in armor while the facing prayer refers to him as a bishop. PÄCHT - JENNI (p. 31-32) offer the weak explanation that Acatius was the leader of the martyrs and Cunera is in the litany of the Montfoort Hours (as in any book for a Dutch patron), and offer none for the inappropriate dress of Saint Gillenus.

(13) Montfoort Hours, fols. 25v, 137v, 139v (PÄCHT - JENNI, Abb. 39, 57, 58), and London, Victoria and Albert Museum ms L.2384-1910, fol. 15v; BOUSMANNE, p. 261-265, illus. p. 29.

Cleves manuscripts (floral motifs, butterflies, a curly-tailed dog, a bird perched on a nest, and a stork biting a snake), they could have been copied from a manuscript. There is even less of a connection in the miniatures. Despite the efforts of Pächt and Jenni to find models in Cleves manuscripts, the figures they cite are not similar enough to prove a connection.

Another received opinion concerns the manuscript's owner. The eight armorials displayed on several of its pages of reveal that he was a younger son of the Montfoort family of Utrecht and the young-looking knight in the border of the Annunciation (folio 25 v) and around the shield in the facing initial display the collar of the order of Saint Anthony of Barbefosse. Ever since the manuscript was first published the owner has been identified as a member of a younger branch (the Montfoort shield has the label of a son of a title's incumbent of the family): Willem van Montfoort, lord of Swieten, who was also a member of the order of Saint Anthony. ⁽¹⁴⁾ But the fact is that only four of the shields actually correspond to Willem's ancestry while all eight were used by two of his cousins in the senior branch: the third and fourth sons of the burgrave of Montfoort, Hendrik III. ⁽¹⁵⁾ The two older sons died before the time of the manuscript and the fourth son, Willem, lord of Lathum, was not a member of the order of Saint Anthony. This leaves the third son, Lodewijk, lord of Hazerswoude. He used the label all his life, since the title of burgrave was born by his father, his two older brothers in succession and, from 1448, the second brother's oldest son, Hendrik IV. Lodewijk was also a member of the order of Saint Anthony. One of the two existing copies of the order's lost armorial displays his arms and the other those of his wife, Béatrix de Gavre. ⁽¹⁶⁾

The correct identification of the owner is more than a matter of curiosity: his biography confirms the date of the manuscript. Lodewijk van Montfoort was born in 1391, since he was seven years old when his father had the dean of the cathedral of Utrecht make the boy a canon of both the church at Oudmunster and of the church of Saint Peter in Utrecht in 1398. Apparently unsuited to an ecclesiastical career, he was placed at the court of count William VI of Bavaria at the age of 16. As an adult he became a leader of the noblemen's party, the Hooks, and then an adviser and treasurer to William's daughter Jacoba until Phi-

- (14) Freiherr von Hess-Diller, « Das Officium beatae Marie virginis in der K. und K. Familien Fideikommiss-Bibliothek » in *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen*, XII, 1891, p. 279-206; Félix Hachez, « Complément aux notices sur les chevaliers de Saint-Antoine en Barbefosse, en Havré », in *Annales de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique*, 55e série, 1903-1904, p. 93-121; Pächt - Jenni, p. 245; Claude Chausser - Gonzague van Innis, *L'ordre des chevaliers de Saint-Antoine en Hainaut (XIVe-XVe s.)*, Brussels, 1994, p. 267.
- (15) This was discovered by Dr. Schutte, whose letter of January 13, 1999, cites unpublished manuscripts for the three armorials of the owner's maternal forebears and, for the other five, the tables in R. Fruix Tu. Az. - A. Le Cosquino de Bussy, *Catalogus van het archief der heren van Montfoort*, Utrecht, 1920; M. P. van der Linden, *De Burggraven van Montfoort*, Assen, 1957; and *Europäische Stammtafeln*, N. F. VI: *Familien des alten Lotharingen*, I, ed. by Detlev Schwennicke, Marburg, 1978 (which contains a few erroneous dates for the Montfoorts).
- (16) Lodewijk's arms, with the mis-spelled inscription « Moncort, A lois », are on Brussels, Bibliothèque royale Albert Ier ms Goethals 707, fol. 67 (in a section omitted by Van Innis) and Béatrix's arms are on fol. 36r of the copy in the Bibliothèque Puissant of Mons. Both copies also mention a « demisseau » de Montfort who joined the order in 1433 and may have been their eldest son Johan, lord of Hazerswoude. The only other Montfoort in either copy of the armorial beside Willem, lord of Swieten, is his wife Margareta van Lange-rak; Chausser - van Innis (as in note 14), p. 268, 340.

lip the Good forced her to abdicate in 1429. This is also the year when Lodewijk married Béatrix de Gavre, whose branch of the van Gaveren family was established in Flanders: her father was lord of Steenkercke and Tongrenelle, and he was buried at Cambron, in Hainaut. (17) During the 1430s Lodewijk went on to advise the governors of Holland and, from December 1445 until his death in 1451, to serve on the small committee of salaried officials who assisted the stadhouder in the daily business and the administration of justice. These ongoing duties probably required him to spend most of his time at The Hague. (18)

It was in this last years of his life that Lodewijk acquired his new book of hours. The manuscript contains a pair of computistical tables that begin in 1450, but scholars have hesitated to accept this date for the manuscript because cases are known in which such dates do not coincide. The date is valid in this case, however, because Lodewijk died on May 24, 1451. He was thus 59 years old when the manuscript was painted and bore no resemblance to Vrelant's image of a young knight. This probably means that the artist never saw the owner, but then all of Vrelant's donor figures are stereotypes.

The manuscript also contains in an initial (folio 62), the bust of a woman wearing the collar of Saint Anthony. It is often suggested that this is Jacoba of Bavaria, who ruled the order of Saint Anthony and died in 1436. This idea is supported by the fact that the image occurs at Compline, the last hour of the day when people were more likely to pray for their dead and by the woman's gown in the fashion of the early 1430s, which implies a model in an old portrait. But the turn of the head and the headdress do not conform to any of Jacoba's three portrait types. (19) In all three Jacoba wears a princess's jeweled coil under a veil of transparent gauze, while this woman has the standard opaque crimped veil of lesser noblewomen and burgesses. Most probably, the image represents Lodewijk's wife, Béatrix de Gavre. This would mean that the image is not posthumous, since Béatrix died in 1456. (20)

Most scholar, have agreed that the Montfoort Hours were made in Utrecht, but this is far from certain. (21) It is true that their calendar and the litany are for this diocese, that Easter tables are found in Dutch rather than Flemish manuscripts, and that one of their several types of borders is Dutch, but the Dutch identity of the owner is not a factor since Lodewijk van Montfoort had many connections with the south, and Dutch calendars are

(17) Félix-Victor GOETHALS, *Dictionnaire généalogique et héraldique des familles nobles du royaume de Belgique*, Brussels, 1849, II (unpaginated), under « Gavre-Fresin ».

(18) VAN DER LINDEN (as in note 15), p. 84-85, 110-111.

(19) For Jacoba's portraits see J. K. STREPPE, « Lambert van Eyck en het portret van Jacoba van Beieren », in *Academiae Analecta. Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Schone Kunsten*, 41, 1983, no. 2, p. 53-86.

(20) She could be Lodewijk's mother, Oede van de Lek, but there is no way of knowing whether she belonged to the order of Saint Anthony since she died around 1412, and the armorial lists only the new members between 1415 and 1438.

(21) The only author beside myself to doubt the Utrecht origin of the Montfoort Hours is Helen WÜSTEFELD in *Golden Age*, no. 49 (she has since confirmed the error of the entry's statement that Vrelant is mentioned in the archives of Utrecht until 1452). An origin in Utrecht is not supported by the manuscript's border motifs copied from the earliest engraved playing cards, since by 1450 these were copied in Bruges as well as in Utrecht; ANNE HAGOPIAN VAN BUBEN - SHEILA EDMUNDS, « Playing Cards and Manuscripts: Some Widely Disseminated Fifteenth-Century Model Sheets », in *The Art Bulletin*, 56, 1974, p. 12-30.

found in a few manuscripts made in Bruges⁽²²⁾. In fact the manuscript has many Flemish characteristics, which have been noted but not duly appreciated. The script (fig. 4), unlike the square textualis of Dutch liturgical books, is a prickly hybrida (with a cursive « a », « g », and « s ») more like the cursive scripts which came from France and were beginning to invade books of hours written in Bruges. All the other border types beside the single Dutch example are southern. The one used most frequently includes a symmetrical interlace with gilded interstices, such as were common in Amiens by 1440.⁽²³⁾ By 1450 such interlaces were also used in the southern Netherlands. The quatrefoil with lozenge-shaped plaques in the upper part of the left margin on one of the early pages of Philip the Good's huge copy of Valerius Maximus's history of the Romans looks like an ancestor of the bi-lobed version in the Montfoort Hours (figs. 5 and 4)⁽²⁴⁾. Further, the same ductus that created the rectangular quatrefoil below this motif drew the trapezoidal quatrefoil in the lower corner of the page in the Montfoort Hours. This comparison is not made to claim that Vrelant was in contact with the Ghent Privileges shop, which painted the early pages of the Valerius Maximus; what it shows is that Vrelant found this type of decoration in the southern Netherlands.

The miniatures too are based on southern models. Two of these were Parisian manuscripts and at least one of these was present in Bruges for a time. As is well known, the Annunciation to the Shepherds is an exact copy of a miniature in the Seilern Hours, which were painted around 1415 by a follower of the Limbourg brothers, while the weeping angels in the border of the Crucifixion are exact copies of two of the angels around the same manuscript's Crowning of Thorns⁽²⁵⁾. The Seilern Hours were abandoned with three miniatures in the drawing stage and then completed in Bruges around 1430 by the leading Gold Scrolls artist, who may be called after his manuscript of Giles of Rome's *Gouvernement des*

(22) For devotional books made in Bruges with Utrecht saints in the calendar see Maurits SMEYERS and Bert CARDON, « Utrecht and Bruges - South and North 'Boundless' Relations in the 15th century », in *Masters and Miniatures*, p. 89-108.

(23) This was called to my attention by Gregory Clark, citing the example of the Hours of Raoul d'Ailly; Susie NASH, « A Fifteenth Century French Manuscript and an Unknown Painting by Robert Campin » in *The Burlington Magazine*, 137 (1995), p. 128-137.

(24) Paris, Bibliothèque nationale de France, ms fr. 6185 (Valerius Maximus, *Dits et faits des Romains*), fol. 9v. Judging from the one man in civil dress in the frontispiece, the decoration was begun in the late 1440s. It was completed double presentation scene wears a gown of the late 1440s. It was completed in a second campaign in the early 1450s (according to the dress) by the Master of Wauquelin's Alexander and assistants. This campaign including a revision of the subjects of the miniatures, which required the addition of a miniature in the lower margin of folio 3r (our figure 6). The decoration around it, typical of this second campaign, runs up the side to the corner where it abuts that of the first campaign in the upper margin. The two types are also juxtaposed on fols. 17v and 22v. Gregory Clark dates the whole manuscript to c.1460 and I will naturally revise my dates if I am convinced by the evidence in his forthcoming book on the Master of the Ghent Privileges.

(25) Montfoort Hours, fols. 48v and 66v, and London, Seilern collection, fols. 38v, 131v; Millard MEISS, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Limbourgs and their Contemporaries*, New York, 1974, p. 237-239 (dating the manuscript to c. 1415); FARQUHAR, p. 46-51; PÄCHT - JENNI, p. 34, Abb. 41, 46, figs. 36, 45, adding that the Seilern Hours are the source of the butterflies on fols. 14v and 73r, which I cannot see.

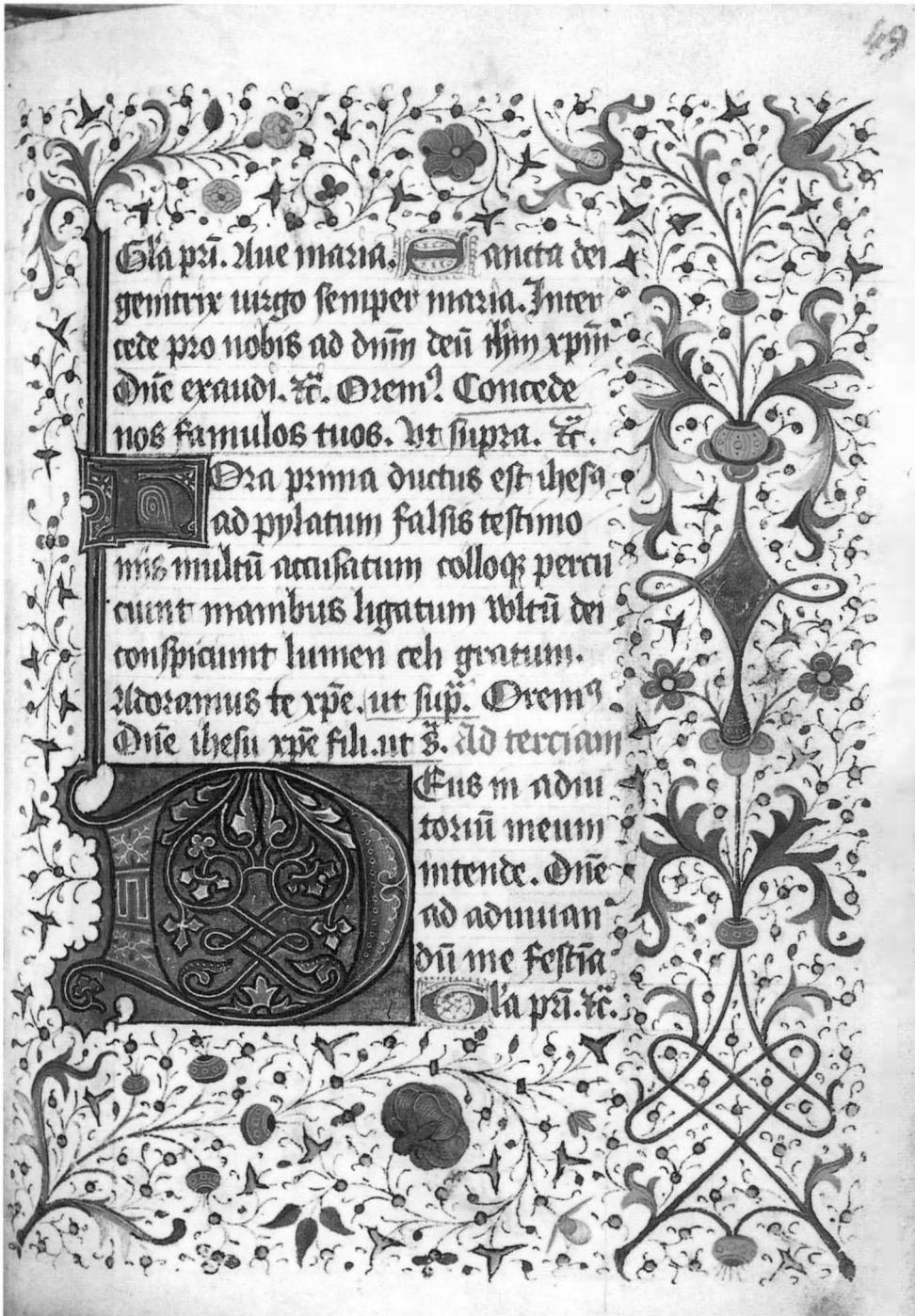


Fig. 1. Hours of Ludowijk van Montfoort. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. nova, 132.678, fol. 49r. (Vienna, Österreichische Nationalbibliothek)



Fig. 5. Valerius Maximus, *Dileta et facta Romanorum* (trans.). Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 6185, fol. 9v. (Paris, Bibliothèque nationale de France)

ou fait par certame. q̄ ce qu'on ne fait q̄ par oyr
 dur sans plus. & oyr vrayement que auisilicendi
 valerius. Ainsi appeit par ceste lettre q̄ valerius
 fist son liure du temps de iohete cesar. Car il
 nyot nul cesare deuant luy fors que iule cesar
 & octauius q̄ les Rômainz tenissent po^r dieux
 Et il parle de pluso cesares. Car il est vrayque
 on trouue aulx appellez cesares q̄ iule cesar et
 octauien Du quel Solin en son liure auoimena
 ment dit que sapro laffran: fu le ymier appel
 lez cesar pource quil fu tant tout vif du ventre
 de sa mere apres ce quelle fu morte. **C**este selonc
 requie le deuis en Orose ou quint liure ou xvij^e
 chapitre en la fin Il ot un seruis iulius cesar
 qui fu consulz avec un appelle luanius marcus
 psyllapus En la fin de la fondacion de Rome. viij^e
 lix. & en ce mesmes chapitre enmeisme un aulx
 Luanius iulius cesar. Et ne peut estre entendu ne
 de iule cesar ne de octauien. Car les deuant dis
 cesares seruis & iulius furent touz suffiz deur
 fust ou furent ou temps de la fondacion de Rome
 deuant ce. Et iule cesar qui ne vesqui q̄ lvi. ans
 fu mort en lan de la fondacion de Rome. vij^e et
 x. ans. Ainsi neust ce iule cesar que. v. ans q̄ il
 ot este consulz qui nest pas semblable de voir
 Et ce peut apparoir clere ment. Car selonc Orose
 ou vij^e liure & vij^e chapitre iule cesar qui appel
 le a la differenc des aulx. Caius cesar & luani
 bibulus fu ent fait en saible consulz lan de la
 fondacion de Rome. vij^e . iij. & xiii. Et lors firen
 uore iule cesar pour conq̄rir Galis & Angleterre.
 Et y demoura de uou. x. ans & quatre ans q̄ le
 de bat deluy & de pompe dura. & font en uou. viij.
 xij. ans & trois ans quil domina & seignour
 iusq̄ a sa mort Ce font. xvij. ans. & xxvij. ans q̄
 vauoit entz ce q̄ seruis iulius cesar auoit este
 consulz. Car de. lix. a. lviij. ya adre lxxiij. & xvij.
 ce font. lviij. Ainsi neust ce iule cesar q̄. v. ans
 ainsi come il est dit deuant que. Neust este con
 sulz. la quelle chose ne peut estre. suppose donc
 quil eust pluso cesaires de uar iule cesar & octa
 uien. Toutesuores ne furent il point appellez
 dieux. la fise il q̄ il seussent de uillans homes
 Ainsi apert il clere ment de la seonde pte de son
 probleme. Et le continue a son dactice & dit a lsi
 l'atour. Et pour ce q̄ lay en mon ouuage & dou
 lente de comenac au aultre ment des dieux de
 parleray somuement & plainement de la ymo
 ou maniere diadur aulx ment ou seruis

Le ymier chapitre est de Religion.
 A vous strais. Traducteur Cy
 comenac valerius son liure. qui est
 diuisé: comunement en. ix. liures p̄tialletes.
 Cōment que on a veue en auais volumes le x.
 liure. mais il nest yote en usage pour ce q̄ au



Fig. 6. Valerius Maximus, *Dits et faits des romains* (trans.). Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 6185, fol. 3r. (Paris, Bibliothèque nationale de France)

princes. (26) The Master of the Giles of Rome added paint to the three underdrawings and filled out their Limbourgian border decoration with motifs of his own. Vrelant took a great interest in this manuscript and a decade or so later reproduced three more of its miniatures: the Annunciation and the Crucifixion in his Hours of Isabella la Católica (27) and the Presentation in the Temple in the *Horae* in Baltimore, Walters 240. (28) Although some authors have thought he copied a set of drawings from the Limbourg shop rather than the manuscript itself, at least two of Vrelant's copies, the Annunciation to Mary and the Annunciation to the Shepherds, reproduce the whole of the corresponding Seilern miniature, including the architecture or landscape, whereas most shop drawings contain only a group of figures. (29) It would have been an extraordinary coincidence if the supposed set of Limbourgian drawings included precisely the four scenes and the border angels that were used by both Vrelant and the Seilern Master.

Since the Seilern Presentation is one of the miniatures painted by the Master of the Giles of Rome, Vrelant saw the finished manuscript. He probably copied it in Bruges, since the manuscript, whose completion was most likely ordered by a local patron, was probably still in Flanders (30). The other Parisian manuscript is the Hours of Saint Maur, painted by the shop of the Master of the Boucicaut Hours. (31) Although there is less indication of where Vrelant saw it, he reproduced no less than ten of its miniatures in six manuscripts. One of

- (26) Brussels, Bibliothèque royale Albert Ier, ms 9474 (Giles of Rome, *De regimine principum*, French trans.); Camille GASPARD - Frédéric LYNA, *Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque royale de Belgique*, Brussels, 1945, repr. 1987, II, no. 234, p. 112-114, pl. CXXXIX. The dress of the civilians in the frontispiece dates from 1435-1440.
- (27) Madrid, Biblioteca del Palacio, Expos. sala XVI no. 147 (in fact made for Isabella's mother-in-law, Juana Enriquez queen of Castille), fols. 89v, 143v (*Libro de Horas de Isabel la Católica*, commentary by Ana DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Madrid, 1991), and London, Seilern collection, fols. 19v, 50r (this last mentioned in PÄCHT - JENNI, p. 34); FARQUHAR, figs. 26, 27; BOUSMANNE, p. 183-186, 269-270.
- (28) Baltimore, Walters Art Gallery, ms W. 240, fol. 208v, and London, Seilern collection, fol. 44v; FARQUHAR, figs. 28, 29; BOUSMANNE, p. 219-221.
- (29) Farquhar is one of those who believe that Vrelant copied the Seilern miniatures and border motifs from a set of Limbourgian drawings. For workshop drawings see Robert W. SCHELLER, *Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900 - ca. 1450)*, Amsterdam, 1995.
- (30) In support of their judgement that the Seilern Hours were in Utrecht, PÄCHT - JENNI cite (p. 34) the borders of violets winding around a narrow gold bar used by the latest Master of Zweder van Culemborg, presumably the one in Baltimore, Walters Art Gallery, W. 168 (*Golden Age*, fig. 55, pl. 37). In fact the violets are not the same and this type of border is found already in the earliest Zweder Master's *Horae* of 1425-30 in Rotterdam, Gemeente Bibliotheek, ms 96 G 12; *Golden Age*, no. 20; James H. MARROW, « Dutch Manuscript Painting in Context: Encounters with the Art of France, the Southern Netherlands and Germany », in *Masters and Miniatures*, p. 53-88, esp. 57, fig. 8, showing that the Zweder artists also based their miniatures on Parisian models. Their flower-and-bar margins must be due to either a Dutch artist's visit to Paris around 1415 or Jean or Paul de Limbourg passing through Utrecht in the late winter of 1413 and again in the spring of 1414 on their way from Paris to settle their mother's estate in Nijmegen; Friedrich GORISSEK, « Jan Maelwael und die Brüder Limburg. Eine Nimweger Künstlerfamilie um die Wende des 14. Jhs. », in *Gelre. Bijdragen en Medelingen*, IV, Arnhem, 1954, p. 153-221, esp. p. 178-179.
- (31) Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. nouv. acq. lat. 3107, fol. 175v; FARQUHAR, p. 57-59, figs. 54, 55.

these reproductions is the Recital of the Office of the Dead in the Montfoort Hours (folio 91 verso). Most of the other miniatures exhibit the influence of works of art that were to be seen in Flanders or Brabant. Pächt and Jenni connected certain ones with works by the Master of Flemalle and Rogier van der Weyden, and Bousmanne has found sources for other compositions and motifs in Gold Scrolls manuscripts.

The many Flemish elements — from the script to the miniatures — contribute to a strong case that Vrelant painted the Montfoort Hours after his arrival in Bruges. Consequently, the miniatures from the Cleves shop are some of those leaves from Utrecht whose importation was vainly prohibited by the town authorities. Furthermore, the modest place of the presumed image of the owner's wife, Béatrix de Gavre, and the fact that the manuscript contains only her husband's arms suggest that she commissioned the manuscript as a gift for her husband. It would have been easy for her to find the newly arrived Dutch illuminator through contacts of her relatives in the local nobility. The fact that the Montfoort Hours reflect so many works of art made or available in Flanders, implies that Vrelant had already had the time to study these works. This means that he arrived some time before 1450, possibly before he acquired the citizenship of Utrecht in 1449.

4. Vrelant's teachers

Vrelant's style and technique and some of his designs suggest that he received part of his training from a Bruges artist, the still-inadequately studied Master of Wauquelin's *Alexander* ⁽³²⁾. A comparison of the Master's frontispiece in the first ducal copy of Wauquelin's *Isloire d'Alexandre le grand* ⁽³³⁾ with Vrelant's frontispieces in Philip's second copy of this text, ⁽³⁴⁾ and in the second volume of the *Chroniques* (figs. 1, 7, and 8), shows not only that Vrelant knew the original design. There is also a notable similarity of style and technique. Both artists put straight and clearly separated figures in framing architecture; both applied unmixed blues and crimsons with little modeling and then edged the forms in black ink. In addition, some of Vrelant's favorite compositions — the city with men approaching on a bridge, the pair of riders entering at the left, and the marriage ceremony under a portico — were already used in the first *Alexander* and the other manuscripts in Wauquelin's original

(32) The Master of Wauquelin's *Alexander* was first identified by L. M. J. DELAÏSSÉ in « Les *Chroniques de Hainaut* et l'atelier de Jean Wauquelin à Mons dans l'histoire de la miniature flamande », in *Miscellanea Erwin Panofsky (Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, IV)*, 1955, p. 21-56. He is briefly discussed in VAN BUREN, 1983, p. 54-55, but ignored by BOUSMANNE and in Georges DOGAER, *Flemish Miniature Painting*, Amsterdam, 1987, which does not even mention his important Hours of Paul van Overfelt (Brussels, Bibliothèque royale Albert 1er, ms IV 95). The few publications of this manuscript pay attention only to its exceptional miniature of the Trinity possibly by Petrus Christus; Maryan W. AINSWORTH, with Maximiliaan P. J. MARTENS, *Petrus Christus. Renaissance Master of Bruges*, New York, 1994, cat. no. 21, p. 176-180. Contrary to the statement that the text contains no reference to the owner (p. 179, n. 4), the prologue to the prayers of Saint Bernard (fol. 154v) contains the phrase, *famulo tuo paulo*. Ainsworth's late date is contradicted by the owner's gown in the miniature of the Virgin and Child (fol. 21v), which dates from ca. 1455.

(33) Paris, Bibliothèque nationale de France, ms fr. 9342, fol. 6v; VAN BUREN, 1983, p. 60-61.

(34) Paris, Musée du Petit Palais, coll. Dutuit ms 456, fol. 1; DURRIEU (as in note 1); BOUSMANNE, p. 200-201, 297-299.



Fig. 7. Wauquelin Presents his Book to the Philip the Good. Jean Wauquelin, *Histoire d'Alexandre le Grand*. Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 9312, fol. 6r. (Paris, Bibliothèque nationale de France)

commission of 1416: the first volume of the *Chroniques* (to which the Alexander Master contributed several miniatures)⁽³⁵⁾ and the *Roman de Girart de Roussillon* whose artists, probably in Brussels under the leadership of Dreux Jean, were familiar with some of the designs being

(35) The first volume of the *Chroniques* was painted in 1448 and almost certainly in Bruges, except for the frontispiece, which was probably painted by Rogier van der Weyden in Brussels; VAN BUREN, 1972.



Fig. 8. Wauquelin(?) Presents the Book to Philip the Good. Jean Wauquelin, *Histoire d'Alexandre le Grand*. Paris, Musée du Petit Palais, Dutuit ms 456, fol. 7r. (Paris, Musée du Petit Palais, Photo Bulloz)

used by the two teams in Bruges⁽³⁶⁾. In later years Vrelant remained close to the Alexander

(36) Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2459 (*Roman de Girart de Roussillon*): PÄCHT - JENNI-TROSS (as in note 4), p. 34-60. The copious decoration was made over the period between 1148 and the early 1150s, before its border design was reused in volume IV of the Breviary at Maredsous (Bibliothèque de l'Abbaye) which is dated, 1152. I cannot agree with Dagnar Tross, *Das Epos des Burgunderreiches Girart de Roussillon*, Graz, 1989, p. 32-33, that the awkward use by the worst miniaturist in the book of motifs that are found in the *Chroniques de Jérusalem* of 1155, means that the Girart was completed after

Master and collaborated with him on a number of manuscripts; in the second *Alexander* they even worked on the same gatherings. ⁽³⁷⁾

Any discussion of Vrelant's training must touch on his acquaintance with the work of illuminators in France. While his use of Parisian compositions could be explained by the transmission of drawings and the occasional presence of a manuscript in Bruges, and the miniatures and borders in the Arsenal Hours by the Master of Sir John Fastolf by the Rouen-based artist going to Bruges for a while ⁽³⁸⁾, the *Horae* Walters 220 are basically French in appearance ⁽³⁹⁾. While a French scribe settled in Bruges could have produced its fine cursiva formata and pen-flourished initials, Vrelant himself was responsible for the French aspects of the decoration: borders in the manner of the Bedford Master and a quadripartite miniature for the four evangelists of a type used in Rouen ⁽⁴⁰⁾. Vrelant could have imitated a French manuscript or perhaps he spent some of his early years in France, most likely Paris, but neither of these explanations can be confirmed ⁽⁴¹⁾.

5. Vrelant's shop

Whether the artist was assisted by an organized shop is the most important issue in the Vrelant literature, because the possibility has been so vehemently opposed and there is more evidence for it than has been recognized. Any discussion of the matter should begin by specifying how the term, « shop », is being used. In any case there is no question of a publishing house or *officine*, which Delaissé imagined to have controlled every stage in the production of its books. This too-modern idea was long ago laid to rest by demonstrations of its lack of any historical evidence. Even Delaissé's relatively well documented presumed publisher, Wauquelin, delivered his manuscripts undecorated to the ducal library (the treasurer's receipt for the undecorated second volume of the *Chroniques* exists), from which a ducal agent such as Dreux

this date. The style of every miniature in the Girart is older than any in the Jerusalem chronicle and the two sets of images could have been derived from a common model.

(37) The following section will touch on the execution of this manuscript.

(38) Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms 575; FARQUHAR, p. 75-88; BOUSMANNE, p. 48, citing Nigel J. ROGERS, « The Miniatures of Saint John the Baptist in Gonville and Caius MS 241/127 and its Context », in *Fifteenth Century Manuscripts in Cambridge Collections, Proceedings of the Conference held at Wolfson College, Cambridge, 6-8 September, 1991*, Cambridge, 1992, p. 129. The Fastolf Master's three miniatures are integral to the volume and I think he also painted several of the borders around some of Vrelant's miniatures.

(39) Baltimore, Walters Art Gallery, ms 220; FARQUHAR, p. 96-103. When Farquhar argued that the manuscript was produced in Paris he was unaware that the calendar is unequivocally for Bruges; John PLUMMER, « 'Use' and 'Beyond Use' » in *Time Sanctified. The Book of Hours in Medieval Art and Life*, ed. by Roger S. WIECK, Baltimore - New York, 1988, p. 149-156.

(40) FARQUHAR, fig. 83.

(41) The early date of Walters 220 (the owner's gown on fol. 138, Farquhar, fig. 14, lacks the padded shoulders common by the early 1450s) precludes any possibility that Vrelant made such a trip during his absence from the guild rolls between 1456 or 1457 and sometime in 1460. The latter account runs from June 12, 1459, to May 7, 1461 (this date is erroneously reported on BOUSMANNE, p. 48), and Vrelant's name is half-way down the presumably chronological list.

Jean issued the book to the artists who proceeded with the decoration⁽⁴²⁾. As to Delaissé's idea that Vrelant directed such a «publishing house», this is completely disproven by Bousmanne's demonstration of the great diversity of the physical and scribal features of Vrelant's manuscripts.

Nevertheless, a successful artist needed a shop, that is, a few trained assistants working in an organized way, for the execution of his larger commissions. The craft of painting required many routine tasks which could be assigned to assistants, and guild statutes and a few other documents show that painters regularly trained *apprentis* or *kinderen*⁽⁴³⁾. A few statutes and the occasional records of gratuities given by a prince on visiting an artist at work mention the artist's *varlets* or *compagnons*. These were trained artists who did not join the guild, because they were either unable or unwilling to pay the fees or because, as occasional workers, they were not required to do so⁽⁴⁴⁾. Some of these journeymen (the English term, because they were paid by the day) were foreigners who had come for further experience after their basic training at home⁽⁴⁵⁾.

Illuminators also trained apprentices, and they must have employed journeymen as well, even though such workers do not appear in the few surviving records. The decoration of a manuscript involved as much routine work as the painting of a panel: the preparation of the colors, the decoration of the initials and line endings, and the application of base layers of color, and the more advanced could paint whole borders and the less conspicuous miniatures. As a result the manuscripts often contain traces of their activity: in weaker drawing, a slightly different handling of the brush and paint, a foreign style, or a composition based on a model in another country⁽⁴⁶⁾.

Despite all such considerations and the many published studies of illuminators' shops in Paris, Germany, England, and even Bruges at the beginning of the century, Farquhar and Bousmanne reject the idea that Vrelant worked with an organized group of assistants. They cite the fact that the records of the guild of Saint John credit him with only four apprentices between 1451 and his death in June, 1482. This is true, but a close reading of the lists published by W. H. J. Weale yields a different picture⁽⁴⁷⁾. In doing so one must take account of

(42) *Le siècle d'or de la miniature flamande. Le mécénat de Philippe le Bon*, exh. cat. ed. by L. M. J. DELAISSÉ, Brussels - Amsterdam, 1955; Antoine DE SCHRYVER, « Pour une meilleure orientation des recherches à propos du maître de Girart de Roussillon », in *Rogier van der Weyden en zijn tijd. Internationaal Colloquium, 1964*, Fr. Baudouin et al., Brussels, 1974, p. 43-82; VAN BUREN, 1983.

(43) CAMPBELL, 1981; Jonathan J. G. ALEXANDER, *Medieval Illuminators and Their Methods of Work*, New Haven-London, 1992, p. 121-149.

(44) Although the guild of Saint Luke in Bruges required a fee from the journeymen employed by panel painters (CAMPBELL, 1981), this may not have applied to occasional workers.

(45) Hans HUTH, *Künstler und Werkstatt der Spätgotik*, Augsburg, 1925; re-ed. Darmstadt, 1967, p. 10, 14, 34.

(46) A Parisian example of the artist's experience abroad is the reproduction of Taddeo Gaddi's Presentation of the Virgin in the Florentine church of Santa Croce in the Limbourgs' *Très riches heures*; MEISS (as in note 25), figs. 573, 668. Examples from Bruges are the bas-de-pages in the Turin-Milan Hours painted by a pupil of the Bedford Master (Hulin de Loo's Hand F) during the campaign of ca. 1440; VAN BUREN - MARROW - PETTENATI, p. 333-335.

(47) BRUGES, STADSARCHIEF, Accounts of the Guild of Saint John the Evangelist, 1451-1523; WEALE, 1872-73. Weale's lists are probably incomplete, since they stop after 1495 while the records extend into the 16th

the guild's conditions. No apprentices are mentioned before 1458, apparently the first year in which a fee was required from apprentices. This year is during the period of Vrelant's absence from the records and perhaps from Bruges. Second, nearly all members employed only one apprentice at a time, probably because they were allowed no more⁽⁴⁸⁾, and, third, the apprentices were registered only at the beginning of the two years of their training, a fact expressed in the fee of twelve groats, which is twice the annual fee of a male member of the guild.

After his return in 1460 Vrelant actually trained as many apprentices as most of the other guild members⁽⁴⁹⁾. He engaged his first recorded apprentice, an unnamed girl, sometime between May, 1461, and August, 1462. She probably stayed for the usual two years, and in 1464 Vrelant took on an associate called Matkin (overlooked by Farquhar and Bousmanne), who worked for him also in 1465 and 1466. Matkin was a trained illuminator since she paid the regular three groat fee of the female members. In 1467 Vrelant took a new apprentice, the daughter of a certain Lodovic Breyels, who probably stayed until 1469. Whether she had an immediate successor cannot be ascertained in Weale's excerpts for this year, which lack the usual section on new members and apprentices, but an apprentice who started in 1469 would have stayed until 1471. For the next three years Vrelant seems to have done without an apprentice, but in 1474 he took on Adriaen de Raet, who was followed by Betkin Scepens in 1476. Betkin became a full member in 1478, directly after completing her training. Adriaen joined the guild only in 1480, presumably because he had been working as a journeyman at home or abroad. In 1480 and in 1481 his name and Betkin's come right after Vrelant's, probably because their fees were paid on the same day, which suggests that Betkin and De Raet were employed by the aging Vrelant. In 1482, the year of his death in the week after June 11, his widow, Marie, suddenly appears as a full member. She then pays the regular woman's fee of three groats every year until 1492, two years before her death. Until 1489 her name is followed by Betkin's; in 1485 and 1487 (the record for 1486 is lost) it is also followed by that of De Raet. It is highly probable that Marie painted manuscripts herself, since all the members whose work is known today exercised their craft. Almost certainly trained by her husband, she probably contributed to some of his manuscripts while he was alive. She worked full time only when his death had made it necessary. The conclusion from this analysis of the records is that Vrelant employed an apprentice or an associate during all but four of 21 possible years and that he probably also used the unpaid services of his wife. In his final years he appears to have employed two former apprentices, Betkin Scepens and

century and there are gaps in his transcriptions. It would be worthwhile to consult the originals in Bruges, for which I have not had the opportunity.

(48) According to their regulations of 1444, the panel painters of Bruges were allowed only one apprentice at a time (CAMPBELL, 1981, p. 47), presumably to insure proper supervision. Nicole Reynaud tells me that the same limit was put on illuminators in Paris.

(49) At least two of the few members who employed two apprentices at a time, Maurice de Haec and Colard Mansion, were scribes, who were much busier than illuminators, since most books were not meant to be decorated. The routine procedure of writing enabled an apprentice to work with less supervision.

Adriaen de Raet, who may or may not have been related to him ⁽⁵⁰⁾, and after his death the two appear to have collaborated with his widow for seven more years. This certainly looks like the activity of an artist's shop.

The other source for knowledge of a shop is its production. Many of Vrelant's manuscripts contain work by other artists and they suggest that he collaborated with them in different ways. In the Hours of Mary of Burgundy he is one of four independent artists each of whom illustrated one of first offices in the book ⁽⁵¹⁾. In the large historical books Vrelant plays a more important role, painting the most conspicuous miniatures together with his usual assistants and sometimes leaving a few runs of gatherings to quite different artists. For such books he probably was an entrepreneur, dealing with the patron and managing the work, executing the most important parts, leaving others to his shop, and farming out the rest. He seems also to have been the entrepreneur for two manuscripts in which his contribution is minimal but significant. In the Hours of Folpard van Amerongen he painted only the face of the Annunciate and in the *Horae* in Florence only the figure of the owner ⁽⁵²⁾, merely putting his stamp on the book, as it were.

- (50) Betkin's listing as «Betkin Vrelants» from 1484 to 1488 could mean that she was briefly married to a son of the Vrelants, who may have died since she is again called Betkin Seepens in 1488 and in 1489, the last year of her membership. She may have been the mother of the Jan Vrelant who is listed in 1512. Adrien de Raet, appearing regularly from 1480 until his death in 1534, used the name Vrelant in later years: he is «Adriaen Vrelant» in 1502 and 1511 and the record of his memorial mass (BRUGES, RIJKSARCHIEF, Ambachten 207) specifies «Adriaen Vrelant oft de Raedt»; J. D. FARQUHAR, «'Van Marye, Willem Vredelands wedwe': a Document Concerning Willem Vrelant in the Stadsarchief of Bruges», in *Quaerendo*, 13, 1983, p. 292-293. Farquhar is probably right in suggesting that Betkin and Adriaen were Vrelant's heirs but I am not convinced that they were his adopted or illegitimate children, since they did not use his name until several years after his death.
- (51) Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1857; Otto PÄCHT - Dagmar THOSS, *Flämische Schule II (Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek, 7)*, Vienna, 1990, p. 69-85. My study of this complicated manuscript led me to conclude that it was decorated in two campaigns. Sometime in the early 1470s each of four artists painted the first initial in one of the first four offices: one close to Lievin Van Lathem worked on the Mass of the Virgin (fol. 36r), a possibly Dutch artist illustrated the Hours of the Cross (fol. 44r), Vrelant illustrated the Hours of the Holy Spirit (fol. 51r), and an unknown artist began the Hours of the Virgin (fol. 57r) while Van Lathem executed most of the borders and drolleries throughout the book. They were stopped shortly afterward and the decoration was completed in the late 1470s by Van Lathem and the Master of Mary of Burgundy, who painted most of the large inserted miniatures. Van Lathem painted the border around Simon Marmion's probably ready-made miniature of the Virgin (fol. 53v). It was probably during this campaign that the text area on the first 31 leaves was repainted in black and the text rewritten in gold, perhaps in mourning for Charles the Bold, who was killed on January 5, 1477.
- (52) Malibu, J. Paul Getty Museum, ms Ludwig IX 7 (Hours of Folpard van Amerongen, formerly the Llangelock Hours), fol. 58v (Anton von EEUW - Joachim M. PLOTZKE, *Die Handschriften der Sammlung Ludwig*, II, Cologne, 1982, p. 115-141; BOUSMANNE, p. 271-272) and Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, Acquisiti e doni 147, fol. 40v (BIBLIOTECA MEDICEA LAURENZIANA, Florence, 1986, pl. 180; BOUSMANNE, p. 251-252); VAN BUREN - MARROW - PETTENATI, p. 154, 346, 543. Although Bousmanne concedes that Vrelant may have functioned as an entrepreneur, he rejects my suggestion (*ibid.*, p. 346, n. 14) that Vrelant exercised this role for these manuscripts on the ground that the Van Amerongen Master painted most of the miniatures. But there is no more reason to suppose that the entrepreneur for a manuscript executed much of its decoration than that Pasquier Grenier wove the tapestries he sold to the dukes.

A third arrangement is reflected in the largest historical manuscripts: one in which Vrelant imposed his style on his collaborators. Jean Caswell's meticulous analyses of the *Chroniques* and the enormous *Légende dorée* are confirmed by my own examinations⁽⁵³⁾. She found four or five hands in the *Chroniques* and three of these, together with seven others, in the *Légende dorée*. The three are: Vrelant (her « Master of Saint Andrew »), the chief associate (her « Master of Saint Hadrian »), and her « Wildflower Master ». Although the miniatures of this third hand are harder to discern, because Vrelant painted or retouched all of the large figures, they are characterized, as Caswell observed, by a blonder palette, a fussy addition of background details, and small figures with blank faces marked by a peculiar shadow on the cheek. The seven other hands in the *Légende dorée* include four whose style is similar to Vrelant's and three of rather different styles: Caswell's Masters « of the *Horloge de sapience* », of « the Harley Froissart », and of the *Légende dorée*'s miniature of Saint Philip. Since each of the three painted a run of gatherings, Caswell concluded that they worked without supervision from Vrelant. Interestingly, the same procedure is observed in the Dutuit *Alexander*: Vrelant painted all the miniatures but one in the first four gatherings and many of those in the later gatherings while his associate and other related artists painted all the others except for six gatherings. These were painted in runs by outside artists: two by Lievin van Lathem and four by an artist who is probably Dreux Jean⁽⁵⁴⁾.

Caswell's most important discovery was Vrelant's repainting or overpainting of key figures in miniatures by his collaborators. He did this most frequently in the *Chroniques*, but he also touched a few miniatures by each of the collaborators in the *Légende dorée*, including those of the outside artists. Caswell's logical conclusion was that Vrelant directed a small shop of painters trained in his style, which he used for manageable projects such as the *Chroniques*. For very big projects, he would assign some runs of gatherings to outside artists, who probably worked on them at home. Vrelant's touching of miniatures by the collaborators added volume to the flat figures of his assistants and lessened the differences in the style of the outside artists; in short, he aimed to give the book a homogeneous appearance.

Two of Vrelant's assistants have now emerged from the welter of miniatures that exhibit Vrelant's style but a slightly different technique. The easiest to perceive is Vrelant's chief associate (Caswell's « Saint Hadrian Master », Bousmanne's « Maître de la vraie cronique des-cosse », and my « Master of the Polemical Texts »). His or her hand is found with Vrelant's in the already-mentioned *Chroniques*, *Légende dorée*, Dutuit *Alexander*, and *Miroir d'humilité* and

(53) My examination, around 1988, of volume II of the *Chroniques* also found Vrelant retouching miniatures by others (which is visible in reproductions; COCKSHAW, 1979). I examined the first four parts of the *Légende dorée* in New York in November, 1998, but have not seen the part in Mâcon.

(54) Since I examined this manuscript before I became aware of Vrelant's retouching of miniatures in the *Chroniques*, another examination is needed to learn whether such retouching is found on any of its miniatures. Bousmanne's attributions (p. 203) are not very different from mine, except that the miniatures I give to the Master of Wauquelin's *Alexander* generally to an artist related to Vrelant and the miniatures I give to Dreux Jean to the artist of the *Livre du roy Modus* in Brussels (Bibliothèque royale Albert Ier, ms 10218-19), (who I think was Dreux Jean). His assertion that the artists did not work by gatherings is overstated: the Vrelant team did share gatherings but Van Lathem painted the whole of the gatherings signed «b» and «cp», and Dreux Jean those signed «s», «b», and «x» (there are no gatherings, «u», «v» or «w»), as well as the unsigned next gathering.

three others⁽⁵⁵⁾, but he or she also worked alone on a number of lesser volumes⁽⁵⁶⁾. One of these, the artist's eponymous work, has some political importance. One of its anti-English texts, the chronicle of Scotland, was composed in connection with the Franco-English negotiations of 1464, which were mediated by Philip the Good⁽⁵⁷⁾. This is the earliest known copy and the manuscript may well date from the time of the negotiations. Since it belonged to Philip but contains none of his emblems, it may have been given him by a partisan of the French side in the negotiations. In addition, the Master of the Polemical texts worked with other close followers of Vrelant⁽⁵⁸⁾ and those decorated after 1481 are naturally productions of the posthumous shop conducted by Vrelant's widow. Since the career of the Master of the Polemical Texts extends from 1464 or 1465, the time of the eponymous manuscript, until around 1485⁽⁵⁹⁾, she may well have been Marie Vrelant⁽⁶⁰⁾.

The shop may also have included another artist, Vrelant's so-called Dresden Follower, whose oeuvre has now been redefined by Bodo Brinkmann⁽⁶¹⁾. Although the manner can be

- (55) Geneva, Bibliothèque Publique et Universitaire, ms fr. 61 (Jean Mansel, *La Fleur des histoires* (BOUSMANNE, p. 180, 255-257); Paris, Bibliothèque nationale de France, ms fr. 6449 (*Vie de Sainte Catherine*: BOUSMANNE, p. 198, 296-297); and Anthony of Burgundy's *Somme rurale* in Turin, Biblioteca nazionale, mss L II 4-5, Berlin, Kupferstichkabinett, KdZ 15348, 15349, Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, R.F. 1698 (BOUSMANNE, p. 193-195, 290).
- (56) In addition to the manuscript of the following note, Bousmanne (p. 58) credits the Associate with: Paris, Bibliothèque nationale de France, ms fr. 9002 (Johannes Beke, *Chronographica*): Brussels, Bibliothèque royale Albert Ier, ms 9545-6 (Guillaume de Tignonville, *Livre des dictz des phylosophes*): London, British Library, ms Royal 7 B VIII (Thomas à Kempis, *Imitatio Christi*); Brussels, Bibliothèque royale Albert Ier, ms II 5646 (a breviary), and six books of hours.
- (57) Brussels, Bibliothèque royale Albert Ier ms 9469-70 (Jean DE MONTREUIL, *Traité contre les prétentions des anglais à la couronne de France*; John IRELAND(?), *Vraie cronicque d'Escosse*; letter of William of Scotland to Richard I); Nicole PONS, « A l'origine des dossiers polémiques: une initiative publique ou une démarche privée? », in *Pratiques de la culture écrite en France au XVe siècle*, ed. by Monique ORNATO - Nicole PONS, Louvain-la-Neuve, 1995, p. 361-377, esp. p. 369, 374. BOUSMANNE, p. 230, states that the manuscript contains the date, 1464, when in fact the only date is the Scottish chronicle's final reference to All Saints day, 1463.
- (58) No collaborators are mentioned in Bousmanne's list (p. 58), which also lacks the *Vie de Sainte Catherine* (note 55 above), the earlier of two astrological books made for Raphael de Mercatellis (Ghent Universiteitsbibliotheek, ms 5), and a book of hours in New York (Pierpont Morgan Library, ms M. 535); Alain ARNOULD, reviewing the book in *The Burlington Magazine*, 1998, p. 625-626. Three of the manuscripts are at least partially by Vrelant's Dresden Follower: The Hague (Koninklijke Bibliotheek, ms 76 E 21 (Vergil, *Aeneid*), the second Mercatellis book (Ghent, ms 2; BOUSMANNE, p. 252-254), and Cologne-Geneva, Fondation Martin Bodmer, Cod. 49 (Christine de Pizan, *L'épître d'Olhèa*); Biblioteca Bodmeriana, *Catalogues 11: Manuscrits français du moyen âge*, ed. by Françoise VEILLIARD, Cologne-Geneva, 1975, p. 146-149.
- (59) This is the date of the second book of astrological texts of Raphael de Mercatellis; Ghent, Universiteitsbibliotheek, ms 2; BOUSMANNE, fig. 15.
- (60) This possibility is not contradicted, as Bousmanne thinks, by the artist's solo manuscripts. There is no reason why Vrelant could not have assigned the execution of a whole manuscript to a member of his shop or to his wife.
- (61) Bodo BRINKMANN, *Die flämische Buchmalerei am Ende des Burgunderreichs. Der Meister des Dresdener Gebelbuchs und die Miniaturen seiner Zeit*, Turnhout, 1997, p. 47-53. The list of the artist's manuscripts on p. 397 includes two of those which Bousmanne attributes to the Master of the Polemical Texts and should include the Bodmer *Épître d'Olhèa* (note 58, above). The Dresden follower is ignored in Bousmanne's book.

confused with that of the Master of the Polemical Texts, it is even more wooden and the proportions of the figures are much shorter. Some of this artist's manuscripts were painted by both artists ⁽⁶²⁾. Since all of them date from the late 1470s and 1480s, it is possible that the Dresden Follower is Betkin Scepens who, we remember, was trained by Vrelant between 1476 and 1478, joined the guild immediately, and practiced her craft until 1489 — at first probably in association with Vrelant and then with his widow ⁽⁶³⁾.

The working procedures of this team are also being studied. In addition to the division of labor by gatherings and bi-folios and to Vrelant's retouching of miniatures by his associates, there is the massive use of formulaic motifs and compositions, undoubtedly taken from patterns. Bousmanne has also observed the tracing of border motifs from the recto to the verso of a leaf, used in other shops as well, and in the miniatures the use of lines already ruled for an eventual text as the horizontal edges of the image of a building. But one can learn more. The miniatures of several of the larger manuscripts — the Dutuit *Alexander*, the rather original *Épître d'Othéa* in Erlangen ⁽⁶⁴⁾, and the four-volume *Miroir historique*, one of Louis of Gruuthuse's earliest and most important commissions ⁽⁶⁵⁾ — still need to be analyzed and individually attributed and the artists collated with the position of the miniatures in the gatherings. A similar collation could be made for the stock figures and compositions. These seem to occur more often in miniatures by assistants: in the *Chroniques*, for example, the city with a bridge is used in two of the Wildflower Master's miniatures and this artist's miniature on folio 42 contains a flattened version of the city with ladies on the battlements which Vrelant painted more skillfully on folio 45. ⁽⁶⁶⁾ Some of the shop's pattern sheets could be reconstructed by tracing such stock figures on actual-sized photographs and the reconstruction used to observe whether the motifs were transferred by tracing or free-hand and how much the drawing was modified in the course of painting. We may learn that Vrelant's most important contribution was to make patterns and to refine some procedures that made enabled a team of illuminators to complete a richly illustrated volume in just a few months.

5. Some new issues

One of the issues not yet treated is how much Vrelant's art evolved in the course of his career. Despite its monotony, there is a visible difference between the large-figured, iconic,

(62) These include the second Mercatellis book (Brinkmann provides no attributions for miniatures not by the Dresden Follower). Despite his attribution of the earlier Mercatellis book to the Dresden Follower, the Master of the Polemical Texts painted at least one of its historiated initials: Albert DEROLEZ, *The Library of Raphael de Mercatellis. Abbot of St. Bavon's Ghent. 1437-1508*, Ghent, 1979, nos. 7, 8, figs. 9, 11, 12. Because this initial and one other contain the only pictures in the book, it is likely that the same artist painted the second one.

(63) If so, Betkin probably decorated Mercatellis' first astrological book after he bought it in 1479. In any case, it is highly likely that the date of 1473 in the manuscript's erased colophon refers only to the transcription: DEROLEZ (as in the previous note), p. 56.

(64) Erlangen, Universitätsbibliothek ms 2361 (Christine de Pizan, *L'Épître d'Othéa*; BOUSMANNE, p. 178-179, 249-250).

(65) Paris, Bibliothèque nationale de France, mss fr. 308-311 (Vincent of Beauvais, *Miroir historial*, French trans.; BOUSMANNE, p. 195-198, 290-296).

(66) COCKSHAW, 1979, p. 109, 111.

images in the Montfort Hours and the smaller figures in complicated buildings that Vrelant put in the missal of Ferry de Clugny in the late 1470s⁽⁶⁷⁾. The evolution could be traced in the several datable books made between these two manuscripts. There may also be an evolution in the decoration or in the layout of the page: for example, the borders in the missal of Ferry de Clugny are fuller and rather fussy compared to those in the early manuscripts. One could also investigate the evolution of Vrelant's career, in the type of commissions and consequently in the size and organization of his shop. The first known secular work is his frontispiece of 1457 in the book of the privileges of the Hanseatic counter in Bruges⁽⁶⁸⁾. No narrative texts are known before around 1465 and he may have formed his workshop in conjunction with this new type of assignment. All the big histories were illustrated between 1464 and ca. 1471, which must have been the zenith of his career.

Some of the new approaches in the current practice of art history are well suited to the Vrelant material, particularly in regard to Vrelant's use of miniatures to tell a story. One could begin by examining how the miniatures are related to the text: the choices of episodes and their fidelity to the text. Since the Vrelant manuscripts were surely used as picture books, one could describe the story told by the miniatures alone and ask whether the miniatures could be fully understood without knowledge of the text. The answers are probably «yes» for the religious pictures and «no» for the secular ones, although the historical episodes were more familiar to Vrelant's viewers than they are today. One could also ask whether the miniatures could function on more than one level, as both a metaphor and a story. In regard to each of these questions, one should observe the compositional and coloristic devices the artist uses to lead the viewer through the narrative⁽⁶⁹⁾.

Another concern of modern narratology, the relationship between the image and the viewer, approaches the second new subject for research in the Vrelant material, its reception. Although how the first viewers responded to his manuscripts is fundamentally impossible for modern historians to learn, approximate ideas can be gained through two procedures, each focussed on a different audience. Their reception among people who owned or were allowed to see them can be gauged by considering the social and historical circumstances of such people, and what kind of art they liked. An examination of the manuscripts in this light will show how Vrelant's pictures addressed the social and aesthetic expectations, religious practice, or political and personal ambitions of this audience of town patricians and the Burgundian nobility. The other path goes through manuscripts that show the influence of Vrelant's work. This one leads to the more restricted audience of the professional illuminators, but it is they who transmitted what they appreciated in Vrelant's work to the following generation. This type of investigation could only be performed after all the important Vrelant manuscripts had been analyzed and it would require a similar examination of manuscripts by his successors. But it might produce interesting results, such as that Vrelant may have been de-

(67) Siena, Biblioteca comunale, ms. X.V.1 (BOUSMANNE, p. 204-206, 300-301).

(68) Cologne, Historisches Archiv der Stadt, Hanse 1a (Best. 81, no. 1); BOUSMANNE, p. 177-178, 247-248.

(69) An example of this approach is in Rincke NIEUWSTRATEN, «The Jason Master as a Narrator: The Illustrations to Raoul Lefèvre's 'Histoire vanden Vromen Ridder Jason' (London, B. L. Add. MS 10.290)» in *Masters and Miniatures*, p. 201-210.

veloped methods that enabled the next generation's huge production of homogeneous books, whose perfection makes it hard for modern viewers to like them very much or to notice their highly sophisticated techniques. The final result would be the convergence of the two paths in a proper estimate of Vrelant's place in the history of Flemish manuscripts.

Some of these questions, those concerning an evolution in his art and practice, are traditional in the practice of art history. Others are new, stimulated by the approaches of younger art historians, and those of narratology and reception would be particularly suitable for the Vrelant material. The variety and the range of these approaches, old and new, should make it abundantly clear that the manuscripts of Vrelant and his school contain enough material to challenge investigators for a long time to come.

Frequently Cited Sources

- BOUSMANNE, Bernard, « *Item a Guillaume Wyelant aussi enlumineur* ». *Willem Vrelant. Un aspect de l'enluminure dans les Pays-Bas méridionaux des ducs de Bourgogne Philippe le Bon et Charles le Téméraire*. Turnhout, 1997
- CAMPBELL, Lorne, « The early Netherlandish Painters and their Workshops », in *Le Dessin sous-jacent dans la Peinture (1979)*, Louvain-la-Neuve, 1981, p. 43-61
- CASWELL, Jean M., « Two Manuscripts from the Chroniques II Workshop. *Chroniques de Hainaut*, volume II and *Morgan-Macon Golden Legend* », in *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 62, 1993, p. 17-45
- COCKSHAW, Pierre, *Les miniatures des Chroniques de Hainaut (15eme siècle)*, Mons, 1979
- FARQUHAR, James Douglas, *Creation and Imitation. The Work of a Fifteenth Century Manuscript Illuminator*, Fort Lauderdale, 1976
- The Golden Age of Dutch Manuscript Painting*, exhibition catalogue ed. by Henri M. DUFOER - ANNES KORTEWEG - WILHELMINA C. M. WÜSTEFELD, Stuttgart, 1989.
- Masters and Miniatures. Proceedings of the Congress on Medieval Manuscript Illumination in the Northern Netherlands* (Utrecht, 10-13 December, 1989), ed. by Koert VAN DER HORST - JOHANN-CHRISTIAN KLAMT, Doornspijk, 1991
- PÄCHT, Otto - Ulrike JENNI, *Holländische Schule (Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek, 3)*, Vienna, 1975
- VAN BUREN, ANNE H., « New Evidence for Jean Wauquelin's Activity in the 'Chroniques de Hainaut' and for the Date of the Miniatures », in *Scriptorium*, 26, 1972, p. 249-268; and 27, 1973, p. 318
- VAN BUREN, ANNE H., « Jean Wauquelin de Mons et la production du livre aux Pays-Bas », in *Publication du Centre Européen d'Études Burgondo-médianes. Rencontre de Mons, 1982*, 23, 1983, p. 53-74
- VAN BUREN, ANNE H. - JAMES H. MARROW - SILVANA PETTENATI, *Heures de Turin-Milan, Inv. no. 47, Museo Civico d'Arte Antica, Torino. Commentary*, Lucern, 1996
- WEALE, William Henry James, « Documents inédits sur les enlumineurs de Bruges », in *Le Beffroi*, IV, 1872-1873, p. 238-349

SAMENVATTING: **Willem Vrelant: vragen en antwoorden**

In een indrukwekkende monografie heeft Bernard Bousmanne enkele van de talrijke vragen opgelost rond de buitengewoon actieve Brugse miniaturist, Willem van Vrelant, zoals zijn identificatie met 'Guillaume Wyelant', die betaald werd voor het tweede deel van het hertogelijke exemplaar van de *Chroniques de Hainaut* en het bestaan van een tweede goed gedocu-

menteerd handschrift namelijk de *Miroir d'humilité* van Valenciennes. Andere vragen blijven echter onbeantwoord. Dit artikel poogt een drietal problemen op te lossen: de opleiding van Vrelant, de datum van zijn aankomst in Brugge en het bestaan van een eigen atelier. Voor de eerste twee is van belang dat Willem van Montfort, heer van Swieten niet de eerste eigenaar was van de *Heures de Montfort* maar wel zijn neef Lodewijk van Montfort, die gehuwd was met Beatrijs van Gaveren een telg uit een familie afkomstig uit Vlaanderen. Het overlijden van Lodewijk in 1451 bevestigt de datum, 1450, van beide kalenders in de tekst, die de indruk wekken de sluitdatum voor de afwerking van het handschrift te leveren. De mogelijkheid dat het handschrift door Beatrijs van Gaveren besteld werd als geschenk voor haar echtgenoot levert nieuwe interpretatiemogelijkheden voor de talloze Vlaamse kenmerken van het handschrift zoals paleografie, stijl en iconografie. Het wordt eveneens mogelijk te besluiten dat Vrelant al in 1450 te Brugge werkzaam was. Het meer Vlaamse dan Hollandse karakter van zijn stijl suggereert trouwens dat hij het grootste deel van zijn opleiding in Vlaanderen genoot. Voor wat het derde probleem betreft laat een nieuwe analyse van de inschrijvingen in de gilde van sint Jan de Evangelist te Brugge samen met de analyse van enkele handschriften door Bernard Bousmanne, Jean Caswell en deze auteur toe voor te stellen dat Vrelant wel degelijk een aantal bestellingen uitvoerde met behulp van een klein atelier waarin waarschijnlijk onder meer zijn echtgenote Maria werkzaam was.

Het artikel sluit af met enkele voorstellen van mogelijke nieuwe onderzoeksrichtingen steunend op het overvloedig beschikbare materiaal en inspeland op de behoeftes van de hedendaagse kunstgeschiedenis, zoals: een narratologische analyse van de miniaturen, die hiervoor materiaal ten overvloede lijken te bieden, hun functies in de tekst en naar de lezer toe en een systematisch onderzoek naar de receptie van het werk van Vrelant niet alleen bij zijn opdrachtgevers maar ook bij de volgende generatie miniaturisten.

RÉSUMÉ: **Willem Vrelant: Questions et résultats**

Parmi les nombreuses questions qui ont animé la recherche sur Willem Vrelant, peintre de manuscrits très actif à Bruges, quelques unes sont réglées par l'importante monographie de Bernard Bousmanne. Ce sont son identité avec le « Guillaume Wyelant » qui fut payé pour le deuxième volume de l'exemplaire ducal des *Chroniques de Hainaut* et l'existence d'un deuxième manuscrit documenté, le *Miroir d'humilité* de Valenciennes. D'autres restent problématiques et l'article propose des solutions à trois d'entre elles: celles de la formation de Vrelant, de la date de son arrivée à Bruges et de l'existence d'un atelier à lui. Les deux premières sont basées sur la découverte que le premier propriétaire des Heures de Montfort, était, non pas Guillaume de Monfort, seigneur de Swieten, mais son cousin, Louis de Montfort, dont l'épouse, Béatrice de Gavres, était issue d'une famille installée en Flandre. La mort de Louis en 1451 confirme la date, 1450, de deux calendriers compris dans le texte comme étant aussi celle de l'achèvement du livre. La possibilité qu'il fut commandé par Béatrice de Gavres pour l'offrir à son époux mène à une nouvelle appréciation de ses nombreux aspects flamands — paléographiques, stylistiques, et iconographiques —, et permet de conclure que Vrelant était à Bruges dès 1450. Le caractère plus flamand qu'hollandais de son style permet de supposer qu'il y reçut la majeure partie de sa formation. En réponse à la troisième question, une nouvelle

lecture des inscriptions à la guilde de saint Jean l'Évangéliste de Bruges combinée avec les analyses de certains manuscrits par B. Bousmanne, Jean Caswell et l'auteur suggère que Vrelant a bien exécuté ses commandes importantes avec l'aide d'un petit atelier, qui a pu comprendre sa femme, Marie. L'article se termine par quelques propositions de nouvelles voies de recherche, utilisant le copieux matériel disponible et répondant aux préoccupations actuelles de l'histoire de l'art. Ce seraient: l'analyse narratologique des miniatures, l'examen de leur fonctionnement par rapport au texte et au lecteur et l'étude systématique de la réception de l'art de Vrelant par ses clients ainsi que par les miniaturistes de la génération suivante.

LES VITRAUX DE LA NEF DE LA COLLÉGIALE SAINTE-WAUDRU À MONS

Invitation à l'étude de l'art du vitrail monumental dans les anciens Pays-Bas du Sud et la Principauté de Liège pendant la Haute Renaissance

Isabelle LECOCQ

La première moitié du XVI^e siècle est un âge d'or pour l'art du vitrail dans les anciens Pays-Bas du Sud et la Principauté de Liège. De grands ensembles qui illustrent de façon exemplaire et magistrale l'introduction du style Renaissance subsistent à Anvers, Lierre, Hoogstraeten, Liège et Mons. La publication prochaine de l'ensemble montois composé de seize vitraux logés dans les fenêtres hautes du chœur et du transept de la collégiale Sainte-Waudru couronnera l'étude des vitraux de cette période, entreprise sous les auspices du *Corpus Vitrearum* (1). Les vitraux créés ultérieurement, entre 1550 et 1620, sont par contre méconnus. Leur étude critique détaillée reste à entreprendre. C'est encore à la collégiale, dans les baies de la haute nef, que l'on découvre la vitrerie la plus importante pour cette période et pour tout le territoire belge. Elle n'a jamais été étudiée et publiée dans son ensemble, ni même été décrite (2).

Les vitraux de la nef de la collégiale Sainte-Waudru sont composés suivant un schéma particulièrement en honneur dans les Anciens Pays-Bas depuis le XV^e siècle: à des donateurs

(1) Y. VANDEN BEMDEN, *Les vitraux de la première moitié du XVI^e siècle conservés en Belgique. Hainaut. Fascicule I. Les vitraux de la collégiale Sainte-Waudru à Mons. (Corpus Vitrearum Medii Aevi Belgique, V)*. L'auteur a déjà publié un article sur le sujet: Y. VANDEN BEMDEN, *Les vitraux anciens de la collégiale Sainte-Waudru à Mons*, dans *Jacques Du Broeucq* (catalogue d'exposition), Mons, Collégiale Sainte-Waudru, 1^{er} octobre - 24 novembre 1985, Mons, Fédération du Tourisme de la Province de Hainaut, 1985, p. 221-238.

(2) Les recherches qui sont à la source de cette étude ont été menées dans le cadre d'un mémoire de licence: I. LECOCQ, *Les vitraux de la nef de la collégiale Sainte-Waudru à Mons* (Université de Liège, 1994-1995). Je remercie Monsieur et Madame les Professeurs P. COLMAN et Y. VANDEN BEMDEN, ainsi que Madame D. ALLART pour leurs encouragements et leurs conseils éclairés.

La problématique générale des vitraux de la nef a été exposée en août 1996 à Herbeumont lors du V^e Congrès de l'Association Francophone d'Histoire et Archéologie de Belgique & LI^e Congrès de la Fédération des Cercles d'Archéologie et d'Histoire de Belgique (I. LECOCQ, *Les vitraux de la nef de la collégiale Sainte-Waudru à Mons*, dans *Actes du Ve Congrès...*(sous presse). Elle a été publiée dans la revue *Hainaut Tourisme* (I. LECOCQ, *Les vitraux de la collégiale Sainte-Waudru à Mons. Restaurés, complétés, oui mais...*, dans *Hainaut Tourisme*, août 1997 (n° 303), p. 169-173). L'aspect héraldique a été envisagé dans la Revue des historiens d'art, archéologues, musicologues et orientalistes de l'Université de Liège (I. LECOCQ, *Les vitraux héraldiques de la collégiale Sainte-Waudru à Mons*, dans *Art & Fact*, 1995, n° 14, p. 38-46).

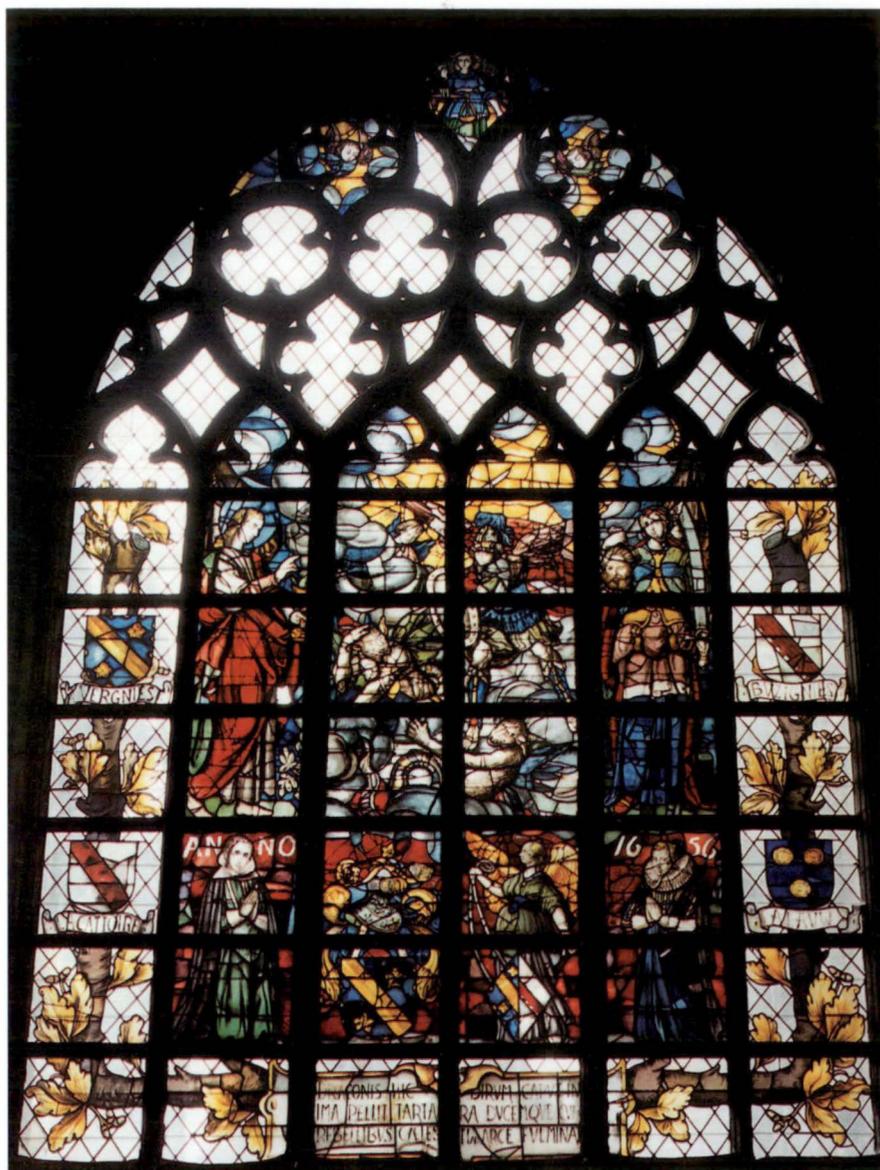


Fig. 1. Mons, haute nef de la collégiale Sainte-Waudru. Le *Combat de saint Michel*, don présumé de Guillaume de Vergnies et Marie de Buzignies. (© I.R.P.A./K.I.K.)

en prière accompagnés de leurs armoiries et protégés par leur saint patron, ils associent une scène religieuse: au Nord, et d'Est en Ouest, le *Combat de saint Michel* (fig. 1, 2), les *Saints Henri et Michel* (fig. 3, 4, 18), la *Nativité avec Adoration des Mages* (fig. 5, 6) et la *Transfiguration* (fig. 7, 8, 17); au Sud et toujours d'Est en Ouest, l'*Assomption* (fig. 9, 10), l'*Agonie du Christ au Jardin des Oliviers* (fig. 11, 12), la *Vierge à l'Enfant entourée d'emblèmes* (fig. 13, 14)

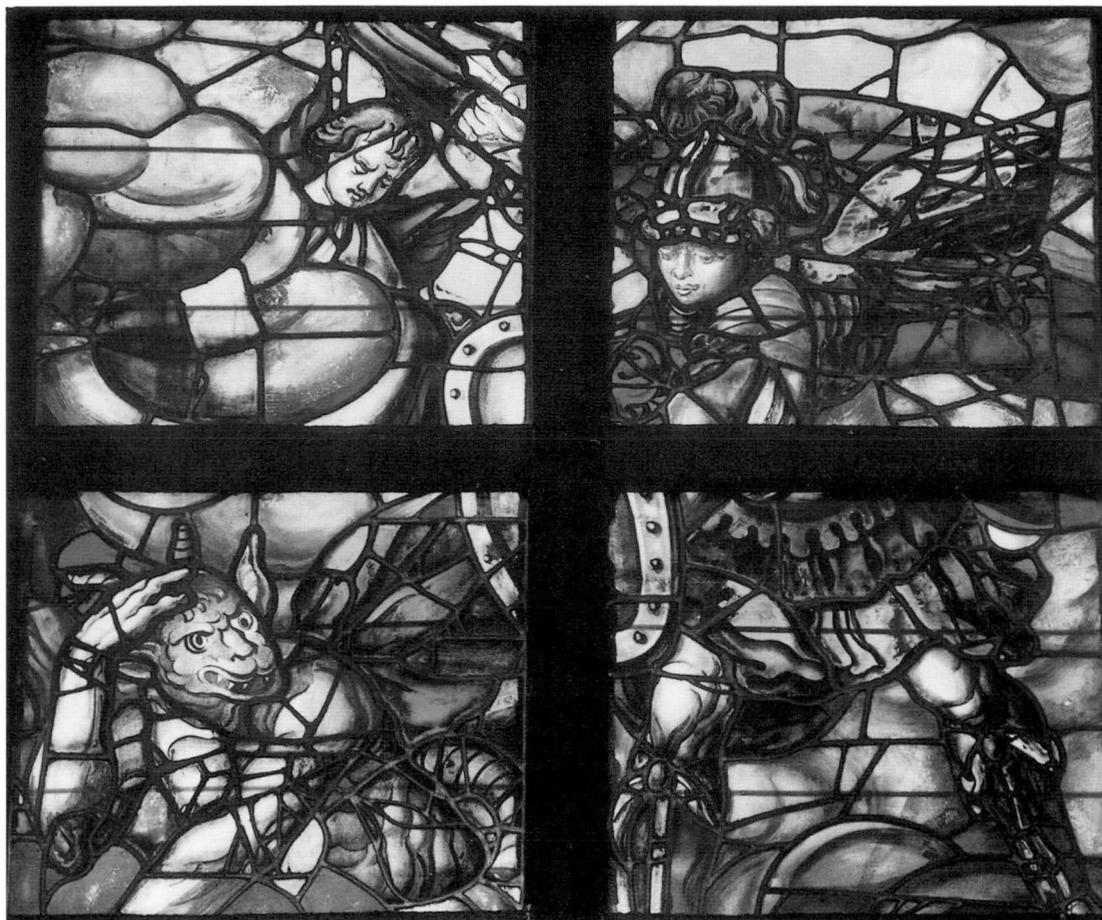


Fig. 2. Le *Combat de saint Michel*, détail de la scène religieuse, saint Michel et un démon.
(© I.R.P.A./K.I.K.)

et l'*Ecce Homo* (fig. 15, 16). Au premier regard, ces vitraux surprennent par l'extrême densité du réseau des plombs : le spectateur suspecte légitimement de nombreuses restaurations. En compulsant les notes consignées sur un feuillet mis à sa disposition dans la collégiale, il apprendra d'ailleurs que ces vitraux ont été recomposés dans les années soixante, à partir des restes de vitraux anciens déposés au milieu du XIX^e siècle. Dans son répertoire des vitraux monumentaux conservés en Belgique, Lode Lambrechts qualifie cette dernière restauration de « douteuse »⁽³⁾. Il ne justifie pas sa réserve et conclut qu'il est préférable de ne pas émettre d'opinion sur ces vitraux aussi longtemps que n'aura pas été entreprise une étude approfondie de leur état de conservation. Cette étude conditionnera toutes les recherches ultérieures, aussi

(3) L. LAMBRECHTS, *Belles verrières de Belgique*, Guide du vitrail édité à l'occasion de l'exposition *Magie du verre*, Bruxelles, Galerie C.G.E.R., 15 mai - 13 juillet 1986, p. 68.

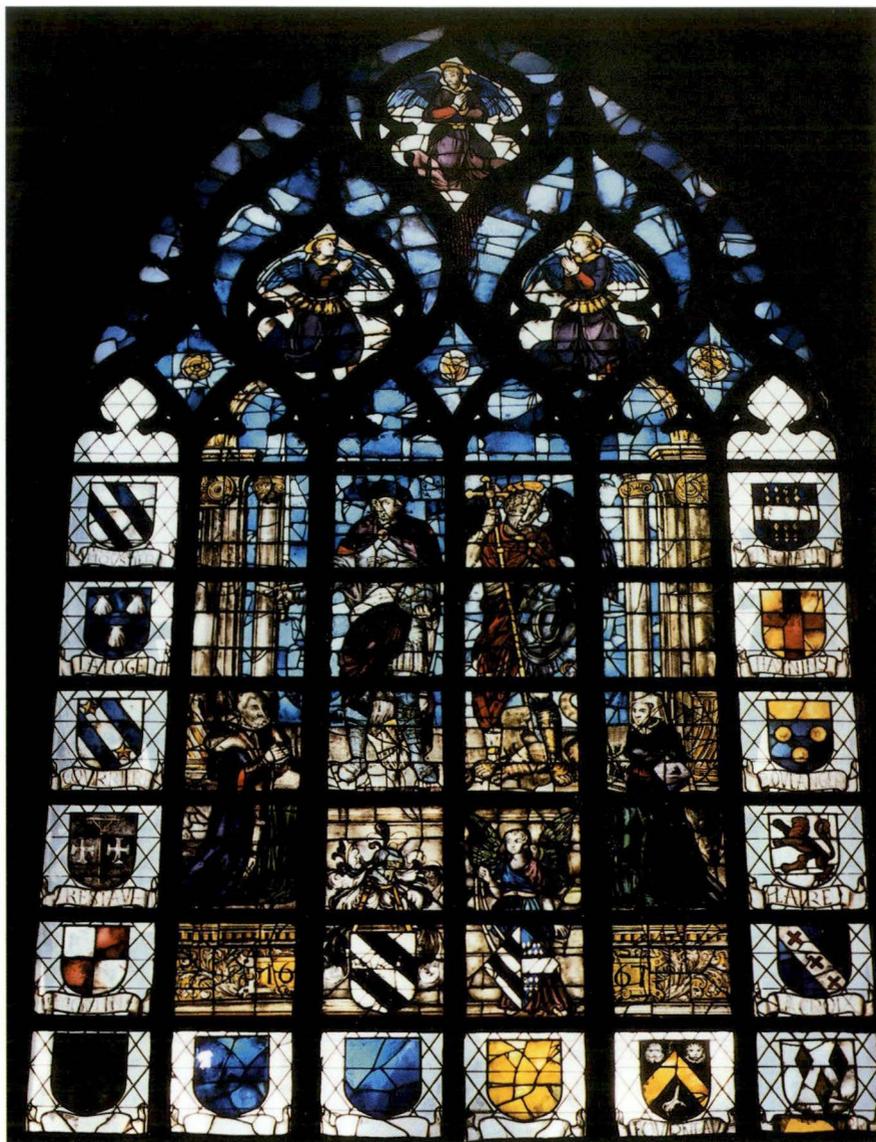


Fig. 3. Les *Donateurs et leurs saints patrons*, don de Henri Dessuslemoustier et de Michelle de Peissant. (© I.R.P.A./K.I.K.)

en présentons-nous les résultats exhaustivement, peut-être au détriment d'autres matières moins spécifiques. La connaissance de l'état de conservation des vitraux de la nef est par ailleurs un préalable nécessaire aux actions de conservation - restauration qui pourraient intervenir dans le futur.

Indissociables de l'étude de l'état de conservation, des investigations dans les archives ont permis de préciser l'histoire des vitraux de la nef et plus précisément de ceux à partir desquels



Fig. 4. Les saints *Henri et Michel*, partie supérieure des saints Henri et Michel.
(© I.R.P.A./K.I.K.)

ils ont été recomposés ⁽¹⁾. Les plus anciens documents remontent pour la plupart à 1838, date à laquelle commence la restauration qui a vu la dépose des vitraux concernés. Dès ce moment, et jusqu'en 1966, année où ont été placées les compositions actuellement visibles

(4) MONS, ARCHIVES DE L'ÉTAT, *Inventaire des archives appartenant à la Fabrique d'église de la collégiale Sainte-Waudru à Mons*, n° 199, Correspondance et documents relatifs à la restauration des vitraux peints (1838-1879); *Archives appartenant à la Fabrique d'église de la collégiale Sainte-Waudru conservées dans la salle Hubert Nélis*, case 24D, Dossier de la restauration des huit vitraux de la nef. - MONS, BIBLIOTHÈQUE DE L'UNIVERSITÉ, *Archives de l'abbé Huvelle*. MONS, COLLÉGIALE SAINTE-WAUDRU, *Dossier concernant le vitrail Ghodemart*. - NAMUR, COMMISSION DES MONUMENTS, SITES ET FOUILLES, *Dossier de la collégiale Sainte-Waudru à Mons*. - BRUXELLES, MINISTÈRE DE LA JUSTICE, *Administration des Cultes, Dons, Legs et Fondations*, Dossier 3.158, IV. - Correspondance personnelle avec Maurice Hizette, cartonnier et auteur des cartons de restauration.

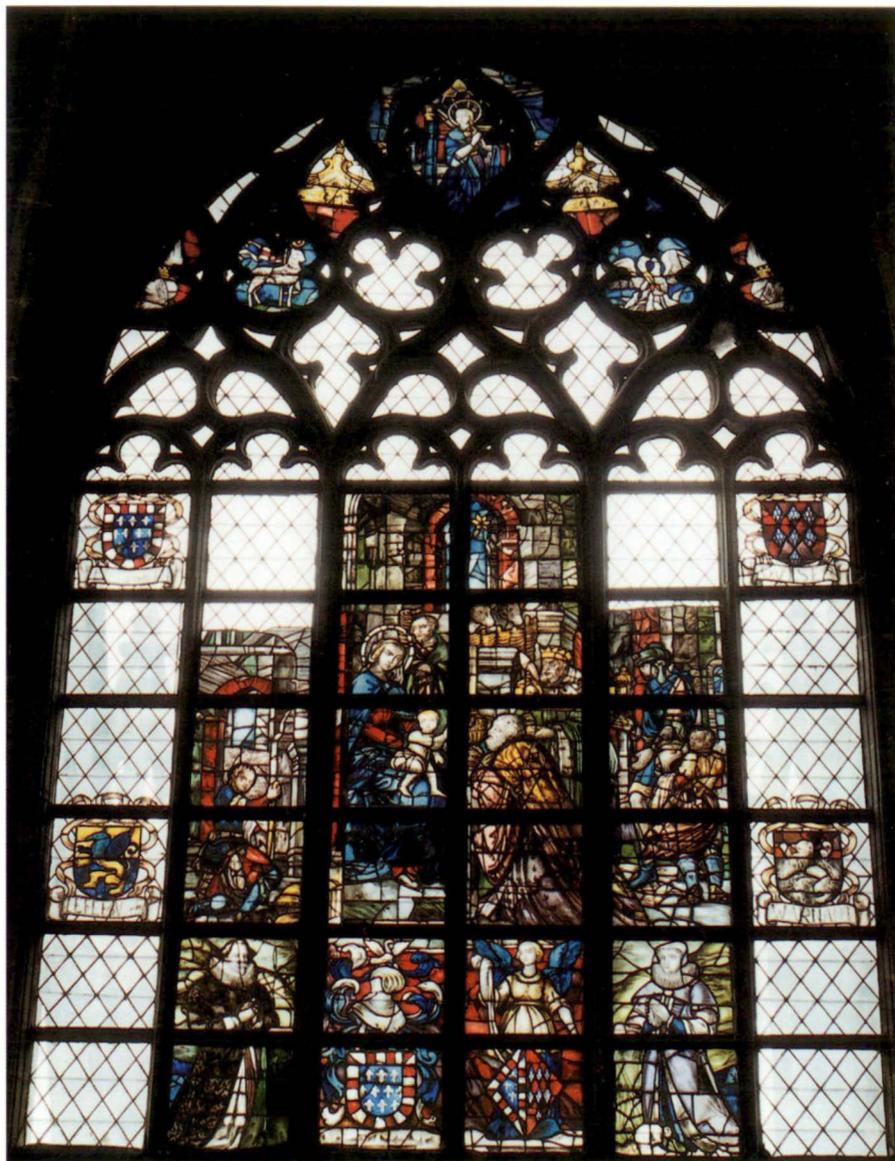


Fig. 5. La *Nativité avec Adoration des Mages*, don présumé de Jean Malapert et Marie de Guise. (© I.R.P.A./K.I.K.)

dans la nef, trois ateliers se succèdent: l'atelier Capronnier (1838-1897), l'atelier Ladon (1897-1954) et enfin l'atelier Crickx (1954-1966).



Fig. 6. La Nativité avec Adoration des Mages, détail de la scène religieuse, page portant un turban.
(© I.R.P.A./K.I.K.)

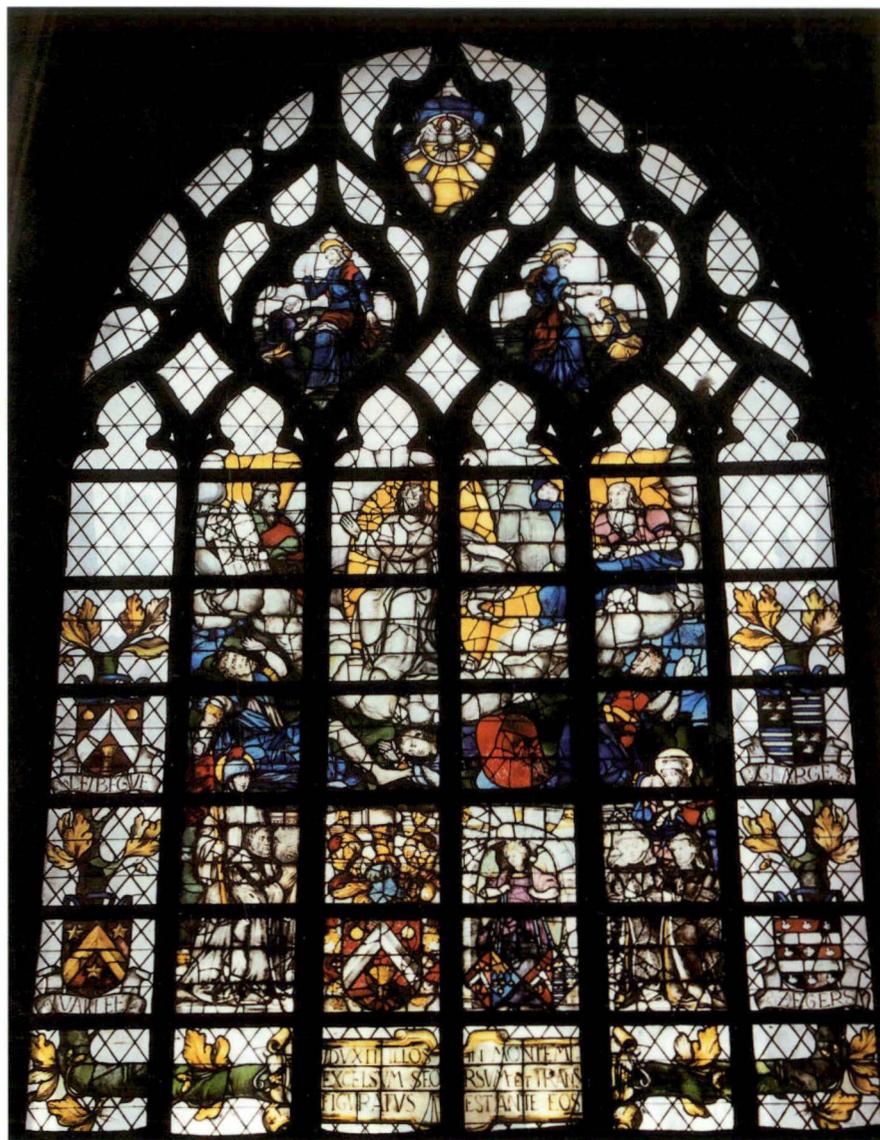


Fig. 7. La *Transfiguration*, don de Guillaume Le Bègue, Marie Waudart et Anne de Glarge.
(© I.R.P.A./K.I.K.)



Fig. 8. La *Transfiguration*, détail, donatrices et leurs armoiries.
(© I.R.P.A./K.I.K.)

L'atelier Capronnier: les premiers projets ⁽⁵⁾

Lorsqu'en octobre 1838, la Fabrique d'église mande à la collégiale le maître-verrier bruxellois Jean-Baptiste Capronnier ⁽⁶⁾, l'état de conservation de la vitrerie est critique. Les plombs sont vétustes et les vitraux menacent de tomber. Dans un rapport rédigé le 22 octobre 1838, le jour même de sa visite, Capronnier répertorie, sans les identifier, quinze vitraux dans le chœur, neuf dans le transept et seulement cinq dans la nef alors que celle-ci en comportait

(5) Voir principalement: MONS, ARCHIVES DE L'ÉTAT, *Inventaire des archives appartenant à la Fabrique d'église de la collégiale Sainte-Waudru à Mons*, n° 199, Correspondance et documents relatifs à la restauration des vitraux peints (1838-1879).

(6) J. HELBIG donne maintes informations sur l'œuvre et la carrière de J.-B. Capronnier, « sans contredit le peintre-verrier le plus important en Belgique au XIX^e siècle », dans la *Biographie nationale* (t. XXXI, 1962, col. 170-176).

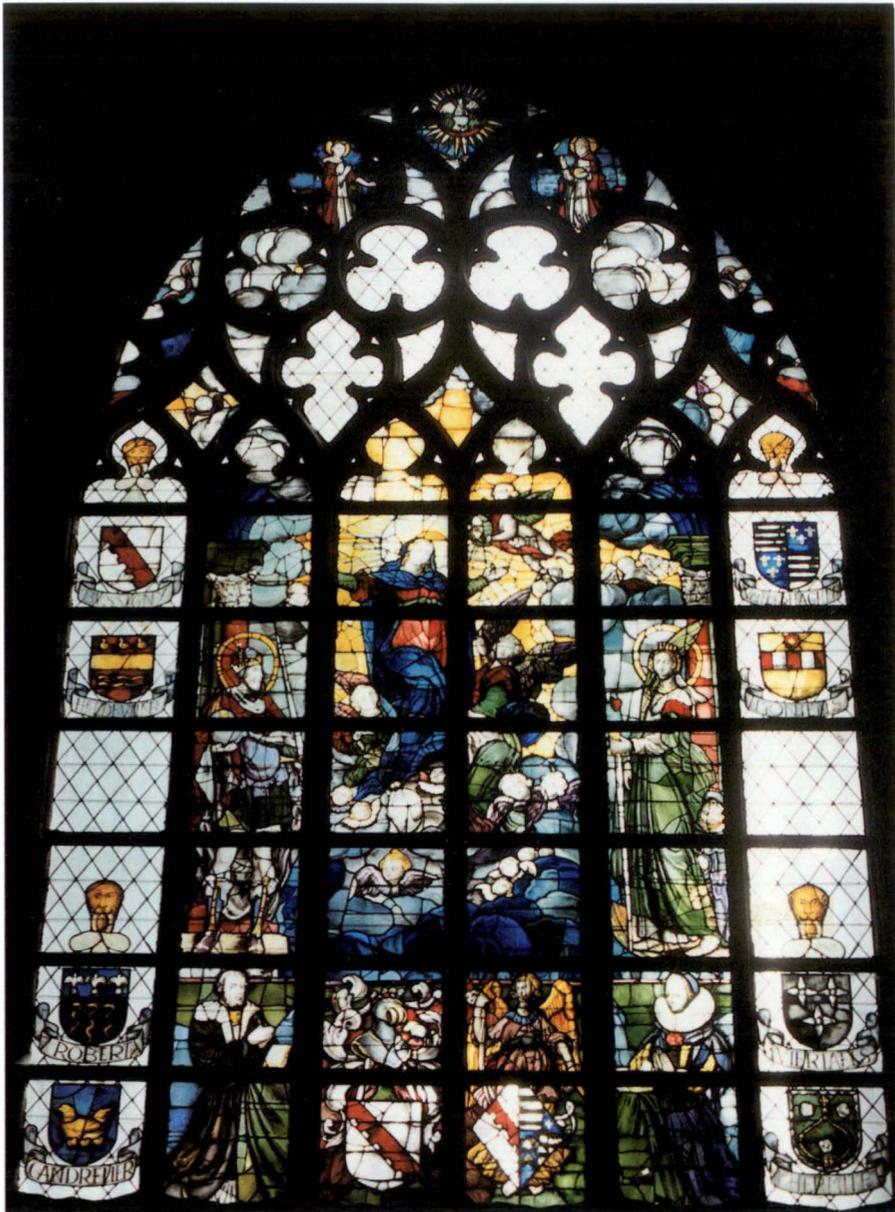


Fig. 9. L'Assomption, don présumé de Jean de Buzignies et de Suzanne Vanderhagen.
(© I.R.P.A./K.I.K.)

treize à l'origine: huit vitraux ont été soufflés par les bombes qui percèrent les voûtes de la collégiale pendant les trois sièges soutenus par la ville de Mons entre 1691 et 1746.



Fig. 10. L'Assomption, scène religieuse et saints patrons.
(© I.R.P.A./K.I.K.)

En 1851, alors que six vitraux du chœur sont restaurés, l'intervention de Capronnier est interrompue parce qu'elle perturbe l'exercice du culte (7). Trois des neuf verrières du transept, particulièrement endommagées et les cinq vitraux de la nef sont déposés et leurs panneaux placés dans des caisses. L'érudit montois Léopold Devillers déplore la disparition de ces vitraux en 1857, dans son *Mémoire historique et descriptif* (8). Il rappelle les noms des donateurs. Nous reproduisons ici cette liste capitale pour l'étude des vitraux :

(7) MONS, ARCHIVES DE L'ÉTAT, *Inventaire des archives...*, n° 31, Minutes des résolutions (1847-1857), Minute du 16 mars 1851.

(8) L. DEVILLERS, *Mémoire historique et descriptif sur l'église de Sainte-Waudru à Mons*, Mons, Masquillier, 1857, p. 39.



Fig. 12. *Idem*, détail de la scène religieuse.
(© I.R.P.A./K.I.K.)

Voici quels étaient les donateurs des anciens vitraux de la nef: tous y étaient représentés avec leurs saints patrons et les armoiries de leurs familles:

JEAN DE FIFVES, maieur de Mons, receveur général du chapitre de Sainte-Waudru; et sa femme N. GHORET, dame de Rampemont.

HENRI DESSUSLEMOUSTIER, et sa femme MICHELLE DE PEISSANT, dame de Noirchin. Le comte de Saint-Genois a fait graver le dessin de la verrière, où ces donateurs figuraient avec leurs armoiries, S. Henri, et S. Michel portant dans la main droite le signe sacré de la Rédemption, - dans le tome I, p. 165 de ses *Monuments Anciens* (Paris, 1782, in-folio), pour prouver l'alliance de Dessuslemoustier avec Peissant.

JEAN DE BUZIGNIES, seigneur d'Athis, receveur général des Aides de Hainaut, et SUZANNE VANDERHAGEN, sa seconde femme.

GASPARD THAON, prêtre, distributeur du chapitre de Sainte-Waudru.

THOMAS DE TRAZEGNIES, doyen de chrétienté et curé de Saint-Germain, à Mons, de 1604 à 1626.

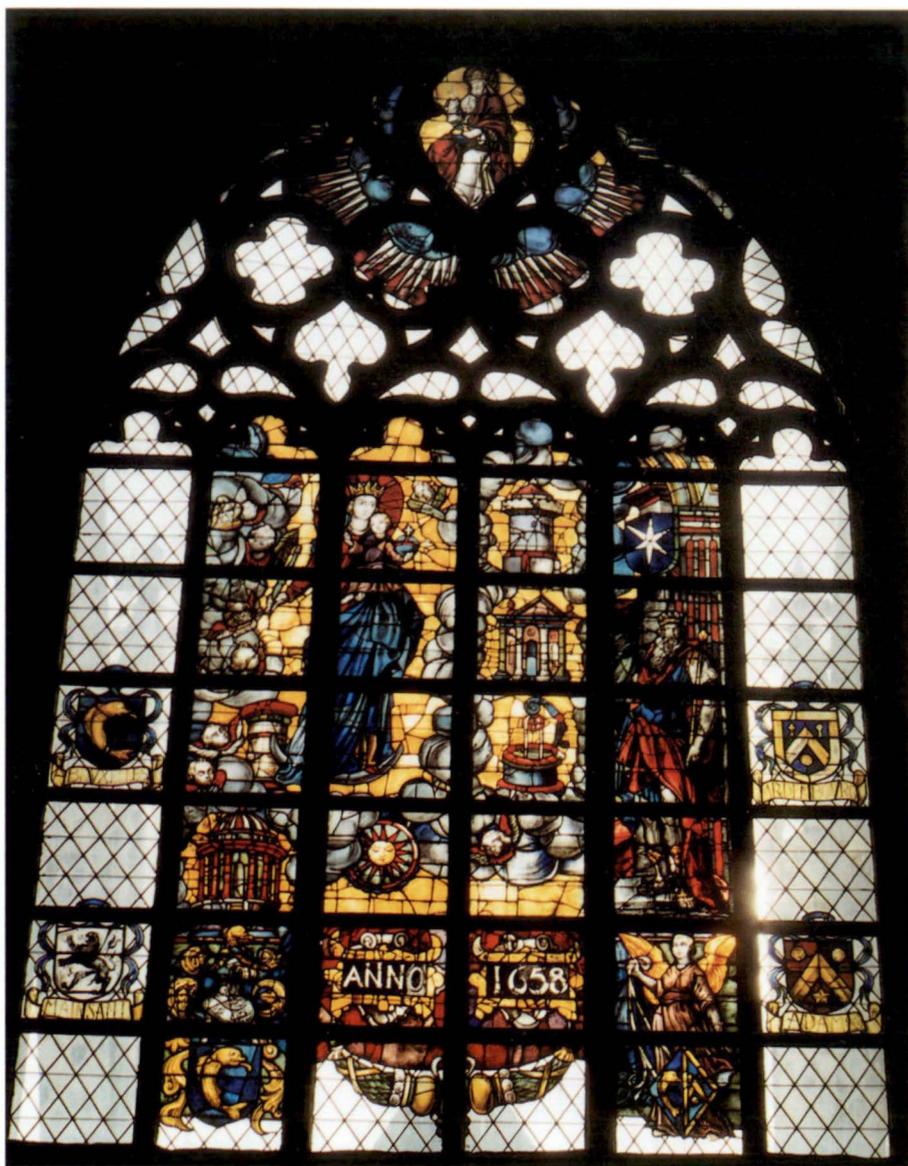


Fig. 13. La Vierge à l'Enfant entourée d'emblèmes, don présumé de Salomon de Bruxelles et de Marie d'Ardebourg. (© I.R.P.A./K.I.K.)

PIERRE GHODEMART, conseiller de la cour de Hainaut, et ANNE DE CORBAIX, dite DE LE CROIX, son épouse. Nous possédons un dessin de leur verrière, qui était demeurée entière. Au centre était représenté le Christ sur les genoux de sa mère et de l'autre, saint Jean et à ses pieds sainte Marie-Madeleine. Au bas se trouvaient les armes des donateurs et ceux-ci avec leurs patrons. Les écussons ci-après entouraient le sujet sacré: à dextre, Ghodemart, Fontenoy, Bruxelles, Marbreau; à senestre, De le Croix, Harby, Vinchant, du Terne. Dans la partie ogivale, étaient des têtes d'anges et quelques ornements.



Fig. 14. La Vierge à l'Enfant entourée d'emblèmes, détail, lancettes.
(© I.R.P.A./K.I.K.)

GUILLAUME LE BEGUE, conseiller du grand bailliage de Hainaut, et MARIE-ANNE DE GLARGE, son épouse.

GUILLAUME DU MONT, seigneur d'Audignies et de Myransart, conseiller, et AGNES DE BUZIGNIES, sa seconde épouse

JEAN MALAPERT, seigneur de la Buissière et MARIE DE GUISE, son épouse.

CHARLES D'ARDEMBOURG, seigneur de Veillereilles, conseiller et JEANNE LECLERQ dite Chaufontaine, son épouse.

SALOMON DE BRUXELLES, licencié ès droit et MARIE D'ARDEMBOURG, son épouse.

ANDRE ADAM, pensionnaire de la ville de Mons, et CATHERINE BUISSERET, son épouse.

GUILLAUME DE VERGNIES, licencié ès droit, et MARIE DE BUZIGNIES, son épouse. »

Le 5 août 1853, Capronnier propose à la Fabrique de lui confier les « panneaux de vitraux peints provenant de diverses parties de l'église »⁽⁹⁾. Il propose après mûre réflexion de

(9) MONS, ARCHIVES DE L'ÉTAT, *Inventaire des archives...*, n° 199, MONS, Lettre du 5 août 1853 par laquelle Capronnier demande à Xavier de Patoul, secrétaire de la Fabrique, de lui confier ces panneaux.

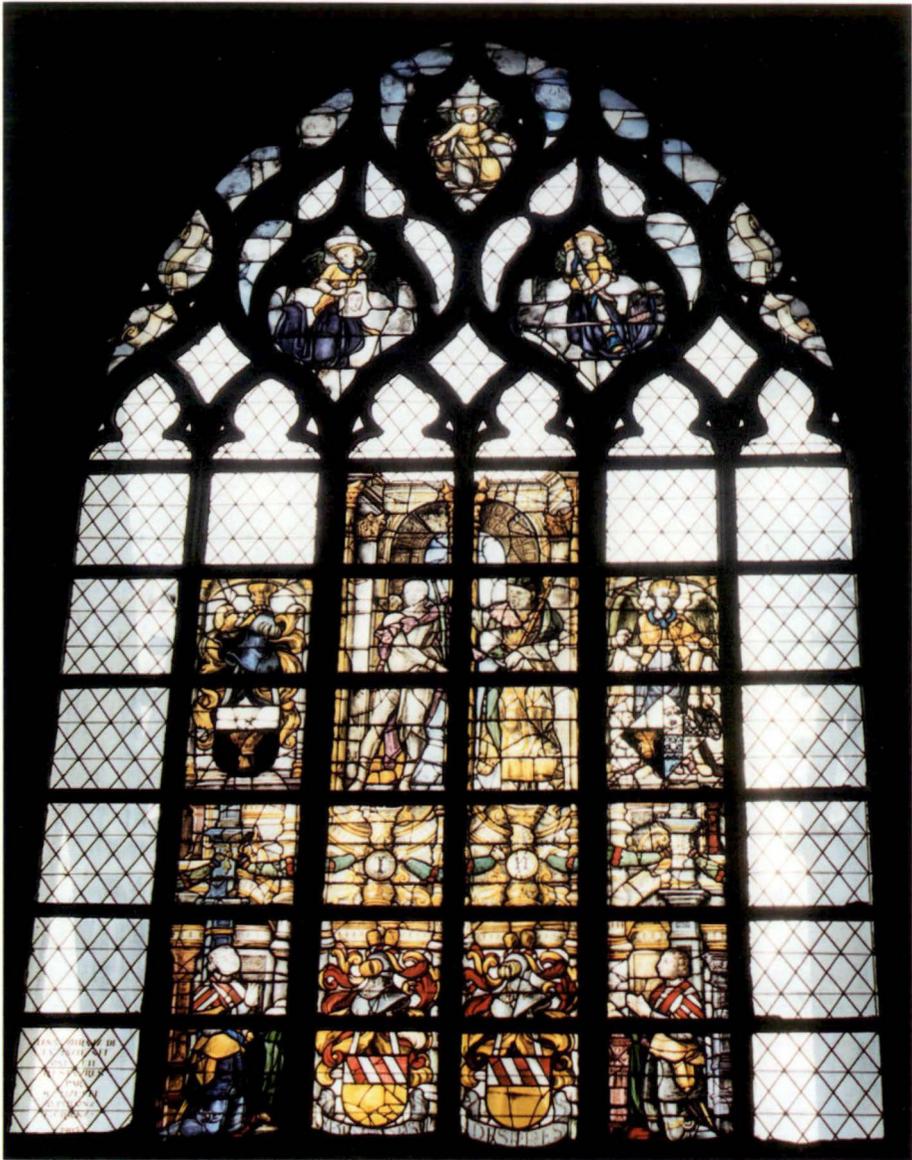


Fig. 15. *L'Ecce Homo*, don présumé de Jean Després, Jean de Fives et Jeanne Ghoret.
(© I.R.P.A./K.I.K.)

les placer dans les fenêtres du transept. Au préalable, les panneaux doivent être dessinés pour inventaire. « Les plombs sont dans un tel état de vétusté qu'à chaque maniement, ils laissent échapper ou fracturer des pièces importantes de verre peint ». Ce travail considérable ne serait pas onéreux puisqu'il pourrait être réalisé par les élèves de Capronnier pendant leur temps libre. La Fabrique n'aurait à supporter que les frais de transport et de nettoyage; elle ne réagit pourtant pas à la proposition de Capronnier.



Fig. 16. L'Ecce Homo, détail, *Présentation du Christ par Pilate*.
(© I.R.P.A./K.I.K.)

Dans une lettre du 21 octobre 1861, le Cercle archéologique de Mons réclame les débris de vitraux peints conservés au-dessus de la chapelle Saint-Donat et voués à une destruction complète. Il souhaiterait en assurer la conservation dans ses collections. A deux reprises, en 1861 et en 1868, la Commission des Monuments et des Sites rappelle à son tour mais tout



Fig. 17. Détail de la *Transfiguration*, revers de la tête de l'ange portant les armes féminines.
(Photo de l'auteur)

aussi vainement l'existence de ces débris ⁽¹⁰⁾. La Commission propose à la Fabrique d'étudier la possibilité de les utiliser plutôt que de confectionner de nouveaux vitraux peints pour gar-

(10) *Ibidem*, Lettre du 14 avril 1864 par laquelle la Commission royale des Monuments motive auprès du Gouverneur de la Province de Hainaut son refus d'accorder vingt mille francs pour décorer de vitraux peints les fenêtres du transept et du portail principal de la collégiale Sainte-Waudru; NAMUR, COMMISSION DES MONUMENTS, SITES ET FOUILLES, *Dossier de la collégiale Sainte-Waudru*, Lettre du 24 juin 1868 par laquelle la Commission informe le Gouverneur de la province de Hainaut de l'état de conservation des vitraux de Sainte-Waudru.



Fig. 18. Détail des *Donateurs et leurs saints patrons*,
revers de la tête de l'ange portant les armes féminines.
(Photo de l'auteur).

nir les fenêtres du transept. Elle juge en outre prioritaire la réparation des vitraux non restaurés et de ceux déjà restaurés mais endommagés par l'ouragan de 1855.

La restauration des vitraux *in situ* commencée en 1838 se poursuit ; elle se termine après 68 ans, en 1896, avec la repose du vitrail du transept méridional.

L'atelier Ladon : une restauration avortée ⁽¹¹⁾

Les fragments de vitraux sont redécouverts en 1897 par Jean Lemaire, président honoraire du conseil de Fabrique. Ils étaient toujours au-dessus de la chapelle Saint-Donat. Le maître-verrier Gustave Ladon ⁽¹²⁾ qui place des vitraux modernes dans les chapelles de la collégiale est autorisé à les ramener dans son atelier, à Gand, pour une étude succincte, « destinée à donner approximativement la nature, la quantité, l'âge et la valeur artistique des débris » ⁽¹³⁾. Finalement, G. Ladon réalise un tri et un inventaire complet des panneaux. Ce travail aboutit à une première proposition concrète de restauration en 1913 pour le vitrail « Ghodemart » (fig. 19). Offert par la famille homonyme, ce vitrail est le mieux conservé et sa restauration paraît la plus facile. Les pourparlers n'ont pas encore abouti lors de la déclaration de guerre en août 1914.

Après la guerre, G. Ladon est toujours en possession des panneaux. La Fabrique, soutenue dans ses démarches par la ville et le chanoine Puissant, le prie à plusieurs reprises de restituer tous les vitraux en dépôt chez lui : « les vitraux détériorés de la grande nef et celui ornant sa demeure, une mosaïque d'appartement constituée à partir de fragments de vitraux anciens provenant de la salle du chapitre et de la sacristie » ⁽¹⁴⁾. En 1937, alors que tout espoir semblait perdu, G. Ladon daigne enfin se manifester. Il rappelle qu'il possède « des parties importantes d'une douzaine de vitraux datant des xvi^e et xvii^e siècles, vitraux ayant décoré autrefois les baies de la claire-voie de la grande nef de la collégiale » ⁽¹⁵⁾. Pour conclure le plus rapidement possible cette affaire, il propose une alternative, soit restaurer les vitraux moyennant une somme de 600.000 francs, soit remettre en place les panneaux dans leur état actuel après les avoir consolidés. Ce dernier travail est estimé à 75.000 francs. Aucune des deux propositions n'agréa la Fabrique qui remet l'examen définitif du litige à des temps meilleurs. En 1942, G. Ladon décède, toujours en possession des panneaux; ses héritiers remettent à la ville de Mons moyennant la somme de 75.000 francs pour les travaux déjà effectués.

En 1949, la Fabrique envisage de solliciter les autorisations et les subsides pour la repose des vitraux anciens. Elle demande au fils de Gustave Ladon, Willy, « une étude technique donnant la description des vitraux, leur valeur d'antiquité et indiquant l'utilisation la plus favorable et un devis estimatif et détaillé du travail à effectuer » ⁽¹⁶⁾. Willy Ladon accepte

(11) Voir principalement : MONS, ARCHIVES DE L'ÉTAT, *Archives appartenant à la Fabrique d'église de la collégiale Sainte-Waudru conservées dans la salle Hubert Nélis*, case 24D, Dossier de la restauration des huit vitraux de la nef, et MONS, COLLÉGIALE SAINTE-WAUDRU, *Dossier concernant le vitrail Ghodemart*.

(12) J. HELBIG a également rédigé une notice dans la *Biographie nationale* sur le peintre-verrier Ladon (1863-1912) (t. XXXIII, 1966, col. 425-429).

(13) MONS, COLLÉGIALE SAINTE-WAUDRU, *Dossier concernant le vitrail Ghodemart*, Lettre du 29 septembre 1939 adressée par G. Ladon aux Echevins de la Ville de Mons.

(14) *Ibidem*, Sans date: note de la Fabrique sur le litige administratif Ladon.

(15) *Ibidem*, Lettre du 12 décembre 1937 adressée par G. Ladon au président de la Fabrique.

(16) MONS, ARCHIVES DE L'ÉTAT *Archives appartenant à la Fabrique d'église de la collégiale Sainte-Waudru conservées dans la salle Hubert Nélis*, case 24D, Dossier de la restauration des huit vitraux de la nef. Lettre du 2 août 1919 par laquelle la Fabrique demande à W. Ladon de préparer le dossier de restauration.

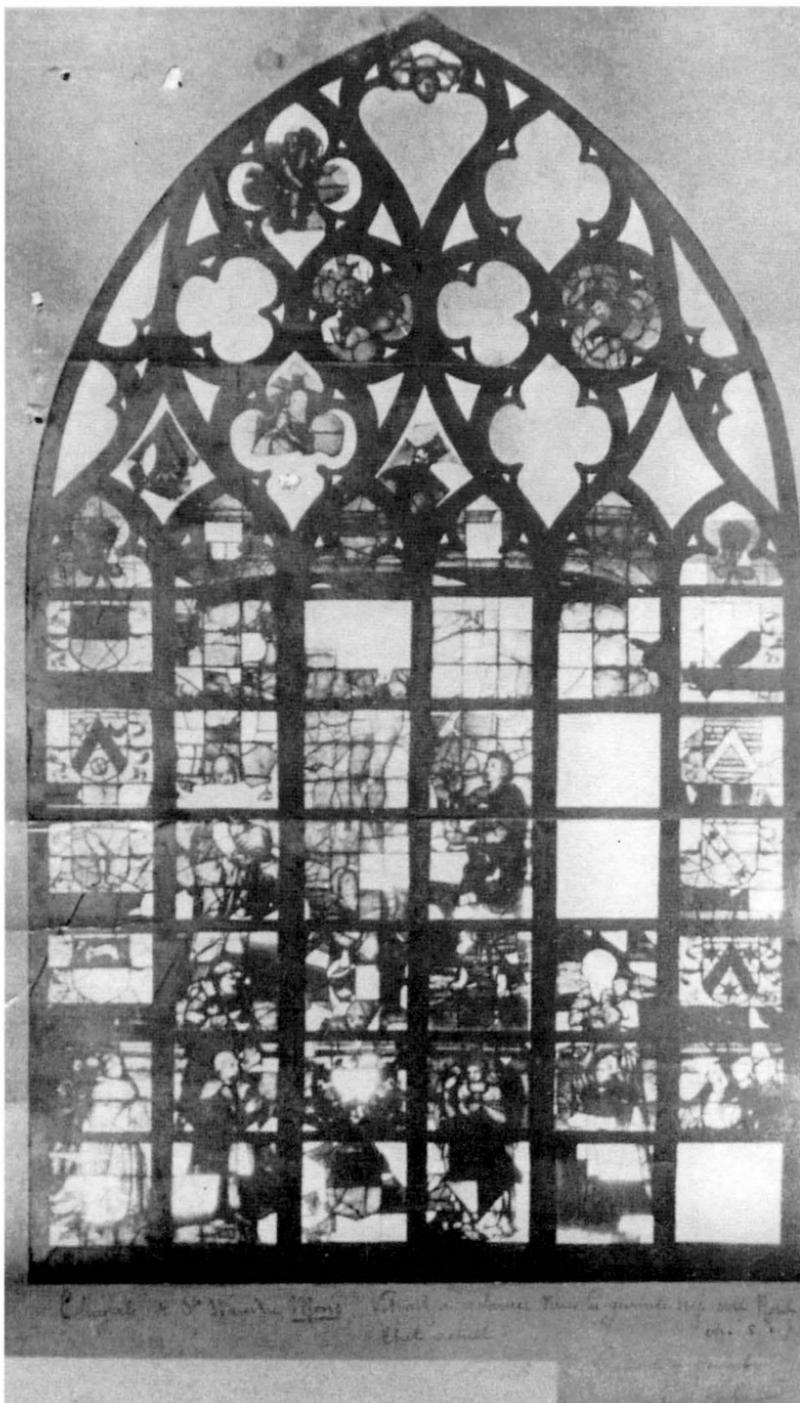


Fig. 19. Montage photographique par G. Ladon du vitrail de la Crucifixion offert par Pierre Ghodemart et Anne de Corbaix, autrefois dans

et remet un dossier le 2 juillet 1950 qui comprend un exposé historique, un exposé artistique et technique, un devis estimatif, un cahier général et spécial des charges.

Dans son exposé historique, Willy Ladon retrace dans les grandes lignes l'histoire des vitraux de la collégiale Sainte-Waudru. Il rappelle que des verrières ont disparu dans la grande nef et le transept. Il n'en subsiste que, d'une part, les noms de leurs donateurs « que l'on retrouve dans différentes archives » et d'autre part, 217 panneaux.

Dans l'exposé artistique et technique, il affirme que ces panneaux anciens sont « sans contestation possible sans restauration aucune, du xvi^e et du $xvii^e$ ». Cette allégation peut aisément être réfutée. Les vitraux ont certes échappé à la restauration de Capronnier mais ils ont dû nécessairement être restaurés antérieurement, suite aux sièges ou lors d'interventions de routine. Ladon divise les panneaux en trois catégories selon leur état matériel: « A/ les panneaux bien conservés, où le verre n'a pas subi de dévitrification et où de ce fait, la grisaille est bien adhérente, B/ les panneaux où à un certain nombre de pièces, la dévitrification a commencé mais peut encore être arrêtée avec soin et C/ les panneaux où pour cause de dévitrification par cause de mauvaise cuisson, ou à cause de la mauvaise qualité du verre, la grisaille est presque complètement enlevée ». La vérification de l'adhérence des grisailles s'effectuera par grattage ou par projection de vapeur d'eau sur les panneaux. Seule la restauration des panneaux des deux premières catégories est envisagée à la condition qu'ils complètent un des six ensembles historiés recomposés à partir de 51 des 217 panneaux: l'*Adoration des Mages* (onze panneaux), l'*Agonie du Christ au Jardin des Oliviers* (huit panneaux), la *Vierge avec l'Enfant Jésus* (sept panneaux), le *Combat de saint Michel* (quatre panneaux), l'*Assomption de la Vierge* (six panneaux), le vitrail d'Henri Dessuslemoustier (quinze panneaux). La *Crucifixion*, sujet religieux du vitrail Ghodemart, ne figure pas parmi ces six ensembles. Ce vitrail était pourtant le mieux conservé mais la majorité de ses panneaux, non restitués par les héritiers, manquent. Soixante-sept panneaux figurant des personnages laïques, des armoiries, des emblèmes et des motifs d'architecture permettraient non seulement de compléter les six ensembles précédents, mais aussi d'en constituer un septième. Les sept groupements de panneaux, — six scènes historiées et un ensemble héraldique, — occuperont le centre de sept verrières et seraient complétés avec d'autres panneaux représentant des saints patrons, des armoiries, des personnages laïques et des mises sous plombs « patinées ». Pour les pièces et les panneaux à renouveler, pour compléter les panneaux ou les ensembles, deux solutions sont possibles: faire dessiner les parties manquantes par un cartonnier ou exiger du peintre verrier « un carton en grandeur d'exécution accompagné d'un dessin coloré à l'échelle de 10% pour les parties importantes à renouveler ». La première solution est à proscrire: les cartonniers sont très rarement avertis des « réactions caloriques et lumineuses du verre ».

Le devis estimatif est établi pour sept vitraux correspondant chacun à un des sept ensembles mentionnés dans l'exposé artistique et technique. La restauration est estimée à 1.298.359 francs.

Le « cahier des charges général et spécial » reprend en majeure partie les données de l'exposé artistique et technique. Il aborde aussi des questions plus pratiques telles que l'adjudication ou la surveillance des travaux.

Le projet est agréé par la Fabrique le 17 juillet 1950 et le dossier aussitôt envoyé pour approbation aux différents pouvoirs publics. Seule la Commission des Monuments et des Sites

émet quelques réserves concernant le choix de l'adjudicataire. Le dossier n'est toujours pas réexpédié en janvier 1953 quand Ladon annonce sa reconversion dans l'industrie plastique; son rôle se bornera à la supervision des travaux comme délégué de la Fabrique.

En juin 1954, Ladon fait savoir à la Fabrique qu'il s'installe en France et liquide ses affaires en Belgique. Il transmet à la Fabrique un avant-projet sous forme d'inventaire identifiant très sommairement les panneaux de vitraux et accompagné d'un plan nécessaire à leur regroupement. Ce second document est une représentation schématique à l'échelle 2,5% des vitraux dont la restauration est prévue par le devis. La situation et le thème de chacun de ces vitraux sont indiqués ainsi que les panneaux de l'inventaire destinés à y prendre place.

« Finalement, nous allons être obligés de reprendre tout ce travail depuis l'origine et vraisemblablement sur des bases différentes » conclut le secrétaire de la Fabrique.

L'atelier Crickx: une restauration effective (17)

Maurice Hizette, artiste bruxellois familier de la technique du vitrail et collaborateur occasionnel de l'atelier Crickx, accepte d'être le nouvel auteur de projet. Sa désignation est officielle le 8 juillet 1957.

En septembre, Hizette demande à Willy Ladon sur quels éléments il s'est basé « pour désigner la place que les sujets occupent dans les fenêtres - ces désignations sont inscrites sur les relevés à l'échelle 2,5% ». L'intéressé affirmera « ne posséder aucun document ayant trait à cette affaire » : les places assignées dans la nef à chacun des ensembles reconstitués sont donc très probablement arbitraires. Les documents qui ont guidé le travail de Hizette sont par contre connus: le *Mémoire historique et descriptif* de Devillers renseignant les noms des donateurs et la gravure reproduisant sommairement un des vitraux de la nef (18).

Hizette doit estimer le plus rapidement possible le coût total de la restauration des vitraux pour que la Fabrique puisse inscrire une somme suffisante dans son budget pour l'année 1958. Les panneaux doivent d'abord être triés et les lignes directrices de la restauration esquissées.

Le 21 octobre 1957, Hizette commence à exposer les panneaux en verrières. Le triage des panneaux, outre les six scènes historiées, les saints patrons, les personnages laïques et les armoiries déjà repérés par Ladon, fait apparaître de nouveaux thèmes et de nouvelles figures. Les panneaux de l'*Ecce Homo* et de la *Transfiguration* sont en nombre suffisant pour consti-

(17) Voir principalement: MONS, ARCHIVES DE L'ÉTAT, *Archives appartenant à la Fabrique d'église de la collégiale Sainte-Waudru conservées dans la salle Hubert Nélis*, case 211, Dossier de la restauration des huit vitraux de la nef; NAMUR, COMMISSION DES MONUMENTS, SITES ET FOUILLES, Dossier de la collégiale Sainte-Waudru à Mons; BRUXELLES, MINISTÈRE DE LA JUSTICE, *Administration des Cultes, Dons, Legs et Fondations*, Dossier 3.158, IV; Correspondance personnelle avec Maurice Hizette, cartonnier et auteur des cartons de restauration.

(18) « Vitre dans l'église de Sainte-Waudru pour prouver l'alliance de Dessuslemoustier avec Peissant » (J. DE SAINT-GENOIS, *Monuments anciens essentiellement utiles à la France, aux provinces de Hainaut, Flandre, Brabant, Namur, Artois, Liège, Hollande, Zélande, Frise, Cologne et autres pays limitrophes*, vol. 1, 1782, p. 165, pl. 19).

tuer de nouveaux vitraux. Ces deux sujets se joignent dès lors aux six scènes historiées mises en évidence par Ladon, en 1919. L'idée d'un groupement héraldique rassemblant exclusivement des panneaux armoriés et des personnages laïques est abandonnée.

La restauration consistera d'une part à rendre les vitraux lisibles à une grande distance, d'autre part à réaliser « un ensemble décoratif tenant dans les fenêtres ». Trois moyens permettront de rendre les vitraux lisibles: enlever les hors-d'oeuvre, compléter certains panneaux par un petit nombre de pièces neuves et enfin raviver certaines pièces en les doublant. Pour faire un ensemble décoratif, des personnages, des armoiries des donateurs et quelques panneaux neufs peuvent être ajoutés. La restauration est évaluée à 1.935.000 francs.

Le 11 novembre 1957, S. Brigode et J. Lavalleye, rapporteurs pour la Commission des Monuments et des Sites, viennent voir deux verrières. Ils conseillent de les confier à un musée. A cette époque, la Commission s'oppose à toute reconstitution, même partielle. A son avis, la restauration doit seulement préserver et conserver. Or, dans cette optique, les débris des vitraux de la nef, trop peu nombreux, mal répartis et insuffisants, sont difficilement utilisables. Hizette s'efforce alors de retarder le dépôt du rapport dont Lavalleye est chargé. Ensuite, il transmet à la Fabrique « des suggestions pour la rédaction du rapport à adresser à la Commission des Monuments lors de la remise du projet ». La Commission ne peut refuser une restauration qui permettrait de replacer des vitraux dans la nef pour la plus grande satisfaction des artistes, des esthètes, des archéologues, des historiens et des héraldistes; le contraste gênant entre le chœur orné de vitraux et la nef close par des vitres incolores serait supprimé; enfin, conserver dans la collégiale à « une place correspondante des documents authentiques de son histoire » perpétuerait le souvenir de familles montoises.

Le 13 décembre 1957, le projet de restauration de Hizette est approuvé sans réserve par la Commission des Monuments et des Sites.

Puisque des panneaux neufs peuvent être ajoutés pour faire un ensemble décoratif, Hizette recourt à un héraldiste: les panneaux armoriés, limités aux armoiries de quelques donateurs, sont en effet trop peu nombreux et la recherche des motifs héraldiques destinés à compléter les ensembles de panneaux anciens échappe à ses compétences. Van Schijndel, libraire bruxellois spécialisé en généalogie et héraldique, base ses recherches sur la liste des donateurs des treize vitraux autrefois dans la grande nef. Il s'agit pour la plupart de couples. Il en sélectionne huit, parfois au hasard, mais le plus souvent en connaissance de cause, grâce à l'attribution des blasons figurés sur les panneaux anciens. A chacun de ces couples de donateurs, il associe un des huit sujets mis en évidence lors du triage des panneaux. Guillaume de Vergnies et Marie de Buzignies sont ainsi associés au *Combat de saint Michel*, Henri Dessuslemoustier et Michelle de Peissant aux *Saints Henri et Michel*, Jean Malapert et Marie de Guise à *l'Adoration des Mages*, Guillaume Le Bègue et Marie-Anne de Glarge à *la Transfiguration*, Jean de Buzignies et Suzanne Vanderhagen à *l'Assomption*, Guillaume Dumont, Hélène Ghodemart et Agnès de Buzignies à *l'Agonie du Christ au Jardin des Oliviers*, Salomon de Bruxelles et Marie d'Ardembourg à *la Vierge à l'Enfant entourée d'emblèmes* et, enfin, Jean des Prés, Jean de Fives, et Jeanne Ghoret à *l'Ecce Homo*. Van Schijndel reconstitue ensuite l'ascendance des huit couples de donateurs et s'efforce de rechercher les armoiries correspondantes. En juillet 1958, Hizette reçoit les indications qui lui permettent d'achever ses esquisses (fig. 20, 21).

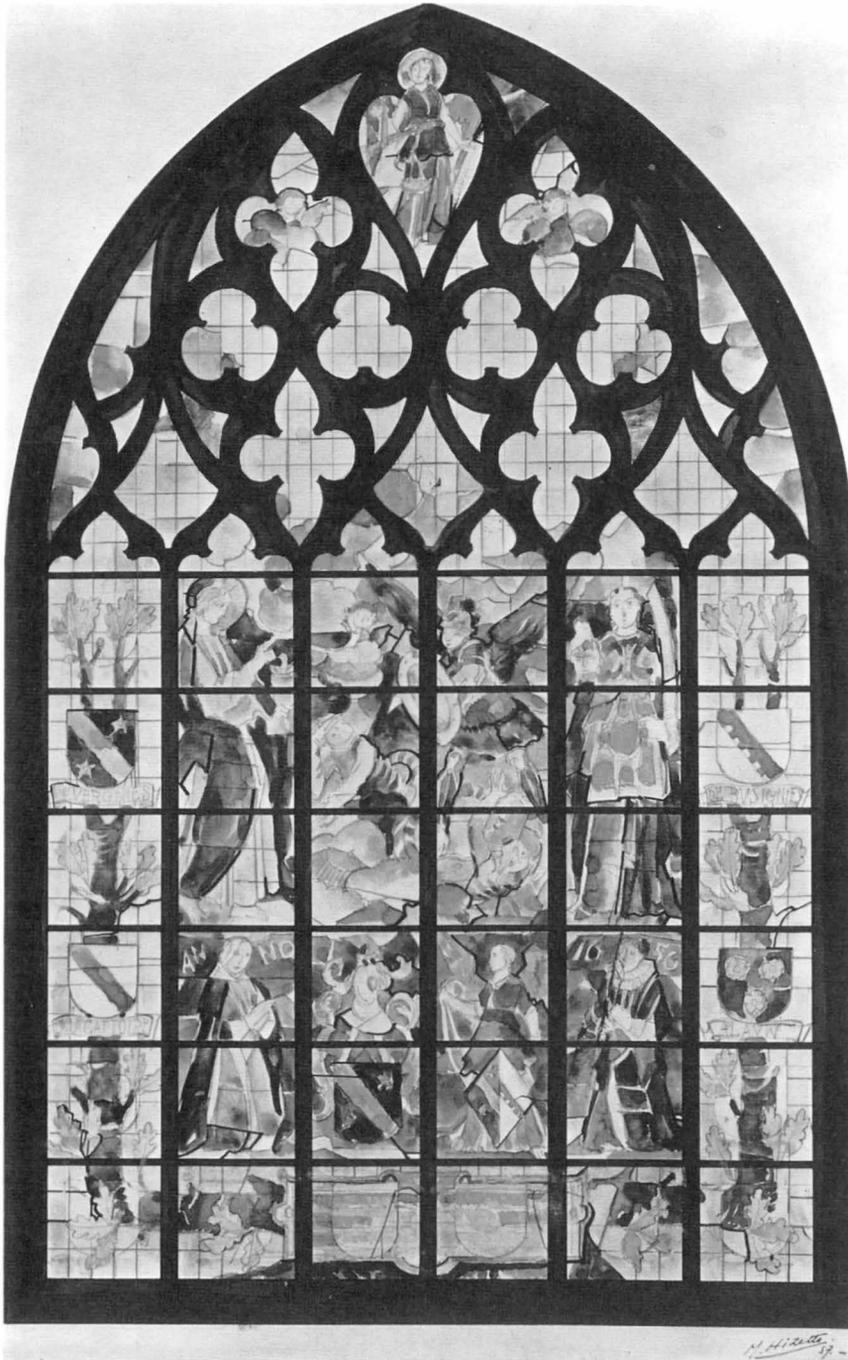


Fig. 20. Dessin à échelle réduite réalisé par M. Hizette en vue de la restauration du *Combat de saint Michel*.
(Photo M. Hizette)

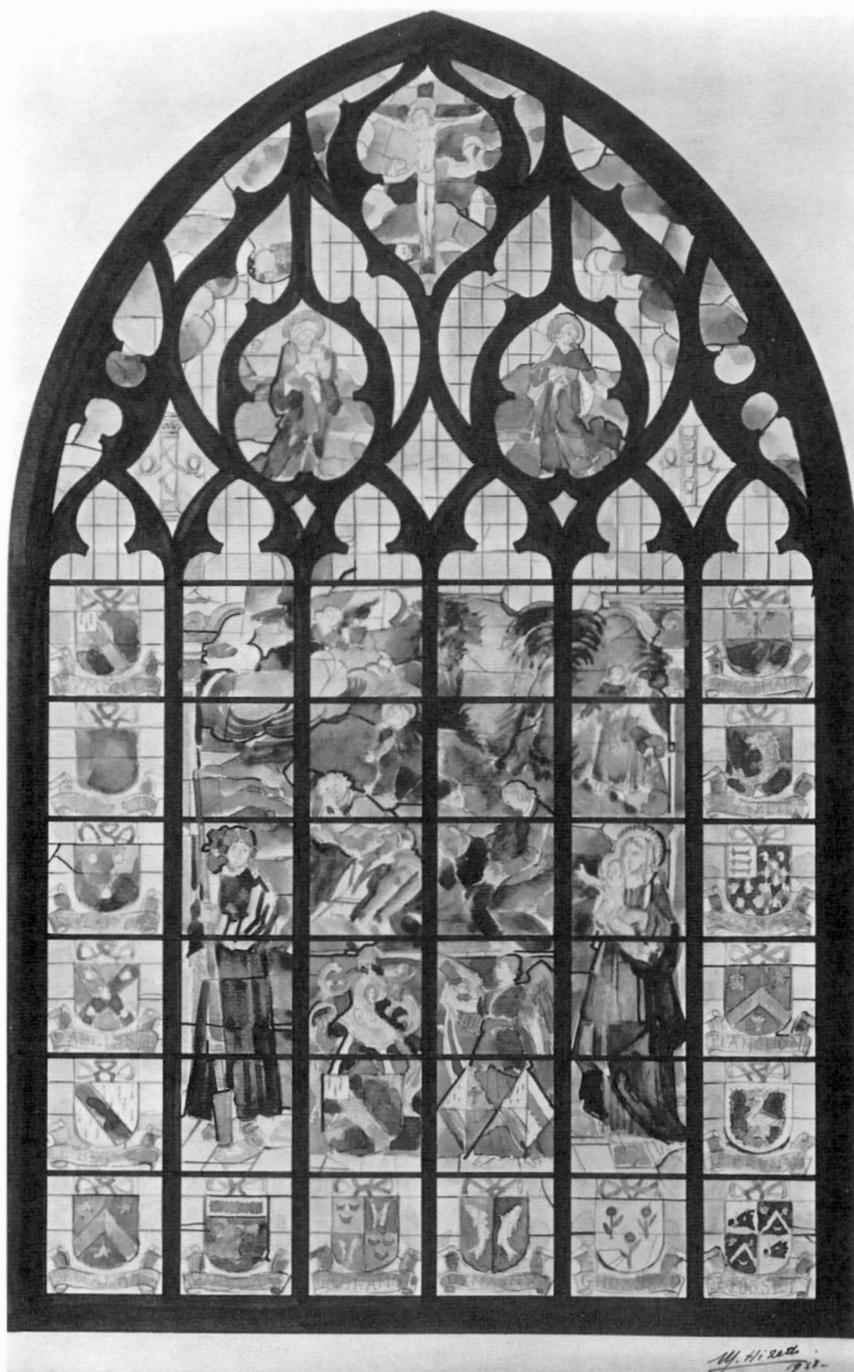


Fig. 21. Dessin à échelle réduite réalisé par M. Hizette en vue de la restauration de l'Agonie du Christ au Jardin des Oliviers.
(Photo M. Hizette)

Les cartons des vitraux et une première version du cahier des charges sont terminés en décembre de la même année. Les cartons sont au nombre de huit: la restauration vise en effet la reconstitution et le placement de huit vitraux. Dans l'intervalle, le projet de Hizette est accepté par le Conseil communal et transmis aux instances supérieures. L'Évêché de Tournai approuve le 13 juillet 1959, la Commission des Monuments et des Sites, en octobre 1959, et la Députation provinciale et le Gouverneur de la Province, le 20 novembre 1959. Le 8 février 1960, le Ministre de la Justice approuve à son tour le projet et le transmet au ministère des Travaux publics.

Si l'adjudication est autorisée dès septembre 1961, le cahier des charges définitif est seulement prêt le 26 mai 1963. La date de la soumission est fixée au 9 juillet. La firme Crickx est désignée comme adjudicataire pour une somme forfaitaire de 1.509.584 francs.

Le 17 juillet 1964, la Fabrique donne à Hizette l'ordre de prendre les dispositions pour commencer les travaux sans que la répartition des frais ait été établie définitivement. Ceux-ci s'effectuent comme décrit ci-après. Les panneaux, quinze au maximum par caisse, sont transportés chez l'adjudicataire. Lorsqu'ils sont exposés en verrières, fenêtre par fenêtre, Hizette donne les indications nécessaires à leur restauration. Ensuite, vient la restauration proprement dite:

« Les panneaux seront soigneusement démontés en évitant toute casse. Le ciment et le mastic seront enlevés avec le plus grand soin. Les pièces de chaque panneau seront complétées dans un panneau séparé, de manière à faciliter la surveillance et le contrôle de M. Hizette et lui permettre de compléter ses instructions. L'entrepreneur exécutera suivant les cartons de M. Hizette les parties manquantes. Elles seront peintes de la même manière, avec les grisailles de la même force et teintes que les panneaux anciens où elles s'insèrent. (...) En principe, les pièces anciennes seront utilisées dans leur intégralité. Celles cassées seront réparées au moyen de plomb. (...) Les pièces neuves seront patinées et cette patine par cuisson fera corps avec le verre. (...) ⁽¹⁹⁾ ».

Après mise en plomb et masticage, les panneaux, prêts à la pose, sont transportés à Sainte-Waudru. Ils sont ensuite placés par des ouvriers qualifiés. Les travaux progressent du Nord au Sud. On restaure successivement le *Combat de saint Michel*, le vitrail d'Henri Dessuslemoustier et Michelle de Peissant, la *Nativité*, la *Transfiguration* et ensuite, au Sud, l'*Agonie*, la *Vierge à l'Enfant entourée d'emblèmes*, l'*Assomption* et l'*Ecce Homo*. Les travaux sont clôturés le 26 avril 1966.

Un arrêté royal du 24 avril 1968 fixe les taux d'intervention des pouvoirs publics dans les travaux de restauration. Cette répartition est fixée à 60% pour l'État, 10% pour la Province, 20% pour la Ville et 10% pour la Fabrique.

Lors de cette restauration, tous les panneaux n'ont pas été utilisés. Septante d'entre eux sont toujours conservés à la collégiale, dans des caisses entreposées au-dessus de la chapelle Saint-Donat. Le contenu de ces caisses a été examiné en juin 1989 en présence de représen-

(19) BRUXELLES, MINISTÈRE DE LA JUSTICE, *Administration des Cultes, Dons, Legs et Fondations*. Dossier 3.158, IV, Première partie du cahier spécial des charges, s.d.

tants du *Corpus Vitrearum* belge et de l'Institut royal du Patrimoine artistique. Les panneaux, dépareillés, parfois illisibles avec des motifs incohérents ou non significatifs, peuvent difficilement être remis en valeur.

La connaissance du périple singulier des vitraux placés actuellement dans les fenêtres hautes de la nef de Sainte-Waudru permet d'orienter efficacement les recherches: état de conservation (distinction des parties anciennes des parties récentes et caractérisation technique), vérification du bien-fondé de l'assemblage des panneaux pratiqué lors de la restauration et du choix des noms des donateurs, et enfin datation et attribution des vitraux. La présentation des résultats relativement à chacune de ces perspectives est précédée d'un commentaire méthodologique.

État de conservation (schémas 1-8)

Si les archives de la restauration sont assez complètes, les cartons à grandeur d'exécution manquent. Ces documents comportaient très probablement des indications quant à la localisation des parties anciennes et nouvelles. L'inventaire des panneaux anciens réalisé par Willy Ladon en 1954, quoique très sommaire, et notre étude archéologique ont permis de pallier ce manque⁽²⁰⁾. Celle-ci s'est effectuée à l'intérieur (depuis le triforium, avec des jumelles) et à l'extérieur (depuis le chemin de ronde à la base des vitraux). Plusieurs indices autorisent une discrimination: une rupture dans les motifs ou dans les couleurs, la teinte des grisailles et du jaune d'argent, l'aspect de la surface du verre, régulière ou irrégulière, la corrosion superficielle des parties anciennes, due entre autres aux mauvaises conditions de conservation des panneaux de vitraux dans des caisses pendant près d'un siècle. Au fur et à mesure de l'étude des vitraux, des caractéristiques de la manière des restaurateurs ont émergé et facilité la critique d'authenticité par la suite. Les panneaux et les calibres neufs insérés dans les parties anciennes sont indiqués sur des schémas reproduisant le réseau des plombs du vitrail considéré (sch. 1-8 réalisés par l'auteur).

Légende des grisés



Refait par l'atelier Crickx dans les années soixante



Parties pour lesquelles il est difficile de se prononcer. La critique d'authenticité de ces parties devra être réalisée lors d'une nouvelle dépose des vitraux.



Ancien



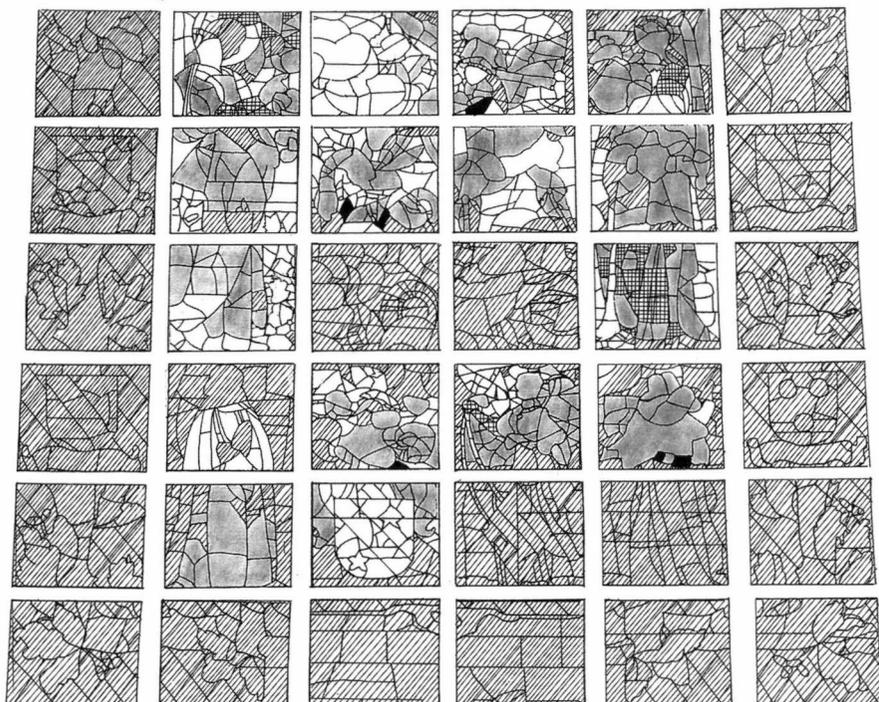
Bouche-trou



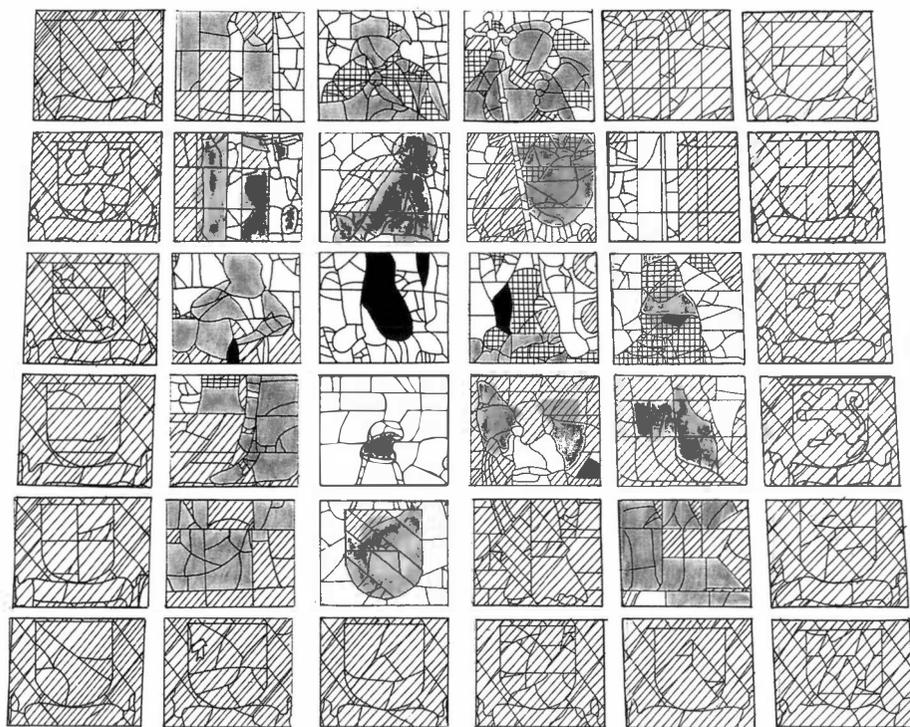
Restauré

(20) Monsieur Hizette nous a communiqué récemment un document indiquant la « Désignation de l'emplacement des panneaux anciens ». Nous en avons tenu compte lors de la confection des croquis détaillant l'état de conservation des vitraux de la nef. Ce nouveau document, pas plus que l'inventaire de W. Ladon, ne considère les panneaux des tympans; la critique d'authenticité se limite donc pour le moment aux lancettes des vitraux.

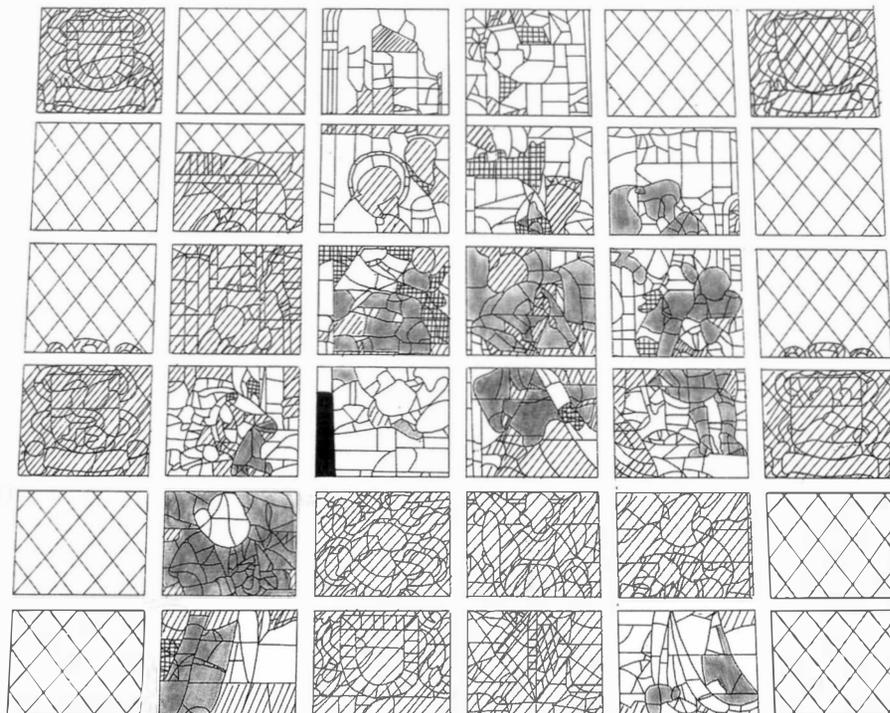
VITRAUX DE SAINTE-WAUDRU A MONS



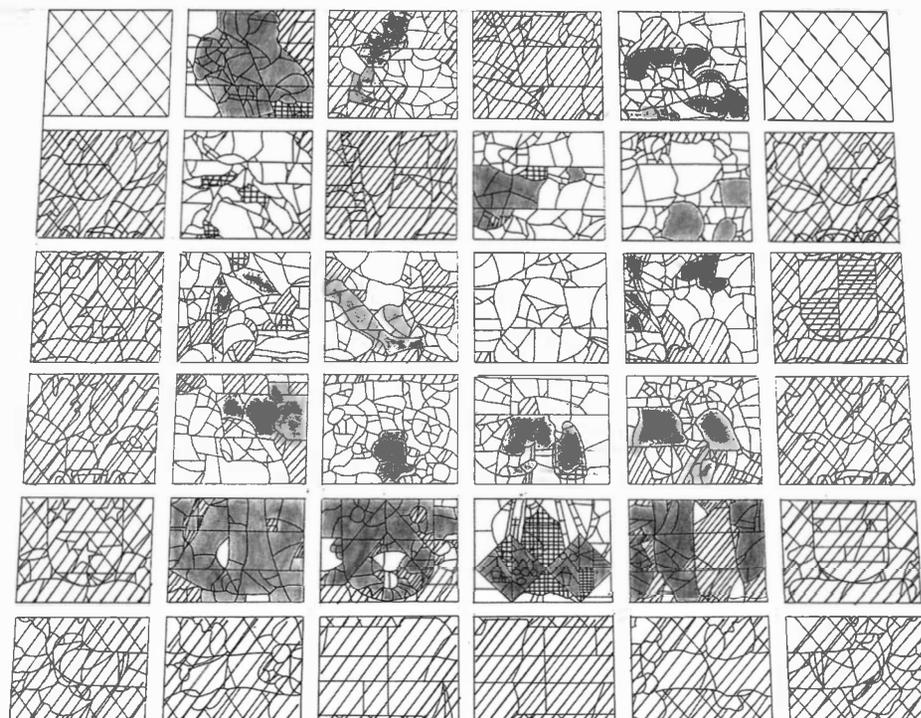
Sch. 1. Etat de conservation du *Combat de saint Michel*, don présumé de Guillaume de Vergnies et Marie de Buzignies.



Sch. 2. Etat de conservation des *Donateurs et leurs saints patrons*, don de Henri Dessu-lemoustier et de Michelle de Peissant.

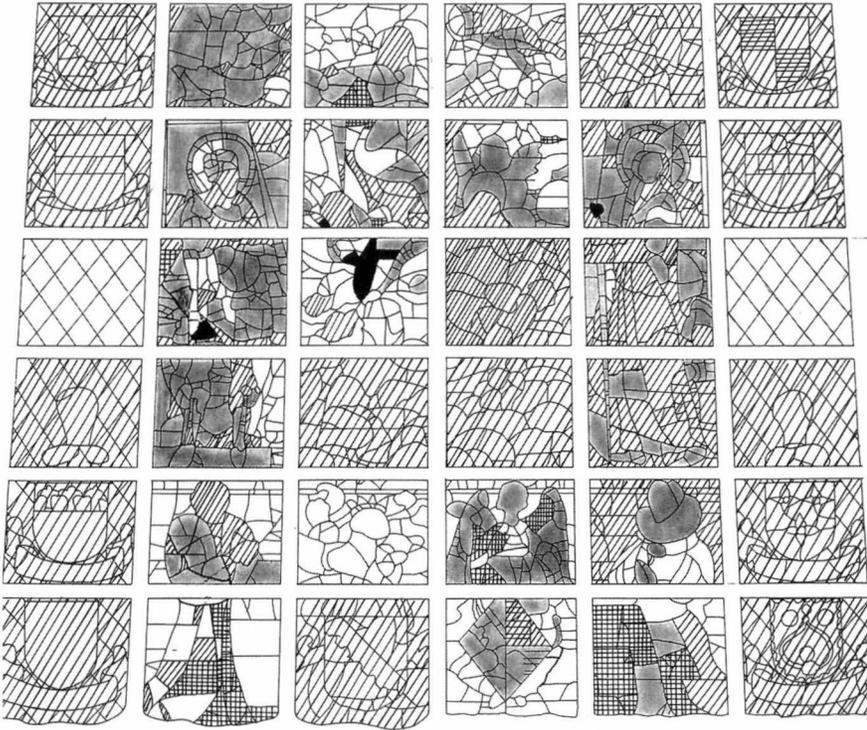


Sch. 3. Etat de conservation de la *Nativité avec Adoration des Mages*, don présumé de Jean Malapert et Marie de Guise.

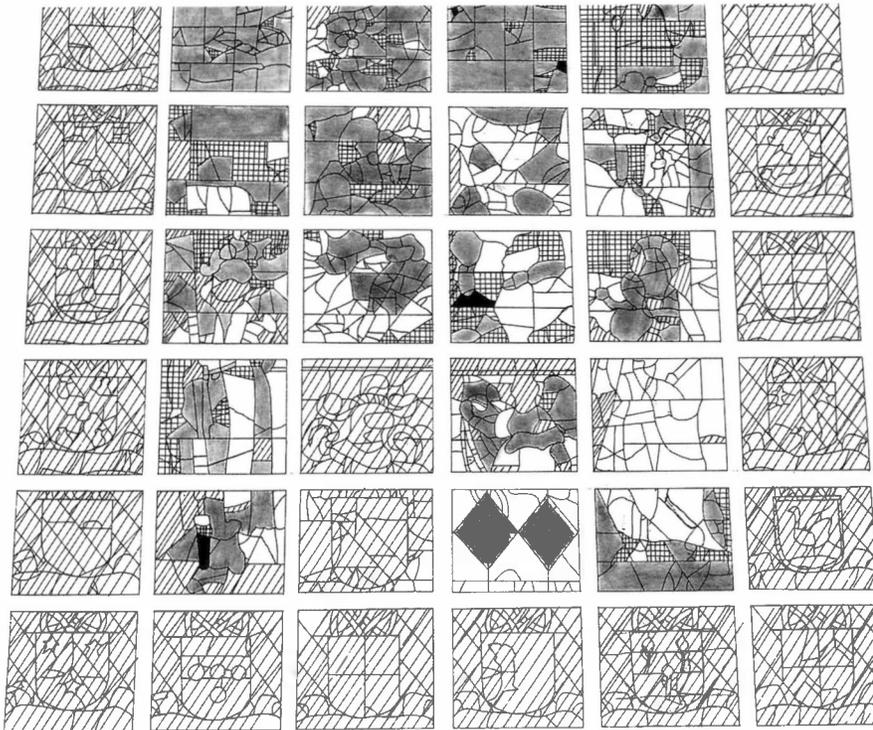


Sch. 4. Etat de conservation de *La Transfiguration*, don de Guillaume Le Bègue, Marie Waudart et Anne de Glarge.

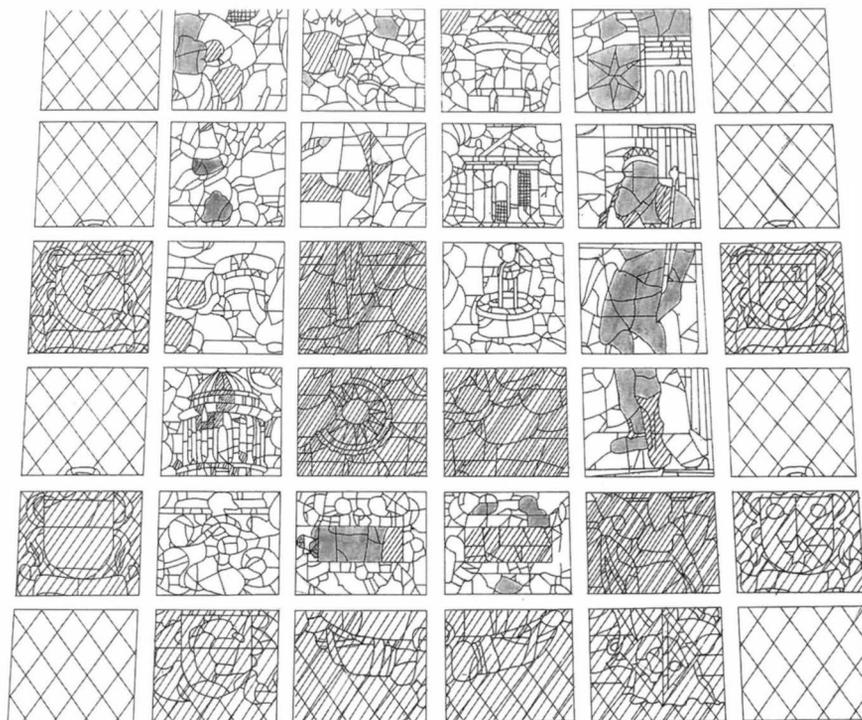
VITRAUX DE SAINTE-WAUDRU A MONS



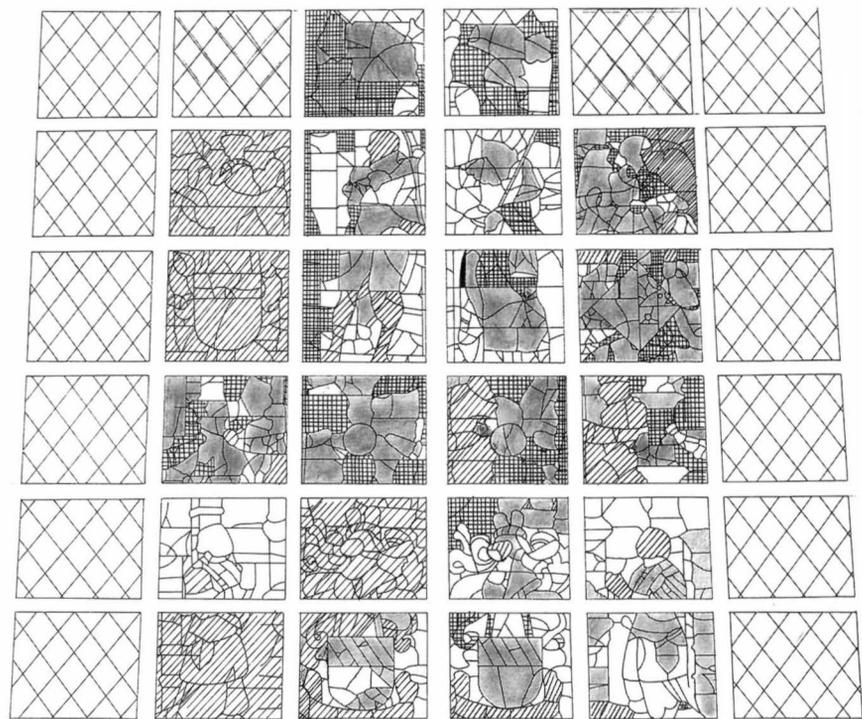
Sch. 5. Etat de conservation de *L'Assomption*, don présumé de Jean de Buzignies et de Suzanne Vanderhagen.



Sch. 6. Etat de conservation de *L'Agonie du Christ au Jardin des Oliviers*, don présumé de Guillaume Dumont, Hélène Ghodemart et Agnès de Buzignies.



Sch. 7. Etat de conservation de la *Vierge à l'Enfant entourée d'emblèmes*, don présumé de Salomon de Bruxelles et de Marie d'Ardembourg.



Sch. 8. Etat de conservation de l'*Ecce Homo*, don présumé de Jean Després, Jean de Fives et Jeanne Ghoret

Les panneaux refaits par Crickx représentent pour la plupart des armoiries, des tenants, des personnages laïques et des parties accessoires de la scène religieuse ⁽²¹⁾. Ils se distinguent souvent des panneaux anciens par la régularité de leur surface. Pour qu'ils ne détonnent pas, les restaurateurs y ont introduit des caractères propres aux parties anciennes: maints plombs de casse et discontinuités chromatiques.

À l'intérieur des panneaux anciens, la proportion de calibres neufs varie d'un personnage ou d'un vitrail à l'autre. Dans l'*Assomption de la Vierge*, l'état de conservation de Charlemagne, excellent, contraste avec celui, déplorable, de sainte Catherine. Un rapport analogue peut être établi entre le *Christ au Jardin des Oliviers* et le vitrail offert par Henri Dessuslemoustier et son épouse. Les calibres neufs insérés par Crickx dans les panneaux anciens sont souvent identifiables. Il s'agit de près de la moitié des têtes des personnages, ainsi que tous les millésimes, qui ne peuvent être pris en considération pour dater les vitraux: le buste du personnage laïque féminin du *Combat de saint Michel* est authentique pratiquement dans son intégralité, contrairement au millésime « 1658 » figuré sur le même panneau, inventé de toutes pièces par les restaurateurs. Le millésime « 1667 » des *Saints Henri et Michel*, scindé en deux par les armoiries des donateurs, est par contre en partie authentique mais les calibres qui correspondent au « 16 » sont neufs et remplacent un « 15 » comme l'attestent des documents d'archives: dans les lettres qu'il adresse à la Fabrique de 1835 à 1859, le chevalier Gobart déplore le mauvais état de conservation et ensuite la disparition de son « vitrage de famille, don qui lui fut en 1567 [sic], à l'occasion de leur mariage contracté sous l'invocation de leur patron respectif par Henri Dessuslemoustier et Michelle de Rumignies dame de Peissant » ⁽²²⁾.

Vus depuis l'intérieur de l'édifice, les calibres neufs apparaissent souvent mats; à l'extérieur, ils ont une teinte orangée. On peut formuler quelques remarques sur les têtes créées par Crickx. Elles sont généralement inspirées des têtes anciennes du vitrail dans lequel elles se trouvent. Cependant, toutes présentent l'une des deux caractéristiques suivantes: des enlevés

(21) Les résultats de l'étude des septante-et-un blasons répartis sur les huit vitraux de la nef ont été exposés lors du V^e Congrès de l'Association francophone d'histoire et Archéologie de Belgique & LII^e Congrès de la Fédération des Cercles d'Archéologie et d'histoire de Belgique (Herbeumont, août 1996): I. LECOCQ, *Critique du caractère héraldique des vitraux de la nef de la collégiale Sainte-Waudru à Mons*, dans *Actes du Ve Congrès...*(sous presse).

Les généalogies que les blasons permettent de recomposer, ne sont pas toujours correctes et certains blasons n'appartiennent pas aux personnes dont les patronymes sont indiqués sur les banderoles identificatrices. Ainsi, par exemple, Marie de Guise, donatrice annoncée pour l'*Adoration des Mages*, ne porte-t-elle pas parti: à dextre, d'azur un semé de fleurs de lys d'argent au franc quartier de sable avec trois lériers d'argent; à senestre, d'argent coupé d'or en chef, trois lions issants de gueules mais parti: à dextre, d'azur un semé de fleurs de lys d'argent, à la bordure componée d'argent et de gueules; à senestre, de gueules à sept losanges accolés et aboutés de vair, 3, 3, et 1. Dans d'autres cas, le blason convient à l'exception des émaux, meubles, partitions ou charges: la partie senestre du blason de Michelle de Peissant, donatrice du vitrail représentant les saints Henri et Michel, devrait avoir pour émail de gueules et non d'azur et pour meubles, 17 macles et non 15 losanges. Ces variations altèrent la signification du blason: de gueules symbolise le sang perdu par un ancêtre de Michelle, à l'occasion d'une bataille, et les 17 macles, les 17 coups qu'il y reçut (voir A.-J.-M. DUMONT DE HOLDRE, *Histoire du Hainaut*, Mons, Bibliothèque de l'Université, manuscrit n° 550, p. 6).

(22) MONS, ARCHIVES DE L'ÉTAT, *Inventaire des archives...*, n° 198, Lettres adressées par le chevalier Gobart à la Fabrique au sujet du vitrail qui avait été érigé par Henri Dessuslemoustier et la dame Michelle de Peissant (1835-1859).

à l'aiguille en abondance, comme si le visage avait été rayé sur toute sa surface, et de petites mouchettes. En outre, certains traits sont récurrents comme l'ondulation des sourcils, le soulignage continu des yeux et la fente du menton. Les nez sont souvent busqués et les visages, fort éclairés, d'une blancheur anémique (fig. 18).

Vérification de l'assemblage des panneaux

La conjonction de plusieurs critères permet de contrôler le bien-fondé de l'assemblage des panneaux: données archivistiques et iconographiques, homogénéité stylistique et continuité des motifs anciens.

Seule la reconstitution de deux des huit vitraux paraît correcte: les *Saints Henri et Michel* et la *Transfiguration*. Dans les six autres vitraux, certaines associations sont assurées tandis que d'autres, difficilement vérifiables, peuvent être considérées dans le meilleur des cas comme plausibles: tous les saints patrons actuellement appariés l'étaient à l'origine; l'association de Charlemagne et de Catherine avec l'*Assomption* est très probable, celles de Salomon avec la *Vierge à l'Enfant entourée d'emblèmes* ou des saints Jean et Judith avec le *Combat de saint Michel* le sont moins. On relève aussi des erreurs flagrantes telles par exemple, l'association dans un même vitrail d'éléments provenant de vitraux différents (*Ecce Homo*) ou l'oubli de panneaux (*Vierge à l'Enfant entourée d'emblèmes*).

L'Ecce Homo est composé de deux parties provenant de vitraux différents et vraisemblablement d'époques distinctes, comme le révèle l'analyse stylistique. La moitié supérieure du vitrail figure le Christ et Pilate, situés devant un arc composé d'une seule arcade. Le classicisme de cet arc contraste avec l'accumulation d'ornements italianisants de la moitié inférieure (bandeaux moulurés et glyphés, pilastres, médaillons et guirlandes). Cette prolifération d'éléments italiens est typique de l'« italianisme de surcharge », une des premières manifestations de l'esthétique de la Renaissance italienne, apparentée à l'art lombard et qui s'introduit dans nos régions sous une modalité décorative encore en honneur à la fin de la première moitié du xvi^e siècle: la moitié inférieure du vitrail était originellement intégrée dans une composition qui portait le millésime « 1543 »⁽²³⁾. Certains vitraux du chœur et du transept appartiennent à la même phase stylistique, particulièrement ceux de la *Mort de la Vierge* (1523), et le *Baptême du Christ* (1533, en grande partie reconstitué). Le classicisme architectural et le dépouillement ornemental de la partie supérieure sont par contre caractéristiques d'une phase plus tardive de la Renaissance qui plonge ses racines dans l'art des maîtres romains contemporains.

L'étude iconographique de la *Vierge à l'Enfant entourée d'emblèmes* ou des *Litanies de la Vierge* a permis l'identification de panneaux encore en dépôt dans la collégiale qui appartenaient au vitrail originel. Le thème des Litanies illustre le dogme de l'Immaculée Conception (la Vierge élue de toute éternité): chacun des cinq symboles dont la Vierge est entourée (tour,

(23) Un dessin reproduit les armoiries qui figuraient sur le vitrail offert par Jean Després et son épouse Colle Verdeau (BIBLIOTHÈQUE ROYALE, *Manuscrits, fonds Goethals*, n° 1512, Bettens et al., *Mausolées, pierres tombales et verrières copiées dans les églises, abbayes et couvents du Brabant, des Flandres, du Hainaut, de Malines, etc.*, p. 278). Le millésime « 1543 » qui accompagne les armoiries est sans aucun doute le relevé de celui qui figurait dans un cartouche sur le vitrail. On est toutefois en droit de se demander si ce relevé est exact et si son auteur n'a pas converti un 2 en 4: Jean Després est décédé en 1500 et sa femme en 1522, un délai de 23 ans se justifie difficilement.

porte, puits, temple, colonne) est une représentation plastique d'une métaphore biblique symbolisant aux yeux de l'Église la pureté de la Vierge ⁽²⁴⁾. Bon nombre de ces métaphores sont extraites du Cantique des Cantiques où le Bien-aimé dialogue avec sa fiancée: (Lui) « Comme la Tour-de-David est ton cou, bâti pour des trophées » [C4.4]; (Elle) « Je suis une fontaine de jardin, un puits d'eaux courantes, ruisselantes du Liban! » [C4.15]. Ces métaphores bibliques qualifient la fiancée et par transfert typologique, la Vierge, l'élue de Dieu est assimilée à l'Élue du Bien-Aimé, la fiancée toute pure. D'une représentation à l'autre, les symboles et leur nombre varient: les métaphores bibliques propres à évoquer la pureté de la Vierge abondent. On retrouve toutefois souvent les mêmes emblèmes, les artistes ayant en effet des estampes à leur disposition. Ainsi, sur celle du graveur anversois Jérôme Wierix (1553 - v.1619), figurent entre autres une rose, un miroir, une fontaine et un palmier absents du vitrail ⁽²⁵⁾. La présence de deux de ces emblèmes sur le vitrail originel est néanmoins certaine car, parmi les panneaux non utilisés lors de la restauration et encore conservés à la collégiale, figurent un palmier et un miroir, et ils proviennent incontestablement du vitrail concerné (fig. 22).

Choix du nom des donateurs

Ce tableau présente les résultats de la vérification de l'association des vitraux recomposés avec leurs donateurs présumés. Pour chaque vitrail, les éléments qui justifient le choix du nom des donateurs sont indiqués par une croix:

	<i>Combat de saint Michel</i>	<i>Saints Henri et Michel</i>	<i>Adoration des Mages</i>	<i>Transfiguration</i>	<i>Assomption de la Vierge</i>	<i>Agonie du Christ</i>	<i>Litanies de la Vierge</i>	<i>Ecce Homo</i>
Saint(s) patron(s)		×		×			×	
Blason masculin ancien	×	×		×				×
Blason féminin ancien				×	×	×		×
Personnage laïque identifié comme donateur		×		×				×
Document d'Archives		×						

(24) L. LÜDICKE-KAUTE, *Laurelanische Litanei*, dans *Lexikon der christlichen Ikonographie* (É. KIRSCHBAUM, éd.), Vienne, Herder, III, 1971, col. 27-31; L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, t. II, vol. 2, 1958, p. 75-83; G. SCHILLER, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Gütersloh, Gerd Mohn, t. IV, vol. 2, 1980, p. 165-178, pl. 778-792; S. L. STRATON, *The Immaculate Conception in the Sixteenth Century*, dans *The Immaculate Conception in Spanish Art*, Cambridge, University Press, 1994, p. 35-66.

(25) M. MAUQUOY-HENDBICKX, *Les estampes des Wierix conservées au cabinet des estampes de la bibliothèque royale Albert I^{er}, catalogue raisonné enrichi de notes prises dans diverses autres collections*, Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I^{er}, 1983, t. pl. 95, n° 709.

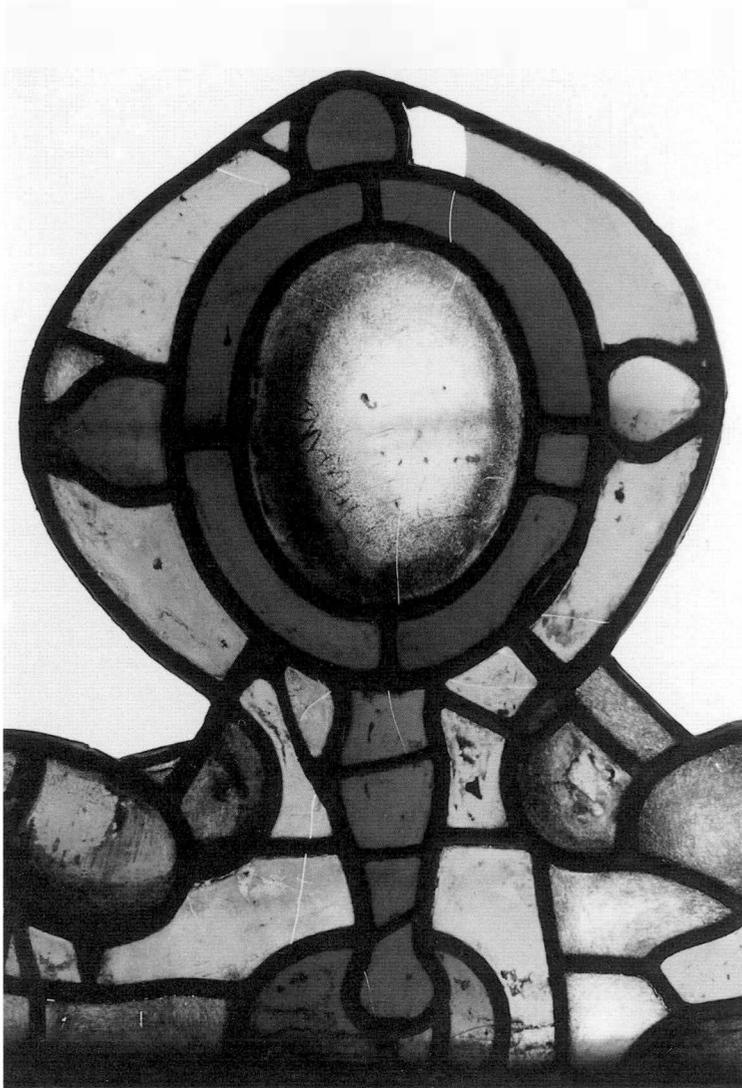


Fig. 22. Panneau de vitrail représentant un miroir et conservé dans la collégiale Sainte-Waudru.
(Photo de l'auteur)

Le choix des donateurs n'est pas toujours justifié. *L'Adoration des Mages* est un exemple typique d'erreur: aucun élément ne confirme la présence de Jean Malapert et de Marie de Guise, donateurs annoncés.

Il repose souvent sur un blason authentique à l'exception de tout autre critère. Lorsque c'est le cas, à trois reprises, le blason n'est associé à aucun autre élément du vitrail! *L'Assomption* n'a vraisemblablement pas été donnée par Jean de Buzignies et Suzanne Vanderha-

gen, le *Combat de saint Michel* n'a pas été financé par Guillaume de Vergnies et Marie de Buzignies, pas plus que l'*Agonie du Christ au Jardin des Oliviers* n'a été offerte par Guillaume Dumont, Hélène Ghodemart et Agnès de Buzignies. Pour la *Vierge à l'Enfant entourée d'emblèmes*, le choix du donateur, Salomon de Bruxelles, repose sur la présence de Salomon qui n'était vraisemblablement pas associé à cette scène à l'origine.

L'*Ecce Homo* a pour donateurs annoncés Jean Desprès ou Dupret, Jean de Fives et Jeanne Ghoret. Le choix de ces donateurs n'est justifié que par la présence dans le vitrail actuel de deux blasons anciens, celui de Jean Desprès, *d'or au chef bandé d'argent et de gueules* et celui de Jeanne Ghoret, *parti ; à dextre, de sable à une gerbe d'or, au chef d'argent ; à senestre, écartelé aux 1 et 4, d'argent à trois hures de goret de sable ; aux 2 et 3, d'azur à l'écu d'argent en abîme, accompagné de huit coquilles du même en abîme*. Ce dernier blason n'était pas associé à l'origine à la représentation de l'*Ecce Homo* ⁽²⁶⁾.

Quelques-uns des couples de donateurs mentionnés par Devillers dans son *Mémoire historique et descriptif* peuvent donc être associés aux vitraux actuellement dans la nef: Henri Dessuslemoustier et Michelle de Peissant (donateurs du vitrail représentant saint Henri et saint Michel), Guillaume Le Bègue et ses épouses, Marie Waudart et Anne de Glarge, confondues par Devillers (donateurs du vitrail représentant la *Transfiguration*), Salomon de Bruxelles (donateur d'un vitrail dont le sujet est inconnu et qui intégrait le Salomon actuellement associé à la *Vierge à l'Enfant entourée d'emblèmes*), Jean Desprès et son épouse Colle Verdeau (donateurs d'un vitrail dont le sujet est inconnu et dont la partie inférieure, modifiée, est actuellement associée à la scène de l'*Ecce Homo*). Trois couples de donateurs de la liste de Devillers peuvent encore être ajoutés aux précédents. Les saints Jean et Judith actuellement associés au *Combat de saint Michel* proviennent, étant donné la concordance des prénoms, du vitrail donné par Jean Samart et son épouse Judith de Bouchault. De même, l'*Agonie du Christ au Jardin des Oliviers* pour lequel l'association avec Guillaume et la Sainte Vierge ne fait aucun doute, a été offert par Guillaume de Vergnies et Marie de Buzignies, donateurs dont les noms sont actuellement associés au *Combat de saint Michel*. Charlemagne et Catherine, saints patrons associés à l'*Assomption*, étaient déjà appariés à l'origine: ils sont plus proches l'un de l'autre qu'aucun autre saint patron figuré dans la nef. Or, ils patronnent deux donateurs mariés chacun de leur côté, les seuls donateurs homonymes cités dans la liste de Devillers: Charles d'Ardebourg, époux de Jacqueline Leclercq, et Catherine Buisseret, épouse d'André Adam. Dans son *Mémoire historique et descriptif*, Devillers publie aussi « les inscriptions sépulcrales recueillies dans l'église de Sainte-Waudru »; celle d'André Adam indique à ses côtés la présence de son épouse, la « lectissima DNA D. Jacoba Buisseret » ⁽²⁷⁾.

(26) Un des panneaux non utilisés lors de la restauration et conservés actuellement dans la collégiale représente un ange tenant qui devait être associé à l'origine à l'*Ecce Homo*: les mains de l'ange présentent des caractéristiques morphologiques qui se retrouvent chez Pilate.

(27) L. DEVILLERS, *Idem*, épitaphe n° 65: *Hic jacet | Dnus ac | magister Andreas Adam vir pietate | eruditione et | favordia | clarissimus qui post | somma fide et prudentia praestitum in suprema Hannonimontana coria | advocacionis officium deinde | almoe civitati montensi primari | accessoris munus obiit 17 | julii ann. 16ZZ, ibidem jacet | lectissima Dna D. Jacoba | Buisseret conjux ejus chariss. que ob. ZZ. Aug. An.º | 1619. Pie lector pre-*

L'auteur a donc confondu Jacqueline et sa sœur Catherine. Cette dernière est l'épouse de Charles Leclercq, échevin de Mons en 1591 et 1600. Catherine et Charlemagne proviennent donc du vitrail donné par Charles Leclercq et Catherine Buisseret et représentant très probablement l'Assomption.

Toutes ces personnalités qui avaient les moyens d'offrir des vitraux, une des formes les plus coûteuses de l'art religieux, appartenaient à une classe privilégiée, en bonne « santé »⁽²⁸⁾, à l'abri des malheurs du temps et de la misère qui touche les manants. Elles sont issues des familles montoises les plus respectables, celles dont les membres occupent de hautes fonctions au sein de l'administration locale et des assemblées du Comté. Guillaume de Vergnies, licencié en droit, est reçu homme de fief sur plume en 1632⁽²⁹⁾. Deux autres licenciés en droit, Jean Samart et Salomon de Bruxelles, sont échevins à plusieurs reprises, tout comme Charles Leclercq et Henri Dessuslemoustier, seigneur de Noirchain. Ce dernier a également siégé au Conseil de ville et aux États de Hainaut; à la demande de ceux-ci, il se rend à Bruxelles le 26 octobre 1555 pour assister à l'abdication de Charles Quint⁽³⁰⁾. C'est en sa qualité de membre du Conseil ordinaire que Guillaume Le Bègue participe activement avec le massard Guillaume de Vergnies, le père du donateur de *l'Agonie du Christ au Jardin des Oliviers*, à la tentative d'organisation de défense de la ville contre Louis de Nassau en 1572. Pour justifier sa conduite, Guillaume de Vergnies a rédigé un mémoire racontant « la forme et la manière de la surprise » de la ville de Mons⁽³¹⁾.

cibus refrigerium defunctis / indulge. (Trad.: Ici git seigneur et maître, André Adam, très célèbre pour sa piété, son érudition et son éloquence, qui mourut après avoir assumé la charge éminente d'avocat à la cour suprême de Mons en Hainaut avec indulgence et sagesse, et la charge de premier professeur pour la cité de Mons, ici git aussi son épouse bien-aimée, Jacqueline Buisseret. Sois indulgent par tes prières pour les morts.)

- (28) « Comme premier facteur [de donation], et sans doute le plus important de tous, il faut citer l'état de 'santé' d'un groupe, d'une région ou de la nation toute entière à une époque précise, le mot 'santé' étant utilisé dans l'acception définie par l'Organisation Mondiale de la Santé: 'état de bien-être physique, moral ou social, qui ne consiste pas seulement en l'absence de maladie'. Aucune définition ne saurait mieux s'adapter à l'état de sérénité et de profonde satisfaction requis pour offrir un vitrail, car ce dernier constituait l'une des formes les plus coûteuses de l'art religieux ». (J. ROLLET, *Les maîtres de la lumière*, Paris, Bordas, 1980, p. 13).
- (29) Les hommes de fief sur plume ont la pratique de la rédaction des actes juridiques. Ce sont en quelque sorte des notaires. Souvent convoqués par des particuliers, ils prennent connaissance des conventions ou des obligations des parties et les rédigent en forme. (A. LOUANT, *Les hommes de fief sur plume créés à la cour féodale de Hainaut de 1566 à 1794. Origine du notariat en Hainaut. Répertoire.* [= Tablettes du Hainaut, recueil 1], Hombeck, s.d., p. 360; G. WYMANS, *Répertoire d'armoiries sur sceaux des hommes de fief du Comte de Hainaut (XIII^e-XVIII^e siècle)*, Bruxelles, Archives générales du royaume, 1980, p. 6-26)
- (30) A. GOSSERIES (Alphonse), *Monographie archéologique et historique du village de Noirchain*, dans *Annales du cercle archéologique de Mons*, t.XXVII, 1897, p. 187.
- (31) L. DEVILLERS, *Notice et extraits des papiers de la Commission établie à Mons, à l'occasion de la surprise et de l'occupation de cette ville par Louis de Nassau (1572-1575)*, dans *Bulletins de la Commission royale d'histoire de Belgique*, 4^e série, t.IV, 1877, p. 311 et 312.

Datation

Toutes les archives anciennes afférentes à la donation des vitraux ont disparu. Une partie du testament de Suzanne Vanderhagen, citée dans la liste de Devillers, est conservée au Archives de l'État à Mons mais elle n'apporte aucune information utile ⁽³²⁾.

La chronologie de la construction de la collégiale fournit quelques repères. « L'église était construite par 'tranches' complètes des piliers aux voûtes et à la charpente, aussitôt couverte d'une toiture: la protection du gros œuvre était assurée, les baies étant fermées par les remplages dans un second temps » ⁽³³⁾: des vitraux ont été placés dans le chœur terminé en 1502 alors que la nef était encore à l'état de projet. En 1519, la croisée du transept est achevée. Les bras du transept sont construits avant 1525-1527. En 1531, quatre travées de la nef sont à leur tour terminées et couvertes d'« escailles ». De 1558 à 1589, les trois dernières travées de la nef, pas encore entièrement achevée à cette époque, sont voûtées. Les meneaux des huit fenêtres correspondant aux quatre dernières travées sont livrés par Jean Hanicq, marchand de pierre demeurant à Arquennes et placés, de 1610 à 1621, par le maître maçon Nicaise Jonart.

Trois des huit vitraux comportent un millésime. Celui du *Combat de saint Michel*, inventé de toutes pièces, ne peut être pris en considération. Les deux premiers chiffres du millésime « 1667 » du vitrail d'Henri Dessuslemoustier et Michelle de Peissant ne sont pas à prendre en compte; à l'origine figurait le millésime « 1567 », mentionné à plusieurs reprises par le chevalier Gobart (*cf. supra*). Les calibres du millésime « 1658 » dans le vitrail de la *Vierge à l'Enfant entourée d'emblèmes* sont neufs. Certes, ceux qui correspondent au « 16 » sont les copies de calibres authentiques appartenant à un panneau mentionné dans l'inventaire, mais ce panneau aurait très bien pu être associé au *Combat de Saint-Michel* ou à *l'Assomption de la Vierge* ⁽³⁴⁾! Des archives indiquent que la partie inférieure de *l'Ecce Homo* comportait autrefois le millésime « 1543 ».

La datation des vitraux a grandement été facilitée par la liste de Devillers, indiquant les noms des donateurs des vitraux dont les restes composent ceux de la nef. En vertu du principe selon lequel le prénom du donateur détermine généralement le choix de son saint patron, les saints patrons des vitraux de la nef ont pu être associés à des donateurs de la liste. S'ils sont associés à des donateurs à propos desquels la documentation est suffisante, les représentations de ces saints patrons peuvent être datées approximativement. Par contrecoup, et pour autant que leur groupement soit certain, ils permettent de situer chronologiquement d'autres éléments. En l'absence de millésime correct ou de documents d'archives utiles à cet effet, la datation est limitée à un *terminus post quem*: l'année du mariage des époux figurés sur le vitrail. Les dates de décès des donateurs sont indicatives mais ne peuvent être considérées

(32) MONS, ARCHIVES DE L'ÉTAT, *Inventaire des archives...*, n° 386, Extrait du testament de M^{lle} Suzanne Vanderhagen, dame d'Athis, 1^{er} juillet 1612.

(33) Ch. PIÉRARD, *Sainte-Waudru, église collégiale*, dans *La collégiale Sainte-Waudru de Mons. Regards partagés*, Mons, Ledoux, 1992, p. 92.

(34) Numéro 183 de l'inventaire: « cartouche de millésime avec les chiffres 16. ». (MONS, ARCHIVES DE L'ÉTAT, *Archives appartenant à la Fabrique d'église de la collégiale Sainte-Waudru conservées dans la salle Hubert Nélis*, case 21D, Dossier de la restauration des huit vitraux de la nef).

comme des *terminus ante quem*: le vitrail peut aussi bien avoir été réalisé soit du vivant des donateurs, soit après leur mort, conformément à des vœux exprimés dans un testament.

Cinq saints patrons et trois scènes religieuses peuvent être situés chronologiquement par association avec des donateurs. Judith et saint Jean, actuellement associés au *Combat de saint Michel*, proviennent d'un vitrail offert par Judith de Bouchault et Jean Samart, échevin en 1611 et 1614⁽³⁵⁾ et dont on ignore le sujet. Le vitrail de la *Transfiguration* a été exécuté à la demande de Guillaume Le Bègue (†1579) ou de sa seconde épouse, Anne de Glarge (†1585) ; il date au plus tôt de 1556, année du décès de la première épouse, Marie Waudart⁽³⁶⁾. La scène de l'*Assomption* était vraisemblablement associée dès l'origine avec Catherine d'Alexandrie et Charlemagne, patron de Charles Leclercq, échevin en 1591 et 1600. Il est à noter que l'épouse de celui-ci, Catherine Buisseret, est la sœur de François Buisseret (†1615), donateur d'un vitrail situé dans le chœur de la collégiale Sainte-Waudru, *Saint François d'Assise recevant les stigmates* (1615)⁽³⁷⁾. Le vitrail de l'*Agonie du Christ au Jardin des Oliviers* a pu être réalisé entre 1601 et 1637/38: les donateurs, Guillaume de Vergnies (†1633) et Marie de Buzignies (†1637/38) se sont mariés en 1601⁽³⁸⁾. Le saint patron actuellement associé à la scène des *Litanies de la Vierge*, Salomon, est le patron de Salomon de Bruxelles, échevin à quatre reprises entre 1604 et 1608⁽³⁹⁾. Armand Louant indique que Nicolas-Charles de Bruxelles, fils de Salomon, fut reçu comme homme de fief sur plume le 30 juillet 1632⁽⁴⁰⁾.

Les scènes religieuses du *Combat de saint Michel*, de l'*Adoration des Mages* et de la *Vierge à l'Enfant entourée d'emblèmes* n'ont pu être associées à des donateurs. Elles forment avec l'*Assomption*, Salomon, les saints Jean et Judith, un ensemble relativement homogène dont elles sont probablement contemporaines.

La partie supérieure de l'*Ecce Homo* ne peut être datée avec précision. Dans le contexte des vitraux de la nef, elle pourrait indifféremment avoir été réalisée pendant la seconde moitié du XVI^e siècle ou la première moitié du XVII^e siècle.

(35) DE BOUSSU, *Histoire de la ville de Mons, ancienne et nouvelle, contenant tout ce qui s'est passé de plus curieux jusqu'à présent 1754*, Mons, Hoyois, 1868, p. 399-400 et 416.

(36) MONS, BIBLIOTHÈQUE DE L'UNIVERSITÉ, *Manuscrits*, n° 443, *Généalogies bourgeoises de Mons*, p. 46.

(37) François Buisseret (1549-1615) est une personnalité montoise importante. Il est successivement docteur en droit, évêque de Namur et archevêque de Cambrai. Il a fait l'histoire du concile provincial tenu à Mons en 1586 et un traité des ordonnances synodales, imprimé à Louvain en 1605; il a aussi composé la vita de sainte Marie d'Oignies, imprimée en 1608. (A. DE BEHAULT DE DORNON, *Particularités diverses sur François Buisseret, archevêque de Cambrai*, dans *Annales du Cercle archéologique de Mons*, LXX, 1887, p. 504-528. Ph. DE BRUYNE, *Histoire politique, religieuse et militaire du comté de Hainaut, ancien et moderne, depuis les temps les plus reculés jusqu'en 1794*, Liège, Faust, 1877, p. 415; A. MATHIEU, *Biographie montoise*, dans *Mémoires et publications de la Société des sciences, des arts, des lettres du Hainaut*, LV, 1844, p. 119-133; PUBLÉMONT, *La Belgique héraldique. Recueil historique, chronologique, généalogique et biographique complet de toutes les maisons nobles reconnues de Belgique*, t.II, Bruxelles, Adriaens, 1864, p. 251-272).

(38) MONS, ARCHIVES DE L'ÉTAT, *Varia*, n° 8, Devergnies (Marcel), Histoire de la famille Devergnies, autrefois de Vergnies, 1964, p. 26. - MONS, BIBLIOTHÈQUE DE L'UNIVERSITÉ, *Manuscrits*, *Généalogies bourgeoises de Mons*, n° 443, p. 54, 109, 125, 127; n° 494, 21, 29, 32.

(39) DE BOUSSU, *op. cit.*, p. 398-399.

(40) A. LOUANT, *op. cit.*, p. 42.

Plusieurs personnages laïques composés à partir de panneaux anciens et qui n'ont pu être identifiés comme étant les portraits de tel ou tel donateur peuvent être datés approximativement grâce à leurs costumes. Les personnages laïques féminins associés au *Combat de saint Michel* et à l'*Assomption* portent un corsage étroit à manchettes, un manteau ouvert et une fraise. Leurs cheveux sont roulés sur la nuque en chignon, assez haut, et maintenus par un bonnet. Ce type de vêtement à la coupe sévère et fermant haut, dit à l'espagnole, et la coiffure sont caractéristiques de la mode bourgeoise au temps de Rubens, tout comme celui du personnage laïque masculin associé à l'*Adoration des Mages*, qui porte une fraise et un long manteau damassé. Une gravure de Wierix, datée de 1607 représente Jean Curtius (1551-1628) vêtu de la même manière ⁽¹¹⁾.

Les panneaux anciens de cinq des huit vitraux actuellement dans la nef de la collégiale Sainte-Waudru (le *Combat de saint Michel*, l'*Adoration des Mages*, l'*Assomption*, l'*Agonie au Jardin des Oliviers*, les *Litanies de la Vierge*), proviennent donc de vitraux exécutés selon toute vraisemblance dans les premières décennies du XVII^e siècle.

Attribution

L'attribution d'un vitrail, problème complexe, concerne le stade préparatoire (esquisse ou patron au petit pied et carton) et la réalisation. L'esquisse indique les principales données de l'œuvre future. Le carton, dessin à grandeur du vitrail, comporte des séparations horizontales et verticales correspondant aux meneaux et aux barlotières, les couleurs des calibres et le dessin des grisailles.

Les donateurs des vitraux de la nef sont liés de par leur fonction à la ville de Mons. Contrairement à Jean et Philippe de Ligne, seigneurs de Beloeil, qui ont offert des vitraux à l'église Saint-Jean de Gouda, ils choisissent l'édifice le plus emblématique de leur cité: la collégiale Sainte-Waudru. Ils se sont vraisemblablement adressés à des artisans montois avec lesquels les contacts devaient être réguliers: les artisans sont groupés dans des corporations placées sous la tutelle des magistrats communaux.

Un argument de poids étaye cette attribution: l'existence d'une tradition du vitrail à Mons. Les comptes du chapitre renseignent des verriers depuis le début du XIV^e siècle jusqu'au XVII^e siècle ⁽¹²⁾. Chargés de l'entretien général de la vitrerie de la collégiale, ils seraient créateurs, restaurateurs ou simples vitriers. Au XVI^e siècle, la famille des Ève se fait une brillante réputation ⁽¹³⁾. Les archives mentionnent six membres de cette famille: Claix, Antoine I, Jac-

(11) M. MAUQUOY-HENDRICKX, *op. cit.*, t. III, pl. 258, n° 1795.

(12) Ces comptes ont été détruits lors de l'incendie du dépôt des archives en 1945: on en possède encore des extraits grâce à des transcriptions exécutées par des érudits locaux: MONS, ARCHIVES DE L'ÉTAT, *Manuscrits*, n° 70, L'ancienne église Sainte-Waudru à Mons, par M^{me} Georges Heupgen (1867-1942), née Jeanne Pustage; n° 71: archives du chapitre de Sainte-Waudru à Mons, extraits des comptes par M^{me} Georges Heupgen née Jeanne Pustage; n° 88, Archives de Sainte-Waudru. Extraits des comptes par Paul Heupgen (1305-1785).

(13) J. HELBIG, *Ève (Claix)* dans *Biographie nationale*, t. XXXIII (= supplément V), Bruxelles, 1966, col. 303-301.

ques, Antoine II, Jean et Adam. Claix est cité de 1510 à 1523, Antoine I est indiqué comme décédé dans le compte de la recette générale de Sainte-Waudru de 1554-1555. Jacques est mentionné en 1558-1559. Antoine II est inhumé le 28 mars 1585 et Jean le 18 août 1594. Adam Eve meurt le 14 février 1641. Claix Eve exécute peut-être en 1511 les cinq verrières de l'abside d'après des cartons de Nicolas Rombouts, intime de Bernard Van Orley et maître-verrier officiel de la cour. Auparavant, il séjourne huit jours à Bruxelles pour y « besongnier touchant le fait des verrières ». En 1523, il se voit confier la réalisation « le plus auctentiquement possible que faire se polra » de la verrière du *Trespas de Notre-Dame*, grand vitrail qui éclaire toujours le transept Nord. Antoine II, verrier en titre de la collégiale, « paraît avoir tenu à Mons le rôle principal dans le domaine de la peinture sur verre pendant la seconde moitié du xvi^e siècle » (44). En 1582, il réalise le vitrail de l'*Apocalypse* commandé par Anne de Pallant pour Sainte-Waudru et de 1582 à 1585, à la demande de la ville de Mons, sept verrières d'après les dessins d'Aert de Muysere destinées à l'« Escolle dominicale ».

Les verriers montois sont vraisemblablement intervenus dans la réalisation du vitrail proprement dit. Qu'en est-il au stade préparatoire ? Des peintres montois, comme Aert de Muysere, étaient habilités à exécuter des cartons pour des vitraux. Les sources ou références possibles sont extrêmement variées : gravure, dessin, peinture, tapisserie, etc. Les peintres ou les verriers montois ont sans doute utilisé des gravures indépendantes ou diffusées au moyen d'ouvrages, entre autres édités à Anvers, grand centre de l'imprimerie. Il s'agit de gravures dans le style romanisant, comparables à celles des frères Wierix ou de Martin de Vos.

Lode Lambrechts qualifiait la restauration des vitraux de la nef de « douteuse ». Son jugement peut à présent être nuancé. Effectivement, certaines interventions sont de nature à choquer les spécialistes : des panneaux ont été créés en l'absence de base documentaire et d'autres ignorés. En outre, le choix des noms des donateurs identifiant les personnages laïques figurés sur les vitraux recomposés se justifie rarement. Il faut néanmoins savoir gré aux restaurateurs des années soixante d'avoir exhumé des œuvres déposées plus d'un siècle auparavant.

En l'absence de relevé des vitraux anciens, la composition originale est définitivement perdue. Les vitraux de la nef n'en sont pas moins dignes d'intérêt. Une critique d'authenticité a permis de localiser les parties anciennes significatives. Il serait intéressant de prolonger leur étude par celle des vitraux contemporains, en particulier liégeois : les cinq vitraux de l'abside du chœur de la cathédrale Saint-Paul (1557-1559), les quatre vitraux du transept de la basilique Saint-Martin (vers 1575, actuellement conservés dans des caisses), et les six vitraux de l'église Saint-Servais (vers 1585-1590) détruits lors de l'incendie de 1981 mais à propos desquels on conserve de très bons relevés et clichés. Ces vitraux liégeois ont une histoire plus linéaire et les interventions qu'ils ont subies sont apparemment moins problématiques. Leur analyse pourrait mettre en évidence des caractéristiques formelles, stylistiques et typologiques, qui trouveraient éventuellement une résonance dans l'ensemble montois et par-là même en compléteraient l'étude.

(44) *Ibidem*, col. 301.

SAMENVATTING: Glasramen van de collegiale kerk van Sainte-Waudru te Bergen

De monumentale glasramen, die op dit ogenblik de acht hoge ramen in het schip van de collegiale kerk van Sainte-Waudru te Bergen sieren, werden in de jaren '60 geassembleerd uit resten van glasramen uit de 16de en 17de eeuw, die in de loop van de 19de eeuw verzameld werden. Op basis van een beperkte documentatie hebben de restauratoren vooral beroep gedaan op hun ervaring en gezond verstand om de ongeveer 280 oude fragmenten — taferelen allerhand, heraldische fragmenten, delen van personages en heiligen — een nieuwe bestemming te geven. Daarom moet elke studie van deze glasramen zich rond drie punten concentreren: het identificeren van de oude en de nieuwe elementen, het nagaan van het al of niet verantwoord samenbrengen van panelen en het opnieuw plaatsen van de Bergense glasramen in hun tijd en het toewijzen ervan.

ABSTRACT: Stained glass of Saint-Waudru's Collegiate church in Mons

The monumental stained glass now filling eight high windows of the nave of Saint-Waudru's collegiate church in Mons were assembled in the sixties from the remainings of 16th and 17th centuries stained glass gathered in the course of the 19th century. Having only scanty documentary data at their disposal, the restorers proceeded intuitively and assembled some 280 old fragments they had at their disposal. New insight in the problematics leading to a reasoned restoration requires three priorities: locating and distinguishing the old parts from the new ones, checking the validity of the grouping of fragments, dating the panels, assigning them a place in the history of Mons stained glass and viewing the possibility of an attribution.

DES JARDINS DE VENUS AUX JARDINS DE POMONE

Note sur l'iconographie des décors des tapisseries de Vertumne et Pomone

Cecilia PAREDES

(Prix-Prijs Simone Bergmans 1998)

Les Jardins de Pomone

Fabula de Pomona... mais aussi *jardines de Pomona*, *Jardinaje* ou encore *Galerias de Pomona*: les inventaires des biens de la Couronne d'Espagne ont mentionné maintes fois les nombreuses tapisseries illustrant la fable racontée par Ovide ⁽¹⁾. Plus que le mythe même, ces noms évoquent le décor donné à la fable dans les plus belles créations issues des ateliers bruxellois aux ^{xvi}^e et ^{xvii}^e siècles: les jardins de Pomone.

Il semble que ces œuvres ont été marquées par le souvenir des décors d'une *editio princeps* réalisée vers 1545, dont plusieurs suites de tapisseries reproduisent les compositions. Parmi celles-ci, quatre tentures tissées d'or, d'argent, de laine et de soie existent encore de nos jours. Trois d'entre elles, appartiennent aux collections du *Patrimonio nacional* et sont actuellement conservées à Madrid ⁽²⁾. Le *Kunsthistorisches Museum* de Vienne possédait jusqu'en 1937 un quatrième exemplaire complet de la tenture ⁽³⁾, dont la cinquième tapisserie fut vendue à cette date au collectionneur Calouste Gulbenkian ⁽⁴⁾. Ces superbes créations de la Renaissance ont déjà fait couler beaucoup d'encre ⁽⁵⁾, certains points d'ombre subsistent néanmoins. On ignore encore quelles circonstances exactes ont présidé à leur réalisation. Un document permet d'avancer que déjà avant 1548, Marie de Hongrie avait acheté une tenture

(1) J. K. Steppe donne un relevé des mentions des tapisseries de Vertumne et Pomone reprises à différents inventaires. Cf. J. K. STEPPE, *Enkele nieuwe gegevens betreffende tapijtwerk van de geschiedenis van Vertumnus and Pomona vervaardigd door Willem de Pannemaker voor Philippe II van Spanje*, dans *Artes textiles*, X, 1980, p. 125-140, (132-133). Au sujet des nombreuses suites tissées sur le thème de Vertumne et Pomone. Cf. A. VAN DE KERKHOVE, *Brussels Vertumnus en Pomona-legwerk uit het begin van de XVIIde eeuw*, dans *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis en de Oudheidkunde*, 22, 1969-1972, p. 151-181.

(2) Madrid, série 16, 17 et 18. Ill. dans P. JUNQUERA DE VEGA et C. HERRERO CARRETERO, *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional*, I, Siglo XVI, Madrid, 1986, p. 304-333.

(3) Vienne, série XX. Ill. dans L. BALDASS, *Die Wiener Gobelinsammlung*, 3 vol., Vienne, 1920, pl. 146-154.

(4) Cette pièce est aujourd'hui conservée à la Fondation Gulbenkian à Lisbonne, inv: 2329.

(5) C'est à Marthe Crick-Kuntziger que revient le mérite d'avoir consacré en 1927 un premier article de fond aux tapisseries de *Vertumne et Pomone*. Cf. M. CRICK-KUNTZIGER, *L'auteur des cartons de Vertumne et Pomone*, dans *Oud-Holland*, 1927, 44, p. 159-173.

rehaussée de fil d'or et d'argent au marchand Joris Vezeleer ⁽⁶⁾. Plus tard, Philippe II se serait lui aussi porté acquéreur d'une suite de tapisseries illustrant la fable ⁽⁷⁾.

Les quatre tentures ont assurément été tissées à Bruxelles ⁽⁸⁾. C'est au célèbre tapissier Willem de Pannemaker que l'on doit la réalisation des suites 16 et 17 de Madrid tandis que l'atelier qui a délivré la suite de Vienne et la tenture 18 de Madrid demeure inconnu. Les peintres Cornelis Vermeyen et Pieter Coeck van Aelst ont été désignés tour à tour comme auteurs des compositions. Le nom de Cornelis Bos également, a été avancé pour la création des décors et celui de Joos van Noevele en tant que collaborateur à l'exécution des cartons ⁽⁹⁾. L'hypothèse la plus récente, attribue les tapisseries de *Vertumne et Pomone* au peintre Léonard Thiry, un peintre flamand ayant travaillé à Fontainebleau ⁽¹⁰⁾.

Les tapisseries qui composent les quatre suites ⁽¹¹⁾ rendent compte encore aujourd'hui de la magnificence des premiers décors promis à une si longue fortune. Vertumne, dieu des saisons, et Pomone, déesse des vergers, ne pouvaient trouver un cadre plus splendide, ni plus propice à leur idylle. Les transformations successives de Vertumne pour séduire Pomone y

(6) Il est fait état de cet achat dans le contrat passé entre Marie de Hongrie et Willem de Pannemaker daté du 20 février 1518 (N.S) concernant le tissage de la tenture de la Conquête de Tunis: «...savoir que le dit Pannemaker rendrait icelle tapisserie et chacune des pièces en deppendantes tant par la haulleur comme par le bas et selon l'observance et démonstration du dit patron aussy riche ou plus riche de fil d'or et fil d'argent qu'est la tapisserie de la poesye de Vertumne et Pomona, que la dite Majesté Réginale a acheté de Georges Weseler,... ». Le document conservé à Lille, Archives départementales du Nord, Reg. no. B. 2477, No. 87716 a été publié par Jules Houdoy, cf. J. HOUDOY, *Tapisseries représentant la Conquête de Thunes par l'empereur Charles Quint. Histoire et documents inédits*, Lille, 1873, p. 23. A la suite de Jules Houdoy et Alphonse Wauters, de nombreux auteurs ont trouvé dans ce document, un argument pour désigner Charles Quint comme le commanditaire d'une tenture de *Vertumne et Pomone*, cf. J. HOUDOY, *op.cit.*, p.6; A. WAUTERS, *Les tapisseries bruxelloises, Essai historique sur les tapisseries et les tapissiers de haute et de basse-lice*, (1878), Bruxelles, Culture et civilisation, rééd. 1973, p. 85-86. André Van de Kerckhove a déjà fait remarquer que cette interprétation était erronée, cf. A. VAN DE KERCKHOVE, *Brussels Vertumnus en Pomona-legwerk ...*, *op. cit.*, p. 159 not. 22. Nous pensons, comme Hendrick J. Horn, qu'il faut comprendre que c'est Marie de Hongrie qui est désignée par le terme de « Majesté Réginale ». H. J. HORN, *Jan Cornelisz Vermeyen, Painter of Charles V*, Doornspijk, 1989, 2 vol, p. 1-43.

(7) A la fin de l'année 1561, Philippe II a chargé Willem de Pannemaker de la réalisation d'une suite de cinq pièces de *Pomona* ou *Jardinaige*. Cette série ne comprenait pas de fils d'or et d'argent. J. K. Steppe a pu reconstruire l'histoire de cette commande en se basant sur des archives de Simancas, cf. J. K. STEPPE (1980), *op.cit.*, p. 125-140, (132-133). Un autre document (Simancas, archivo General, 527/127 (1576-1578)), qui m'a été aimablement communiqué par Concha Herrero, se rapporte à cette même série de laine et de soie.

(8) Plusieurs pièces portent la célèbre marque en double B.

(9) Pour une synthèse des hypothèses d'attribution des tentures de *Vertumne et Pomone*, cf. N. FORTI GRAZZINI, *Gli Arrazzi*, Milan, 1994, II, p.183.

(10) N. DACOS, *Léonard Thiry de Belges, peintre excellent. De Fontainebleau à Bruxelles*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, juillet-août 1996, p. 22-36.

(11) Les quatre séries présentent des affinités tellement étroites que l'on considère généralement qu'elles ont été réalisées d'après les cartons originaux qui ont disparu, cf. A. VAN DE KERCKHOVE, *Un essai d'identification: le peintre-cartonnier Joos van Noevele; beau-frère de Pannemaker*, dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 45, 1973, p. 251.

sont orchestrées dans de somptueuses architectures de jardin où pergolas, treilles et portiques ornés de caryatides et de termes forment un décor enchanteur.

Le théâtre de verdure prêté comme cadre à l'histoire de *Vertumne et Pomone* dans les tapisseries⁽¹²⁾, constitue le sujet de cette étude. Les jardins de Pomone ont été négligés dans la littérature consacrée aux tentures, qui s'est limitée à l'appréciation de leur seules qualités décoratives⁽¹³⁾. Cependant, le choix du décor est loin d'être fortuit. Son analyse se révèle particulièrement instructive. Elle permet tout d'abord de souligner le rôle de certaines sources dans le développement de l'iconographie du jardin de Pomone. A la lumière de celles-ci, on s'aperçoit que les ornements enfouis sous les feuillages, les pergolas habillées de marbre et d'or, les parterres de simples renferment une clef importante pour la lecture des tapisseries. Enfin, il est possible de dégager les conséquences de ces apports sur le contexte de création de l'œuvre.

Le récit de la fable dans les *Métamorphoses*⁽¹⁴⁾ ne contient aucune référence au jardin. De fait, le décor végétal de la tenture de *Vertumne et Pomone* n'a jamais été considéré comme un élément important pour son iconographie. Le jardin de Pomone est néanmoins présent dans les gravures qui accompagnent les premières éditions illustrées d'Ovide⁽¹⁵⁾ et devient de plus en plus important dans les représentations ultérieures jusqu'à apparaître au xvii^e siècle sous la forme d'un pare classique orné de parterres géométriques et de réseaux de galeries⁽¹⁶⁾.

L'idée de rendre Pomone maîtresse de vergers aussi luxuriants se manifeste pour la première fois en littérature dans un texte de Boccace. L'écrivain florentin donne en effet une assez longue description des vergers de Pomone au chapitre XXVI de son *Amelo* ou *Commedia delle Ninfe Fiorentine*⁽¹⁷⁾. Citation érudite et savante de la réalité d'un jardin médiéval, le

(12) Notre étude porte donc sur les décors de jardins tels qu'ils apparaissent dans les tapisseries des trois tentures de Madrid (séries 16, 17, 18) et celle de Vienne (Série XX). Nous prendrons pour référence, les tapisseries de la suite de Vienne.

(13) Signalons à ce propos deux publications récentes. La première reproduit trois tapisseries appartenant à la série 17 de Madrid dans un ouvrage consacré à la représentation des jardins au xvi^e siècle. Les décors y font l'objet d'une description. Cf. *Felipe II, El rey intimo. Jardin y naturaleza en el siglo XVI*, Cat. d'expo., *Palacio del Real Sitio de Aranjuez*, Aranjuez 1998, p. 110-111.

La seconde évoque la représentation de la flore et de la végétation dans les tapisseries de *Vertumne et Pomone*, cf. P. BOSQUED LACAMBRA, *Aproximacion a la flora y la vegetacion en los tapices del Patrimonio nacional, Actas del congreso, Felipe II, El rey intimo. Jardin y naturaleza en el siglo XVI*, Aranjuez, 1998, p. 77-102.

(14) OVIDE, *Métamorphoses*, XIV, 623-771.

(15) En témoignent, les illustrations qui accompagnent les éditions des *Métamorphoses* de Mayence (1545), de Francfort (1563), celle de Virgile Solis, Anvers, (1566) et de Ioannes Steinmann, Leipzig, (1582).

(16) Voir par exemple, les représentations de jardin dans les tapisseries de *Vertumne et Pomone* à la fin du xvi^e et au début du xvii^e siècle. Cf. A. VAN DE KERKHOVE (1969-1972), *op. cit.*, p. 151-181.

(17) G. BOCCACCIO, *Commedia delle Ninfe fiorentine, edizione critica e commento a cura di A.E. Quaglio*, Firenze, 1963, p. 91-105. Au xvi^e siècle l'œuvre est connue par des manuscrits et des imprimés, dont la plus ancienne édition date de 1478. Au tournant du xv^e et xvi^e siècle, le goût qui s'est développé pour la pastorale fait redécouvrir l'œuvre de Boccace. Elle est considérée par les Italiens comme un modèle que

verger de Pomone reste fidèle au principe de *l'hortus conclusus*. Il s'agit d'un jardin rigoureusement construit suivant des principes géométriques, il se plie à *l'ars hortulorum* du jardin fermé. Les espaces sont carrés, divisés par des chemins transversaux. Ils ne contiennent pas d'architectures, à l'exception de treilles et galeries de verdure. Les influences sont multiples. La longue description du plan, des arbres et des fleurs révèlent l'érudition de Boccace et sa connaissance des auteurs antiques. L'ensemble se ressent du poids du *locus amoenus* malgré que ce *paradisus deliciarum* ait acquis une réalité physique, qui est rendue avec beaucoup de soin par l'écrivain. Le jardin n'est pas promis à un éternel printemps édénique. Sa composition, à la fois belle et utile, sa nature de verger et jardin d'agrément intégrant fruits et fleurs, sont soumises aux sages lois de la botanique et de l'agriculture de Pier Crescenzi⁽¹⁸⁾.

Dans le domaine des arts figurés, il faut attendre le xvi^e siècle pour voir se constituer de façon architecturale le 'jardin' de la déesse. Les décors des tentures de Vienne et de Madrid en constituent un magnifique exemple. Il existe cependant une autre représentation du jardin de Pomone que nous voudrions présenter ici. Il s'agit d'une pièce qui illustre l'épisode où Vertumne transformé en vieille femme embrasse Pomone et lui raconte l'histoire d'Anaxarète (fig. 1). Cette tapisserie fait partie d'une suite consacrée à l'histoire de *Vertumne et Pomone* qui figurait jadis dans la collection Erlanger⁽¹⁹⁾. Elle pourrait avoir été réalisée à Bruxelles

l'on remet au goût du jour. Ainsi c'est une *Commedia* revisitée que propose Girolamo Claricio en 1520. Une autre édition due à Jacopo Sansovino voit le jour en 1545.

L'ouvrage de Boccace considéré comme la première romance pastorale moderne, constitue également une allégorie chrétienne et une collection de brèves histoires. Boccace raconte les aventures d'Ameto, un berger qui, parti à la chasse dans la campagne des environs de Florence, rencontra un groupe de sept nymphes et tomba amoureux de l'une d'elles. Un jour de printemps, au cours d'une journée consacrée à Vénus, Ameto rencontre à nouveau les nymphes. Elles acceptent de passer en sa compagnie les heures chaudes de la journée. Chacune à son tour, elles relatent l'histoire de leurs amours. La description du jardin de Pomone s'inscrit dans le récit d'Adiona. La nymphe raconte dans quelles circonstances elle a rencontré son époux, Pacifico, qui avait été élevé par Pomone. Ayant demandé à la déesse de la prendre à son service et de lui apprendre l'art de cultiver, Adiona rend compte de sa visite dans les jardins de Pomone en compagnie de la déesse.

- (18) La description de Boccace traite peu l'agencement interne mais porte avant tout sur l'énumération des essences végétales, dont les usages sont parfois commentés. Les règles du manuel de Pier Crescenzi apparaissent très clairement dans *l'ekphrasis* du récit d'Adiona à Ameto. Pour une lecture du *giardino de Pomone* comme représentation littéraire d'un jardin réel, cf. G. VENTURI, *Picta Poesis. Ricerche sulla poesia e il giardino dalle origini al Seicento*, dans *Storia d'Italia, Annali 5 (Il paesaggio)*. A cura di Cesare De Seta, Turin, 1982, p. 677-682.
- (19) Nous remercions Tom Campbell pour les renseignements qu'il nous a communiqués sur cette série. La suite est en partie inédite. Elle a été brièvement commentée en 1877 dans un catalogue de vente de l'hôtel Drouot. L'auteur de la notice dénombre cinq pièces qu'il date erronément du xvii^e siècle. L'ensemble y est décrit comme une allégorie des saisons. Cf. *Hôtel Drouot, salle 8-9, (7-20 avril 1877) collection de S. A. le Duc de Berwick et d'Albe*, Paris, 1877, p. 61-62. Deux des tapisseries appartenant à cette suite ont été publiées également dans A. WAUTERS et F. KEULLER, *Les tapisseries historiées à l'Exposition Nationale Belge de 1880*, Bruxelles, 1881, p. 5-6. Il semblerait que c'est à cette même série que Marthe Crick-Kuntziger se réfère comme ayant fait partie des collections Erlanger. L'auteur cependant ne compte que quatre pièces citées dans son article sur les tapisseries de Phaëton. Cf. M. CRICK-KUNTZIGER, *Note sur une Tenture inédite de l'histoire de Phaëton*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, XX, 1951, p. 127-137.



Fig. 1. *Vertumne et Pomone*, tapisserie appartenant à la série de *Vertumne et Pomone* (jadis dans la collection Erlanger), détail. Photo d'après B. CRISP (Sir), *Medieval Gardens*, 1, New York, 1966, fig. 216.

vers 1530-1540⁽²⁰⁾. On y découvre les dieux dans un vaste jardin entouré d'une galerie couverte, jouxtant un château. Le clos est compartimenté et traversé par une allée principale conduisant à une fontaine. Le jardin de Pomone y présente les mêmes caractéristiques que le modèle Boccacien⁽²¹⁾, il se situe dans l'évolution de l'espace fermé de la tradition médié-

(20) Nous remercions le professeur Guy Delmarcel qui a attiré notre attention sur le fait que les tapisseries Erlanger pourraient ne pas être antérieures aux tapisseries de Vienne et de Madrid comme nous l'avions pensé tout d'abord. Les tapisseries de *l'Histoire de Vertumne et Pomone* qui se trouvaient dans les collections Erlanger, portent la marque de Bruxelles, elles sont donc postérieures à 1528. Le style des compositions et le dessin des bordures sont identiques à celles de la série de *Phaëton* dont trois pièces que l'on date des années 1530-1540, sont actuellement conservées au Musée National de la Renaissance à Écouen. Les deux tentures ont peut-être été tissées vers la même époque. Des recherches plus approfondies devraient nous permettre de préciser le rapport chronologique entre les deux adaptations de la fable, c'est-à-dire entre la suite Erlanger d'une part et les séries de Vienne et de Madrid d'autre part. À propos de Phaëton, Cf. M. BROWN, G. DELMARCEL, *Tapestries for the courts of Federico II, Ercole and Ferrante Gonzaga 1522-63*, Seattle et Londres, 1996, p. 73.

(21) Dans une autre tapisserie de la même suite, une galerie de verdure abrite la rencontre de Vertumne et Pomone, Cf. *Hôtel Drouot, salle 8-9...*, *op. cit.*, Paris, 1877, p. 61-62.

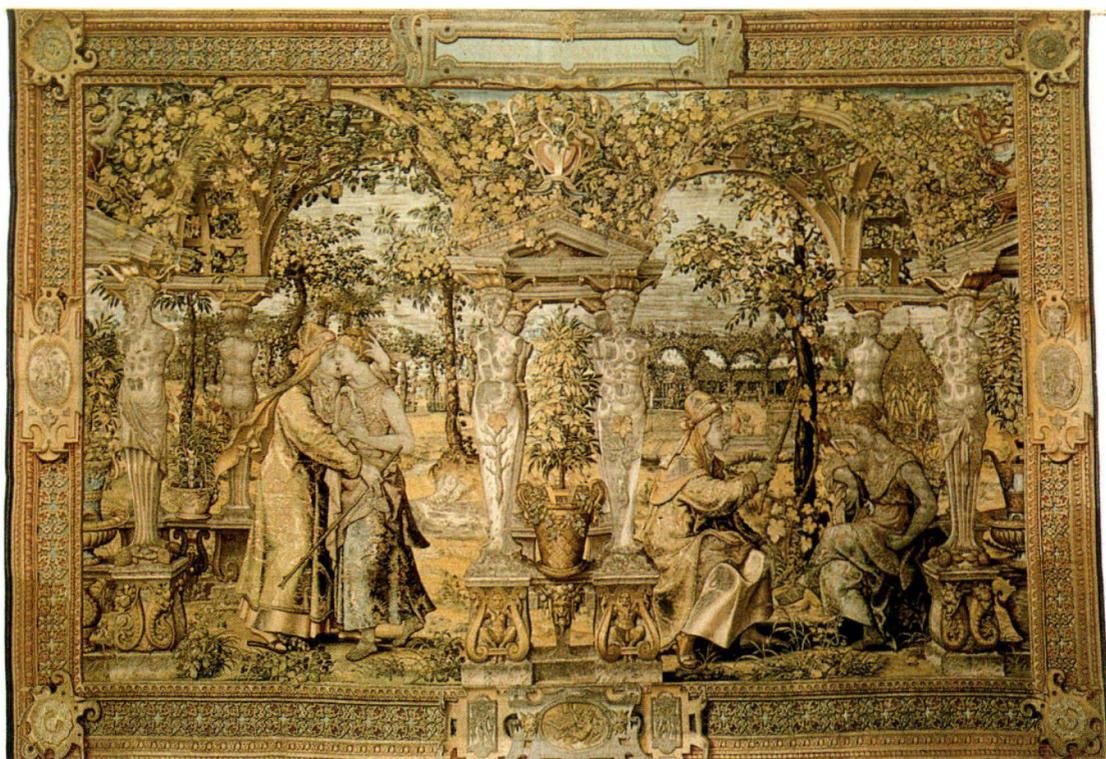


Fig. 2. *Vertumne déguisé en vieille femme*, huitième panneau de la tenture de *Vertumne et Pomone*. Vienne, *Kunsthistorisches Museum* inv. Tap. XX₈. (Photo *Kunsthistorisches Museum*)

vale sur laquelle se greffe une composante érotique issue de la laïcisation courtoise de l'*hortus conclusus* ⁽²²⁾.

La scène illustrée dans la huitième composition des tapisseries de Vienne et de Madrid (fig. 2) est identique à celle de la tapisserie Erlanger, pour ce qui est de la disposition des personnages dans le décor. Le jardin de Pomone y présente quant à lui, un caractère fondamentalement différent. Il est d'une structure plus complexe. Composante essentielle des jardins du xvi^e siècle (héritée de la tradition médiévale) la galerie de verdure ou treille joue un rôle prépondérant au sein des décors des tapisseries de Vienne et de Madrid. La somptuosité des matériaux et les inventions ornementales, en particulier les caryatides et les termes, procurent aux décors un luxe sans cesse renouvelé. L'architecture s'y déploie à la manière d'un décor de théâtre et est mise en valeur par le jeu de la perspective.

(22) G. VENTURI, *Origine et développement du jardin secret*, dans *The Architecture of the Western Gardens*, ed. M. Mosser et G. Teyssot, Milan, 1990, p. 84-86.

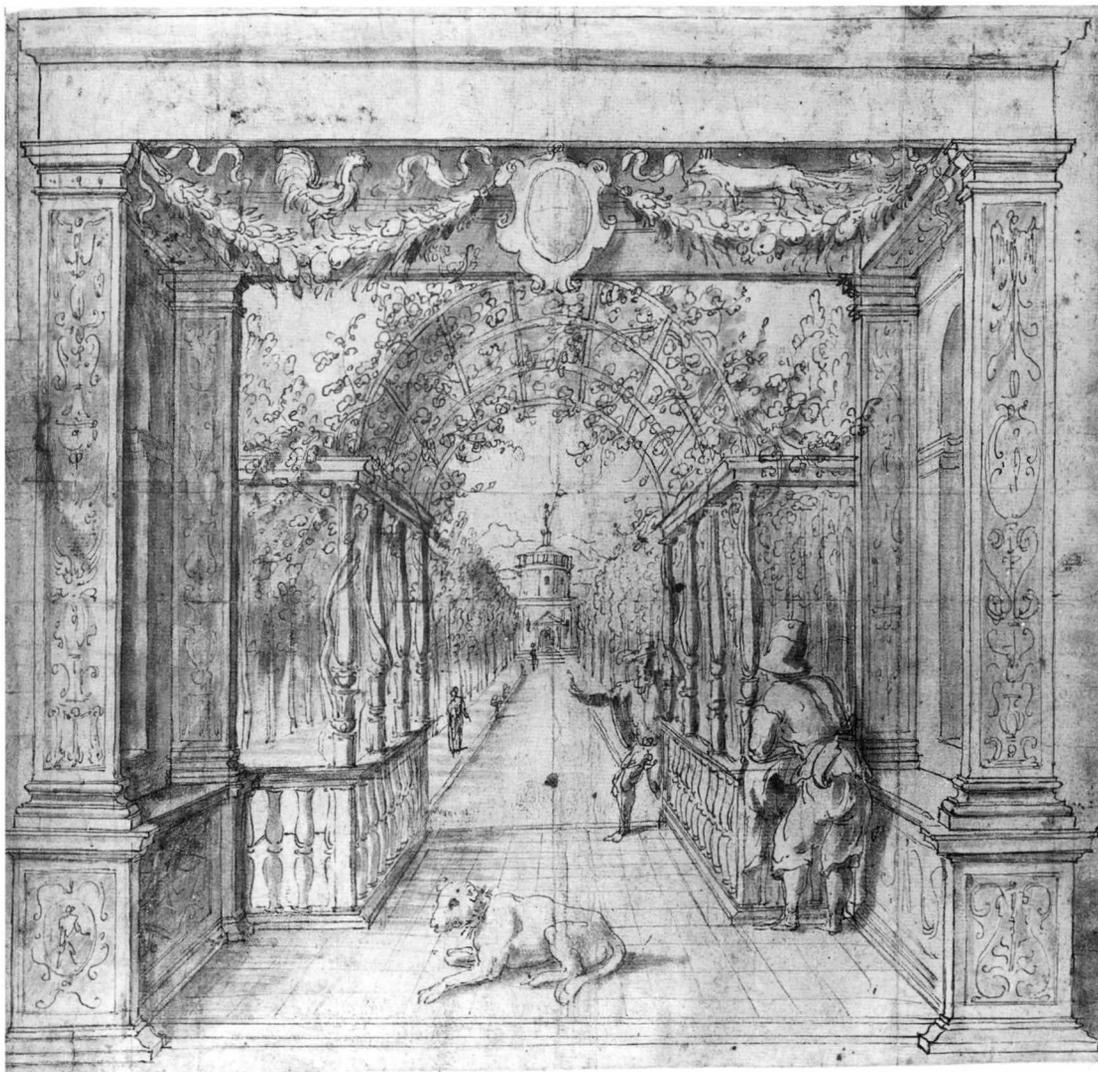


Fig. 3. Herman Posthumus, *Fresque représentant le jardin de Marmirolo*, dessin, (272 x 300 mm), vers 1536. C. HUELSSEN-H. EGGER, *Die römischen Skizzenbücher von Maerten van Heemskerck*, Berlin, 1913- 1916, éd. anastatique. 1975, II Fol 63 r., Berlin, Kupferstichkabinett. (Photo, Berlin, Kupferstichkabinett)

L'innovation spatiale et formelle introduite dans les architectures de jardin est inspirée à notre avis, par les expériences réalisées dans le cadre des décorations murales italiennes⁽²³⁾. Elle est le résultat de l'adaptation de sujets conçus pour l'aménagement des demeures prin-

(23) Nous avons déjà exposé cette idée dans un précédent article. Cf. C. PAREDES, *Termes et caryatides dans la tenture de Vertumne et Pomone*, dans *Annales d'histoire de l'art et d'archéologie*, XVIII, 1996, p. 45-62.

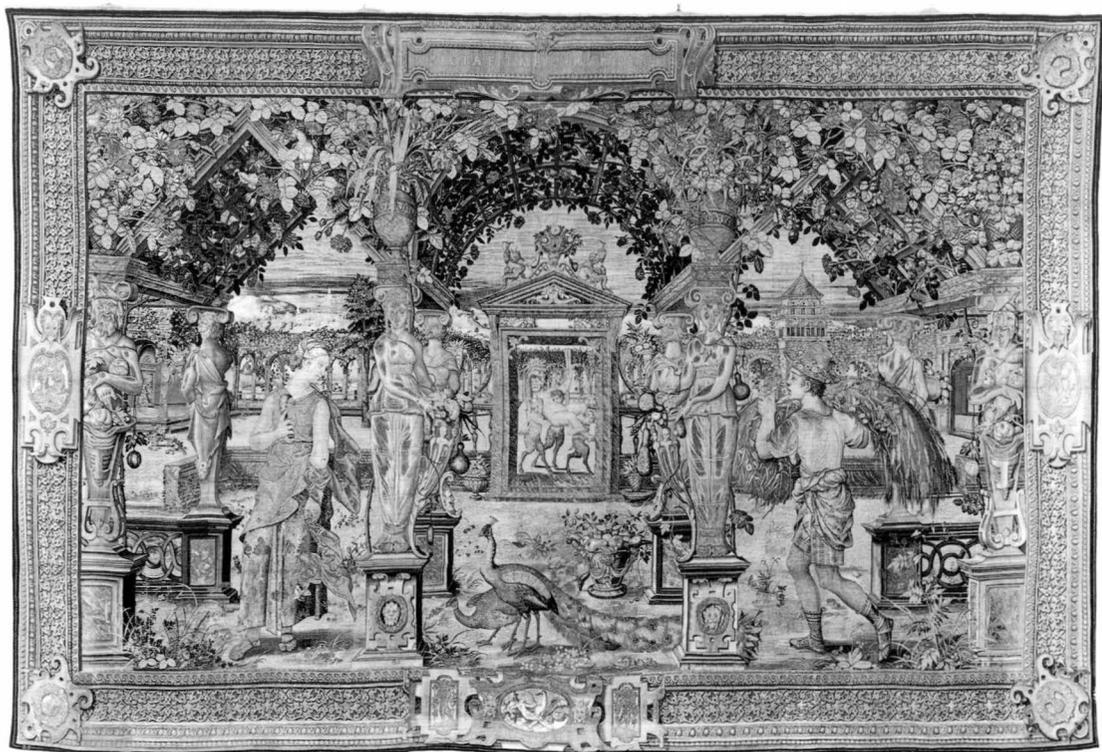


Fig. 4. *Vertumne déguisé en moissonneur*, premier panneau de la tenture de *Vertumne et Pomone*. Vienne, *Kunsthistorisches Museum* inv. Tap. XX₁. (Photo *Kunsthistorisches Museum*)

cières où le décor à pergola insérant des figures de caryatides et de termes, et associée à la représentation de paysages et jardins fait son apparition. La salle des caryatides de la *villa Imperiale* (24) à Pesaro en offre un bel exemple. La comparaison d'un dessin du *Mantuaner Skizzenbuch* (25) attribué à Herman Posthumus représentant une fresque de la *Villa Marnirolo* (fig. 3), avec le premier panneau de la série (fig. 4) permet d'observer les mêmes caractéristiques pour ce qui est de la perspective de jardin. On peut encore rapprocher du décor des tapisseries de *Vertumne et Pomone*, les vestiges qui subsistent de l'ensemble décoratif de la *salla della Vigna* au *Palazzo Belriguardo* (fig. 5) *le più prestigiosa residenza estense di campa-*

(24) La réalisation de la Salle des Caryatides qui est confiée aux frères Dossi s'inscrit dans le prolongement des travaux de modernisation de la *Villa Imperiale* à Pesaro entrepris dès 1520 par le duc d'Urbin et sa femme. Les fresques furent exécutées vers 1529-1530. Cf. F. GIBBOSS, *Dosso and Bernardo Dossi, Court Painters at Ferrara*, New Jersey, 1968, p. 76 et suivantes, fig. 183.

(25) C. HUELSEN-H. EGGER, *Die römischen Skizzenbücher von Maerten van Heemskerck*, Berlin, 1913-1916, éd. anastatique, 1975, II Fol 63 r.

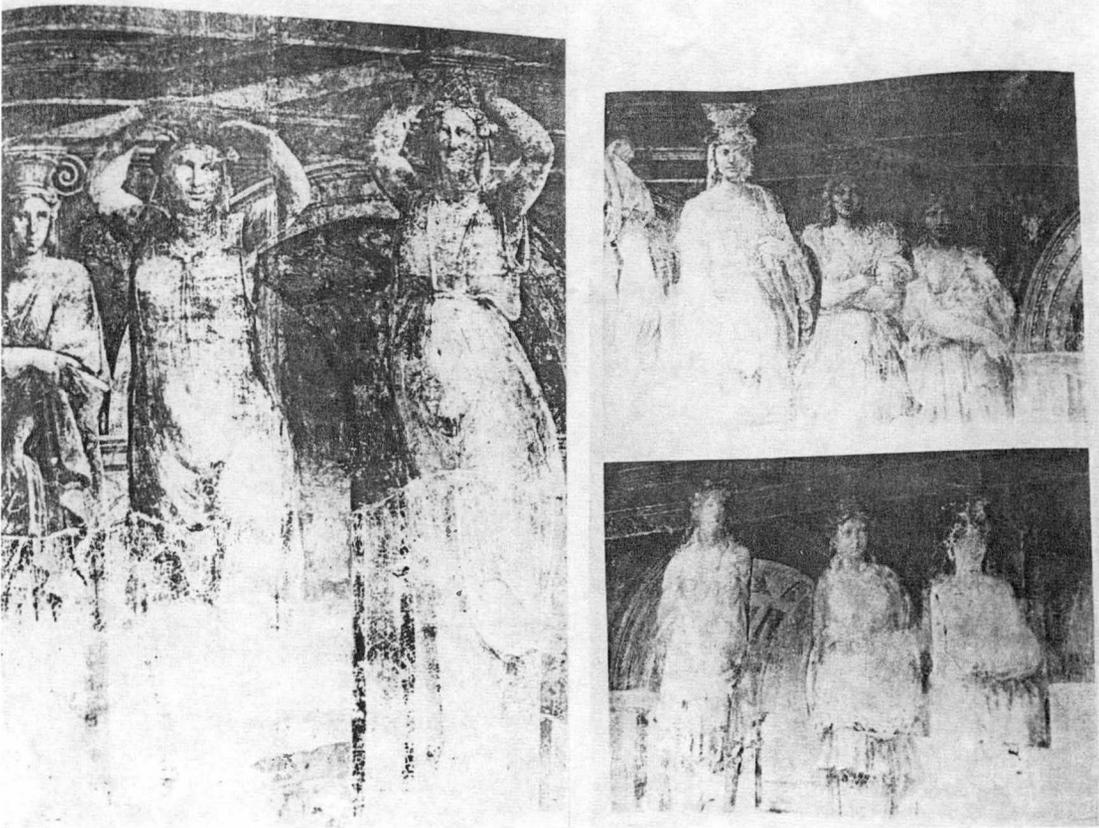


Fig. 5. *Salla della Vigna*, vues des fresques, Belriguardo, *Palazzo Belriguardo*.

Photo d'après V. SGABBI, *Testimonianze inedite del raffaellismo in Emilia: Garofalo, Gerolamo da Carpi e Battista Dossi a Belriguardo*, dans *Studi su Raffaello. Atti del Congresso Internazionale di Studi. Urbino-Firenze 6-14 Aprile 1984 a cura M. Sambucco Hamoud e M.L. Strocchi*, Urbino, 1987, II.

gna⁽²⁶⁾. La salle avait reçu une décoration à fresque⁽²⁷⁾ comprenant de nombreux termes et caryatides qui se trouvent intégrées dans un trompe-l'œil représentant une salle ouverte sur

(26) W. L. GUNDERSHEIMER, *Art and life at the court of Ercole I d'Este. « De triumphis of religionis » of Giovanni degli Arienti*, Genève, 1972, p. 56.

(27) Au sujet des fresques de *Belriguardo*, cf. V. SGABBI, *Testimonianze inedite del raffaellismo in Emilia: Garofalo, Gerolamo da Carpi e Battista Dossi a Belriguardo*, dans *Studi su Raffaello. Atti del Congresso Internazionale di Studi. Urbino-Firenze 6-14 Aprile 1984 a cura M. Sambucco Hamoud e M.L. Strocchi*, Urbino, 1987, I, p. 595-601 et R. PACCIANI, *Giulio Romano a Ferrara 1535*, dans *Giulio Romano: atti del convegno internazionale di studi su Giulio Romano e espansione europea del Rinascimento, Mantova, Palazzo Ducale, 1-5 ottobre 1989*, Mantoue, 1989, p. 313, 319. Vittorio Sgarbi désigne Tisi da Garofalo, Girolamo da Carpi et Battista Dossi comme auteurs des fresques. Le nom de ces artistes apparaît dans les comptes de *Belriguardo* pour l'année 1537. En revanche, R. Pacciani soulève l'hypothèse d'une participation de Giulio Romano à la décoration de la villa. L'auteur souligne très justement l'intérêt particulier pour la figuration

un jardin. Les statues alignées sur une profondeur de quatre rangs, reposent sur des socles et soutiennent le plafond à caisson. L'architecture fictive semble recevoir les voûtes de la salle. Les fresques italiennes apparaissent donc à la source de la nouvelle scénographie du jardin de Pomone dans les tapisseries de Vienne et de Madrid ⁽²⁸⁾.

Elisabeth Mac Dougall a mis en évidence les liens qui unissaient le renouveau iconographique des jardins italiens aux ^{xvi}^e siècle aux théories esthétiques et littéraires de l'époque ⁽²⁹⁾. *L'Ars Hortulorum* apparaît soumis comme les autres formes artistiques, à la doctrine de *l'Ut pictura poesis*. Il est illustration de thèmes littéraires associés à une interprétation de l'Antiquité. Les tapisseries de *Vertumne et Pomone* comptent au nombre des œuvres inspirées des *Métamorphoses* d'Ovide, ouvrage considéré comme « la Bible des peintres » à la Renaissance. Il ne faut pas oublier cependant que le programme iconographique des tentures flamandes pouvait atteindre à un haut degré de complexité et pouvait souvent être construit à partir de plusieurs sources littéraires et iconographiques. Dans le cas des jardins des tapisseries de *Vertumne et Pomone*, il faut également envisager le rôle qu'une œuvre en particulier a pu jouer: *l'Hypnerotomachia Poliphili*.

L'Hypnerotomachia Poliphili et Le Discours du Songe de Poliphile

Il n'est pas d'ouvrage sur l'histoire de l'art des jardins qui ne rende un hommage particulier à *l'Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna. Gianni Venturi note: « *Le Poliphile est parmi les livres de la Renaissance, celui qui a le plus directement influencé les choix architecturaux — mais aussi symboliques et idéologiques — du jardin du XVI^e siècle* ⁽³⁰⁾ ». A la différence des fresques, peintures à l'huile ou gravures, les tapisseries ont été rarement étudiées comme sources documentaires pour l'histoire des jardins ⁽³¹⁾. On n'aurait pas manqué de constater que, déjà au cours de la quatrième décennie du ^{xvi}^e siècle, l'ouvrage de Colonna a laissé des traces dans les jardins de soie, de laine, d'or et d'argent qui constituent le décor de la fable de *Vertumne et Pomone*.

de l'ordre statuaire associé au jardin.

(28) La transposition de compositions issues de la décoration murale à fresque pour la tapisserie est illustrée à Ferrare. Ainsi, les tapisseries *delle Metamorphosi* créées entre 1543 et 1545 par Battista Dossi s'inspirent directement des fresques de la *Villa Imperiale*.: F. GIBBONS, *Ferrarese Tapestries of Metamorphosis*, dans *Art Bulletin*, 48, 1966, p. 409-411. Les fresques sont le reflet de la culture humaniste de la Renaissance italienne véhiculée au jardin qui se charge de nouvelles significations.

(29) E. MAC DOUGALL, *Ars Hortulorum: Sixteenth Century Garden Iconography and literary Theory in Italy*, dans *Italian Garden. First Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture*, Washington D.C., 1972, p. 39-59.

(30) G. VENTURI, *Origine et développement du jardin secret, Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours*, Paris, 1991, p. 85.

(31) Voir notre remarque en note 12.

L'Hypnerotomachia Poliphili est publié pour la première fois en 1499 à Venise par Aldé Manuce⁽³²⁾. C'est un ouvrage remarquable tant par la valeur du texte, rédigé en italien mêlé de latin et de grec, que par l'intérêt des illustrations — la version aldine ne compte pas moins de 169 xylographies⁽³³⁾. Grâce aux relations complexes qui unissent planches et texte, l'ouvrage est porteur d'un message à la fois linguistique et iconique⁽³⁴⁾. Dans la première moitié du XVI^e siècle, le livre apparaît déjà comme une source d'innovations, en particulier dans le domaine littéraire. Son influence va croissant dans les décennies suivantes. Pareil phénomène s'explique en partie par la parution d'une traduction de l'ouvrage en langue française due à Jean Martin, publiée par Kerver à Paris en 1546 sous le titre de *Discours du Songe de Poliphile*⁽³⁵⁾. Le texte original est non seulement traduit, mais aussi simplifié et rendu plus concis. Quant au rôle de l'illustration, il se précise, le texte étant agrémenté de douze gravures supplémentaires représentant jardins et monuments: de l'aveu même du commentateur du *Songe de Poliphile*, il s'agit de faciliter la compréhension du texte⁽³⁶⁾.

La trame narrative du récit de Colonna raconte la quête de Poliphile s'efforçant de rejoindre sa bien-aimée Polia, ce qui apparaît comme l'enjeu du parcours initiatique « aux mystères d'Amour » auquel est soumis le héros⁽³⁷⁾. L'histoire se déroule dans des paysages idylliques qui sont autant d'évocations d'un paradis terrestre païen. Ceux-ci se présentent comme un enchaînement de décors qui répondent pour la plupart à l'idée du jardin. Après avoir traversé les épreuves qui parsèment son cheminement de la forêt obscure à la Pyramide, Poliphile franchit la *Porta Triumphante* qui marque l'entrée dans le *locus amoenus* ou séjour fortuné. Il découvre alors le royaume d'Eleuthérilide, royaume conçu comme une succession de jardins enchanteurs, tels que la treille du Palais, celle-ci préfigurant les merveilles à venir. Poliphile la décrit en termes admiratifs:

« ...C'était une treille d'or, tant industrieusement taillée, qu'il est impossible de bien la déclarer. De l'un pilier jusques l'autre, qui faisaient les carrés de la muraille, y avait distance de quatre pas, en sept divisions, qui est le nombre plus agréable à la nature. Ces piliers étaient de pierre d'azur

(32) Pour la version italienne de *Hypnerotomachia Poliphili*, nous renvoyons à l'ouvrage suivant: F. COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili, edizione critica e commento a cura di G. Pozzi e L. Capponi*, Padoue, 1964, 2 vol. (rééd.1980).

(33) Les gravures ont été attribuées à l'école de Mantegna.

(34) Pour une discussion des rapports complexes qui unissent le texte et les illustrations, cf. G. Pozzi, *Un livre illustré exceptionnel: Le Poliphile*, dans *Revue des Etudes Italiennes*, 27, 1981, p. 364-373.

(35) *Discours du songe de Poliphile, déduisant comme amour le combat à l'occasion de Polia, nouvellement traduit de langage italien en françois par Jean Martin*, Paris, Kerver, 1546. Dans cette étude nous désignerons cet ouvrage sous le nom de *Songe de Poliphile* et nous renverrons à une récente publication de l'ouvrage en facsimile: F. COLONNA, *Le Songe de Poliphile, traduction de l'Hypnerotomachia Poliphili par Jean Martin*, Paris, Kerver, 1546, présentation par Gilles Polizzi, Paris, 1991.

La traduction de Jean Martin, rééditée en 1551 et 1561, est particulièrement en vogue au seuil des années 1560. Cf. G. POLIZZI, *L'intégration du modèle: discours du jardin dans la « Recepte véritable » de B. Palissy*, dans *Actes du colloque de Saintes (juillet 1990)*, n° spécial Bernard Palissy, SPEC, 1992, p. 67.

(36) Cf. F. COLONNA, *Le Songe de Poliphile... op. cit.*, p. XVII-XXIV.

(37) G. POLIZZI, *Le devenir du jardin médiéval: du verger de la Rose à Cythère, Senefiance*, Aix-en Provence, n° 27, 1990, p. 267-287.

orientale, de vive couleur, et semée de menues paillettes d'or: les fronts ou faces desquels, entre deux moulures, étaient entaillés de candélabres, grotesques, feuillages, arabesques, cornes d'abondance, vases, masques, satyres, monstres, balustres et autres belles inventions et devises, d'une sculpture si ronde, qu'elle semblait être de bosse toute entière... Au-dessus de la dernière cimaise, droit à plomb de chacun pilier, y avait un vase antique de hauteur de trois pieds chacun, les uns d'agate, les autres de jaspe, aucuns d'améthiste, grenat ou ambre, de diverses couleurs et invention différente, pleins et tournés avec anses taillées en figure de serpents, lézards, et autres belle fantaisies. Entre deux, au droit des chapeaux de triomphes, étaient plantées des solives carrées... toutes en fin or, creuses sans doute de trop grand-charge: par-dessus lesquelles y en avait des autres qui traversaient toute la cour, et reposaient dessus d'autres sommiers aboutissant sur la muraille opposite: et étaient sept en nombre, servant de poutres entraversées de menus soliveaux et chevrons, aussi tous d'or, en façon de charpenterie d'une treille plate. Des quatre vases étant aux quatre coins sortaient grands ceps de vignes et plusieurs autres herbes différentes, comme voluble, houblon, chèvrefeuille, troëne et autres semblables, toutes d'or, qui s'étendaient par-dessus la charpenterie en plusieurs branches ou rameaux entremêlés, embrassant l'une l'autre en façon d'entrelacs, par liaisons belles et singulières, de sorte qu'elle couvraient toute cette belle cour d'un ouvrage riche, ou pour mieux dire, inestimable: car les feuilles étaient d'émeraudes, les fleurs de saphirs, rubis, diamants, topazes et autres pierres précieuses, mignonement ordonnées et disposées selon leurs couleurs. A travers ce feuillage pareillement y avait des raisins contrefaits d'améthistes et autres pierres exquisés, de couleurs assortissantes au naturel... » (38).

Le héros est ensuite entraîné par des nymphes en des lieux encore plus extraordinaires où chaque décor se distingue par l'une ou l'autre particularité: le jardin de verre doit son nom à la nature de son architecture ainsi qu'à la végétation qui l'habille tandis qu'ailleurs, la soie a remplacé le verre pour contrefaire la végétation. Plus loin, un enclos abrite un obélisque. L'île de Cythère, fermée par une enceinte, est de forme concentrique et est partagée en différents segments et anneaux. Parterres, temples, colonnades, vergers, haies et treilles s'y succèdent depuis la périphérie jusqu'au centre, où prennent place l'amphithéâtre de verdure et le temple de Vénus, et où la richesse et la complexité des architectures atteignent leur comble. Il suffit pour s'en convaincre de s'arrêter à la description de l'amphithéâtre, dont les paliers en gradins étaient des galeries de verdure égayées de fleurs parfumées:

« Les perches, osiers, et tout l'autre merrain des treilles était de fin or: la première couverte de myrte fleuri, ployée sur un architrave d'or, soutenu d'une voûte posée sur des colonnes du même métal, lesquelles avaient pour stylopede ou piédestal le quatrième degré, le plan duquel (faisant l'allée et voie au-dessous de la treille était pavé d'un pâte de ciment composé de musc, ambre, benjoin, labdan et storax de couleur noirâtre, et parmi étaient fichées des perles orientales, toutes d'une grandeur et grosseur, disposées en feuillages antiques en forme de mosaïque, entremêlée de petits oiseaux, ouvrage (certes) de si grande singularité, que nul autre ne s'y peut comparer. Ce pavé semblait être fait pour être seulement marché des pieds divins. La seconde treille était couverte de

(38) Idem, p. 97-99, fol. 32 r° et sq.



Fig. 6. *Vertumne pêcheur*, sixième panneau de la tenture de *Vertumne et Pomone*, fragment.

Madrid, Palacio Real, série 18, P.VII. P. JUNQUERA DE VEGA et C. HERRERO CARRETERO, *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional*, 1, Siglo XVI, Madrid, 1986, p. 332.

roses blanches et vermeilles et le pavé fait de poudre de corail, cimentée, retenant toujours son lustre et couleur naïve, figuré par-dessus en sa superficie de feuillage avec fleurs antiques, les feuilles d'émeraude, et les fleurs de saphir, tous égaux et polis en perfection. La tierce de gensemé, et le pavé de couleur d'azur pulvérisé de couleur céleste un peu tirant sur le vert, ouvré d'entrelacs mau-



Fig. 7. Ornement, planche du *Songe de Poliphile*
Photo d'après F. COLONNA, *Le Songe de Poliphile ...*,
op. cit., p. 98, f° 32 v°.

resques fait de pierres précieuses... Ces treilles étaient par-dehors, soutenues de colonnes d'or... liées l'une à l'autre par voulture d'arches posantes sur les chapiteaux des colonnes... » (39).

Les rapports entre les décors du *Songe de Poliphile* et les jardins de Pomone

Tout comme les décors du *Songe de Poliphile*, les jardins de *Vertumne et Pomone* regorgent des ornements les plus variés: vases posés au sommet des pilastres, masques de satyres insérés entre les volutes, petits êtres hybrides soutenant des festons, putti, oiseaux, faisans et harpies ou autres bêtes qui portent les festons...

Dans le sixième panneau de la tenture, un motif des plus étranges est répété deux fois dans les frondaisons du décor de *Vertumne pêcheur* (40) (fig. 6): il s'agit d'Apollon surmonté d'un petit Cupidon brandissant une flèche au-dessus de la tête de Vertumne et Pomone. Cet ornement est emprunté à l'ouvrage de Colonna où il apparaît dans la description de la treille du Palais d'Eleuthéridide (41): « ...Plus haut que sa chaise, était l'image et effigie d'un beau jeune

(39) *Idem*, p. 318-321.

(40) Vienne, *Kunsthistorisches Museum* inv. Tap. XX₆, III, dans L. BALDASS, *op. cit.*, pl. 152.

(41) La planche de l'édition française dérive de la première version italienne de *l'Hypnerotomachia Poliphili*. Colonna a emprunté le motif à un bas-relief antique: un autel palmyrénien découvert en 1470 (ou peu de temps après) à Rome et qui se trouve aujourd'hui au Musée du Capitole. Cf. CH. HÜLSEN, *Le illustrazioni de la Hypnerotomachia Poliphili e le antichità di Roma*, dans *La Bibliofilia*, 12, 1910, 162-163, fig. 2.



Fig. 8. Ornement, planche du *Songe de Poliphile*
(Photo Bibliothèque nationale de France)

homme sans barbe, ayant les cheveux blonds et dorés, la moitié de la poitrine couverte d'un drap noué sur l'épaule, et au-dessous un aigle étendant les ailes, et tenant en ses serres un rameau de laurier vert. Il avait la tête levée pour le regarder au visage, qui était environné d'un diadème azuré, déparlé en sept rayons, le tout fait d'orfèverie, ciselé et émaillé en toute perfection... (42) » (fig. 7).

L'emprunt ainsi fait au répertoire ornemental des décors du *Songe*, n'est pas un cas isolé. Les vases antiques harmonieusement superposés et donnant naissance à des arbrisseaux chargés de fruits rappellent les artifices qui suscitèrent l'émerveillement de Poliphile au banquet donné par la Reine d'Eleuthéridide (43). De même, les ornements qui décorent la frise du Palais, « ... des têtes de bœufs sèches, les cornes liées de tresses pendantes avec des rameaux de myrte, entraversés et liés sur leur jointure... » (44) (fig. 8), réapparaissent dans les soubassements des colonnes des jardins de Pomone, dans le cinquième et le sixième panneau de la tenture.

Si les décors intègrent des éléments d'architecture empruntés au vocabulaire de la Renaissance italienne, de manière générale les treilles, les jardins clos et les motifs des parquets n'indiquent pas de transformation par rapport à la topographie des jardins pré-Renais-

(42) F. COLONNA, *Le Songe de Poliphile...*, *op. cit.*, p. 101-102, f° 34 r°.

(43) *Ibidem*, p. 109-113.

(44) *Ibidem*, p. 97, ill. p. 98, f° 32v.

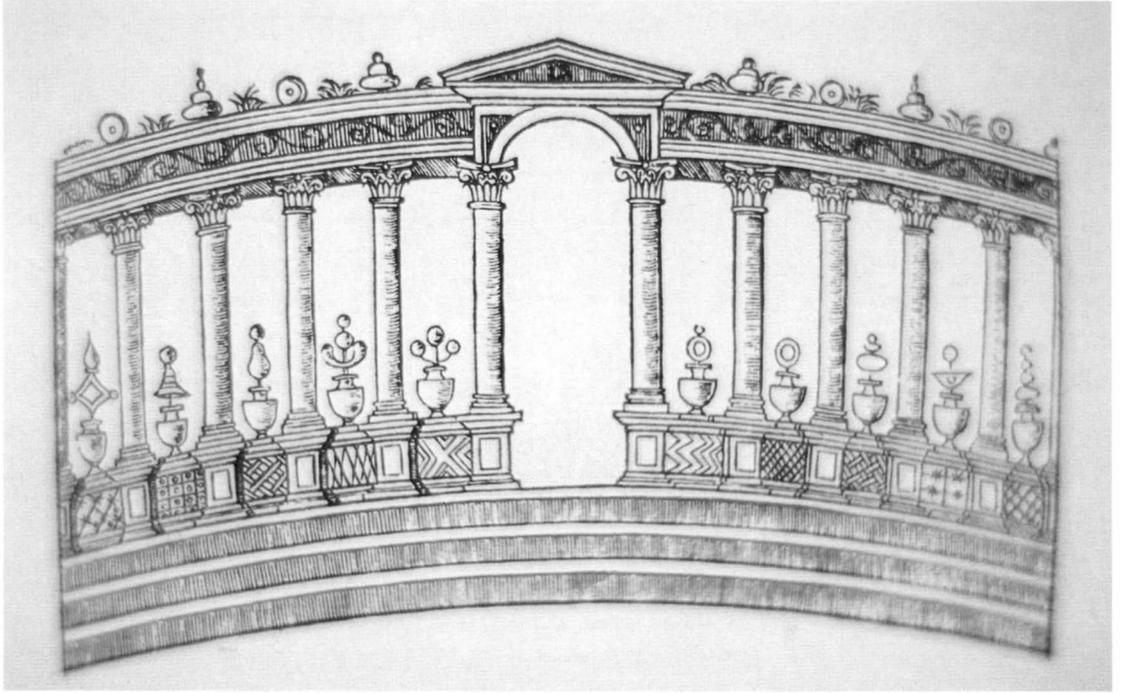


Fig. 9. Architecture de jardin planche du *Songe de Poliphile*
(Photo d'après F. COLONNA, *Le Songe de Poliphile ...*, op. cit., p. 285, ill. f.° 110 v°)

sants⁽¹⁵⁾. Le caractère changeant des décors des tapisseries de *Vertumne et Pomone*, le choix de la treille comme élément prédominant, s'expliquent à notre avis à la lueur de *l'Hypnerotomachia Poliphili*. La forme et l'aspect des architectures de jardin conservent le caractère aditif des descriptions. L'insistance à décrire la somptuosité et la diversité des matériaux, la richesse de la végétation, la préciosité des ornements, les mille et une inventions relevant de l'art du jardinier sont autant de détails qui trouvent un écho dans les jardins de Pomone.

Déjà en 1937, Sir Anthony Blunt avait rendu tributaire des descriptions de *l'Hypnerotomachia Poliphili* la Colonnade de Versailles, monument de l'architecture classique par excellence. Le savant avait montré comment la Colonnade s'inspirait librement de deux gravures

(15) La nouveauté de l'ouvrage de Colonna résidait dans la mise en espace de la description, qui facilite ainsi la compréhension des architectures au lecteur. Les décors font l'objet de descriptions minutieuses, dérivées de l'analyse architecturale (et de manière générale, de la théorie vitruvienne), qui occupent la plus grande partie du livre et en constituent l'une des particularités. Elles forment un second type de discours parallèle au récit et agissent « comme des informants ou indices » par rapport à ce dernier. *L'ekphrasis* portent surtout sur les monuments, les architectures et quelques paysages. Les édifices ou artifices qui en sont l'objet ne sont pas évoqués dans leur apparence visuelle mais comme des plans, des projets d'un architecte qui se proposerait de les construire. G. Pozzi, *Un livre illustré exceptionnel: Le Poliphile*, dans *Revue des Etudes italiennes*, 27, 1981, p. 364-373.

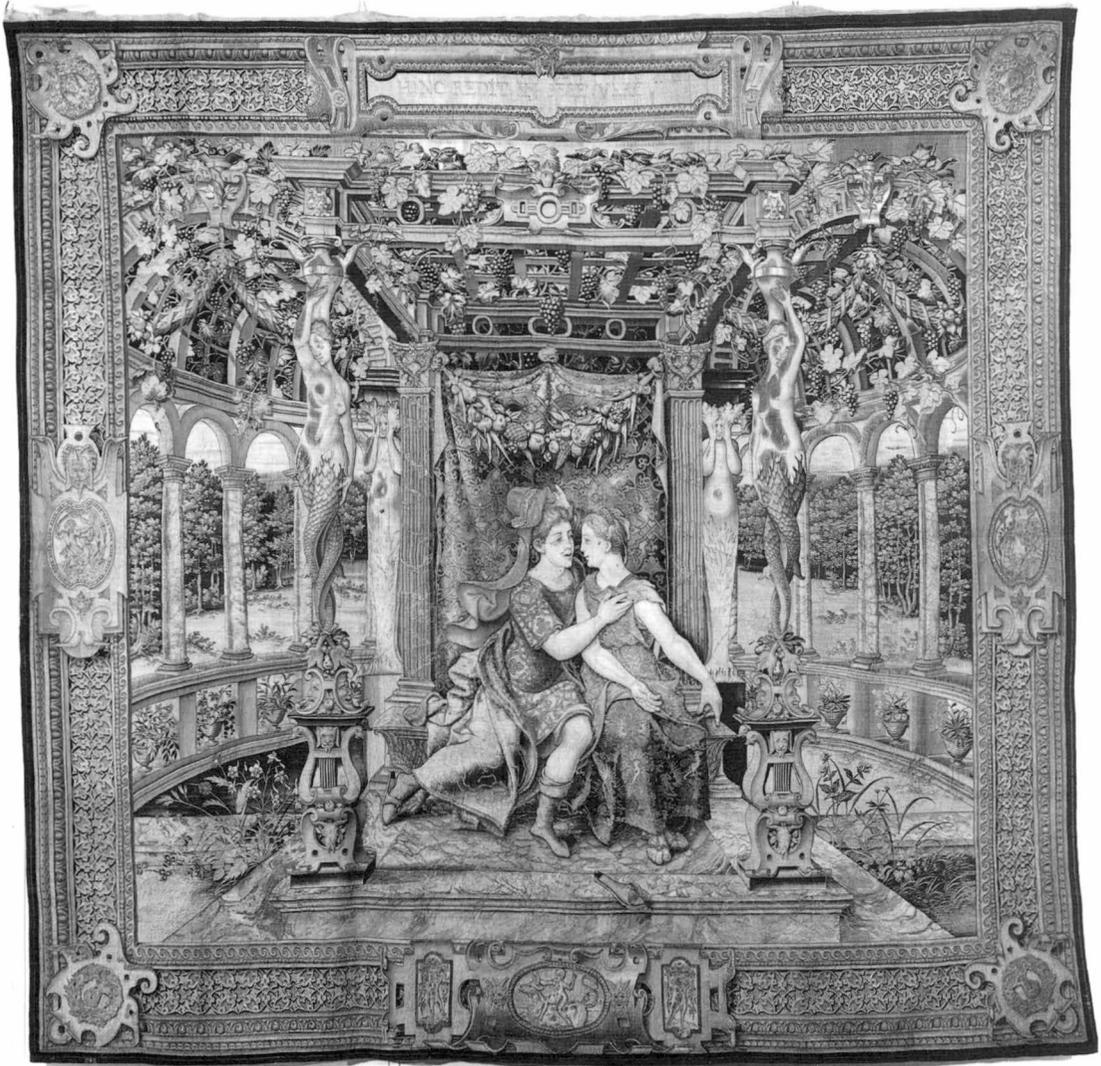


Fig. 10. *Vertumne se découvre devant Pomone*, neuvième panneau de la tenture de *Vertumne et Pomone*, Vienne, *Kunsthistorisches Museum* inv. Tap. XXg. (Photo *Kunsthistorisches Museum*)

de l'ouvrage préparé par Jean Martin ⁽¹⁶⁾. Or il semble que l'une des planches ⁽¹⁷⁾ en question (fig. 9), soit également à la source de l'invention de décors dans les tapisseries. Entre la colonnade du Songe et celle de Versailles doit se situer la treille qui abrite la réunion finale des

(16) A. BLUNT, *The Hypnerotomachia Poliphili in the 17th century in France*, dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 1937, p. 117-137.

(17) F. COLONNA, *Le Songe de Poliphile...*, *op. cit.*, p. 285, ill. (fol. 110 v^o) p. 285.



Fig. 11. Sépulcre dédié à Trebia, fille de Lucius Sextius Trebius, planche du *Songe de Poliphile*. (Photo d'après F. COLONNA, *Le Songe de Poliphile ... op. cit.*, p. 263, ill. f. 101)

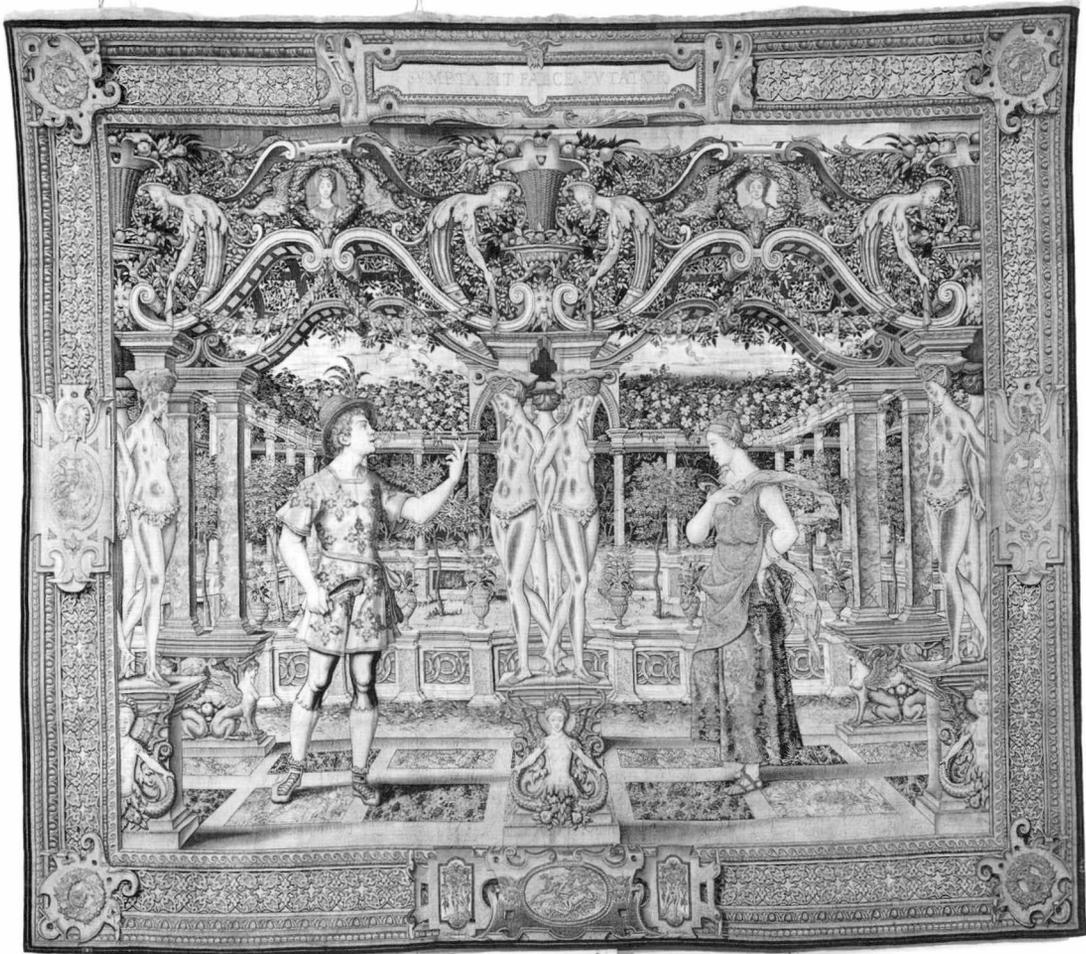


Fig. 12. *Vertumne émondeur*, quatrième panneau de la tenture de *Vertumne et Pomone*, détail. Vienne, *Kunsthistorisches Museum* inv. Tap. XX₄. (Photo *Kunsthistorisches Museum*)

amants dans la dernière pièce ⁽⁴⁸⁾ de la tenture (fig. 10). L'architecture du baldaquin où siègent les dieux peut être comparée également à deux autres planches illustrant des sépulcres, dédiés l'un à Artémise et l'autre à Trebia, fille de Lucius Sextius Trebius ⁽⁴⁹⁾. C'est à celle-ci que sont empruntées les colonnes qui encadrent Vertumne et Pomone ainsi que les pilastres cannelés « taillés dans le massif en demi-bosse ». Dans la deuxième gravure, l'auteur des décors des tapisseries a probablement trouvé en outre le détail de l'ornementation du banc, qu'il tire du coffre « ... assis sur deux pieds de harpies finissant en feuillage ... » ⁽⁵⁰⁾ (fig. 11).

(48) *Vertumne se découpe devant Pomone*, panneau VIII. Vienne, *Kunsthistorisches Museum* inv. Tap. XX₈, III. dans L. BALDASS, *op. cit.*, pl. 151.

(49) F. COLONNA, *Le Songe de Poliphile...*, *op. cit.*, p. 257, ill. (fol. 98 r°) p. 259.

(50) *Ibidem*, ill. (fol. 101) p. 263.

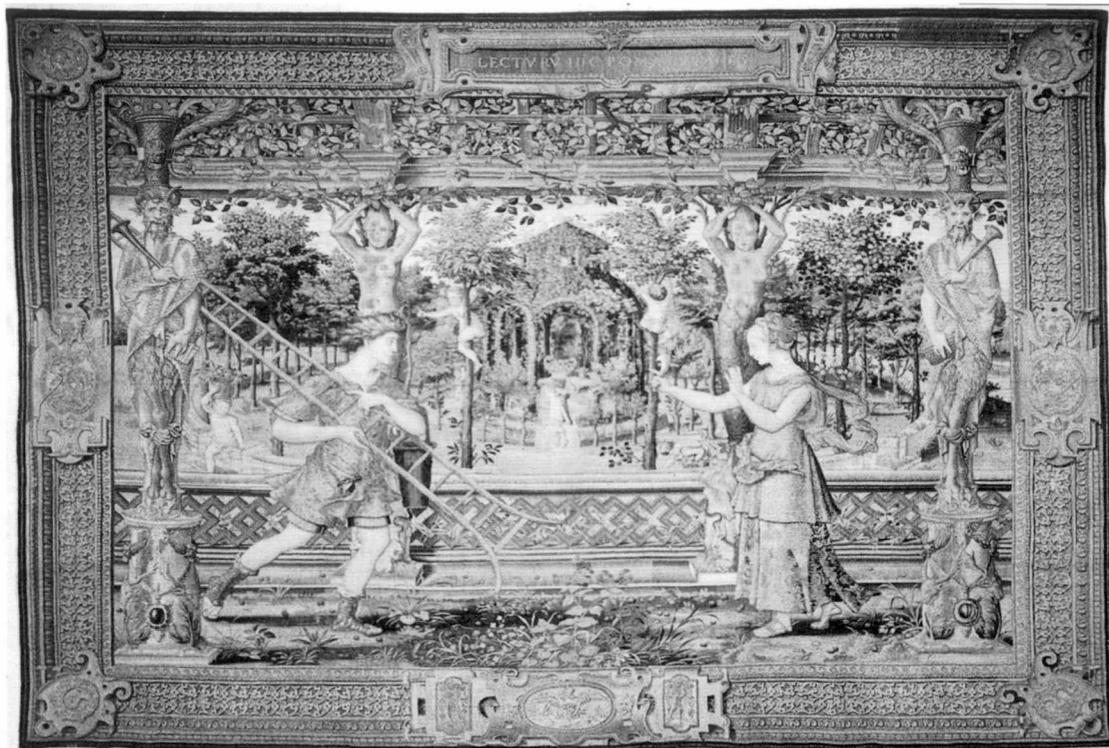


Fig. 13. *Vertumne jardinier*, cinquième panneau de la tenture de *Vertumne et Pomone*.
Lisbonne, Fondation Gulbenkian. (Photo Fondation Gulbenkian)

Une trace plus précise de l'extraordinaire portique du *Songe de Poliphile* (fig. 9), se trouve peut-être dans l'architecture du jardin en atrium qui se profile à l'arrière de *Vertumne émondeur* ⁽⁵¹⁾ (fig. 12). En l'observant, on se doit de garder à l'esprit la description de la basse muraille qui accompagne la gravure en question: « ...Entre deux colonnes sur le plan de la basse muraille, sont assis des vases de mêmes pierres que les colonnes, toute fois distingués de sorte que, si les deux colonnes sont de jaspe, le vase est d'agate, ou autre diverse matière. En chacun vase est contenue une plante de quelque herbe odorante, comme romarin, marjolaine, cyprès ou autre, qui sont déguisées en plusieurs manières, et enrichissent les treillis ou claires-voies si bien que c'est chose admirable à regarder... » ⁽⁵²⁾.

Décrivant la partie supérieure du portique, Colonna ajoute: « A chacune saillie, à l'endroit des colonnes, est planté un buis ou un genévrier l'un près de l'autre... ». Il s'agit d'un autre ornement encore qui trouve une adaptation particulière dans le sixième décor de la tenture, repré-

(51) *Vertumne émondeur*, détail du panneau IV, Vienne, Kunsthistorisches Museum.

(52) F. COLONNA, *Le Songe de Poliphile...*, *op. cit.*, p. 286.

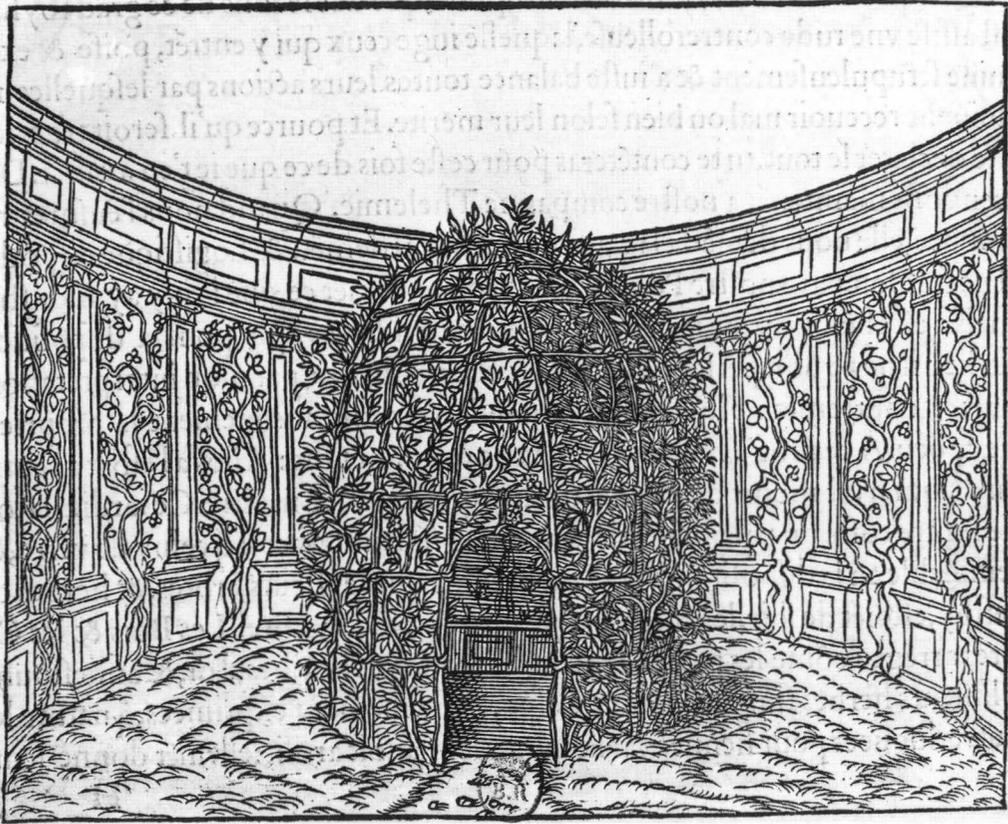


Fig. 11. *Le jardin de soie*, planche du *Songe de Poliphile*.
(Photo Bibliothèque nationale de France)

sentant *Vertumne soldat* dans la version de Vienne⁽⁵³⁾. Quant au décor de *Vertumne jardinier*⁽⁵⁴⁾ (fig. 13), il fait référence au jardin de soie décrit dans le *Songe de Poliphile*: « ...Au milieu de la place, il y avait un berceau ou tourelle ronde, en forme de treille, dont les perches et les osiers étaient bien étoffés d'or par dessus...⁽⁵⁵⁾ ». Ce trait singulier distingue en outre le verger de Pomone, orné en son centre d'une treille à colonnade vers laquelle se dirige un enfant. L'illustration⁽⁵⁶⁾ (fig. 11), qui accompagne la description dans la version française du *Songe* peut être rapportée également à l'édifice.

(53) *Vertumne soldat*, panneau V, Vienne, Kunsthistorisches Museum n° d'inv. Tap. XX5. III. dans L. BALDASS, *op.cit.*, pl. 151.

(54) *Vertumne jardinier*, Lisbonne, Fondation Gulbenkian. Le panneau V de la série 18 conservé au Palacio Real à Madrid montre le même décor. III. dans P. JUNQUERA DE VEGA - C. HERRERO CARRETERO, *op.cit.*, p. 129.

(55) F. COLONNA, *Le Songe de Poliphile...* *op. cit.*, p. 125.

(56) *Ibidem*, ill. (fol. 43 v°) p. 126.



Fig. 15. *Nymphe*, planche du *Songe de Poliphile*.
(Photo Bibliothèque nationale de France)

Si à l'exception de Vertumne et Pomone, rares sont les personnages dans les décors des tapisseries, les jardins du *Songe* sont fréquentés en revanche par des nymphes et autres divinités dont les parures et ornements sont également décrits minutieusement, leur magnificence ne le cédant en rien à celle des architectures. Les toilettes des nymphes qui président à l'accueil de Cupidon, Polia et Poliphile à leur arrivée sur l'île de Cythère comptent parmi les



Fig. 16. *Vertumne en faucheur*, deuxième panneau de la tenture de *Vertumne et Pomone*, détail. Vienne, *Kunsthistorisches Museum* inv. Tap. XX₂. (Photo *Kunsthistorisches Museum*)

descriptions les plus belles de l'ouvrage. Quant à l'illustration qu'en donne dans la gravure ⁽⁵⁷⁾ (fig. 15), on pourrait la comparer cette fois à la figure de Pomone telle qu'elle apparaît dans *Vertumne moissonneur* (fig. 16), fixée dans une attitude semblable et habillée d'un vêtement

(57) *Ibidem*, p. 305, ill. (fol. 118 v^o) p. 305.

du même genre, portant par dessus sa robe une chasuble qui lui laisse les bras découverts. Son vêtement est joliment brodé de motifs d'arabesques et d'entrelacs ⁽⁵⁸⁾.

Jusqu'à présent les tapisseries de *Vertumne et Pomone* ont été considérées comme une illustration des *Métamorphoses* d'Ovide dont est issue la fable. De l'analyse menée ici, il ressort clairement que les décors échappaient au texte d'Ovide et trouvaient leurs sources dans un autre ouvrage, l'*Hypnerotomachia Poliphili*. Contrairement aux œuvres de Boccace ou de Pétrarque, dont le souvenir est présent dans la tapisserie flamande du xvi^e siècle ⁽⁵⁹⁾, rares sont les cas qui témoignent de l'influence de l'*Hypnerotomachia Poliphili* d'une manière aussi forte que la suite de *Vertumne et Pomone*. A la lecture du *Songe de Poliphile*, on peut mieux percevoir la relation entre le décor et la portée morale associée à la fable de *Vertumne et Pomone* dans les tapisseries.

Le Triomphe d'Amour ou le Jardin de Vénus

Les jardins empruntent aux décors du Poliphile l'essence de leur architecture. Les treilles, portiques, et jardinages ont un statut qui dépassent celui du simple décor. La végétation extraordinaire et le merveilleux des ornements communiquent au décor des tapisseries un souffle magique. Le jardin de Pomone est devenu un lieu habité par Amour.

« *De Vénus elle n'a aucun souci.* » s'exclame Ovide en présentant Pomone. Mais la déesse n'en règne pas moins sur les jardins de Pomone. La beauté du lieu qui fait avant-tout soupçonner sa présence, les jardins correspondant parfaitement à la définition du *locus amoenus* ⁽⁶⁰⁾. Un autre élément du décor vient renforcer cette hypothèse: celui des enfants cueillant les pommes dans le verger ⁽⁶¹⁾ de *Vertumne en jardinier*. Le thème est emprunté aux *Imagines* de Philostrate ⁽⁶²⁾ qui décrit les jeux d'une troupe d'Amours s'adonnant à la cueillette de pommes dans un verger. Les fruits sont destinés à Vénus qui n'est pas représen-

(58) On pourra s'étonner de ne pas trouver de caryatides ou de termes décrits parmi les ornements des architectures du *Songe* alors que ces éléments jouent un rôle important au sein du décor des tapisseries. (voir note 23). A l'exception de Cérès, des trois Grâces, de Pan et Daphné, nous n'avons pas encore réussi à identifier toutes les statues. Si elles n'apparaissent pas sous cette forme dans les jardins du *Songe*, les divinités trouvent néanmoins une place dans les *ekphrasis mythologiques*.

(59) G. DELMARCEL, *La présence de Boccace dans la tapisserie flamande du XV et XVI^e siècle*, dans *Boccaccio in Europe, proceeding of the Boccaccio's conference*, Louvain, 1977.

(60) Concernant l'association de l'Amour avec la tradition rhétorique du *Locus Amoenus* cf. E.R CURRIUS, *European Literature and the Latin Middle Age*, trad. Willard Trask, New York, 1953, p. 192. D'après l'auteur, l'origine de cette association ou plutôt sa codification est à chercher dans le commentaire de l'*Énéide* par Servius. A ce propos voir aussi T. COMITO, *The idea of The Garden in the Renaissance*, New Brunswick, 1978, p. 89.

(61) La pomme est intimement associée à Vénus, le fait est bien connu. Moins courants sont les putti cueilleurs de pommes, tout aussi liés à la déesse.

(62) PHILOSTRATUS, *Imagines*, (réédition de l'édition de 1614, traduite par Blaise Vignère's, publiée par A. L'Angelier, Paris), *The Renaissance of the Gods*, Princeton, 1976.

tée en personne, mais dont la demeure est « un rocher creux d'où sort un bouillon d'eau sombre-claire, à boire très délicieuse, qu'on fait venir pour arroser les arbres... »⁽⁶³⁾. C'est vers un pavillon de verdure entouré d'un petit ruisseau que les enfants s'acheminent pour déposer dans le jardin de Pomone leurs paniers regorgeant de fruits⁽⁶⁴⁾. Or, l'on se rappellera qu'une scène identique est représentée dans une des tapisseries Erlanger (cf. fig. 1) dont les jardins reprennent aussi un autre élément du jardin d'amour médiéval, celui de la fontaine hexagonale.

Avant même l'embarquement pour Cythère, royaume de Vénus, le cheminement de Poliphile est émaillé de signes faisant allusion au pouvoir de la mère d'Amour. Il se manifeste d'abord dans les inscriptions, l'*ekphrasis* mythologique que font apparaître les ornements des monuments et jardins. Déjà à l'entrée du royaume d'Eleuthéride, les exploits de Cupidon étaient célébrés dans le décor de la *Porta Triumphante*. Au-dessus de l'architrave, Poliphile déchiffre l'épigramme inscrit dans un tableau d'or « A la trespiteuse mère Vénus, et à son fils Amour, Bacchus et Cérés ont ceci donné de leur propre »⁽⁶⁵⁾. Les motifs qui décorent le portail viennent compléter la dédicace. On y trouve décrits quatre bas-reliefs ayant pour sujet des métamorphoses végétales: les histoires de Clythie, Cyparisse, Leucothoé et Daphné⁽⁶⁶⁾ (fig. 17). La réunion des fables au sein du décorum de la *Porta Triumphante* consacre la puissance de Vénus, au-delà de sa vengeance à l'égard d'Apollon, l'ensemble manifestant, en harmonie avec la symbolique du lieu, le triomphe de l'Amour sur le principe solaire (Apollon).

(63) PHILOSTRATUS, *op. cit.*, p. 43-45.

(64) Cette portion du décor est reprise dans une autre tapisserie de la *Jeunesse de Paris, tissée vers 1560-1580*. Metropolitan Museum of Art, gift of H. Edward Manville, 1911. (11.203). Cf. E. STANDEX, *European Post-Medieval Tapestries and Related Hangings in the Metropolitan Museum of Art, New-York*, 1985, p. 151-153. Le thème des Amours, issu des *Imagines* de Philostrate a été adapté dans une suite de tapisseries des *Pullini*, réalisée dans l'atelier de Willem de Pannemaker entre 1552-1557 pour Ferrante Gonzague (Trisino, collection Marzotto). Une nouvelle édition de la tenture a été tissée par la suite pour le Cardinal Granvelle, en 1573-1575 (Madrid, Palacio Real, serie 33). Cf. Cl. M. BROWN, G. DELMARCEL, *op. cit.*, p. 184-189.

(65) F. COLONNA, *Le Songe de Poliphile...op. cit.*, p. 57.

(66) Colonna décrit de droite à gauche les ornements de la *Porta Triumphante* illustrés dans la planche (fol. 13 v°). L'inversion gauche droite s'est produite au moment de l'impression. Le bas-relief à l'extrême gauche sur la gravure se rapporte en réalité à l'histoire de Clythie (que l'auteur a confondue avec Clymène). Amoureuse d'Apollon, Clythie éprouve de la jalousie pour Leucothoé sa rivale. Délaissée par le Dieu, elle est métamorphosée en héliotrope, fleur qui suit le soleil dans sa course en se tournant vers lui. La gravure reproduit fidèlement le texte en montrant Phébus qui s'enfuit sur son char devant Clythie « dont les cheveux commençaient à prendre forme de rameaux ». La seconde description correspond au panneau figurant à l'extrême droite du portail. Colonna y adapte la fable de Cyparissus. Ce jeune habitant de Céos avait un cerf (le texte de Colonna mentionne une biche) pour compagnon. L'ayant tué accidentellement, il fit le vœu d'un deuil éternel. Apollon, qui l'aimait, en éprouva une grande tristesse mais consentit à exaucer le vœu du jeune homme en le changeant en cyprès, un arbre funéraire. De nouveau, l'illustration rend les détails du texte. Après le drame qui frappe Cyparissus, Colonna évoque une troisième métamorphose, celle de Leucothoé qui, séduite par Apollon et dénoncée par Clythie, fut enterrée vive par son père et transformée par Apollon en arbre à encens. Elle est illustrée par la seconde gravure en partant de la droite. Enfin, c'est la fable d'Apollon et Daphné qui est le sujet de la quatrième description. Aimée d'Apollon qu'elle fuit, Daphné est changée en laurier.

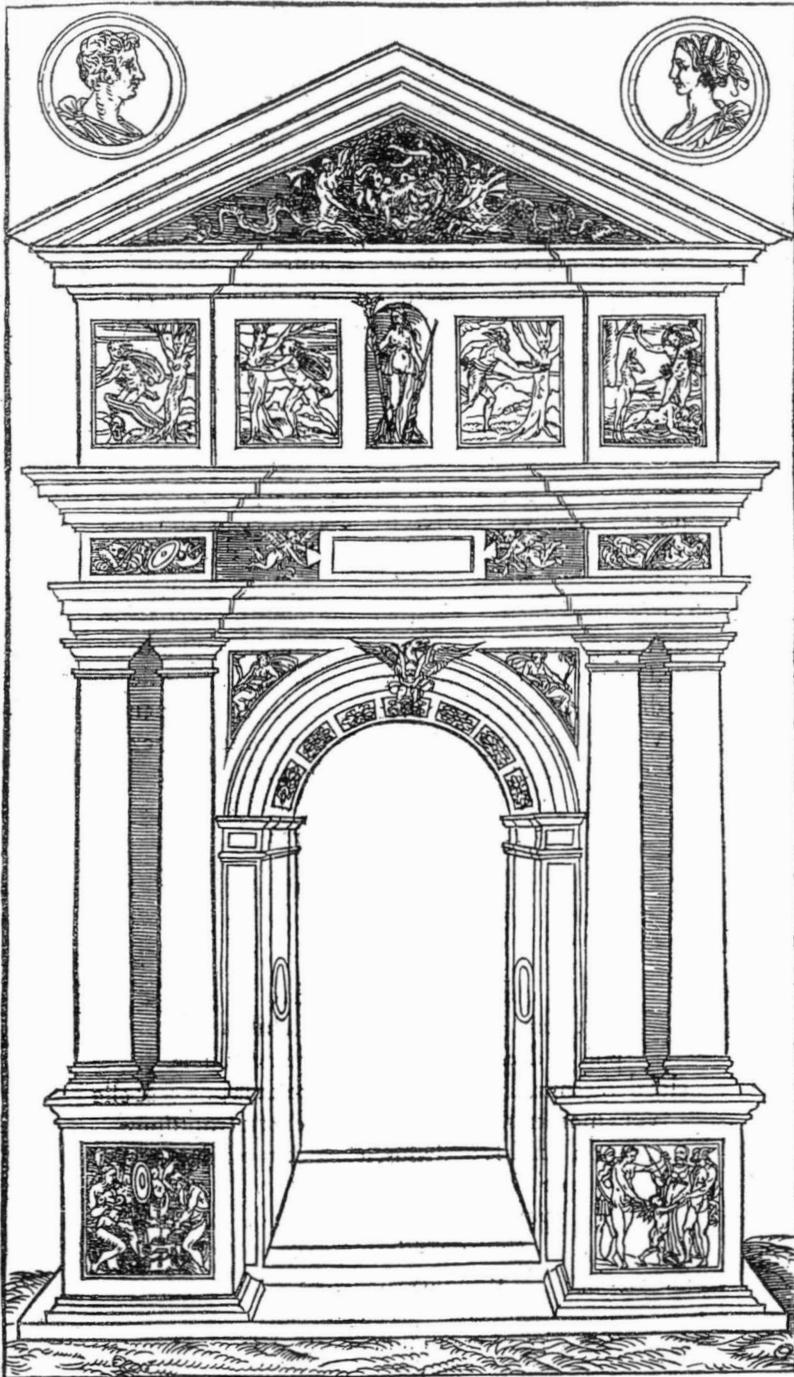


Fig. 17. Ornaments de la Porta triumpante, détail de la planche du *Songe de Poliphile*.
(Photo d'après F. COLONNA, *Le Songe de Poliphile ...op. cit.*, p. 57, ill. n° 13 v°)



Fig. 18. *Cyparisse*, quatrième panneau de la tenture de *Vertunne et Pomone*, détail de la bordure.
(Photo Bildarchiv, ÖNB Wien)



218

Fig. 19. *Leucothoé*, cinquième panneau de la tenture de *Vertumne et Pomone*, détail de la bordure.
(Photo I.R.P.A-K.I.K.)

Une même signification doit être prêtée aux métamorphoses végétales qui apparaissent dans les ornements des bordures latérales des tapisseries de *Vertumne et Pomone*. Elles illustrent les mythes de Cyparisse (fig. 18), Daphné, Leucothoé (fig. 19), Clythie, mais aussi de Myrrha (fig. 20), Philémon et Baucis ainsi que Driope ⁽⁶⁷⁾. L'évocation du pouvoir du dieu Amour se poursuit dans les ornements des bordures inférieures, qui forment un cycle des Amours de Jupiter ⁽⁶⁸⁾. C'est d'ailleurs dans le contexte de la célébration de l'Amour au milieu des vergers des bienheureux que les nymphes aimées par Jupiter trouvent également une place dans le *Songe de Poliphile* ⁽⁶⁹⁾.

L'étude des petites scènes mythologiques intégrées dans les médaillons, au centre des bordures latérales et inférieures, montre que le choix des ornements n'y a pas été laissé au hasard, mais découle au contraire d'une réflexion affectant l'œuvre dans son ensemble. Les scènes des bordures y jouent un rôle que l'on peut comparer à celui de l'*ekphrasis* dans l'ouvrage de Colonna, ceux-ci évoquant les peines et le destin funeste de ceux qui ont méprisé Amour. Conçu comme un *locus amoenus*, le décor dans la tapisserie sert directement la portée morale de la fable de *Vertumne et Pomone*, celle-ci peut donc être lue comme manifestation du triomphe amoureux et n'est pas éloignée de ce fait de celle que l'on a cru pouvoir dégager de l'ensemble de l'œuvre de Colonna ⁽⁷⁰⁾: l'illustration d'une morale sur la nécessité d'aimer ou de l'*Omnia vincit amor* ⁽⁷¹⁾.

(67) Pour l'ensemble des quatre séries de *Vertumne et Pomone*, on compte neuf types iconographiques distincts illustrant des transformations végétales. Deux scènes restent à identifier: Une jeune fille accourant auprès d'un arbre; un homme armé d'un sabre poursuivant une jeune fille.

Il est intéressant de remarquer que la description du jardin de Pomone dans la *Commedia* de Boccace était déjà imprégnée de mythologie classique en raison de l'usage des métaphores employées à l'inventaire de la flore du verger: « ... e Apollo tenente del cielo quella parte che ora trascorre, più i lavorii abelliva »; les galeries de verdure étaient couvertes « della fila e delli stami delle figliuole del re Mineo », liées sur « le incrociabile piante di Siringa... Quivi Narcisso e il piante Adone e l'amata Clizia dal Sole si vede, ciascuno in grandissima abbondanza, e vedisi l'osventurato Iacino e la forma di Aiace... lo conobbi quivi nell' uno de'canti gli antochi pedali di Baucide e di Filemone, pieni nelle loro sommità di rose palme. » Un peu plus loin « era la pieghevole Danne..., nel leccero canto era albero cercando il cielo con la sua sommità, nel cui pedale si mulo , il fanciullo Cyparisso ». On trouve également dans ce jardin « gli aberi a' quali la misera Filis aspettante Demofonte diede principio »...ainsi que « el piacevoli castagne difese da aspravesle, stete già care ad Amarille... ». Plus près de l'eau coulant de la fontaine était « le misere sirocchie di Feton e la piagnevole Driope et la lenta salice ... mi parve conoscere la piagnevole pianta della mulata Mirra.. et la pianta dante l'incensi, stala non molle avanti mulata dal sole ». G. BOCCACCIO, *op. cit.*, p. 91 et suiv.

(68) Les conquêtes du Dieu se succèdent dans les cartouches qui ornent les bordures inférieures. Nous les identifions comme suit: Lédà, Danaë, Sémélé, Antiope, Ganymède, Callisto, Europe, Proserpine et Akémène, Vénus et Amour.

(69) L'*Ekphrasis* renouant avec l'inventaire des tableaux de la pyramide célèbre encore une fois les exploits de Cupidon.

(70) « Pour autant que l'on puisse en saisir toutes les significations cachées, l'œuvre de Francesco Colonna se ramène à la lutte de Diane, déesse chrétienne de la virginité et de Vénus, déesse païenne de la jouissance amoureuse, et de la défaite symbolique de la première ». Y. GIBAUD, *La fable de Daphné, essai sur un type de métamorphoses végétales dans la littérature et les arts*, Genève, 1968.

(71) Envisagé sous cet angle, *Le Songe de Poliphile* est un exemple parmi d'autres issus de la littérature en vogue au XVI^e siècle. On peut lui joindre, par exemple, les *Contes amoureux* de Jeanne de Flore parus en

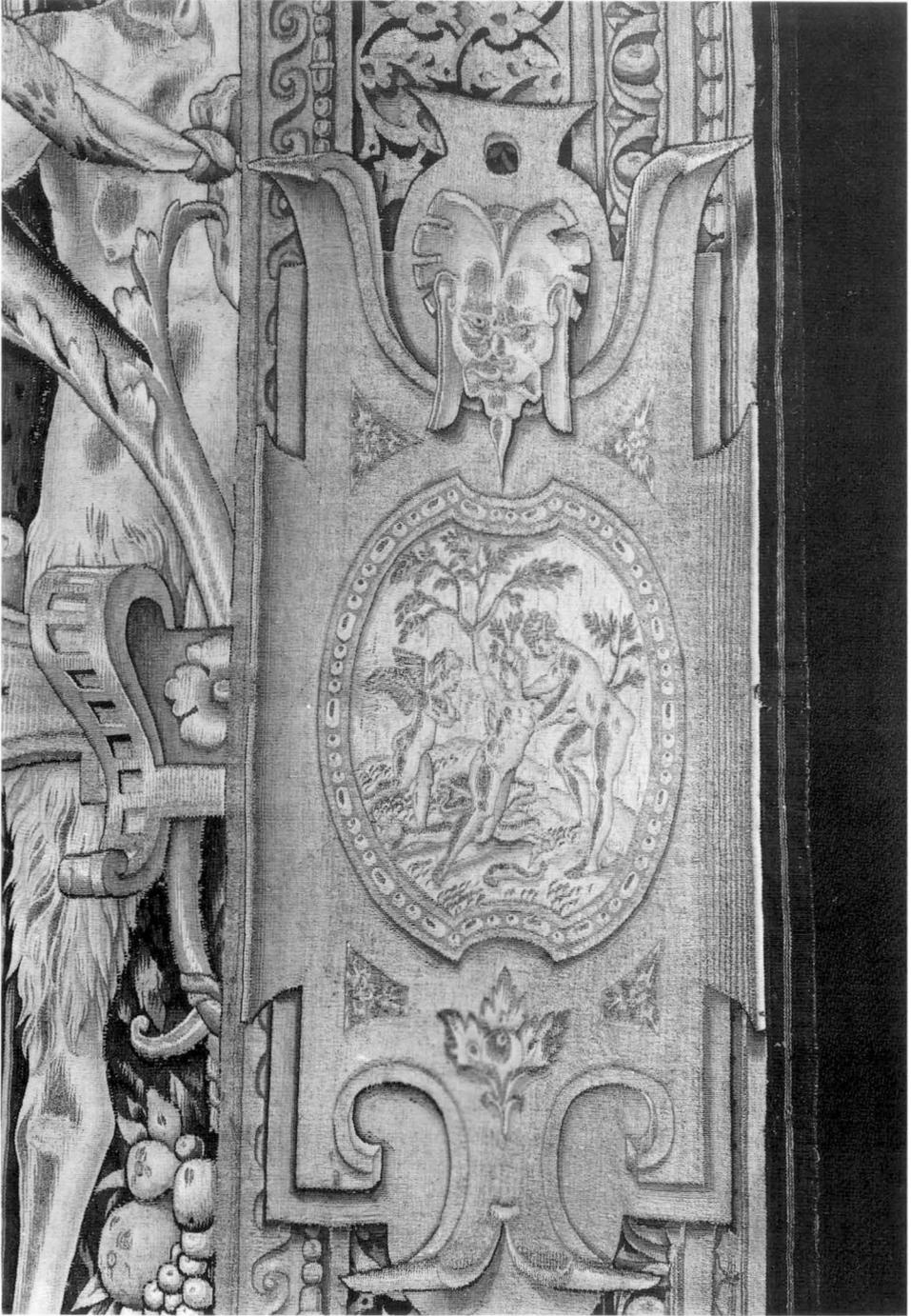


Fig. 20. *Myrrha*, troisième panneau de la tenture de *Vertumne et Pomone*, détail de la bordure.
(Photos L.R.P.A-K.I.K)

La figure de Cupidon fait partie intégrante des jardins d'amour. La tradition picturale y souligne sa présence en le montrant alors qu'il survole le jardin, bande son arc et décoche ses flèches sur les amants. Parfois, une statue à son effigie surplombe la fontaine du jardin. Le dieu est évoqué également dans la tradition littéraire. C'est le cas par exemple dans *l'Amorosa visione* de Boccace où l'une des fresques décrite, représente le triomphe du dieu Amour (72).

S'inscrivant également dans la tradition des jardins d'Amour, les jardins de Pomone réservent à Cupidon une place de choix. Il apparaît surplombant le motif d'Apollon dans la sixième tapisserie (fig. 7). Le fils de Vénus est emprunté à une autre gravure représentant le trophée porté par une nymphe au triomphe d'Amour (73) (fig. 21). Celui-ci « ...était une figure de Cupidon tout nu, tenant son arc bandé, le pied posé sur une boule ronde, au-dessous un chapeau de triomphe, fait de lames d'or limées et ciselées en façon de feuille de Laurier, portant sur le fond d'un vase antique renversé... En dedans du chapeau il y avait un tableau par l'épaisseur duquel la lance traversait... Au tableau était écrit devant et derrière en lettres grecques: DORIKHTH-TOI (74), c'est à dire, pris en balaille... ». De manière très explicite la figure de Cupidon évoque l'action du fils de Vénus sur Vertumne et Pomone, qu'il désigne de sa flèche. Mais faut-il y voir également une allusion à son triomphe sur Apollon lui-même, auquel l'enfant taquiné par le dieu avait répondu : « Ton arc Phébus, peut tout percer, le mien va te percer toi-même; autant tous les animaux sont au-dessous de toi, autant la gloire est inférieure à la mienne » (75). Amour est plus puissant qu'Apollon qui est assimilé ici à Hélios. Les jardins de Pomone sont aussi le jardin de Vénus, un *locus amoenus* où l'union de Vertumne et Pomone manifeste le triomphe d'Amour (76).

L'influence de Fontainebleau

L'inventeur des tapisseries connaissait bien l'œuvre de Colonna et était capable surtout d'en apprécier les descriptions. Plutôt que de recourir à la version originale de l'ouvrage qui

1537, qui s'en inspirent d'ailleurs de plusieurs façons. Cf. J. FLORE, *Contes amoureux* (1537-1540), éd. G. A. PÉROUSE, Lyon, 1980, en particulier p. 37-40. Ce genre littéraire contribue à maintenir un climat romanesque et courtois où prédomine la célébration de la beauté et dans lequel s'inscrit également la quête de Vertumne envers l'indifférente Pomone.

(72) Le tableau dépeint Cupidon assis au milieu d'une foule d'amants et comprend aussi les célèbres scènes d'Apollon poursuivant Daphné ainsi que la mort d'Adonis. P. E. WATSON, *The Garden of Love in Tuscan Art of the Early Renaissance*, Philadelphia et Londres, 1979, p. 28.

(73) F. COLONNA, *Le Songe de Poliphile...*, op. cit., (fol. 117^o), p. 303.

(74) C'est un mot forgé par l'auteur. Littéralement il signifie: qui ont été pris par la lance, butin de guerre, cf. *Ibidem*.

(75) OVIDE, *Métamorphoses*, I, 460-463.

(76) Lucile Golson rapporte que l'union de Vertumne et Pomone avait déjà été interprétée en allégorie nuptiale par les auteurs latins et renvoie à W. BREWER, *Ovid's Metamorphoses in European Culture*, Boston, 1957, III, p. 253. Cf. L. GOLSON, *Rosso et Primulice au Pavillon de Pomone*, dans *Actes du Colloque international sur l'Art de Fontainebleau, Paris et Fontainebleau 18, 19, 20 octobre 1972*, Paris, 1973, p. 236.



Fig. 21. *Trophée*, planche du *Songe de Poliphile*.
(Photo Bibliothèque nationale de France)

parut en 1499 à Venise, il a dû se référer à la traduction française éditée à Paris en 1546. Par rapport à l'édition première, celle de Kerver présente en effet deux avantages majeurs. Le texte y est d'une part, d'un abord plus facile, Jean Martin ayant traduit et unifié les langages utilisés dans l'édition originale. L'ouvrage de Kerver contient d'autre part les douze illustrations relatives aux descriptions de jardin dont était dépourvu l'ouvrage d'Alde. Or, les décors des tapisseries de *Vertumne et Pomone* doivent autant aux gravures qu'au texte lui-même, les

deux éléments étant complémentaires (77). Les descriptions littéraires contiennent ce qui fait défaut aux planches du *Poliphile* et est magnifiquement illustré par les tapisseries : des impressions de couleur. Elles sont induites par la description minutieuse des matières, des essences végétales, des senteurs et du climat des jardins. Ainsi, du strict point de vue de la représentation des architectures, la connaissance des planches de l'édition française semble avoir été un atout important.

Les projets pour la tenture de *Vertumne et Pomone* doivent avoir été conçus au plus tard en 1545 (78). Or le *Songe de Poliphile* voit officiellement le jour en 1546, à une date qui est par conséquent trop tardive pour que l'on puisse envisager une influence de l'ouvrage après sa publication sur la conception des décors des tapisseries. Il faut donc s'intéresser de plus près à la création du chef-d'œuvre de Jean Martin.

Le premier traducteur de l'ouvrage est un chevalier de Malte resté anonyme. Il aurait soumis son manuscrit à Nicolas de Herberay des Essars, puis à Jacques Gohori, qui l'a remis ensuite à Jean Martin. Celui-ci déclare travailler à la traduction française en 1545, mais le privilège remonte à 1543 (79). D'autre part, la réalisation de l'ouvrage dans son état définitif suppose la mise en relation d'un texte avec des illustrations qui implique vraisemblablement un travail d'atelier. La composition des bois a dû précéder la révision du texte, qui elle-même suppose une collaboration avec le ou les illustrateurs (80). De manière approximative, en tenant compte de l'ampleur du travail, on pourrait considérer que le livre a été réalisé entre 1543 et 1545.

L'illustration des livres parisiens à l'époque s'effectuait généralement dans des ateliers, qui conservaient jalousement leurs bois. Ceux-ci pouvaient être utilisés à plusieurs reprises pour l'illustration d'un ouvrage dont les rééditions étaient agrémentées de l'une ou l'autre composition nouvelle (81). Le *Songe de Poliphile* reflète cette procédure. À l'exception de douze nouvelles planches et d'un frontispice, les compositions qui accompagnent la version française dérivent de celles de l'édition Aldine (82). Les gravures ajoutées, pour la plupart des vues de

(77) Le style des ornements dans le portail de Colonna, l'expression concise et précise tout à la fois qui le caractérise, porte à croire que l'auteur des médaillons connaissait ce modèle iconique. Il ne pouvait en prendre connaissance qu'au travers de l'édition française. Dans la version de Alde Manuce, le portail apparaît en effet démuné des détails ornementaux.

(78) Rappelons qu'un document (cf. note 6) révèle qu'une tenture avait été achetée par Marie de Hongrie avant 1548. D'après M. CRICK-KUNTZIGER, trois ans sont nécessaires à l'exécution de neuf pièces de l'envergure de celles de *Vertumne et Pomone*, ce qui permet de considérer la date de 1545 comme terminus ante quem. M. CRICK-KUNTZIGER, *L'auteur des cartons*, op. cit., p. 161.

(79) Les circonstances mystérieuses qui ont donné naissance à la version française de l'*Hypnerotomachia* sont brièvement évoquées par Jean Martin dans la préface de l'édition de 1546 (F. COLONNA, *Le Songe de Poliphile...*, op. cit., p. 9, (fol. III, r° et v°)) puis par Jacques Gohori dans les rééditions de 1554 et 1561.

(80) F. COLONNA, *Le Songe de Poliphile...*, op. cit., p. XVIII.

(81) Les éditions successives des *Métamorphoses d'Ovide* suivent cette procédure. R. BRUN, *Le livre français illustré de la Renaissance*, Paris, 1969.

(82) La majorité des planches offre une transposition des bois de l'édition originale. L'image est parfois inversée par rapport au modèle. Ce phénomène est à la source de la discordance qui existe entre le texte et les illustrations. Il indique parfois que les dessins des bois de l'édition française ont été réalisés à partir des gravures italiennes.

jardin⁽⁸³⁾, conservent le caractère des illustrations précédentes pour ce qui est du mode de représentation de l'espace⁽⁸⁴⁾. A ce jour, on ne possède aucune certitude pour ce qui est de l'attribution des planches. Jean Goujon ou « un artiste de l'école de Jean Goujon » sont les noms les plus fréquemment cités⁽⁸⁵⁾. Mais cette hypothèse se fonde uniquement sur le fait que Jean Goujon a réalisé des illustrations pour le Vitruve paru en 1547 et pour l'Entrée d'Henri II à Paris en 1549⁽⁸⁶⁾, deux ouvrages préparés par Jean Martin.

En revanche, le style des compositions est assurément au goût du jour, influencé par l'école de Fontainebleau. On en mesure l'importance en comparant quelques unes des gravures de l'édition française à leurs modèles italiens: le décor de la fontaine avec une nymphe endormie épiée par un satyre⁽⁸⁷⁾ ou le triomphe de Priape⁽⁸⁸⁾ par exemple. Les silhouettes des personnages ont considérablement changé: elles sont devenues fines, allongées, élégantes. La scène qui montre Poliphile et les nymphes aux bains révèle pleinement l'influence de Fontainebleau. Elle s'inspire d'une gravure de Jean Mignon⁽⁸⁹⁾ d'après Luca Penni, qui a été associée aux décorations des appartements des bains du château de Fontainebleau (réalisées entre 1541-1547). Le frontispice de l'ouvrage dérive lui aussi directement des planches décoratives qui caractérisent l'école de Fontainebleau dont les premiers exemples de panneaux d'ornementation sont gravés par Fantuzzi et remontent à 1542.

(83) Les planches ajoutées dans la version française sont: le frontispice de l'ouvrage; le tracé géométrique de la *Porta triumpante*, fol. 3 r°, (p. 47); l'édifice des bains, vue extérieure, fol. 26. r°, (p. 81); l'édifice des bains, vue intérieure, fol. 27 v°, (p. 84); une vue de jardin, le jardin de verre, fol. 41v°, (p. 121); le labyrinthe nautique, fol. 43 r°, (p. 124); une vue de jardin (le jardin de soie), fol. 43 v°, (p.126); une vue de jardin (le jardin de l'obélisque), fol. 44 v°, (p. 127); la muraille plantée de cyprès qui clôture l'île; fol. 106 v°, (p. 276); un tracé géométrique de l'île, fol. 106 v°, (p. 277); une architecture de jardin (péristyle); fol. 112 v°, (p. 290); une haie taillée avec figures, fol. 113 r°, (p. 291); un parc avec agencement d'arbres, fol. 113 v°, (p. 292).

(84) Trois planches présentent un caractère plus « moderne »: L'« orthographe » de la *Porta Triumpante* qui rappelle les planches des traités d'architecture ainsi que les deux gravures illustrant le monument qui abrite le bain des nymphes. Ces dernières peuvent être comparées à celles de l'Entrée d'Henri II à Paris, cf. par exemple, *la Fontaine du Ponceau*. III, dans P. du COLOMBIER, *Jean Goujon*, Paris, 1949.

(85) Dans la littérature consacrée au *Poliphile*, trois artistes sont habituellement cités comme auteurs possibles pour les illustrations de l'ouvrage de Jean Martin: Jean Goujon, Jean Cousin, Germain Pilon. Mais malheureusement les attributions (en particulier à Jean Cousin) ne sont ni discutées ni argumentées. L'attribution à Germain Pilon est basée sur la comparaison du frontispice du *Songe de Poliphile* avec un dessin conservé au Louvre inv. n° 32411.

(86) *C'est l'ordre qui a esté tenu à la nouvelle et joyeuse entrée, que... Henri le deuxième (...) a faicte (...) le seizième jour de juin MDXLIX*, Paris, J. Roffet, 1549. Le style des planches du *Poliphile* diffère des illustrations du *Vitruve* qui ont été attribuées à Jean Goujon. Parmi les gravures du *Songe*, on ne trouve aucune figure qui soit comparable à celles de *La construction de la première maison du Vitruve*, qui se caractérisent par leurs puissantes musculatures. III, dans N. DACOS, *Jean Goujon in Italia: Tre disegni*, dans *Bottefino d'Arte*, N.S., 71, 1992, p. 91-102, fig. 19.

(87) F. COLONNA, *Le Songe de Poliphile...*, op. cit., f. 22 v°, (p. 73).

(88) *Ibidem.*, f. 69 r°, (p. 189).

(89) H. ZERNER, *L'école de Fontainebleau. Gravures*, Paris, 1969, (J. M. 49). Les nymphes affairées à leur toilette sont moins nombreuses que dans la gravure de J. Mignon, mais les proportions, les gestes ainsi que l'élégance des figures leur sont empruntées. La planche du Poliphile reproduit également au premier plan les accessoires du bain: le vase et le vêtement sur le sol à gauche, la coupe à droite. D'après Henri Zerner, Jean Mignon (actif entre 1535 et 1555) a réalisé ces gravures entre 1543 et 1545.

Le milieu humaniste raffiné de la cour de François Ier a réservé bon accueil à l'ouvrage de Colonna. La diffusion du livre y est attestée de plus d'une manière. Le succès dont semble jouir la version originale a sans doute motivé la publication de la traduction⁽⁹⁰⁾, qui joue un grand rôle dans la réception de l'œuvre en France. Son influence est immédiate et se manifeste avant même la publication de l'ouvrage en 1516. Nicolas de Herberay des Essars s'est inspiré du modèle du *Poliphile* dans ses traductions des *Amadis* dont les publications précèdent celle du *Songe*⁽⁹¹⁾.

Pour expliquer l'influence du *Songe* sur le décor des tapisseries *Vertumne et Pomone*, il faut envisager que l'auteur des décors et du programme iconographique des tapisseries devait avoir eu accès à la version préparée par Jean Martin avant sa publication, au moment de sa préparation.

Les tapisseries de Vertumne et Pomone ont été tissées à Bruxelles, mais rien n'empêche d'imaginer que les projets en aient été conçus ailleurs⁽⁹²⁾. Nicole Dacos a donné dans un article récent⁽⁹³⁾ l'invention des dessins des tapisseries de *Vertumne et Pomone* à Léonard Thiry, un peintre flamand ayant travaillé à Fontainebleau. L'auteur y a montré comment, renouant après un séjour à Fontainebleau avec l'idéal raphaélesque présent à Bruxelles par le biais des cartons des *Actes des Apôtres* et de la tenture de la *Scuola Nuova*, l'artiste avait su y joindre le raffinement bellifontain qu'il a également introduit dans les architectures de jardins et les figures des tapisseries de *Vertumne et Pomone*. Un autre argument en faveur de l'hypothèse d'attribution des tapisseries à Thiry résidait dans la révélation des caractéristiques communes que partagent les œuvres de l'artiste et le groupe stylistique constitué indépendamment des trois séries de tapisseries, les séries de *Vertumne et Pomone*, celle de *La création*

(90) Ainsi l'influence de l'*Hyperotomachia* est-elle perceptible dans le domaine littéraire très peu de temps après la parution de la version originale. Déjà en 1509, un petit manuel dédié à Louise de Savoie, le *Traité des Vertus* de François Desmoulins, adapte une situation tirée de l'ouvrage. En 1529, elle est manifeste aussi dans le *Champ fleury* de Geoffroy Tory. Cf. F. COLONNA, *Le Songe de Poliphile...*, op. cit., p. XXI.

(91) La publication des versions françaises des *Amadis* débute en 1540 et se poursuit au cours des années suivantes. Nicolas de Herberay des Essars avait pris connaissance de la première version manuscrite de l'ouvrage. Les descriptions du Palais et des jardins de l'enchanteur Apollidon (Livre II, chap. 4) témoignent de l'influence des décors du *Songe*. L. GUILLERN, *Sujet de l'écriture et de la traduction autour de 1540. La traduction française des quatre premiers livres de l'Amadis de Gaule*, Paris-Lille, 1988, p. 268-299.

(92) La renommée des ateliers bruxellois était telle au XVI^e siècle que les commandes y affluaient de toute l'Europe. La réalisation des modèles ne s'effectuait pas toujours sur place. Ainsi, on voit Primaticcio se déplacer de Fontainebleau à Bruxelles en 1532 pour y apporter « un modello » pour la tapisserie de Scipio. S. BEGUIN, *Giulio Romano et l'école de Fontainebleau*, dans *Atti del Convegno Internazionale di studi su Giulio Romano e l'espansione europea del Rinascimento, Mantova, Palazzo Ducale 1-5 ottobre 1989*, Mantoue, 1989, p. 50.

(93) La carrière de ce peintre méconnu a été récemment reconstituée. Cf. N. DACOS, *Léonard Thiry de Belges, peintre excellent. De Bruxelles à Fontainebleau en passant par Rome*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, mai-juin 1996, p. 199-212; N. DACOS, *Léonard Thiry de Belges, peintre excellent. De Fontainebleau à Bruxelles*, ibidem, juillet-août 1996, p. 22-36. Pour une synthèse sur les attributions pour les tentures de *Vertumne et Pomone*, cf. N. FORTI GRAZZINI, *Gli Arrazzi*, Milan, 1994, p.183.

d'Adam ainsi que la suite des *Fables d'Ovide*. Tout aussi convaincants, sont les rapprochements⁽⁹⁴⁾ établis entre les ornements des tapisseries et ceux des dessins de *l'Histoire de la Conquête de la Toison d'or*⁽⁹⁵⁾ que l'on conserve de la main de cet artiste et dont les encadrements montrent des éléments décoratifs de veine bellifontaine. Il est vraisemblable que Thiry ait réalisé les dessins durant son séjour à Fontainebleau. Il semble que l'on puisse même préciser que c'était après 1542⁽⁹⁶⁾. A cette époque, le peintre flamand était en contact avec les graveurs de Fontainebleau et peut-être aussi avec les milieux de l'édition parisienne. Les dessins de la *Conquête* ont servi en effet à la publication d'un recueil de gravures dues à Boyvin édité à Paris à l'initiative de Jean de Mauregard. Jacques Gohori, celui-là même qui est à l'origine de la préparation de l'édition française du *Songe de Poliphile*, est également l'auteur des quatrains qui accompagnent les gravures du recueil de Boyvin⁽⁹⁷⁾. Le graveur avait aussi fait paraître à Paris quantité d'autres planches d'après des dessins de Thiry⁽⁹⁸⁾.

La présence du *Songe de Poliphile* dans les jardins de Pomone renforce donc la thèse qui situe les tapisseries dans la sphère artistique de Fontainebleau⁽⁹⁹⁾. Si Thiry est encore à Fontainebleau et pour peu qu'il ait fréquenté le monde de l'édition parisienne, il lui était donc possible de prendre connaissance de l'ouvrage de Jean Martin en cours de préparation.

Conclusion

Le décor donné à la fable de *Vertumne et Pomone* est un des plus belles réussites de la tapisserie bruxelloise et constitue probablement, une contribution tout aussi originale à l'his-

(94) N. DACOS, *Léonard Thiry de Belges, peintre excellent. De Fontainebleau à Bruxelles, op. cit.*, p. 22-36.

(95) Vingt-deux d'entre eux, numérotés (1-12) et (17-22) sont conservés à Leyde, au Prentenkabinet der Rijksuniversiteit (inv. nr PK 1970-1992), tandis que trois autres dessins (13-15) font partie des collections de l'ENSBA à Paris (inv. E.B.A. n° M. 808-810 (Thiry)). Le dessin n° 16 a disparu.

(96) Une première indication précise permettant la datation des dessins est fournie par la nymphe de Fontainebleau reprise comme principal ornement dans la feuille inaugurant la suite des épisodes de la *Conquête* (pl. I). Si, comme nous le proposons, on lui reconnaît comme source d'inspiration le projet de sculpture en bronze conçu par Cellini pour la lunette de la Porte Dorée, il faut retenir la date de 1542 comme terminus post quem pour la création de l'œuvre. En effet, c'est en février 1542 que Cellini présente son projet au Roi. Cf. J. COX-REARICK, *The collection of Francis I. The Royal Treasures, New York-Anvers, 1996*, p. 290. Thiry est-il encore à Fontainebleau ou est-il déjà retourné en Flandre lorsqu'il travaille aux dessins? La question n'est pas tranchée. Si les dessins sont très bellifontains d'un point de vue stylistique, il n'en reste pas moins qu'ils recèlent des souvenirs des cartons de Raphaël qui pouvaient être vus à Bruxelles et que par conséquent on pourrait les situer après le retour de Thiry à Bruxelles. Je remercie Nicole Dacos pour cette observation.

(97) Jacques Gohori pourrait être intervenu à un stade ultérieur, précédant de peu la parution du recueil qui a lieu 13 ans après la mort de Thiry. A propos du recueil, cf. la notice de Nicole Walch dans *L'Ordre de la Toison d'or de Philippe le Bon à Philippe le Beau (1430-1505): idéal ou reflet d'une société*, Catalogue d'exposition établi sous la direction de Pierre Cockshaw, Bibliothèque Royale de Belgique 1996, Turnhout, 1996, p. 237-239.

(98) Cf. J. LEVRON, *René Boyvin, graveur angevin du XVI^e siècle*, Angers, 1941.

(99) L'étude des caryatides et des termes des tapisseries nous avait déjà conduit dans cette voie, cf. G. PAREDES, *op. cit.*

toire de la représentation des jardins à la Renaissance. On y découvre une nouvelle vision du jardin de Pomone, celle d'un théâtre de verdure où, jusque dans les moindres détails, prédominent l'architecture et les ornements. Le cadre est devenu un élément actif dans la narration de la passion amoureuse que nourrit Vertumne, le dieu des saisons pour Pomone, déesse des vergers.

La nouvelle expression du jardin de Pomone a tiré profit d'un modèle importé d'Italie: le dispositif scénique de son architecture. La mythologie et le concept du jardin de plaisance avaient déjà été unis dans le domaine de la fresque, donnant naissance à des décors qui sont comparables aux jardins des tapisseries. Si ces représentations étaient portées par un substrat poétique particulier à la région de Ferrare ⁽¹⁰⁰⁾, le jardin dépeint dans les tapisseries de *Vertumne et Pomone* trouve ses attaches ailleurs. Il est l'illustration d'un *topos* de la description du jardin: le *locus amoenus*. Le concept trouve ses racines dans la littérature classique antique et est véhiculé par la tradition médiévale — qui a produit des textes comme celui du *Roman de la Rose* ou encore *la Commedia* de Boccace. *L'Hyperotomachia Poliphili*, comme l'a démontré G. Polizzi, s'inscrit dans une perspective de continuité plutôt que rupture dans la tradition littéraire occidentale, l'ouvrage a offert aux décors des tapisseries l'exemple des *jardins de Cythère comme une variation sur des modèles familiers des jardins médiévaux* ⁽¹⁰¹⁾. Il propose au lecteur une vision 'moderne' du *locus Amoenus*, que les *ekphrasis* mythologiques et le répertoire d'images constitué des gravures, permettaient de reconstruire. A la lumière du *Songe de Poliphile*, les jardins de Pomone apparaissent comme le jardin de Vénus, un cadre idéal pour l'expression du triomphe d'Amour.

A la fin de son ouvrage intitulé *Garden of Love in Tuscan Art of the early Renaissance* ⁽¹⁰²⁾, Watson a rappelé l'existence du jardin d'amour dans les œuvres du Titien et, a signalé la renaissance du concept chez Pieter Paul Rubens dans le tournant du xvii^e siècle ⁽¹⁰³⁾. Les jardins de *Vertumne et Pomone* trouvent également une place dans cette perspec-

(100) E. Mac DOT'GALL, *op. cit.*, p. 51.

(101) G. POLIZZI, *Le devenir du jardin médiéval...*, *op. cit.*, p. 287.

(102) P. E. WATSON, *op. cit.*, p. 129-130.

(103) Voir à ce sujet (cette référence nous été renseignée par le Prof. A. Balis) E. GOODMAN, *Rubens: The garden of Love as conversation à la mode*, Amsterdam-Philadelphia, 1992.

Une partie des recherches préparatoires à cette étude ont été possibles grâce à une bourse de la Fondation Sulzberger. En tant que *Intern.* au département *Sculptures and Decorative Art, Metropolitan Museum of Art*, New York, j'ai également bénéficié des ressources offertes par cette institution. Je voudrais remercier chaleureusement Madame Nicole Dacos qui a corrigé les versions successives de ce manuscrit, Elisabeth Eustis pour l'orientation bibliographique touchant à la problématique du jardin et de sa représentation, Emilie de Thonel d'Orgeix pour ses suggestions et encouragements, M. Tom Campbell et M. Didier Maertens pour avoir eu l'amabilité de relire le manuscrit ainsi que Madame Claudine Lemaire pour les corrections apportées à la version finale.

Joris Vezeleer était marchand à Anvers, spécialisé dans le commerce d'article de luxe (tapisseries et orfèvreries). Il était aussi Maître général des monnaies, orfèvre, agent immobilier et prêteur sur gage. A. VAN DE KERKHOVE, *Joris Vezeleer, een Antwerps koopman-ondernemer van de XVIde eeuw*, dans *NLIII^e Congres, Sint-Niklaas-Waas 1974. Annalen*, Brussel, 1974, p. 326-334. Je remercie M. Tom Campbell de m'avoir indiqué cette publication.

tive historique, où la féerie des décors du *Songe* est magnifiquement traduite en des termes maniéristes.

La traduction en langue française de l'édition originale de *l'Hypnerotomachia Poliphili*, le *Songe de Poliphile* par Jean Martin, a fortement contribué à la diffusion de l'ouvrage en particulier dans le Nord. Après avoir montré les rapports entre les jardins décrits dans l'ouvrage et ceux des tapisseries, on se devait d'en discuter les conséquences et de désigner le cercle artistique de Fontainebleau comme possible berceau pour la gestation de l'œuvre.

SAMENVATTING: Van Venus' tuinen tot Pomona's tuinen.

Het verhaal van Vertumna, god van de seizoenen, en van Pomona, godin van de boomgaarden, in de *Metamorfosen* van Ovidius, bevat geen enkele concrete verwijzing naar de tuin van de godin. Het verwondert daarom op verschillende reeksen wandtapijten van vlak vóór 1548 schitterende tuinarchitectuur als achtergrond bij de fabel te zien verschijnen. Deze voorstellingen werden tot nog toe niet bestudeerd vertrekkend vanuit de tuinarchitectuur. Ons onderzoek van zowel literaire als iconografische bronnen toont de grote invloed aan van de eerste Franse vertaling van de *Hypnerotomachia Poliphili* van Francesco Colonna, uitgegeven te Parijs in 1546. Dit werk is eveneens van belang voor een beter begrip van de betekenis van de tuin van Pomona op wandtapijten.

Het wandtapijt lijkt de toeschouwer een maniëristische versie te tonen van de tuin van Amor zoals gekend uit de middeleeuwse traditie. Ongetwijfeld speelden humanisten uit het Parijse milieu, dat onder invloed stond van de artistieke uitstraling van Fontainebleau, een belangrijke rol bij de vertaling van het werk van Colonna. Op basis van stijlkenmerken kan het ontstaan van de wandtapijten rond *Vertumna en Pomona* misschien in de school van de school van Fontainebleau gesitueerd worden.

ABSTRACT: From the Garden of Venus to the Garden of Pomona.

In the story of Vertumnus, God of the Seasons, and Pomona, Goddess of the fruits of Earth, told by Ovid in his *Metamorphoses*, no reference is made to the garden of Pomona. It is therefore surprising to discover sumptuous garden architecture in various tapestry series made shortly before 1548.

These tapestries have never been studied from the angle of garden representation. This essay presents a study of the literary and iconographical sources and demonstrates the particular influence of one specific book on the frames and garden architecture in tapestries namely the French version of the *Hypnerotomachia Poliphili* by Francesco Colonna published in Paris in 1546. Importantly, this book also helps understand the meaning of the garden of Pomona in the tapestry series. To us it appears as a mannerist version of the Medieval Garden of Love. The French translation most certainly came about in the Parisian humanistic circles, at the moment under the artistic influence of the school of Fontainebleau. It is precisely in that artistic sphere that the origin of the tapestries may be situated on the basis of their stylistic characteristics.

PIERRE-DENIS PLUMIER (ANVERS 1688 - LONDRES 1721)

Alain JACOBS
(Prix-Prijs Simone Bergmans 1998)

L'essentiel de l'information sur Pierre-Denis Plumier provient des notes manuscrites de Philippe Baert, le bibliothécaire du marquis de Chasteler ⁽¹⁾. Baert explique avoir reçu ses renseignements de la famille du sculpteur ainsi que de « M. Delvaux » ⁽²⁾. De toute évidence, ce dernier est à identifier avec le fils du sculpteur Laurent Delvaux, Jean Godefroid Delvaux (1737-1813), alors secrétaire au Conseil souverain du Brabant et qui avait remis à Baert en décembre 1771 une notice biographique de son père. Quant à la « famille du sculpteur », il ne peut s'agir que de Pierre Plumier, l'un des deux enfants de Pierre-Denis, âgé d'une cinquantaine d'années en 1770. Au décès de leur mère, Madeleine-Thérèse Pauwels, survenu en 1726, les deux jeunes orphelins de Plumier furent confiés à Laurent Delvaux qui avait épousé la veuve de Plumier en secondes noces. Le jeune Denis Plumier fut formé à son tour au métier de sculpteur par son tuteur et travailla dans son atelier jusqu'au milieu du xviii^e siècle ⁽³⁾. Selon J.B. Picard, le secrétaire de la Société des Beaux-Arts de Bruxelles, Denis Plumier aurait finalement abandonné la carrière de l'art pour un poste plus lucratif ⁽⁴⁾. Baert qui était en relation avec la famille Delvaux a très certainement connu Pierre Plumier.

(1) Ces données sont dispersées dans ses divers manuscrits conservés à la Bibliothèque Royale Albert Ier, à Bruxelles: Ph. BAERT, *Eloge historique de François Du Quesnoi sculpteur, avec un précis de sa vie et de ses ouvrages, de ses élèves ses compatriotes, id des disciples que ceux-ci ont formés à leur tour id dont les descendants ont vécu jusqu'à nos jours. Ouvrage qui renferme une grande partie de l'histoire des sculpteurs Flamands, par Philippe Baert*, Mss 17642, f° 49r-v; *Documents pour servir à l'histoire de la sculpture et de l'architecture en Belgique*, Mss 17656, f° 128r et 137r-v; *Notes, documents, esquisses de travaux relatifs à l'histoire des arts... dans les Pays-Bas. Matériaux pour l'histoire des arts et des artistes dans les Pays-Bas*, en particulier *Mémoire relatif à la vie et ouvrages de Pierre Denis Plumier procuré par M. Delvaux, secrétaire du Conseil de Brabant*, Mss H 95/23, f° 205r, 213r, 222, 240v - 244v, 419r et *Notes, document, esquisses de travaux relatifs à l'histoire des arts... dans les Pays-Bas. Additions à la vie privée et aux ouvrages des Sculpteurs, Architectes, Ciseleurs, Graveurs de médailles des Pays-Bas*, Mss H 95/24, f° 36.

(2) Ph. BAERT, BR, Mss 17656, f° 128r et 137r-v; *idem*, BR, Mss 95/23, f° 244v & 419r

(3) cf. A. JACOBS, *Laurent Delvaux 1696-1778*, Paris, 1999, p. 25, 65-67.

(4) J.B. PICARD, *Essais sur l'histoire de l'art aux Pays-Bas par J.B. Picard, secrétaire de la Société des Beaux-Arts de Bruxelles*, vol. 1, [Bruxelles, 1827-1839], Bruxelles, B.R., Mss H/225, f° 180v.



Fig. 1. P. Baert: *Portrait de Pierre-Denis Plumier* - plume et lavis d'encre grise - dans *Eloge historique de Fr. Duquesnoy...*, BR, Mss 17612 f°84v (cliché Bibliothèque royale Albert Ier, Bruxelles).

C'est à partir de cette précieuse source que fut élaborée l'historiographie de Pierre-Denis Plumier. Les notices de F.V. Goethals, J.B. Picard, J. Immerzeel et Ed. Marchal reposent exclusivement sur les données fournies par Baert. En 1928, Marguerite Devigne s'y réfère également tout en signalant l'existence d'un recueil inédit de gravures conservé à la Staatliche Kunstbibliothek de Berlin (cat. n° G.1) ⁽⁵⁾. En 1953, R. Gunnis étoffe le répertoire de l'œuvre

(5) Sur P.D. Plumier, on consultera, outre les manuscrits de Ph. BAERT et de J.B. PICARD déjà cités, celui de F. MOIS, *Abrégé de la vie et des ouvrages des plus fameux sculpteurs flamands anciens et modernes par ordre alphabétique*, vol. 1, 1775, Bruxelles, B.R., Mss. 12103 p. 82 (f° 84) ainsi que les publications de G.P. MENSAERT, *Le Peintre amateur et curieux, ou description générale des tableaux des plus habiles maîtres qui font l'ornement des Eglises, Couvents, Abbayes, Prieurés et Cabinets particuliers dans l'étendue des Pays-Bas Autrichiens*, t. 1, Bruxelles, 1763, p. 36 et 108; F.V. GOETHALS, *Plumier*, dans *Histoire des lettres, des sciences et des arts en Belgique et dans les pays limitrophes*, t. 2, Bruxelles, 1840, p. 237-243; J. J. IMMERZEEL, *De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders, Beeldhouwers, Graveurs en Bouwmeesters, van het begin der vijfde eeuw tot heden*, vol. 2, Amsterdam, 1843, p. 316; *Inventaire des objets d'art contenus dans les églises de Bruxelles et de la Province*, dans *La Renaissance. Chronique des Arts et de la Littérature*, 9, 1847-48, p. 67; A. PINCHART, *Archives des Arts, Sciences et Lettres. Documents inédits*, vol. 1, Gand, 1860, p. 40; E. MARCHAL, *Mémoire sur la sculpture aux Pays-Bas pendant les XVII^e et XVIII^e siècles, précédé d'un résumé historique*, dans *Mémoires de l'Académie royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts*, t. XLI, 1877, p. 73-74; *idem*, *La Sculpture et les Chefs-d'œuvre de l'Orfèvrerie belges*, Bruxelles, 1895, p. 495;



Fig. 2. Pieter Angelles: *L'atelier du sculpteur* - 1716 - huile sur toile, 60 x 49 cm - Stockholm, Nationalmuseum (cliché Statens Konstmuseer).

de Plumier de plusieurs numéros (cat. n° 53-56) ⁽⁶⁾, mais rien de neuf n'est apporté à notre connaissance sur la vie de l'artiste ni d'ailleurs sur son art. En fait, aucun essai d'analyse de son style n'a été entrepris jusqu'ici. Tout au plus, Baert estimait Plumier « *très intelligent* » ⁽⁷⁾ et J.B. Picard lui reconnaissait de bonnes dispositions: « *Il nous reste de lui plusieurs compositions dignes de l'attention d'un amateur* » ⁽⁸⁾. Quant à Paul Vitry, il constatait avec raison, en 1925, que Plumier ayant « *fait son éducation à Paris* », fut « *un des premiers tenants de l'influence française opposée à l'influence rubénienne* », observation reprise en 1979 par M. Populaire ⁽⁹⁾. A ce concert de louanges, Marguerite Devigne oppose toutefois une appréciation plus mitigée: « *Ce n'était pas un artiste d'une grande envergure; mais bien que son inspiration fût courte, il avait du talent et connaissait son métier* » ⁽¹⁰⁾.

Grâce à la découverte d'archives inédites, la présente étude se propose de faire le point des connaissances sur P.-D. Plumier et de dresser le premier répertoire de son œuvre.

Biographie

Fils de Jean-François Plumier et d'Anne Sc[h]obbens, *Petrus Dionisius* Plumier est né à Anvers, rue des Tanneurs précise Mols ⁽¹¹⁾. Le 14 mars 1688, il est baptisé dans la cathédrale Notre-Dame d'Anvers ⁽¹²⁾. Dix ans plus tard, il est admis à la gilde de Saint-Luc en tant qu'élève du sculpteur Ludovic Willemsens ⁽¹³⁾. Plumier ne profita pas longtemps de l'en-

idem, *Plumier P.-D.*, dans *Biographie Nationale*, t. XVII, 1903, coll. 829-831; A. VON WURZBACH, *Niederländisches Künstler-Lexikon auf Grund Archivalischer Forschungen bearbeitet mit mehr als 3000 Monogrammen*, t. 2, Vienne-Leipzig, 1910, p. 335; M. DEVIGNE, *Plumier, Pierre Denis* dans U. THIEME, F. BECKER, H. VOLLMER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. 27, Leipzig 1933, p. 162-163 (avec bibliographie); cat. exposition *Trésors d'art des églises de Bruxelles*, Bruxelles, église Notre-Dame de la Chapelle, 1979, p. 166-168 et 189-190 (avec biographie); D. COEKELBERGHS, *Quelques aspects de l'art en Belgique aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Bruxelles, Galerie d'Arenberg, 1988, p. 5; M. WHITNEY, *Sculpture in Britain 1530-1830*, 2^eme éd. revue par John PHYSICK, Harmondsworth, 1988 (1^{er} éd. 1964), p. 147, 157-9, 182 et 448, et A. JACOBS, 1999, p. 22-28.

(6) R. GUNNIS, *Dictionary of British Sculptors 1660-1851*, Londres, 1953, p. 309.

(7) Cf. Ph. BAERT, BR, Mss 17642, p. 75.

(8) J.B. PICARD, Mss II/225, f° 180v.

(9) P. VITRY, *L'Architecture et la Sculpture dans les Pays-Bas au XVIII^e siècle*, dans André Michel, *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, t. VII, 1^{er} partie, Paris, 1925, p. 364.

(10) M. DEVIGNE, *De la parenté d'inspiration des artistes flamands du XVI^e et du XVIII^e siècle. Laurent Delvaux et ses élèves*, dans *Mémoires de l'Académie royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, 2^e série*, t. 2, fasc. 1, 1928, p. 7 et M. POPULAIRE dans cat. Bruxelles, 1979 p. 167.

(11) F. MOLS, I, 1775, BR Mss. 12103, p. 82 (f° 83) et Ph. BAERT, *Mémoires sur les sculpteurs et architectes des Pays-Bas, publiés par le baron de Reiffenberg*, dans *Compte rendu des séances de la Commission royale d'histoire ou Recueil de ses bulletins*, t. XV, 3 juillet-6 novembre 1848, Bruxelles, 1848, p. 191.

(12) Cf. Ph. BAERT, *Divers extraits et comptes sur la sculpture*, Mss 17649-51, document n°21, fol. 149.

(13) Cf. Ph. ROMBOUTS & TH. VAN LERJUS, *De Liggeren en Anderen Historische Archieven der Antwerpsche Sint-Lucasgilde*, vol. 2, Amsterdam, 1961 (1^{ère} éd. 1864-76) 1961, p. 611 et p. 614. Dans les registres de la gilde anversoise, le nom de Plumier apparaît sous les formes de *Peeter-Denys Pluymeer* et *Peeter-Denys Plumier*.

seignement de ce dernier qui meurt en 1702. S'est-il ensuite retrouvé à Gand dans l'atelier de Gery Helderberg, comme le suggère Picard? ⁽¹⁴⁾ Aucun document ne le confirme. On perd alors sa trace jusqu'en juillet 1707 lorsqu'il remporte à Paris un premier prix de dessin d'après le modèle au concours de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture ⁽¹⁵⁾. S'est-il établi dans la capitale française avec l'espoir d'y remporter d'autres succès académiques? Est-il entré dans l'atelier d'un sculpteur français, voire d'un sculpteur flamand expatrié? On ne sait. Quoi qu'il en soit, le 15 mai 1710, il est de retour dans les Pays-Bas et entre au service du comte Jean-Philippe-Eugène de Mérode, marquis de Westerloo, en tant que premier sculpteur au gage de cent écus par an ⁽¹⁶⁾. En 1712, il réalise pour ce dernier deux groupes monumentaux en marbre représentant *L'Enlèvement de Proserpine* (fig. 10) et *L'Abondance soutenue par la Science et la Force militaire* (fig. 3 et 11).

Marguerite Devigne a émis l'hypothèse d'un voyage de Plumier à Rome ⁽¹⁷⁾. Cependant, aucune source d'époque ne mentionne un tel séjour et l'œuvre de Plumier ne porte pas trace directe de l'influence de la grande sculpture romaine contemporaine.

Vers la fin de l'année 1713 ou au début de l'année suivante, Plumier s'installe à Bruxelles en compagnie de Madeleine-Thérèse Pauwel qu'il épouse à Anvers le 14 octobre 1714. A cette époque, il est également au service du duc Léopold-Philippe d'Arenberg comme en témoigne une quittance datée du 11 avril 1714 sur laquelle Plumier figure comme « *sculpteur de S.A. le duc d'Arenberg* » ⁽¹⁸⁾. Plumier devait rester au service du duc jusqu'en 1720 au moins. On ignore s'il a conservé pareillement ses gages de sculpteur du comte de Mérode jusqu'à son départ définitif pour l'Angleterre.

Si la protection dont Plumier jouissait auprès du comte de Mérode et du duc d'Arenberg est une raison suffisante pour s'établir à Bruxelles, on peut également penser que le sculpteur n'a pas trouvé sa place à Anvers. Il semble en effet que Plumier n'ait pas reçu la maîtrise à la gilde de Saint-Luc puisque les *Liggeren* ne le mentionnent pas. En ce début du XVIII^e siècle, la concurrence était rude entre les grands ateliers de sculpture souvent à caractère familial et dirigés par des maîtres rivalisant de ressources et d'ingéniosité, que ce soient Henri-François Verbruggen, Pierre Scheemakers le Vieux, Guillaume Ignace Kericx ou encore Michel Van der Voort. Le baroque tardif anversois rayonne alors dans toute sa gloire avec sa rhétorique de profusion, de dynamisme, de séduction et de pathétique. Faute d'être entré dans l'un de

(14) J.B. PICARD, Mss 11/225, f° 180v. On notera que l'un des élèves de Plumier, Laurent Delvaux, a reçu sa première formation de Helderberg.

(15) Cf. A. DE MONTAIGLON, *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture 1648-1793*, vol. 4, Paris, 1881, p. 7. (cité également par S. LAMU, *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française au dix-huitième siècle*, t. 2, Paris, 1911, p. 265).

(16) Enghien, *Archives d'Arenberg, Fichier Laloire* (information tirée des archives de Mérode-Westerloo, *Comptes 1710-1712*, reg. n°1567).

(17) M. DEVIGNE, 1933, p. 163.

(18) Enghien, *Archives d'Arenberg, Maison, Carton Beaux-Arts, dossier Plumier*. Voir également Ph. BAERT, B.R., Mss 17656, f° 137r. On peut y lire que Plumier vient s'établir avec son épouse à Bruxelles « *sous la protection du duc d'Arenberg et du Marquis de Westerloo qui ont une grande estime pour lui* ». On lira aussi A. LOUIS, *Les sculptures du XVIII^e siècle au Musée communal de Bruxelles*, Bruxelles, 1940, s.p.

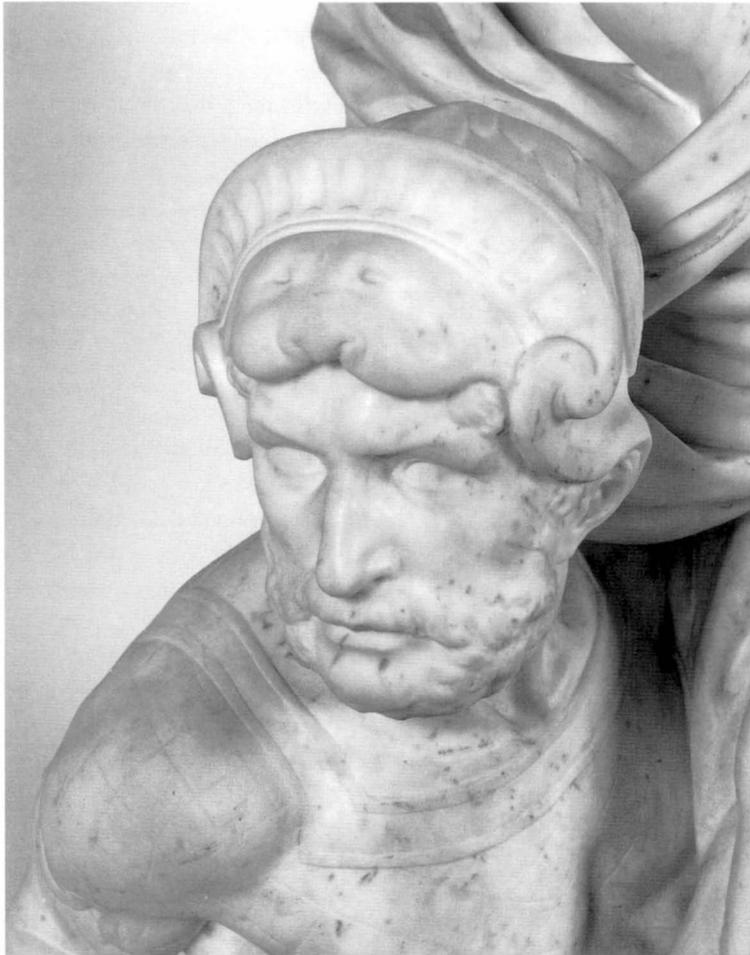


Fig. 3. P.-D. Plumier: *L'Abondance soutenue par la Science et la Force militaire* (détail) - vers 1712 - Bruxelles, palais d'Égmont-Arenberg (cliché Photo Roger Begine).

ces ateliers, Plumier aura sans doute préféré tenter sa chance à Bruxelles où la situation était tout autre. En effet, avec le départ pour l'Allemagne du sculpteur de la cour Gabriel Grupello en 1700, il ne restait plus dans la ville que Marc De Vos (1650-1717) qui aurait pu prétendre rivaliser avec les fortes personnalités anversoises. Mais l'artiste, déjà âgé, ne devait plus recevoir de commande significative après 1700. Les autres sculpteurs alors actifs à Bruxelles, tel Pierre Van Dievoet (1661-1729) ont été presque exclusivement attachés à la décoration des hôtels et maisons reconstruits après le bombardement de 1695⁽¹⁹⁾. Quant à Jean-Baptiste

(19) Sur P. Van Dievoet, on lira A. VAN DIEVOET, *Un disciple belge de Grinling Gibbons, le sculpteur Pierre Van Dievoet (1661-1729) et son œuvre à Londres et Bruxelles*, Bruxelles [1977] (manuscrit dactylographié).

Van der Haeghen (Bruxelles 1688 - vers 1738-40), reçu franc-maître en 1715, sa carrière honorable ne débutera véritablement qu'après le départ de Plumier pour Londres⁽²⁰⁾. N'est-il pas symptomatique qu'à l'époque ce soient les sculpteurs anversois qui fournissent les projets des grandes commandes ecclésiastiques bruxelloises? Ainsi, le nouveau buffet d'orgue de la cathédrale Saint-Michel a-t-il été exécuté d'après un projet d'Henri-François Verbruggen. On notera cependant qu'il reviendra à Plumier d'en réaliser les éléments sculptés (cat. n° 13). Henri-François Verbruggen semble être également le créateur du maître-autel avec orgue de l'église des Grands Carmes de Bruxelles⁽²¹⁾. Il y avait donc une place à occuper à Bruxelles pour un sculpteur ambitieux et cela d'autant que quinze ans après le désastre du bombardement de Villeroy, la fièvre de reconstruction et de restauration de la capitale n'était pas encore retombée⁽²²⁾. Grâce à l'appui de ses protecteurs, mais aussi à son talent, Plumier s'imposa rapidement comme le premier sculpteur de la ville.

L'arrivée de Plumier à Bruxelles ne fut pas accueillie chaleureusement par tous, notamment par Jean De Kinder, reçu franc-maître à la corporation des Quatre Couronnés en 1712⁽²³⁾. Plus que tout autre, De Kinder, a pressenti le danger que représentait pour lui l'installation de Plumier à Bruxelles. Aussi s'est-il opposé à la commande faite au sculpteur anversois par le Magistrat de la ville des statues de *L'Éscaut* et de *La Meuse* destinées à orner les deux fontaines de la nouvelle cour de l'Hôtel de ville, sous prétexte que Plumier ne répondait pas aux conditions requises pour exercer son métier à Bruxelles. Le Magistrat s'empressa dès lors de donner gratuitement à Plumier ses lettres de bourgeoisie, et le même jour, il était reçu à la gilde des Quatre Couronnés, faveur peu commune il est vrai. Si *L'Éscaut* (cat. n° 3) échet bien à Plumier en vertu d'une ordonnance du 30 avril 1714, *La Meuse* fut accordée à De Kinder. La supériorité du talent du sculpteur anversois ne fit cependant aucun doute et Plumier reçut la commande des quatre enfants et des ornements en bronze de ces fontaines (cat. n° 5).

(20) Sur J.-B. Van der Haeghen, on se reportera au cat. d'exposition de Bruxelles, 1979, p. 175-176 ainsi qu'au cat. d'exposition Washington, D.C. (The National Gallery of Art) - New York (The Metropolitan Museum of Art) - Cambridge (The Fogg Art Museum), 1980-1982, *Finger Prints of the Artist. European Terra-Colla Sculpture from the Arthur M. Sackler Collections*, p. 254-255.

(21) Cf. M. CULOT, E. HENNAUT, M. DEMANET & C. MIEROP, *Le bombardement de Bruxelles par Louis XIV et la reconstruction qui s'en suivit 1695-1700*, Bruxelles, 1992, p. 256.

(22) De là sans doute la raison du nombre important d'apprentis-sculpteurs inscrits dans les registres de la corporation des Quatre Couronnés en ce début de siècle (cf. A. WAUTERS, *Liste chronologique des doyens des corps de métiers de Bruxelles de 1696 à 1755*, Bruxelles, 1888; Bruxelles, Archives de la Ville, *Cartulaires*, n°1471, *Manuscrit d'Augustin Coppens*, f° 11, 12, et 27; Archives de la Ville de Bruxelles, *Cartulaires*, n° 1419, f° 4).

(23) Sur Jean De Kinder, voir Ed. MARCHAL, *De Kinder (Jean)*, dans *Biographie Nationale*, t. 5, Bruxelles, 1876, col. 244-245 et U. THIEME & F. BECKER, vol. 20, 1927, p. 316. De Kinder réalisa, entre autre, les statues qui décorent la Maison du Cygne sur la Grand'Place ainsi que la belle statue de *Saint Jean Népomucène* qui ornait jadis l'un des ponts sur la Senne (Bruxelles, Musée de la Ville). L'abbé MANN (*Abrégé de l'Histoire ecclésiastique, civile et naturelle de la Ville de Bruxelles et de ses environs; avec la Description de ce qui s'y trouve de plus remarquable*, vol. 2, 1785, p. 230) écrit à propos de cette dernière statue: « Sur le pont qui est auprès de la porte de Laecke, & sous lequel coule la Senne, est une statue de marbre en pied, de St. Jean Népomucène, que le Feld-Maréchal comte de Daun y fit placer en 1725. Cette statue est de De Kinder; elle est froide & inanimée. Il y a une autre statue de ce saint sur le pont qui est hors de la porte du rivage ».

Durant ses six années bruxelloises, Plumier déploya une grande activité. Parmi ses premiers travaux, outre les fontaines de l'Hôtel de Ville, il réalisa le buste en marbre de Goswin, comte de Wynants (disparu; cat. n° 17). En 1714 toujours, il dut répondre à diverses commandes du duc d'Arenberg, dont la réalisation de quatre vases monumentaux en marbre (cat. n° 10) ainsi que des travaux d'entretien et de restauration d'anciennes sculptures (cat. n° 11). L'activité pour le duc se poursuivit l'année suivante puisque le 21 octobre 1715, Plumier percevait une somme de 240 florins pour des travaux malheureusement non identifiés⁽²⁴⁾; le 10 janvier 1716, ce sont 96 florins 5 sols et demi que le duc d'Arenberg lui verse « *pour et a compte des ouvrages et spécialement de huit vases* » (cat. n° 12). Si aucun paiement n'a été retrouvé dans les archives de la Maison d'Arenberg pour les années 1716 et 1717, diverses quittances, signées entre le 30 mai 1719 et le 24 mars 1720, pour un montant global de quelques mille deux cent soixante-seize florins se rapportent à des œuvres en marbre, dont au moins huit vases — peut-être quatorze —, une table et une cheminée (cat. n° 14). Enfin, en 1716, Plumier reçoit la commande du *Mausolée de la famille Spinola*, alliée à la famille d'Arenberg, érigée dans la chapelle du Saint-Sacrement de l'église Notre-Dame de la Chapelle à Bruxelles (cat. n° 6).

L'Église fit également appel au talent de Plumier. A une date non précisée, il réalise les statues de *La Foi* et de *L'Espérance* pour l'abbaye de Grimbergen (cat. n° 51a & 51b), ainsi que les bustes des *Pères de l'Église* pour les boiseries du chœur de l'ancienne église de Dieleghem (cat. n° 50a-d). Si on s'en réfère à Mensaert, Plumier est également l'auteur de confessionnaux pour la nouvelle église des Minimes à Bruxelles (cat. n° 15). Selon Baert, il aurait aussi sculpté pour les Grands Carmes de Bruxelles quatre statues pour les portails de leur église (cat. n° 16) ainsi que la chaire à prêcher transférée sous le régime français dans l'église Notre-Dame de la Chapelle (cat. n° 7; fig. 4 et 27). Il s'agit de l'unique œuvre religieuse conservée de Plumier avec une exquise petite *Vierge de douleurs* que l'on peut dater également de la période bruxelloise (cat. n° 8; fig. 5). Celle-ci constitue un précieux témoignage du talent de Plumier à modeler la terre.

A Bruxelles, Plumier s'adonna également à la gravure à l'eau-forte, comme le soulignait déjà Philippe Baert⁽²⁵⁾. En témoignage aujourd'hui un recueil de neuf estampes sous forme de vignettes dont le frontispice porte la date de 1714. Ce recueil, conservé à la Kunstbibliothek de Berlin (cat. n° G.1) atteste le goût de l'époque pour la mythologie galante et légère, anacréontique et licencieuse. Chacune des compositions baigne dans un climat de nonchalance et d'insouciance, porté vers le rêve et les plaisirs (cf. fig. 7-9 et 50-55). On y découvre plusieurs scènes tirées de la mythologie classique ainsi que des satyres lutinant des nymphes impudiques ou châtiés par ces dernières. Cependant, que l'on ne s'y trompe pas, ces jeux érotiques sont porteurs de connotations moralisatrices. Le frontispice montre en effet une femme dévêtue, tenant d'une main un cœur enflammé et de l'autre, une ancre. Son attitude trahit la honte (fig. 6). Elle est prise à partie par le Temps qui brandit un sablier et s'apprête à écrire

(24) Enghien, *Archives d'Arenberg, Carton des Beaux-Arts, Sculptures*.

(25) Ph. BAERT, BR, Mss II 95/23, f° 213r.

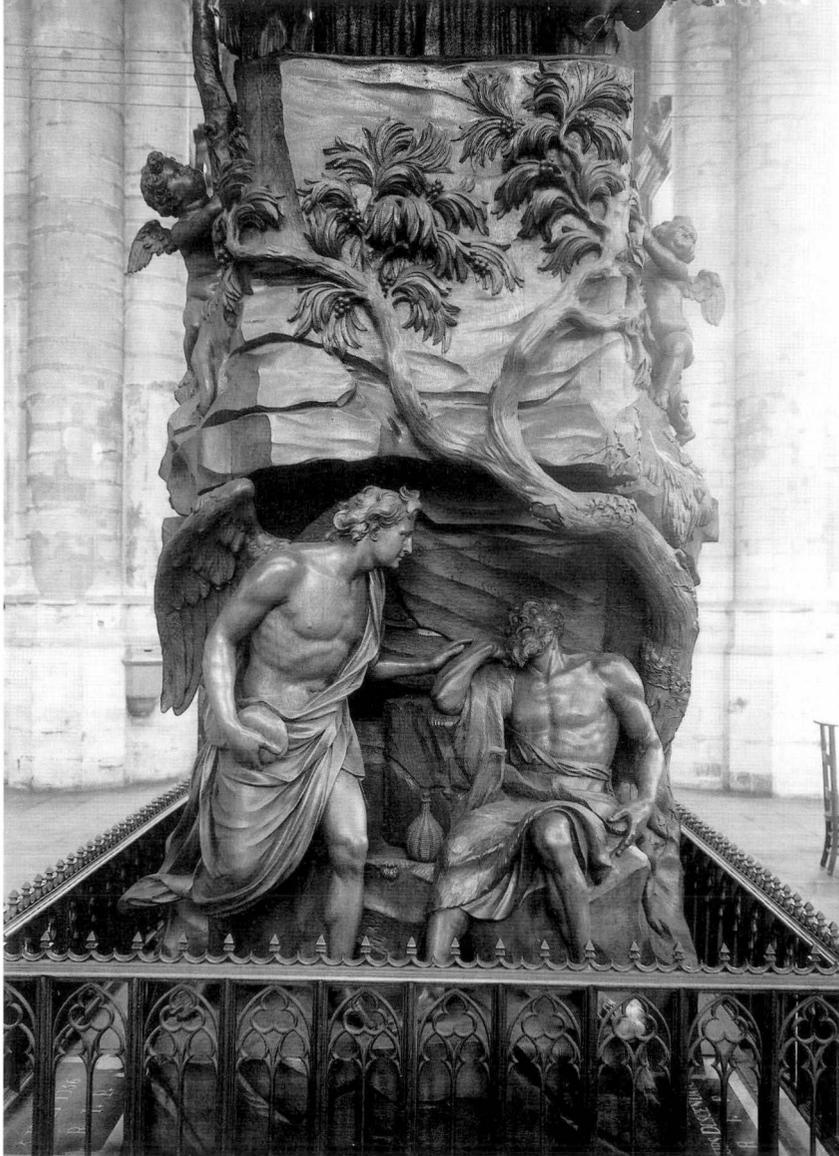


Fig. 4. P.-D. Plumier: *Chaire à prêcher*. Détail avec le groupe d'Elie et l'ange – chêne - vers 1720 - Bruxelles, à l'église Notre-Dame de la Chapelle (cliché ACL-Bruxelles).

une sentence sur une plaque de marbre. Il s'agit d'une représentation allégorique sur les dangers encourus par ceux qui s'adonnent au plaisir de la chair. Ces gravures ne sont guère de qualité, mais elles rappellent que Bruxelles était un centre important de la gravure au début du XVIII^e siècle qui comptait alors des spécialistes reconnus comme Jean et Richard Van Orley.



Fig. 5. P.-D. Plumier: *Vierge au pied de la croix* (?) - terre cuite - Bruxelles, collection privée (cliché Speltdoorn).

Pour répondre à ces multiples commandes, Plumier était à la tête d'un atelier. Des documents d'archives de la Maison d'Arenberg mentionnent l'aide d'ouvriers. Ainsi, le 5 novembre 1710, six mois après l'engagement de Plumier au service du comte de Mérode, il se voit adjoindre un compagnon, un certain Norbertus Verbruggen, au gage de 45 écus par an ⁽²⁶⁾. Plu-

(26) Cf. Enghien, *Archives d'Arenberg, Fichier Latoire*. Voir également cat. n°11.



Fig.6. P.-D. Plumier: *Recueil de vignelles - Frontispice* - eau forte - 1714 - Berlin, Kunstbibliothek (cliché Jorg P. Anders).

mier eut également plusieurs élèves et apprentis, parmi lesquels Laurent Delvaux (Gand 1695-Nivelles 1778), entré chez lui à l'âge de dix-huit ans, vers 1713-14 et qui l'accompagnera en Angleterre⁽²⁷⁾, Théodore Verhaegen (Malines 1701-1759), accueilli dans l'atelier à une date inconnue, peut-être en 1719 et qu'il quitta, selon Neeffs, à l'âge de 19 ans⁽²⁸⁾, enfin un certain Joseph Willems, Bruxellois, entré en 1719.

En dehors de son activité artistique, on sait peu de chose de la vie de Plumier à Bruxelles. En 1717, la corporation des Quatre Couronnés le choisit pour Maître des pauvres, charge que le sculpteur occupa pendant une année⁽²⁹⁾. Plumier comparut également comme témoin, avec le statuaire Jean Robert († 1752) à la vente forcée de 54 tableaux appartenant au peintre Jacques Duplessis au profit de Guillaume Burroughs qui avait prêté à ce dernier une somme de 6000 florins⁽³⁰⁾. Comme son nom semble l'indiquer, le sieur Burroughs était vraisemblablement d'origine anglaise. A cette époque, de nombreux Anglais séjournèrent à Bruxelles. Les guerres contre la France avaient plus que jamais fait des Pays-Bas la tête de pont de l'Angleterre sur le continent. La présence des armées anglaises ainsi que celle de diplomates et hommes d'affaires anglais dans le pays avaient bien évidemment renforcé les contacts artistiques entre l'Angleterre et les Pays-Bas. On sait le prestige dont jouissaient les grands sculpteurs originaires des Pays-Bas méridionaux en Angleterre. Plusieurs y avaient

(27) A. JACOBS, 1999, p. 22-23.

(28) E. NEEFFS, *Histoire de la peinture et de la sculpture à Malines*, t. 2, Gand, 1876, p. 264.

(29) Cf. F.V. GOETHALS, t. 2, 1840, p. 242.

(30) Bruxelles, Archives Générales du Royaume, *Notaire A. Laurent de Bruxelles*, liasse 1-2, 28 novembre 1719.



Fig. 7-9 P.-D. Plumier: *Recueil de vignettes* - eau forte - 1714 - Berlin, Kunstbibliothek (cliché Jorg P. Anders).

séjourné, certains s'y étaient établis et avaient connu le succès. Parmi eux, Ludovic Willemsens, le professeur de Plumier, qui fut un temps sculpteur à la cour de Guillaume III d'Orange ou encore Pierre Van Dievoet qui travailla avec Grinling Gibbons avant de regagner Bruxelles⁽³¹⁾. Vertue nous apprend que c'est à l'invitation de William, 1er comte de Cadogan (1675-1726), alors en mission diplomatique dans les Pays-Bas, que Plumier s'est rendu à son tour en Angleterre⁽³²⁾. Il est certain que Plumier nourrissait l'espoir d'y mener une carrière fructueuse puisqu'il s'installe à Londres dans le courant de l'année 1721, accompagné de sa famille et de Laurent Delvaux⁽³³⁾.

Très vite, Plumier est sollicité par plusieurs grands amateurs. Si on ne sait rien de ses relations avec lord Cadogan, le vicomte Castlemaine se serait tourné vers lui pour deux statues monumentales d'*Hercule* et d'*Omphale* destinés à orner les jardins de son domaine de Wansted House (cf. cat. n° D.4). John Sheffield, 1er duc de Buckingham se serait empressé de lui commander son buste, mais les exigences financières de Plumier l'avaient fait renoncer au projet⁽³⁴⁾. Il n'empêche que Plumier se vit confier la réalisation du monument funéraire

(31) cf. A. VAN DIEVOET. [1977], p. 5-7.

(32) G. VERTUE (*The Notebooks of George Vertue*, i, dans *Walpole Society*, XVIII, (1930), p. 91), écrit au sujet de Plumier: « a most Excellent Statuary who came here from Antwerp by the Encouragement of Lord Codogan for whom he was to make some Statues and also for my Lord Castlemain. some he began and left unfinished having brought over his family & workmen intending to settle here, (he was already consumptive) & in less than six months dy'd here 1721 (in long street Westminster) to great regret of all lovers of the arts ».

(33) *Idem*.

(34) L'affaire dont il est question est rapportée par G. VERTUE (XXII, (1934), p. 106). Elle ne manque pas d'intérêt et mérite qu'on la retranscrive ici: Plumier, écrit Vertue, « was recommended to His Grace the Duke of Buckingham and was to be employed to make a Bust in marble of the Duke. being apprised that his grace was backward in payment, when the Duke asked him. how much he must have, and what was his price. he demanded 50 guineas - that is to say 25 guineas first, and the other when he had done - which a little surprised the Duke. who took notice of the manner of speaking by Plumiere. and said. you mean twenty five guineas in the whole. no sd. Plumiere I mean 50 guineas. pray says the Duke who will pay such a price. he answerd he had so much usualy but not being ready to tell who had payd so much here in England he being but lately come here. he for a shift sd in his own Country what in Flanders says the Duke. yes answerd Plumiere. then you had best return there again for here you are not like to get so much. & so disgusted his Grace. that he evry where immediately went and spoke against him - and his extravagant prices. so poor man did not long survive. died aged 33 ».

du duc, subitement décédé le 24 février 1721. Sans doute est-ce la veuve du duc qui passa commande à Plumier en dépit du choix initial qui s'était porté, semble-t-il, sur l'architecte anglais James Gibbs. Cette commande révèle en tout cas l'estime dans laquelle était tenu Plumier en Angleterre. Pour mener à bonne fin ces commandes, Plumier, déjà secondé par Laurent Delvaux, accueillit dans son atelier londonien un autre jeune sculpteur originaire des Pays-Bas, Pierre Scheemakers le Jeune (Anvers 1691-id. 1781). Atteint de ce que l'on appelait alors une consommation, Plumier devait mourir six mois seulement après son arrivée à Londres⁽³⁵⁾. Ce furent ses deux assistants qui réalisèrent le monument du duc de Buckingham que Plumier avait eu à peine le temps de concevoir et qui sculptèrent les grandes statues d'*Hercule* et d'*Omphale* pour lord Castlemaine. Selon Philippe Baert, Plumier aurait été inhumé dans la cimetière de Westminster⁽³⁶⁾. Aucun document d'archives ne confirme cette assertion.

La veuve de Plumier retourna à Anvers où Laurent Delvaux l'épousa cinq ans plus tard. A son décès, survenu peu de temps après ce remariage, Delvaux s'occupa avec dévouement des deux enfants laissés par Plumier, dont l'un, Pierre, fut employé dans son atelier. Quant au fonds d'atelier de Plumier, il échet à Delvaux et Scheemakers devenus entre-temps associés. Toutefois, et afin de subvenir aux frais de leur séjour à Rome, Delvaux et Scheemakers mirent en vente à Covent Garden, les 16 et 17 avril 1728 leur propre fonds d'atelier comprenant la précieuse collection de dessins, modèles en terre et œuvres inachevées de leur maître Plumier⁽³⁷⁾. Il s'agissait essentiellement de sculptures à caractère profane, deux bustes, quelques sculptures religieuses et un groupe d'anges. On notera que deux œuvres, un groupe représentant *Satyre et Vénus* et un autre représentant *Trois enfants* sont présentées comme étant des œuvres de collaboration entre Plumier et Delvaux (cat. n° 33 et n° 41a-b).

L'art de Plumier: l'ouverture au classicisme

L'Enlèvement de Proserpine (fig. 10) et *L'Abondance soutenue par la Science et la Force militaire* (fig. 11) sont les plus anciennes œuvres connues de Plumier. Le sculpteur s'est clairement inspiré des groupes monumentaux de *L'Enlèvement de Proserpine* de François Girardon (fig. 12) et *Le Temps et l'Occasion* de Thomas Regnaudin (fig. 13), qu'il a pu voir dans les jardins de Versailles. Malgré l'exécution soignée qui révèle une technique sûre, Plumier n'a pas su donner à ses groupes l'élan et l'équilibre de leurs modèles. L'enchevêtrement des corps

(35) *Idem*.

(36) Ph. BAERT, *Mémoires sur les Sculpteurs et Architectes des Pays-Bas. Recueillis en 1778-1779 et dédiés à S.A.R. Georges-Adam Prince de Saxe-Cobourg, Gouverneur-général, pendant 1780, Par Philippe Baert, Bibliothécaire du marquis de Chasteler à Bruxelles.. « Copie littérale »*. Londres, Victoria & Albert Library, n° 86.EE.61, p. 78.

(37) *A catalogue of a very Curious Collection of models, by Fiamingo, and others Masters: Being the Entire Collection of Mr Delvo and Scheemaker, who are going to Italy. And also all their Collection of Prints and Drawings, by several of the most Eminent Italian Masters will be sold by auction on Tuesday and Wednesday the 16th and 17th of this Instant April, at Mr. Cooper's in the Great Piazza, Covent Garden*. Collection privée.



Fig. 10. P.-D. Plumier: *L'enlèvement de Proserpine* - 1712 - Bruxelles, palais d'Égmont-Arenberg (cliché Photo Roger Begine).



Fig. 11. P.-D. Plumier: *L'Abondance soutenue par la Science et la Force militaire* - vers 1712 - Bruxelles.



Fig. 12. S. Thomassin d'après Fr. Girardon: *L'Enlèvement de Proserpine* - gravure (cliché de l'auteur).



Fig. 13 S. Thomassin d'après Renaudin: *Le Temps et l'Occasion* - gravure (cliché de l'auteur).



Fig. 14. Pieter I Verbruggen: *le Rapt d'Orythie par Borée* - plume et lavis d'encre - Anvers, Stedelijk Prentenkabinet (cliché ACL-Bruxelles).



Fig. 15. J.-C. De Cock: *le Rapt d'Orythie par Borée* - vers 1709 - Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts (cliché ACL-Bruxelles).

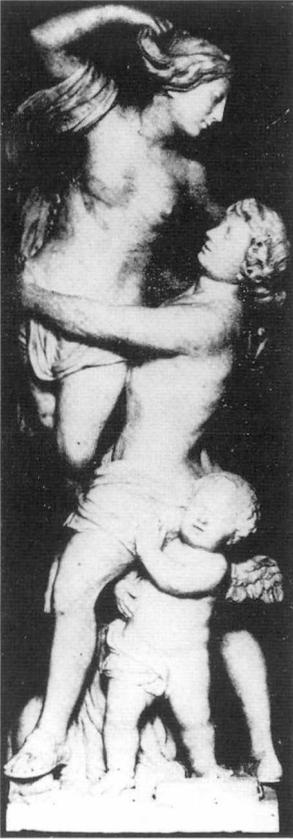


Fig. 16. M. Van der Voort: *Scène de rapt* - marbre - localisation inconnue (cliché M.E. Tralbaut).

traduit la difficulté de l'artiste à dominer l'expression plastique de groupes complexes. Certains détails et raccords sont disgracieux. Ainsi, le menton de la figure assise du groupe de *L'Enlèvement de Proserpine* touche les fesses de Pluton et son bras gauche passe incongrûment entre les puissantes jambes du dieu.

Il est à noter que la formule du « rapt » en sculpture, composée de deux ou trois personnages, l'un portant l'autre avec tout ce que cela suppose de dynamisme, de mouvements contrastés, d'équilibre et d'unité dramatique, n'a guère rencontré de succès dans les Pays-Bas méridionaux. Divers dessins de Pierre I Verbruggen illustrant *le Rapt d'Orythie par Borée* (Anvers, Stedelijk Prentenkabinet, inv. 624 et 625) (fig. 14) se rapportent à la thématique du rapt et rejoignent les recherches plastiques d'un Gaspar Marsys qui a renoncé à tout effet rayonnant maniériste au profit d'une tension dynamique baroque. On ignore cependant si ces dessins ont donné lieu à la réalisation d'une sculpture.

Le groupe de même sujet sculpté par Jean Claude de Cock en 1709⁽³⁸⁾ (fig. 15) est aussi

(38) Sur la question du groupe de *Borée et Orythie* de Jan De Cock, on se référera à H. Bussens, *Enkele gegevens over de Antwerpse beeldhouwer Joannes Claudius de Cock (1667-1735)* dans *Bulletin des Musées*

essentiellement baroque par la tension dramatique des deux corps enchevêtrés pris dans la masse de la terre cuite et le grand mouvement vers la gauche. Michel Van der Voort, de son côté, oppose au baroque une solution classique dans un groupe contemporain de ceux de Plumier mais dont on ignore encore le sujet (localisation inconnue) (fig. 16) ⁽³⁹⁾. On appréciera dans cette œuvre l'anatomie des figures modelée avec justesse et vigueur, les gestes gracieux et souples, pleins de naturel et de vérité, l'élégance sereine et sensuelle qui en émane, la suggestivité de l'échange de regards entre les deux protagonistes. Toutefois, Van der Voort n'est pas parvenu à concilier l'expression adéquate et l'effet dynamique qu'une pareille composition suppose. Ces diverses tentatives de réactualiser la poétique du rapt vont être abandonnées au profit d'une inspiration plus conforme aux modèles originaux. Doit-on y voir un nouvel engouement du public pour ces grands groupes aériens dont Versailles a donné l'exemple? On ne peut en effet que s'étonner de la présence du groupe de *L'enlèvement de la Sabine* de Jean Bologne dans les nombreuses *Vues d'ateliers de sculpteurs* peintes au tournant des xvii^e et xviii^e siècles par Balthasar Van den Bossche, Gerard Thomas ou encore Pieter Angelles ⁽⁴⁰⁾ (fig. 2). On peut d'ailleurs concevoir que le comte de Mérode a voulu orner ses jardins de groupes rappelant ceux de Versailles. Quoi qu'il en soit, les deux groupes monumentaux de Plumier apparaissent sans contredit comme des jalons importants de la pénétration de l'influence française dans la sculpture des Pays-Bas méridionaux à cette époque.

L'influence française se retrouve dans la statue de *L'Escaut* de 1714 (fig. 17) ainsi que dans son pendant la statue de *La Meuse* de De Kinder (fig. 18). Sous les traits traditionnels de vigoureux vieillards, les deux figures de fleuves sont représentées allongées, mi-couchées, mi-assises, la tête ceinte d'une couronne de plantes aquatiques. *La Meuse* se tourne vers la droite et *L'Escaut* vers la gauche. Les statues de fleuves qui ornent les jardins de Versailles ont servi de modèles aux deux sculpteurs ⁽⁴¹⁾. De Kinder s'est inspiré librement de la statue du *Rhône* de Jean-Baptiste Tuby (fig. 20). Bien observée, l'anatomie manque toutefois de vigueur et de souplesse. *L'Escaut* de Plumier dérive de la statue de *La Garonne* d'Antoine

Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1989-1991/1-3, p. 331-338. On ajoutera à la bibliographie sur cet artiste mentionnée par cet auteur, le travail académique richement documenté de Th. OGER, *Contribution à l'étude de l'œuvre sculpté de Jean-Claude de Cock (1667-1735), dans le cadre d'un essai de catalogue général de son œuvre*, 2 vol., Bruxelles, Université Libre de Bruxelles, 1982 (un exemplaire est déposé aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles).

- (39) M.E. TRALBAUT, *De Antwerpse « Meesler constbeldhouwer » Michiel Van der Voort De Oude (1667-1737). Zijn Leven en Werken*, Anvers, 1950, p. 154.
- (40) Il est possible de reconnaître Pierre-Denis Plumier dans l'artiste de la *Vue d'atelier de sculpteur* de Pieter Angelles, daté de 1716 (Stockholm, Nationalmuseum) (fig. 2). On sait que P. Angelles, formé à Anvers, était déjà à Londres à l'arrivée de Plumier et qu'il se lia d'amitié avec L. Delvaux et P. Scheemakers (cf. A. JACOBS, 1999, p. 28-29). On peut penser qu'Angelles et Plumier s'étaient rencontrés précédemment à Anvers, voire à Bruxelles. La comparaison avec le portrait que l'on connaît de Plumier est en effet parlante. L'unique portrait connu de Plumier est le dessin figurant dans l'*Eloge historique de Fr. Duquenoy...* de Ph. BAERT, B.R., Mss 17642, f° 84v (fig. 1). Celui-ci a servi au portrait gravé publié par F.V. GOETHALS, t. 2, 1840, p. 238.
- (41) Ces statues étaient connues dans les Pays-Bas par la gravure, notamment S. THOMASSIN, *Recueil des Figures, Groupes, Thermes, Fontaines, Vases et autres Ornaments tels qu'ils se voyent à prése(n)t dans le château et Parc de Versailles; gravé d'après les originaux, par Simon Thomassin graveur du Roi*, Paris, 1694.

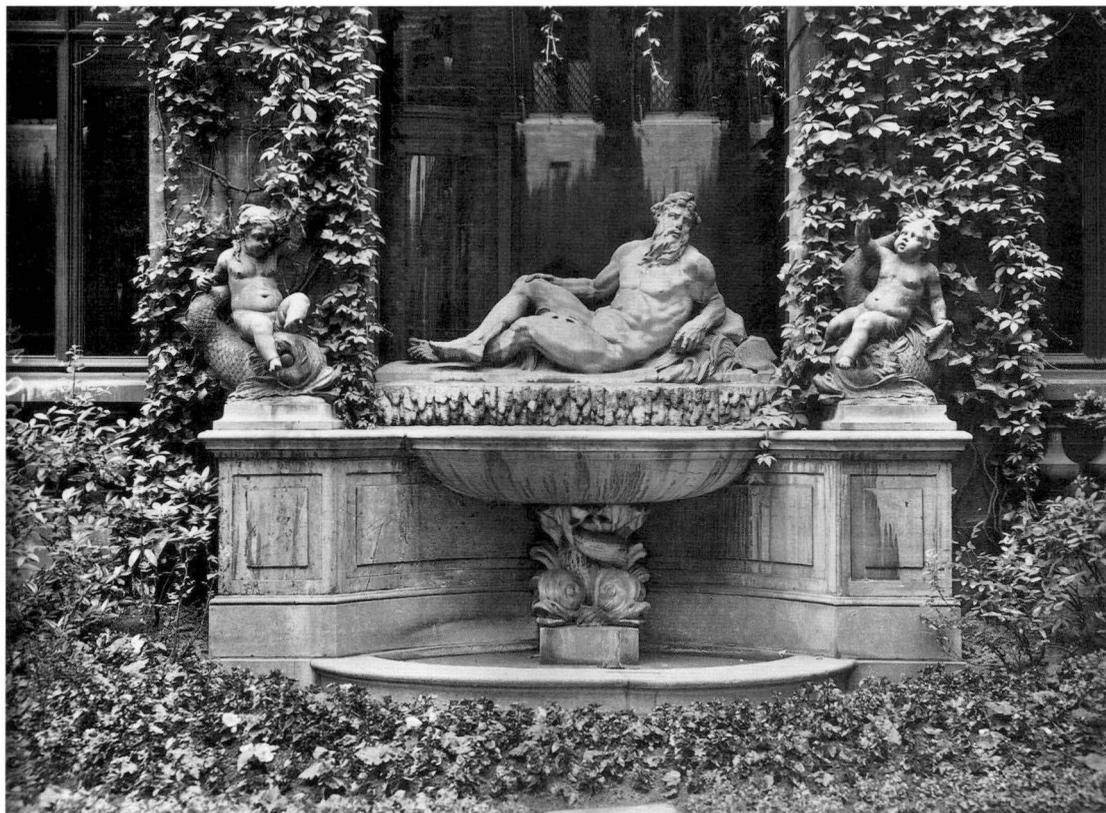


Fig. 17. P.-D. Plumier: *L'Escout* - marbre - 1711 - Bruxelles, Hôtel de Ville (cliché ACL-Bruxelles).

Coysevox (fig. 19). A l'inverse de De Kinder, on ne trouve point de sécheresse dans le traitement de la statue. La comparaison avec l'œuvre de Coysevox montre toutefois combien le sculpteur français et le sculpteur anversois étaient issus de traditions artistiques différentes. Chez Plumier, c'est l'aspect naturaliste, charnel du personnage, qui prévaut. Il a su rendre la souplesse naturelle de la chair de ce corps vigoureux mais déjà marqué par l'emprise des ans. Le corps, habilement construit sur une succession de trois triangles, tourne légèrement sur lui-même évoquant l'univers mouvant du monde aquatique. Plumier a poussé l'analogie avec la nature jusqu'à représenter son dieu intégralement nu. A la draperie de pudeur qui rompt le mouvement de la jambe de la statue de *La Meuse*, il a préféré quelques feuillages qui glissent entre les jambes. De même, il a évité de surcharger sa figure de tout accessoire allégorique tel que l'aviron que l'on retrouve dans la vibrante maquette (fig. 32), ou l'énorme urne qui surcharge la figure de *La Meuse*. Entre les roseaux et les rochers sur lesquels le dieu repose, un filet d'eau s'écoule d'une jarre discrète. La terrasse est irrégulière, se creusant d'une manière naturelle sous le poids du corps. C'est bien l'idée du dieu, du génie tutélaire du fleuve généreux et indolent qui parcourt le plat pays de Flandre que Plumier a évoquée. Chez Coysevox, c'est l'image royale du fleuve puissant et dompté qui est exprimée, avec ses réminiscences

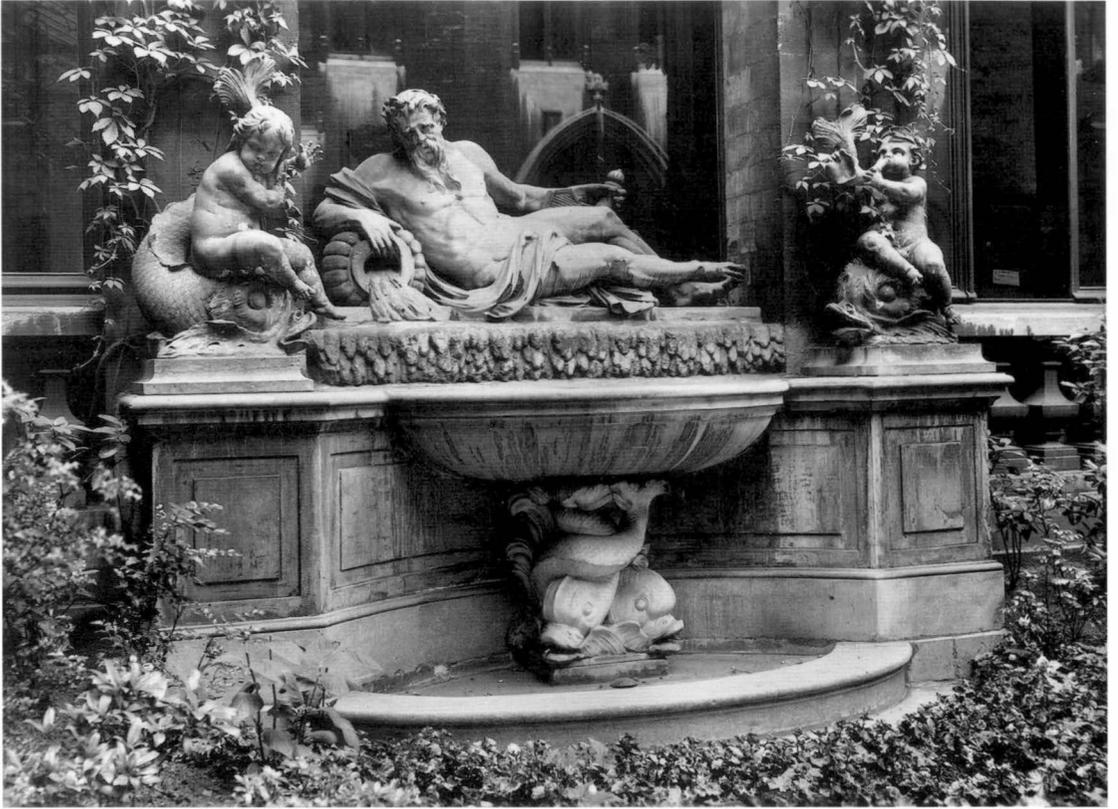


Fig. 18. J. De Kinder: *La Meuse* - marbre - 1714 - Bruxelles, Hôtel de Ville (cliché ACL-Bruxelles).

antiquisantes et une dignité toute classique⁽⁴²⁾. La tendance naturaliste de Plumier - mais aussi de De Kinder - n'a pas été goûtée par tous, notamment par un auteur anonyme qui a écrit, dans l'*Almanach bruxellois* de 1775: « *Ces deux fleuves en imposent d'abord; celui de la droite [l'Escaut] est mieux posé que l'autre; leur action est d'ailleurs d'un morne qui affecte: ce sont néanmoins de très bons morceaux. On a encore mêlé ici des roseaux & des feuillages de couleur naturelle!...rien ne contraste plus désagrement* »⁽⁴³⁾. Cette critique ne date plus de l'époque qui précède le Rocaille mais de celle qui voit triompher le goût néoclassique.

Le Monument de la Famille Spinola (1715) (fig. 21) se présente également comme une synthèse originale et nouvelle entre la tradition baroque des Pays-Bas méridionaux, notam-

(42) En 1925 Paul Vitry (p. 364) avait déjà relevé le caractère naturaliste des deux statues bruxelloises. Son jugement mérite d'être cité ici: « *tous deux (De Kinder et Plumier) demandèrent aux Fleuves du Parterre d'eau à Versailles des inspirations certaines, tous deux apportèrent dans leur copie une nuance dialectale très caractérisée: les chairs plus amples, plus adipeuses, plus affaissées, les lignes plus molles, les types plus vulgaires nous éloignent de la tenue classique des modèles, sans en écarter l'obsession* » (1925, p. 364).

(43) p. 9-10, texte repris par l'abbé Mann, 1785, p. 147.

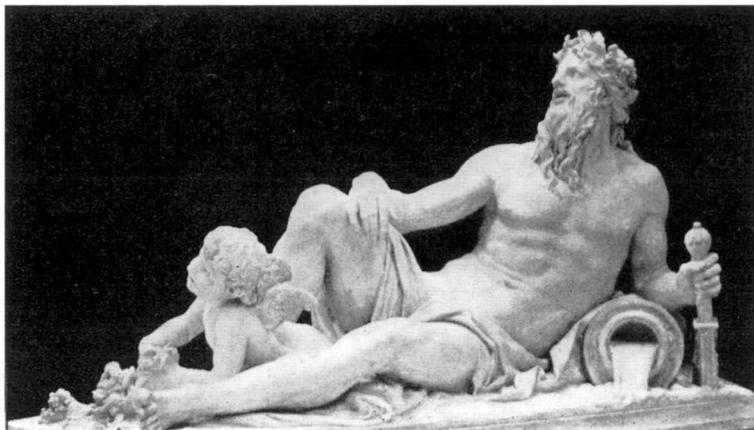


Fig. 19. A. Coysevox, *La Garonne*, bronze, Versailles, parterre d'eau.

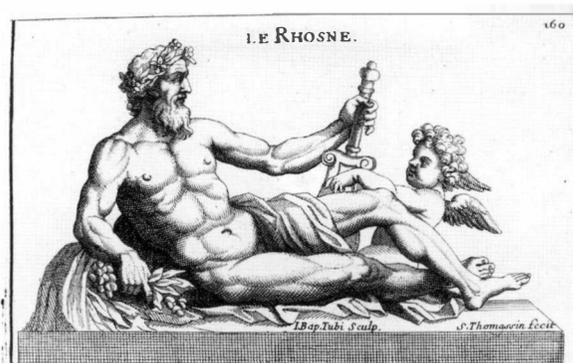


Fig. 20. S. Thomassin d'après J.B. Tuby:
Le Rhône - gravure (cliché de l'auteur).

ment par l'opposition chromatique des marbres blanc, noir et jaspé et par la théâtralisation du jeu scénique, dramatique et macabre qui se joue sur le couvercle du sarcophage et la sculpture funéraire française par l'importance donnée au cadre rigoureux et aux lignes simples, et par le décor dépouillé (44). La pyramide qui se détache en légère saillie sur la paroi du fond et qui s'élève au trois quarts de la hauteur du monument, est un élément peu exploité jusqu'alors dans la sculpture funéraire des Pays-Bas. Il revient à Michel van der Voort d'avoir été le premier, en 1709, à en exploiter les possibilités structurelles en lui donnant une ampleur

(44) Comme l'a bien observé Paul VÉRY (1925, p. 365), la figure de la *Renommée* du *Monument Spinola* est directement inspirée de celle figurant sur le *Monument du marquis de Vaubran* d'Antoine Coysevox (1680-81, Serrant, Chapelle du château).



Fig. 21. P.-D. Plumier: *Monument funéraire de la famille Spinola* - marbre - 1716/17 - Bruxelles, église Notre-Dame de la Chapelle (diché ACL-Bruxelles).



Fig. 22. M. Van der Voort: *Monument funéraire de Prosper Ambrosius Precipiano* - marbre - 1709 - Malines, cathédrale Saint-Rombaut (cliché ACL-Bruxelles).

considérable dans son *Monument de Prosper Ambrosius Precipiano* (Malines, cathédrale Saint-Rombaut) (fig. 22).

Plumier a certainement eu connaissance de ce précédent. Plus remarquable est la présence de la statue du *Temps* dominant le monument par sa taille et sa disposition (fig. 23).

Le personnage est familier de la sculpture funéraire baroque. A Bruxelles même, on le retrouve sur deux monuments antérieurs qui ont influencé Plumier: le *Monument de Claude Lamoral Thurn et Taxis* de Mathieu Van Beveren (1678, église Notre-Dame du Sablon) et le *Monument de Petrus Ferdinand Roose* de Jean Pierre Bauscheit le Vieux (1706, cathédrale Saint-Michel; fig. 24) ⁽⁴⁵⁾. Dérivant de la figure antique de Chronos, il a l'aspect d'un vieillard,

(45) Cf. Saskia DURIAN-REISS a consacré une analyse au monument dans son article *Das barocke Grabmal in den südlichen Niederlanden. Studien zur Ikonographie und Typologie*, dans *Aachener Kunstblätter*, 45, 1974, p. 293 et ss.



Fig. 23 P.-D. Plumier: *Monument funéraire de la famille Spinola* (détail) - marbre - 1716/17 - Bruxelles, église Notre-Dame de la Chapelle (cliché ACL-Bruxelles).

barbu et chenu, doté de deux grandes ailes pour marquer son immatérialité. Il tient la faux, attribut de sa puissance destructrice et est vêtu d'un long manteau pour indiquer qu'il enveloppe et dérobe à notre connaissance le monde de l'au-delà.

Les sculpteurs des Pays-Bas ont rivalisé d'invention pour exprimer toutes ses potentialités symboliques. En isolant la figure du Temps au sommet du *Monument de Cornelius de Bie* (vers 1622; Lierre, église Saint-Gommaire; fig. 25), Lucas Faydherbe l'avait chargé d'une dimension universelle et intemporelle. Elle apparaît tel un spectre redoutable qui poursuit invariablement sa course, indifférent au petit amour qui tente désespérément de l'arrêter: le Temps a vaincu la vie et triomphé de l'éphémère. Le personnage est au-delà de tout sentiment et de toute conscience. Rarement auparavant, un sculpteur a synthétisé avec autant de rigueur la toute-puissance agissante et destructrice du personnage. Avec le *Monument de la famille Van Delf*, réalisé en 1688 pour l'église Saint-Georges d'Anvers (aujourd'hui à la cathédrale Notre-Dame d'Anvers) (fig. 26), Pieter Scheemaeckers le Vieux avait donné sans doute l'une des visions les plus insoutenables de la sculpture baroque. Assise au sommet du monu-

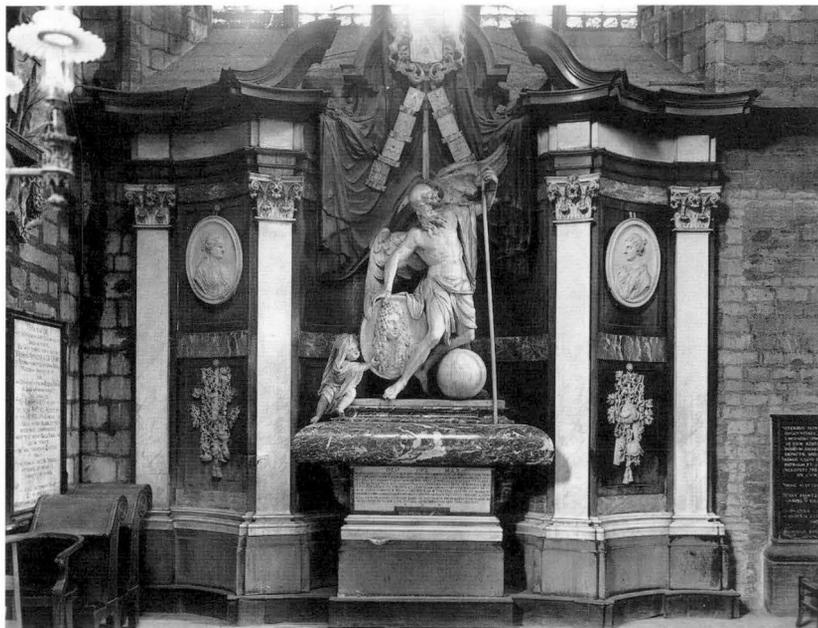


Fig. 21. J.P. Van Bourseheit : *Monument de Petrus Ferdinand Roose* - marbre - 1706 - Bruxelles, cathédrale Saint-Michel (cliché ACL-Bruxelles).

ment, la figure du *Temps* soulève le drap noir de l'oubli dévoilant le combat désespéré que le défunt mène contre la Mort incarnée par un squelette ricanant.

Pour un chrétien, le *Temps* peut toutefois être aboli, signifiant le début de la vraie vie, celle de l'Éternité acquise après la mort. Telle est l'idée exprimée dans le *Monument de l'évêque Andreas Creusen* de Lucas Faydherbe (1665, Malines, cathédrale Saint-Rombaut). Le Christ rédempteur a triomphé du *Temps* dont l'image reste néanmoins inquiétante et nous rappelle l'impérieuse nécessité de mériter la grâce divine.

Une troisième métaphore a été donnée à la figure du *Temps*, celle de se mettre au service du défunt qui a reçu l'éternité en partage. Tel est le sens donné à la figure du *Temps* sur le monument anonyme des abbés de Grimbergen (1710). Il inscrit sur un parchemin que déroule un squelette le nom des abbés défunts, exactement comme le ferait une figure de la *Renommée*. Plumier abonde dans le même sens. Il a repris l'idée du groupe du *Temps* tenant le médaillon du défunt à Van Bourseheit (fig. 24). Cependant, il s'est ingénié à en dépasser la symbolique. Alors que chez Van Bourseheit, la figure du *Temps*, un genou posé sur le globe terrestre, se limitait à exprimer le caractère éphémère de l'existence, Plumier en fait l'allié virtuel du défunt. On voit en effet le *Temps* empêcher le souvenir du jeune Yacinthe Spinola d'être emmené par le squelette ricanant de la mort et de l'oubli, cette dernière figure venant remplacer le petit génie funèbre de Van Bourseheit. Le *Temps* se substitue dès lors à l'ange de l'Immortalité. Il est d'ailleurs secondé dans sa tâche par la grande figure de *La Renommée* qui

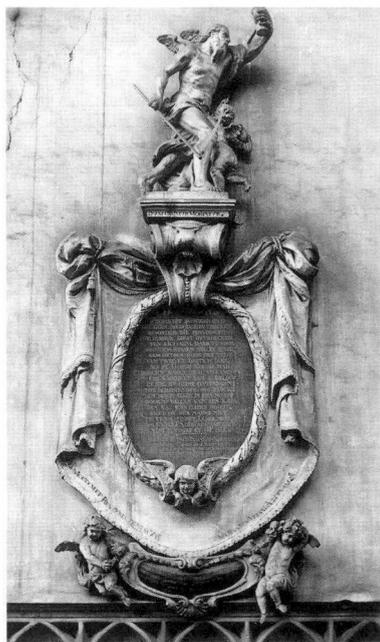


Fig. 25. L. Faydherbe: *Monument funéraire de Cornelis de Bie* - marbre, pierre - Lierre, église Saint-Gommaire (cliché ACL-Bruxelles).

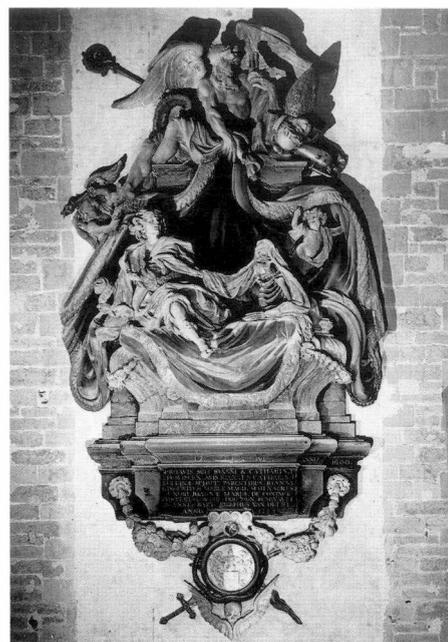


Fig. 26. Pieter I Scheemakers: *Monument funéraire de la famille Van Delft* - marbre - 1688 - Anvers, cathédrale Notre-Dame (cliché ACL-Bruxelles).

voltige au-dessus de sa tête, figure reprise, mais inversée, au monument conçu par Van Beveren.

La statue de la comtesse Palatine participe au programme allégorique du *Monument Spinola*. Elle détourne les yeux du triste spectacle qui s'offre à elle et regarde vers le centre de la chapelle comme pour inviter le spectateur à méditer sur le côté illusoire de la vie. La représentation d'une défunte agenouillée en prière est une nouveauté dans la sculpture funéraire baroque des Pays-Bas méridionaux.

Les différentes statues du monument sont sculptées avec brio. Le *Temps* est une figure magnifique. Son vigoureux corps nu a quelque chose d'héroïque et d'herculéen qui tranche avec de l'idée que l'on peut avoir de la mort et de la décrépitude. Tout aussi remarquable est la figure imposante et solennelle de la duchesse, au maintien droit et au corps légèrement tourné. On appréciera le jeu varié des plis de l'ample manteau doublé d'hermine ainsi que la finesse du détail. Cependant, aucun souffle baroque ne traverse la figure et l'expression de son visage est volontairement impassible et distante, quasi intemporelle. En dehors de l'effet de contraste recherché entre la puissante figure dénudée du *Temps* et celle, calme, sereine et amplement vêtue de la comtesse, les figures ne sont guère liées entre elles et l'ensemble est dépourvu d'un « *continuum* » de sentiments. Chacune des figures s'exprime isolément. Ce monument témoigne de l'évolution symptomatique de l'œuvre de Plumier qui, baigné dans le

climat des Pays-Bas méridionaux, a réalisé une fusion originale avec la sculpture classique française. On trouve la même orientation classique dans la statuette féminine en terre cuite représentant, peut-être, une *Vierge au pied de la croix* (fig. 5). Bien que Plumier ait encore maintenu une certaine tension baroque, celle-ci est traduite en termes de retenue. L'expression douloureuse de la figure est comme assujettie à une recherche purement esthétique de la beauté formelle. Les drapés, au plissé serré admirablement agencé, sont fluides et retombent de manière mesurée, conférant une réelle monumentalité à la figure. Le souvenir de la *Sainte Suzanne* de François Duquesnoy, connue par des copies, est ici particulièrement évident.

La chaire à prêcher de l'église des Grands Carmes ou Carmes chaussés, aujourd'hui à l'église Notre-Dame de la Chapelle à Bruxelles est sans nul doute l'œuvre la plus originale de Plumier (fig. 27). D'un point de vue chronologique, il s'agit de la première des chaires à prêcher des Pays-Bas entièrement naturaliste. La cuve est comme taillée au sommet d'une masse rocheuse couverte d'une végétation sauvage. Deux palmiers parallèles y prennent racine et s'élèvent vers les voûtes de l'église. L'abat-voix, plus conforme à la tradition, est formé d'une immense draperie que des angelots s'affairent à attacher aux troncs des palmiers. Sous la cuve en surplomb, une grotte sert de lieu de refuge à Elie visité par l'ange. La scène se déroule au pied d'un genêt qui cherche la lumière en se faufilant le long des parois rocheuses de la cuve. Certes, le naturalisme est déjà présent dans la chaire de l'abbaye de Saint-Bernard à Hemiksem (aujourd'hui à la cathédrale Notre-Dame d'Anvers) réalisée par Michel Van der Voort en 1713, mais celui-ci se limite à la balustrade de l'escalier en forme de haie qui entoure le meuble. Plumier, lui, a étendu le naturalisme à tous les éléments constitutifs. Ce type singulier de mise en scène, que l'on retrouvera amplifié par Michel Van der Voort à la chaire à prêcher de l'église du prieuré de Leliëndaal, entamée en 1721 (Malines, cathédrale Saint-Rombaut), est en partie liée à la réaction vigoureuse de certains ordres, dont celui des Carmes chaussés, contre le succès de la doctrine janséniste sur la grâce et la prédestination. Au langage allégorique hermétique des chaires baroques du xvii^e siècle, on préféra le naturel d'une scène authentique touchant directement la sensibilité populaire. Tout élément décoratif ou allégorique est réduit pour laisser place au réel, au palpable, au concret. Le drame biblique est cependant magnifié, transcendé par la beauté classique des personnages d'Elie et de l'ange qui évoluent librement dans l'espace sans être assujettis à la structure tectonique de la chaire. L'élan baroque que déterminait jusqu'alors les solutions plastiques des chaires du xvii^e siècle s'est évanoui au profit d'un éparpillement de la tension dramatique sur toute la surface du meuble. Ainsi, la scène sous la cuve se suffit presque à elle-même, le reste de la chaire, sans être totalement dépourvu de connotations symboliques, n'offre plus qu'un décor, une toile de fond à la scène miraculeuse qui se joue sous la cuve. Il s'agit donc clairement d'une nouvelle poétique où il est fait autant appel à la sensibilité directe, au pittoresque, à l'apparence extérieure des choses qu'à la pensée et à la connaissance. La réussite de cette chaire est indéniable comme le prouve l'influence qu'elle a exercée dans le développement des chaires « naturalistes » au xviii^e siècle. Jacques Berger s'en est manifestement inspiré pour la chaire de l'église abbatiale norbertine de Ninove (1742; aujourd'hui à l'église Saint-Pierre de Louvain), et, surtout, elle servit de modèle à la chaire de l'église des Capucins de Münster, œuvre de Johann Conrad Schlaun (1730) (fig. 28). Quant à Delvaux, il s'est forcément souvenu de l'œuvre de son maître



Fig. 27. P.-D. Plumier: *Chaire à prêcher* - chêne - vers 1720 - Bruxelles, église Notre-Dame de la Chapelle (cliché ACL-Bruxelles).



Fig. 28. J. C. Schlaun: *Chaire à prêcher* - bois - 1730 - Münster, église des Capucins (cliché Münster, Westf. Amt für Denkmalpflege).

en élaborant la chaire à prêcher des Grands Carmes de Nivelles (1744, Nivelles, collégiale Sainte-Gertrude) (fig. 29) ⁽⁴⁶⁾. L'influence se limite cependant au seul groupe sculpté, Delvaux étant revenu à une conception plus architecturale du meuble. Les similitudes entre les deux

(46) A. JACOBS, 1999, p. 327-328.



Fig. 29. L. Delvaux: *Chaire à prêcher des Grands Carmes de Nivelles* (détail) - chêne - 1744 - Nivelles, collégiale Sainte-Gertrude (cliché ACL - Bruxelles).

groupes sont néanmoins si évidentes qu'il paraît difficile de nier la filiation entre les deux auteurs. Il se pourrait d'ailleurs que les Grands Carmes de Nivelles aient souhaité que leur chaire fasse écho à celle de leurs confrères de la capitale brabançonne.

La trop brève carrière londonnienne de Plumier n'a guère permis au sculpteur de modifier sensiblement ses choix artistiques. Le *Monument du duc de Buckingham* (fig. 30) ne diffère

guère de celui du monument Spinola. Il s'agit également d'un monument à caractère familial dans lequel les mêmes sentiments s'expriment: tristesse devant la mort, confiance en Dieu, fidélité, amour conjugal et maternel. Décédé au moment où allait s'ouvrir le chantier, Plumier n'a guère eu le temps de s'atteler à son monument. On ignore d'ailleurs à quel stade d'achèvement le projet était arrivé et dans quelle mesure Delvaux et Scheemakers ont suivi fidèlement la pensée de leur maître. Comme le monument Spinola, le monument du duc de Buckingham s'inscrit dans un cadre architectural très strict qui le délimite spatialement. Cependant, Plumier a renoncé à la typologie classique au profit d'un cadre au profil stylisé peu saillant mais richement mouluré qui semble se fondre avec les faisceaux de colonnettes de la chapelle gothique de l'église abbatiale de Westminster. Un lourd sarcophage à godrons flanqué en son milieu d'un grand cartouche est encadré par deux piédestaux qui servent de socles à des trophées militaires. Sur le couvercle du sarcophage, John Sheffield est représenté couché à la manière antique. Les cheveux courts, il est vêtu d'une armure romaine et tient dans la main un bâton de commandement. Cette représentation virile accentue évidemment le caractère héroïque du défunt. On notera que si ce type de représentation est répandu en Angleterre, il est inconnu dans les Pays-Bas. Le duc présente le visage au spectateur qui pénètre dans la chapelle. La duchesse est assise à ses pieds, la tête inclinée, elle essuie une larme avec un pan du voile de deuil qui lui couvre la tête et les épaules.

Le thème du défunt veillé par un proche est connu depuis la Renaissance où il était de coutume de représenter les membres de la famille en prière, impassibles et à genoux, sur les monuments funéraires. L'expression de douleur et de deuil traduite de manière réaliste dans les statues n'apparaît qu'à l'époque baroque. On notera qu'on ne connaît aucun exemple antérieur au *Monument de la famille Spinola* dans les Pays-Bas à représenter ainsi la veuve implorante, alors qu'en France, on le trouve notamment dans le *Monument du marquis de Vaubrun* d'Antoine Coysevox (fig. 31) qui a manifestement servi de modèle à Plumier pour son *Monument du duc de Buckingham*.

En Angleterre, existent plusieurs exemples antérieurs particulièrement saisissants: le *Monument de Thomas Sackville* dû à Caius Gabriel Cibber (1677, Withyham, East Sussex) sur lequel le défunt est pleuré par ses parents. Sur le *Monument de William Ashburnham et son épouse*, réalisé en 1675 par John Bushnell, c'est le mari qui, en proie au plus vif chagrin, veille sur sa défunte épouse couchée sur le sarcophage (Ashburnham, East Sussex). Enfin, sur le *Monument de Sir John Spencer* (? 1699, Offley, Hertfordshire), attribué à Grinling Gibbons, la veuve agenouillée à côté de son mari le convie d'un geste du doigt à une méditation spirituelle. Ces démonstrations du chagrin des proches reflète une attitude nouvelle de l'être humain qui ne se soucie plus exclusivement de son salut éternel, mais désire afficher, parfois avec ostentation, son affliction et son impuissance devant la mort. Que ce type de représentations ait connu un large succès en Angleterre à cette époque ne doit pas étonner. Le refus des dogmes théologiques et des idées « innées » caractérise l'évolution de la pensée religieuse. On la retrouve surtout chez Locke et chez Bayle qui, dans son *Dictionnaire historique et critique* (1695), appelait à « bien douter ». Dans son *Essai sur l'entendement humain* (1690), Locke renonçait à la métaphysique traditionnelle qui ne pouvait plus être garantie par la seule vérité divine. L'homme se retrouvait ainsi face à ses doutes et la seule certitude qui lui restait était



Fig. 30. P. D. Plumier, P. Scheemakers le Jeune et L. Delvaux: *Monument funéraire du duc de Buckingham* - marbre - 1721/22 - Londres, Westminster Abbey (cliché Dean & Chapter of Westminster).

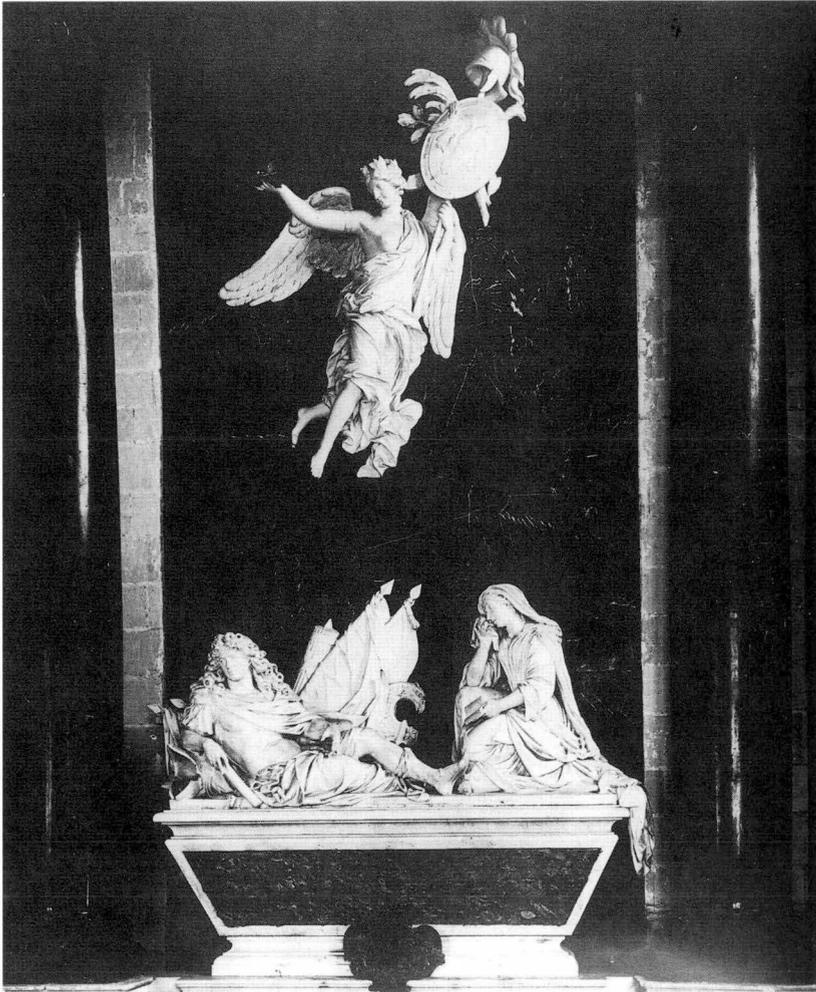


Fig. 31. A. Coysevox: *Monument du marquis de Vaubrun* - marbre - 1680/81 - Serrant, Chapelle du château (cliché Giraudon).

celle, dramatique, de l'inéluctable mort et, avec elle, la séparation des êtres chers. L'entrevue émouvante entre un mari décédé et une veuve inconsolable servait de support à une méditation sur la précarité du bonheur terrestre. Une nouvelle iconographie se mettait en place pour culminer avec le *Monument de Joseph et Lady Elizabeth Nightingale*, réalisé par Louis François Roubiliac en 1761 (Londres, abbaye de Westminster).

La figure de la duchesse de Buckingham relève du type traditionnel de la pleureuse. Placée au pied du défunt, elle symbolise la Fidélité. Le fait qu'elle soit représentée en vêtements d'époque apporte une certaine ambiguïté par le contraste du réalisme et de la représentation idéalisée de son époux, telle une opposition entre la vie et la mort. On notera que la

duchesse n'est pas assise sur le sarcophage mais sur la base du socle qui supporte le groupe allégorique dominée par la figure du *Temps*. Les médaillons que tiennent le *Temps* et les génies funéraires qui l'encadrent sont ornés des effigies des quatre enfants que la duchesse avait perdus au moment de la réalisation du monument. Plumier a repris au monument Spinola l'idée du Temps tenant des médaillons, mais cette fois le sens donné à la scène est différent. Le Temps n'est plus l'auxiliaire cherchant à soustraire l'image du défunt aux mains de la Mort, mais bien l'« être » dramatique tel que Faydherbe le représente, emportant son triste butin vers le monde sans retour. Cette effigie du Temps, traversant l'espace, se retournant pour croiser le regard du fidèle qui passe devant la chapelle, sert de support à la méditation sur la brièveté de l'existence. Si Plumier n'a pas introduit en Angleterre le goût de la mise en scène macabre dans la statuaire funéraire, il accorda à la figure surnaturelle du Temps une importance qu'elle n'avait guère connue jusqu'alors dans ce pays. Est-ce pour répondre à la sensibilité anglo-saxonne qu'il abandonna l'image forte du squelette? L'art funéraire anglais évita, le plus souvent, de recourir à cette figure terrifiante et concrète de la Mort. A cet égard, les monuments plus tardifs du général William Hargrave (1757) et celui de Joseph et lady Elisabeth Nightingale déjà cité, tous deux à Westminster Abbey, ainsi que le monument de James Dutton (1791) de Richard Westmacott le Vieux (Sherborne, Gloucestershire) sont des exceptions⁽¹⁷⁾. Quoi qu'il en soit, la complexité du programme allégorique du *Monument du duc de Buckingham* favorisait une mise en scène à effets variés dans laquelle Plumier se sentait parfaitement à l'aise.

Il a été reproché au monument une certaine désarticulation de la composition. Ainsi, pour M. Whinney, « *Plumier's design with three main figures is less coherent...* »⁽¹⁸⁾. Ch. Avery partage le même point de vue: « *l'œuvre ne satisfait pas pleinement sur le plan esthétique: les trois figures principales ne semblent pas s'intégrer au cadre architectural lequel n'est pas assez orné ou assez articulé pour assurer la cohésion de l'ensemble* »⁽¹⁹⁾. Le monument est en effet dépourvu du grand mouvement ordonnateur de la composition si cher à notre vision du baroque. Il ne présente pas non plus d'harmonieux équilibre entre les parties. Plumier a éparpillé les foyers de tension autour d'importantes zones vides. Enfin, à l'instar du monument Spinola, le monument de Westminster est dépourvu d'un *continuum* de sentiments. Doit-on voir dans ce parti-pris la conséquence d'exigences particulières du commanditaire? Il semble plutôt résulter d'une tentative de synthèse de Plumier entre ses expériences de la sculpture des Pays-Bas, de celle de la France et enfin de sa découverte, toute récente, de la sculpture funéraire

(17) Alors que pour des questions de convenance les monuments élevés dans les églises ne contiennent pas de représentations d'éléments macabres comme le squelette, rien n'interdisait aux artistes de déployer leur imagination dans ce registre dans leurs dessins et projets de monuments. L'un des plus remarquables est certainement le projet de monument (sans doute celui de Sir Thomas Wandy, Haslingfield, Cambridgeshire, vers 1673) dessiné par William Stanton (cf. J. PHYSICK, *Designs for English Sculpture 1680-1860*, Victoria and Albert Museum, Londres, 1969, ill. p. 14).

(18) M. WHINNEY, 1988, p. 157.

(19) Ch. AVERY, *L'activité de Laurent Delvaux en Angleterre* dans *Annales de la Société d'archéologie, d'histoire et de folklore de Nivelles et du Brabant wallon*, t. 23.1981 (1), p. 88.

anglaise. Il reviendra à Laurent Delvaux, Pierre Scheemakers le Jeune et Michel Rysbrack de réussir celle-ci.

Plumier n'est certainement pas l'artiste à l'inspiration courte, sans envergure ni talent, décrit par Marguerite Devigne ⁽⁵⁰⁾ et dont le seul mérite aurait résidé, selon Goethals, dans le fait d'avoir formé Delvaux et Verhaeghen ⁽⁵¹⁾. Les rares œuvres qu'on lui connaît, fruits d'une carrière de moins de dix années, portent la trace d'un effort de renouvellement du baroque tardif des Pays-Bas et annoncent l'éclectisme du XVIII^e siècle. Comment ignorer la nouveauté de sa chaire à prêcher de l'église des Grands Carmes de Bruxelles? La capacité de synthèse et d'ouverture de Plumier, signe d'une évidente souplesse d'esprit, ne se traduit pas uniquement dans le bois et le marbre. Elle devait aussi imprégner son enseignement. Il nous paraît significatif qu'il ait été le maître de Laurent Delvaux qui fut le principal représentant du classicisme en sculpture au XVIII^e siècle, et de Théodore Verhaeghen, le sculpteur qui poussa à son paroxysme l'expression théâtrale baroque. L'expérience de Delvaux et Verhaeghen, acquise dans l'atelier Plumier a été déterminante et est à l'origine d'impulsions majeures qui traverseront leur œuvre.

*
* * *

Catalogue de l'œuvre de P.D. Plumier

Principes d'organisation

Le catalogue comprend trois parties: les œuvres sculptées, les dessins et les gravures. Dans la première partie, le catalogue chronologique des sculptures conservées ou suffisamment documentées précède celui des sculptures non retrouvées ou détruites, uniquement mentionnées dans les sources manuscrites et imprimées, et qui ne sont pas visuellement documentées. Les sculptures attribuées à Plumier viennent ensuite. Les œuvres mentionnées sont classées selon l'ordre chronologique, déterminé par la mention historique de chaque œuvre. Chaque œuvre est décrite par une fiche d'identification suivie d'une analyse historique. Les dimensions sont données en centimètres: la hauteur précède la largeur et la profondeur. Chaque entrée au catalogue comporte un numéro, un **D** précède les numéros des dessins, un **G** les numéros des gravures.

(50) M. DEVIGNE, 1928, p. 7.

(51) F.V. GOETHALS, I, 1840, p. 391.

Catalogue des œuvres sculptées

I° Œuvres conservées

1. L'Enlèvement de Proserpine fig. 10
Vers 1712

Marbre, h. 220 cm
Non signé, non daté
Bruxelles, Palais d'Egmont.

Historique: Ce groupe, ainsi que son pendant *L'Abondance soutenue par la Science et la Force militaire* (cf. cat. n° 2) ont été commandés par le comte Jean-Philippe-Eugène de Mérode en 1712. Tous deux sont mentionnés dans un inventaire des meubles et objets du comte se trouvant en son hôtel à Bruxelles et en son château de Westerloo dressé en 1716: « Deux grands groupes de marbre blanc, chaque groupe de 3 figures sur leurs piédestaux de pierre bleue » (Enghien, *Archives d'Arenberg, Maison, dossier Meubles*; cf. *Fichier Laloire*). A la mort du comte, en 1732, les deux groupes sont acquis par le duc Léopold-Philippe d'Arenberg. En 1770, ils figurent dans un relevé des statues appartenant à ce dernier sous les titres de « *L'Enlèvement de Proserpine par Pluton* » et « *L'Enlèvement de Flore* » (*idem*). En 1785, ils sont signalés au domaine d'Enghien (Enghien, *Archives d'Arenberg, carton Beaux-Arts, Statues, Plumier 29/17*). Vers 1899, les deux groupes sont transférés au domaine d'Heverlee. Enfin, par ordre du duc Englebert d'Arenberg, ils sont finalement installés en 1910 au pied du nouvel escalier d'honneur aménagé au palais d'Arenberg (aujourd'hui palais d'Egmont) (Enghien, *Archives d'Arenberg, Fichier Laloire*).

Bibliographie: Ph. BAERT, B.R., Mss 17642, f° 49v; *idem*, BR, Mss 17656, f° 128r et 137r et v; F.V. GOETHALS, II, 1840, p. 239; Ph. BAERT, 1848, p. 192; Ed. MARCHAL, 1877, p. 73; E. MATTHIEU, *Histoire de la ville d'Enghien*, II, Mons, 1878, p. 186; Ed. MARCHAL, 1895, p. 495; *ibidem*, 1903, col. 829; M. DEVIGNE, 1933, p. 163; P. BAUTIER, *La peinture au XVIII^e siècle*, Bruxelles, 1945, p. 7; Ed. LA LOIRE, *Histoire des deux hôtels d'Egmont*

et du palais d'Arenberg (1383-1910), Bruxelles, 1952, p. 156.

2. L'Abondance soutenue par la Science et la Force militaire fig. 3 et 11
Vers 1712

Marbre, h. 220 cm
Non signé, non daté
Bruxelles, Palais d'Egmont.

Historique: cf. cat. n° 1.

Bibliographie: E. MATTHIEU, II, 1878, p. 186 (comme *Enlèvement des Sabines*); Ed. MARCHAL, 1903, col. 829 (*idem*); M. DEVIGNE, 1933, p. 163 (*ibidem*); Ed. LA LOIRE, 1952, p. 156.

Alors que divers documents d'archives attestent l'existence de deux groupes, Philippe Baert, à la fin du XVIII^e siècle, signale uniquement le groupe de *L'Enlèvement de Proserpine* (B.R., Mss 17656, f° 128r et 137r et v). En 1840 F.V. Goethals (II, p. 239) et en 1877 Ed. Marchal (p. 73) font de même. Un quart de siècle plus tard, ce dernier se ravise et mentionne cette fois les deux œuvres donnant le titre de *L'Enlèvement des Sabines* au groupe de *L'Abondance soutenue par la Science et la Force militaire* (1903, col. 829). Toutefois, en 1945, P. Bautier (p. 7) ne parle à nouveau plus que de *L'Enlèvement de Proserpine*. Doit-on faire porter la responsabilité de ces « oublis » à Baert, le premier biographe de Plumier? Il est incontestable cependant que tant au niveau du style que de la facture, les deux pendants ont été réalisés par la même main.

3. La fontaine de l'Escaut fig. 17
1714

Marbre blanc statuaire, longueur 250 cm.
Signé et daté « D. PLUMIER/In El. Sc. 1715 »

Bruxelles, Hôtel de Ville, cour intérieure.
Œuvres en rapport: projet pour la fontaine, attribué à Jean André Annessens en association avec Plumier (cat. n° D.2; fig. 45); dessin de la figure de *L'Escaut* (cat. n° D.3; fig. 46); maquette en terre cuite (cf. cat. n° 4); copie en terre cuite (31,5 x 53,5 x 20,5 cm) réalisée en 1824

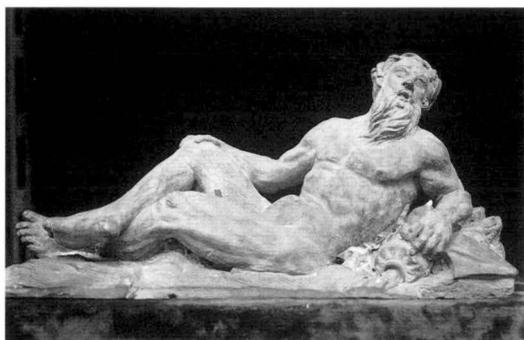


Fig. 32. P.-D. Plumier: *L'Escaut* - terre cuite - 1714 - Bruxelles, Musée communal de la Ville (cliché ACL-Bruxelles).

par le sculpteur Guillaume Geefs (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 2429); copie en terre cuite dorée (24 x 13,8 x 10,5 cm) signée *De Grave* (Collection Princesse de Saxe-Meiningen; 1998, Munich, galerie Julius Böhler (fig. 33).

Historique: cf. infra.

Bibliographie: Ph. BAERT, BR, Mss 17642, f°49v; *idem*, BR, Mss 17656, f°137r-v; *ibidem*, BR, Mss 95/23, f°205, 222; *ibidem*, BR, Mss II 95/24, f°36; J.B. PICARD, vol. I, BR, Mss II, 225, f°180 & 182r; *Almanach bruxellois, dédié aux Curieux & aux Amateurs, ainsi qu'à tous ceux qui voudront s'acheter*, Bruxelles, 1775, p. 9-10; Abbé MANN, 1785, p. 147; F.V. GOETHALS, II, 1840, p. 239-240; A. HENNE & A. WAUTERS, *Histoire de la ville de Bruxelles*, III, Bruxelles, 1845, p. 49-50; Ph. BAERT, 1848, p. 192; Ed. MARCHAL, 1877, p. 73-74 et 98; *idem*, 1895, p. 495-96; *ibidem*, 1903, col. 830; P. MEIRSSCHAUT, *Les sculptures de plein air à Bruxelles. Guide explicatif*, Bruxelles, 1900, p. 114; G. WILLAME, *Laurent Delvaux 1696-1778*, Bruxelles et Paris, 1914, p. 6; P. VITRY, 1925, p. 364; M. DEVIGNE, 1928, p. 7; *idem*, 1933, p. 163; A. JACOBS, 1999, p. 23, 95, 500.

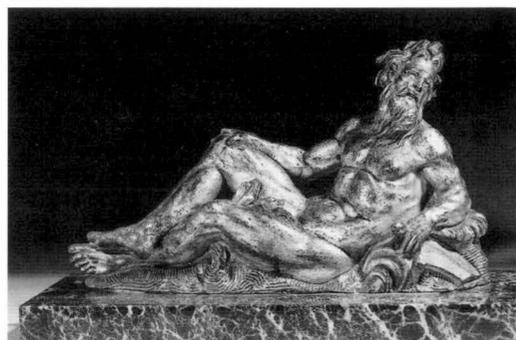


Fig. 33. Anonyme: *L'Escaut* - terre cuite bronzée - XVIII^e siècle - localisation inconnue (cliché Peschke Druck, Munich).

Historique: Bruxelles, collection Mme de Savoye; acquise par le musée en 1881 (cat. Gand 1913).

Exposition: Gand, *L'art ancien dans les Flandres (Région de l'Escaut), Exposition universelle et internationale de Gand*, juin-octobre 1913, n° 1247; Bruxelles, *Exposition rétrospective du paysage flamand*, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1926, n° 406.

Bibliographie: J. CASIERS & P. BERGMANS, *L'Art ancien dans les Flandres (Région de l'Escaut). Mémorial de l'exposition rétrospective organisée à Gand en 1913*, t. I, Bruxelles-Paris, 1914-1921, p. 102; M. DEVIGNE, 1933, p. 163.

Le bombardement des troupes de Villeroij de 1695 avait fortement endommagé l'hôtel de ville, faisant disparaître la grande halle aux draps qui lui était contiguë. Au début du XVIII^e siècle, l'architecte Jean-André Anceessens construisit trois nouveaux corps de bâtiments formant une cour intérieure à l'arrière de l'aile gothique donnant sur la Grand Place, miraculeusement restée intacte. Il est décidé d'orner cette nouvelle cour de deux fontaines symbolisant l'Escaut et la Meuse. Plumier fut pressenti pour réaliser les deux statues. Cependant, devant la cabale menée par De Kinder à l'encontre du sculpteur anversois, la Ville de Bruxelles décida, le 30 avril 1714, de confier la statue de la fontaine de *L'Escaut* à Plumier pour une somme 1400 florins et la statue de la fontaine de *La Meuse* à De Kinder pour la

4. Terre cuite, 17 x 36,5 x 11 cm fig. 32
Non signée, non datée.
Bruxelles, Musée communal, inv. n° B/1881/1

somme de 1100 florins. La différence de prix est liée vraisemblablement au fait que la statue de *la Meuse* est plus petite que celle de *l'Escaut* (215 cm pour 250 cm). Selon J.B. Picard, Laurent Delvaux, tout juste entré dans l'atelier de Plumier, aurait pris part à la réalisation de la statue: « *C'est chez Plumier que Delvaux commence à 20 ans, il l'aide déjà dans le travail du fleuve* » (II, fol. 1822).

5. Les quatre groupe d'enfants aux dauphins des fontaines de la cour de l'Hôtel de ville de Bruxelles fig. 17 et 18 (1714-15)

Bronze, h. 120 cm (fontaine de *L'Escaut*) et 115 (fontaine de *La Meuse*)

Historique: cf. infra.

Bibliographie: Ph. BAERT, BR, Mss II 95/24, f°36; F.V. GOETHALS, II, 1840, p. 240.

Outre la statue de *L'Escaut* (cat. n° 3), Plumier se vit également confier la conception des quatre enfants juchés sur des dauphins ainsi que les autres ornements des deux fontaines de l'Hôtel de Ville que N. Robert aurait coulés en bronze. Pour ce travail, Plumier reçut la somme de 800 florins.

6. Mausolée de la famille Spinola 1716/1717 fig. 21 et 23

Marbres noir, blanc et jaspé et ornements dorés, 640 x 460 cm

Signé « D. PLUMIER. El. Sc. »

Bruxelles, église Notre-Dame de la Chapelle.

Exposition: Bruxelles, 1979, n° 124, p. 167-168.

Historique: Le monument fut érigé selon la volonté testamentaire d'Albertine-Isabelle, comtesse Palatine et du Rhin, à la mémoire de plusieurs membres de sa famille: son beau-père Philippe Hippolyte Spinola, comte de Bruay (1612-1670), Grand d'Espagne et dernier gouverneur et capitaine général de la province de Lille, Douai et Orchies; son mari, Philippe-Charles-Frédéric Spinola (vers 1650-Bruxelles 1709), fils du précédent, Grand d'Espagne, homme de guerre, gouverneur de la ville et de la province de Namur, et enfin son fils Yacinthe-Cosme-Gabriel-Jo-

seph-Balthazar Spinola (1688- Douai 1712), dernier comte de Bruay, marquis de Verviers et Grand d'Espagne. L'inscription figurant sur le soubassement du monument rappelle que les corps du jeune Yacinthe et de la comtesse, décédée le 29 janvier 1715, ne sont pas inhumés dans la chapelle.

Le 7 décembre 1716, Jean-André Annesens et Pierre-Denis Plumier s'engagèrent par-devant notaire, à réaliser, le premier l'architecture du monument, le second la sculpture, à la condition de fournir un modèle conforme à la description contenue dans l'acte notarié (cf. G. DES MAREZ, II, 1918, p. 34). Le contrat stipulait que « *la maquette de l'architecture devait être en bois peint en imitation de marbre, à l'échelle de deux pouces par pied de Bruxelles, celle du sculpteur en cire, à la même échelle. Chaque artiste devait recevoir pour son travail la somme de 3.600 florins, argent courant..* ».

Bibliographie: Ph. BAERT, BR, Mss 17642, f°49r; *idem*, BR, Mss 17656, f° 137v; *ibidem*, BR, Mss 95/23, f°240; *ibidem*, BR, Mss II 95/24, f°36; J.B. PICARD, vol. I, BR, Mss II, 225, f°180; J.-B. DESCAMPS, *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant, avec des réflexions relativement aux arts et quelques gravures*, Paris, 1769, p. 46; abbé MANN, 1785, p. 68; F.V. GOETHALS, II, 1840, p. 241-242; *Inventaire des objets d'art contenus dans les églises de Bruxelles et de la Province*, dans *La Renaissance. Chronique des Arts et de la Littérature*, 9, 1847-48, p. 67; Ph. BAERT, 1848, p. 192; Ed. MARCHAL, 1877, p. 74; Eug. VAN BEMMEL, *La Belgique illustrée, ses monuments, ses paysages, ses œuvres d'art*, I, Bruxelles, 1880, p. 35 (ill. p. 34); Ed. MARCHAL, 1895, p. 496; *idem*, 1903, col. 830-31; H. ROUSSEAU, *La Sculpture aux XVII^e et XVIII^e siècles*, dans *Collection des Grands Artistes des Pays-Bas*, Bruxelles, 1911, p. 85; J. CASIERS & P. BERGMANS, I, 1914-1921, p. 102; G. DES MAREZ, *Guide illustré de Bruxelles*, t. 2, Bruxelles, 1918, p. 34; P. VITRY, 1925, p. 364-365; M. DEVIGNE, 1928, p. 7; *idem*, 1933, p. 163; S. DURIAN-RESS, 1974, p. 293-294; Ch. AVERY,

Finger Prints of the Artist Europeans Terra-colla Sculpture from the Arthur Sackler Collections dans Washington, D.C. (The National Gallery of Art), New York (The Metropolitan Museum of Art), Cambridge (The Fogg Art Museum), 1980-82, p. 266; *Idem, Laurent Delvaux's Sculpture in England* dans *Studies in European Sculpture*, Londres, 1981, p. 238-239; *idem*, 1981⁽¹⁾, p. 89; D. COEKELBERGHS, 1988, p. 5; A. JACOBS, 1999, p. 23, 222, 227, 244.

Le buste posé au sommet de la pyramide funèbre est celui de Philippe-Charles-Frédéric. L'effigie du médaillon est celle de Yacinthe Spinola, mort tragiquement à la guerre à l'âge de vingt-quatre ans. Afin d'immortaliser dans le marbre sa piété filiale, la princesse palatine s'est fait également représenter, en prière, les mains jointes et vêtue de ses plus riches atours. Une allégorie de *la Renommée* complète l'ensemble de la composition. Elle souffle dans une trompette de gloire et traîne derrière elle une chaîne d'où pendent les armes de la famille. Les armoiries associées de la veuve et de son mari couronnent le monument. Le monument cité par Descamps dans son voyage pittoresque (1769) est jugé avoir « *quelque mérite, mais ce n'est pas une belle chose* ». Notons encore que le monument est mentionné pour la première fois dans un inventaire du mobilier de l'église, dressé en 1799 (AGR, *Archives ecclésiastiques du Brabant*, inv. I 166, n° 27065, n° 14).

7. Chaire à prêcher

fig. 4 et 27

Vers 1720

Chêne, ± 650 x 210 x 330 cm

Non signé, non daté.

Bruxelles, église Notre-Dame de la Chapelle.

Historique: On ignore les conditions de réalisation de la chaire ainsi que la date de la commande. On sait seulement qu'elle a été sculptée pour l'église des Grands Carmes ou Carmes chaussés de Bruxelles où elle est mentionnée en 1782 (cf. *Description de la ville de Bruxelles*, 1782, p. 59). Selon Des Marez (1918, p. 35), qui malheureusement n'indique pas

sa source, Plumier aurait réalisé la chaire en 1721, autrement-dit l'année de son départ pour Londres. M. Populaire (cat. Bruxelles, 1979, p. 189) précise encore qu'elle remplaçait une chaire sans grande valeur, réalisée au lendemain du bombardement de Bruxelles de 1695 lequel avait détruit la chaire de Jean Zeelander de 1684.

En vertu de la loi du 15 fructidor an IV (1er septembre 1796), le mobilier du couvent des Carmes chaussés fut dispersé en deux séances, les 17 février et 14 mars 1797. Dans le catalogue de la vente, la chaire figure au numéro 55: « *la chaire à prêcher représentant rocher, deux cent vingt florins - 220* » (Bruxelles, Archives de la Ville, Culte n° 1). Ce document vient utilement contredire l'assertion d'Eug. Boeckx (1928, p. 275) selon laquelle, sur base d'une information livrée par les *Annales d'Abrèges* que le 4 juillet 1782, le meuble aurait été directement cédé par les RR.PP. Carmes chaussés à l'église de la Chapelle.

Exposition: Bruxelles, 1979, n° 144, p. 189-191.

Bibliographie: Ph. BAERT, BR, Mss 17642, f°49r; *idem*, BR, Mss II 95/24, f°36; J.B. PICARD, vol. I, BR, Mss II, 225, f°180; G.P. MENSAERT, 1763, p. 36; J.-B. DESCAMPS, 1769, pl. p. 74; l'abbé MANN, 1785, p. 59-60; F.V. GOETHALS, II, 1840, p. 240-241; *Inventaire des objets d'art contenus dans les églises de Bruxelles et de la Province*, dans *La Renaissance. Chronique des Arts et de la Littérature*, 9, 1847-48, p. 67; Ph. BAERT, 1848, p. 192; Ed. MARCHAL, 1877, p. 74; Eug. VAN BEMMEL, I, 1880, p. 35 (avec ill.); Ed. MARCHAL, 1895, p. 496; *idem*, 1903, col. 830; H. ROUSSEAU, 1911, p. 54-55; J. CASIERS & P. BERGMANS, I, 1914-1921, p. 102; G. DES MAREZ, 1918, p. 35; Eug. BOECKX, *Notre-Dame de la Chapelle à Bruxelles. Histoire de la paroisse et de l'église*, Bruxelles, 1928, p. 275; M. DEVIGNE, 1928, p. 7; *idem*, 1933, p. 163; C. EMOND, *L'Iconographie Carmélitaine dans les anciens Pays-Bas méridionaux*, dans *Mémoires de l'Académie royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts*, t. 12, fasc. 5,

p. 40; D. COEKELBERGHS, 1988, p. 5; M. CULOT, E. HENNAUT, M. DEMANET & C. MIEROP, 1992, p. 256; A. JACOBS, 1999, p. 23, 95, 308-309, 323-328, 350.

La chaire présente sous le vide de la cuve la scène biblique d'Elie sauvé par un ange. Le prophète, poursuivi par la reine Jézabel pour avoir confondu les prêtres de Baal sur le mont Carmel dut chercher refuge dans le désert. Éreinté et découragé, il s'endormit à l'ombre d'un buisson de genêts. « *Mais voici qu'un ange le touche et lui dit: « Lève-toi et mange ! » Il regarda: à son chevet il y avait une galette cuite sur des pierres chauffées, et une cruche d'eau » (Livres des Rois, I, 19). On rappellera que les Carmes considéraient Elie comme le fondateur de leur ordre et se recommandaient de sa protection.*

Marguerite Devigne a critiqué le manque d'ampleur de la chaire de Plumier. C'est oublier qu'elle se présentait originellement dans un espace plus réduit que celui de l'église où elle trouva refuge et s'intégrait dans une ensemble de boiseries et de confessionnaux sculptés (Anonyme, *Description de la ville de Bruxelles*, 1743, p. 231 & *idem*, 1782, p. 59). Les témoignages du XVIII^e siècle sont unanimes à louer l'œuvre et son auteur. Pour Mensaert, la chaire « *est très bien exécutée et mérite la peine d'être vue* » (1763, p. 36). Quant à l'abbé Mann (t.2, 1785, p. 69 et 186), il ne tarit pas d'éloge: « *La composition en est belle... Toutes les figures qui composent ce beau morceau de sculpture sont très-correctes, & les ornemens qu'on y a placés n'y sont ni bizarres ni confus. Le degré par lequel on monte, paroît taillé dans le roc* ».

8. Vierge (ou Marie-Madeleine ?) au pied de la Croix fig. 5

Terre cuite, h. 22,5 cm

Monogrammé: « *D: P. f.* »

Bruxelles, collection privée

Historique: apparue en 1988 sur le marché de l'art bruxellois.

Bibliographie: D. COEKELBERGHS, 1988, n° 1, p. 5.

9. Monument funéraire de John Sheffield, 1er duc de Buckingham

1721-1722 fig. 30 et 36

Conçu par P. D. Plumier et réalisé par Laurent Delvaux et Peter Scheemakers le Jeune

Marbre blanc statuaire pour les statues; marbre jaspé de nuances grises pour les parties architecturales; dimensions non relevées.

Londres, Westminster Abbey.

Œuvres en rapport: dessin du monument dans « *A Folio of Drawings and Sketches by Scheemakers, Roubiliac, Rysbrack, Nol-lekins, etc.* », recueil acheté par J. Soane à la vente du sculpteur Nollekens, en 1824 (Londres, John Soane's Museum; inv. n° AL.31.E) (fig. 34). Ce dessin est attribué à P. Scheemakers; à la vente de l'atelier londonien de L. Delvaux et P. Scheemakers en 1728 (cf. note n° 37), ont figuré « *the model of the Duke of Buckingham's Monument* » présenté comme une œuvre commune de Delvaux et Scheemakers (lot 72, non retrouvé) ainsi qu'une figure du Temps tenant un médaillon (*Time with a Dial, by Mr Delvo*), sans doute la maquette de la figure du Temps (lot 68, non retrouvé).

Historique: John Sheffield, 1er duc de Buckingham naquit en 1648. Volontiers mécène, il se fit construire un somptueux palais en plein cœur de Londres à l'emplacement de l'actuel palais de Buckingham. C'est dans celui-ci qu'il décéda le 24 février 1721, et fut enterré au début du mois suivant à l'abbaye de Westminster (J.L. CHESTER, 1876, p. 302 et *Westminster Abbey Official Guide*, 1988, p. 73). Il avait épousé en troisièmes noces Catherine, fille illégitime du roi Jacques II et de Catherine Sedley. Comme le rappelle l'épithaphe gravé sur le monument - « *CATHARINA BUCKINGHAMIAE Ducissa moerens extrui curavit A° MDCCXXII* » - , c'est la duchesse qui se chargea de son érection (*idem*). Une autre inscription figurant sur le monument insiste sur la douleur de la veuve: « *Catherine Dutchess of Buckingham, much afflicted, gave orders to erect this monument Anno 1722* ».

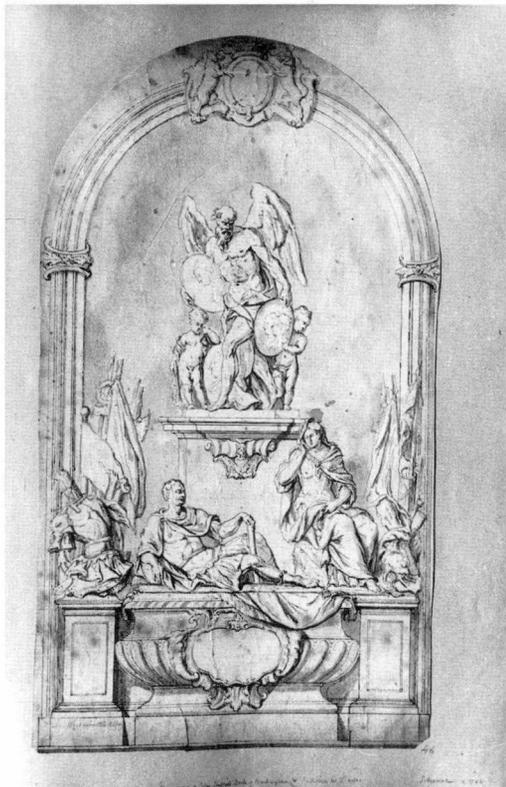


Fig. 34. P. Scheemakers: *Monument funéraire du duc de Buckingham* - 1721? - crayon, plume et lavis d'encre grise - Londres, Sir J. Soane's Museum (cliché Conway Library).

On ignore la date de la commande et les conditions de réalisation, si ce n'est qu'un acompte fut versé en 1721 (Westminster Abbey, *Treasurer's Accounts*, 1721). On connaît par contre la date d'achèvement de l'œuvre grâce au *The Post Boy* du 17-19 juillet 1722, qui rapporte que le monument est « *now erecting* ». Quant au paiement, on trouve dans les archives (*Sheffield Accounts*, 18 July 1727, Lines Archives Office Ms. Sheff. E/3/2), en date du 18 juillet 1727: « *The Duke's Funeral...£1600. The Duke's Monument...£500*. Cette somme était celle que le duc avait fixée dans son testament, établi le 9 août 1716 (Lincolnshire Archives Office, *Monson Accounts*, 7/42). Un billet attaché

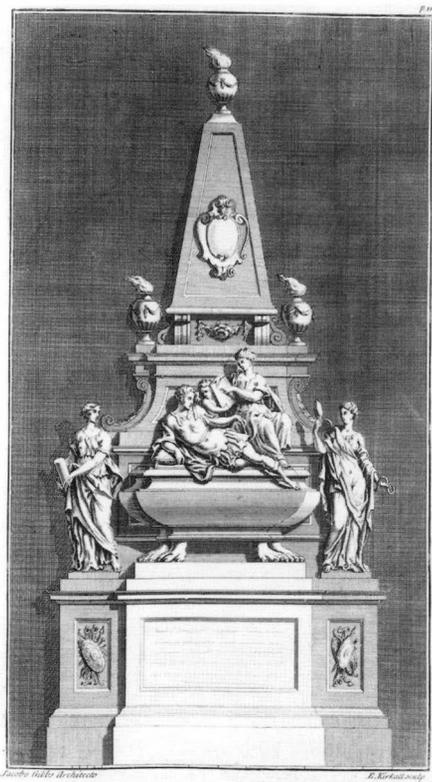


Fig. 35. J. Gibbs: *Projet pour le Monument funéraire du duc de Buckingham* - 1728 - eau forte - pl. 116 du recueil *A Book of Architecture* (cliché Courtesy of the Victoria & Albert Museum, Londres).

au testament figurait une proposition d'épithaphe au sens hétérodoxe « *Christum Adveneror, Deo confido* », laquelle devait être écartée sur instruction du doyen Atterbury (Ces informations nous ont été amicalement communiquées par Dr. Ingrid Roscoe).

Bibliographie: « *Post Boy* » du 17-19 juillet 1722; J. DART, *Westmonasterium or the history and Antiquities of the Abbey Church of St Peters Westminster*, I, Londres, (1723), p. 164; J.L. CHESTER, *Westminster Abbey Registers*, Londres, 1876, p. 302-303; G. VERTUE, i, XVIII, (1930), p.101; M. DEVIGNE, 1933, p. 163; R. GUNNIS, 1953, p. 309; Ch. AVERY, 1980-82, p. 266; *idem*, 1981, p. 237-239; *idem*,

1981⁽¹⁾, p. 88-89; *Westminster Abbey Official Guide*, 1988, p. 73; A. JACOBS, 1999, p. 24, 117, 221-223, 227, 502-503, cat. S1.

La publication en 1728 à Londres d'un projet non abouti pour le monument dans le « *A Book of Architecture containing designs of Buildings and ornaments* » de l'architecte James Gibbs (fig. 35), soulève bien des interrogations. Il est en effet étonnant que ce dernier ait rendu public un projet dont il est l'auteur alors que le monument était achevé depuis plusieurs années. Doit-on y voir l'indice que le duc de Buckingham avait fait initialement appel à Gibbs pour son monument? L'une des spécialités de Gibbs était précisément la conception de monuments funéraires pour les hauts dignitaires du royaume. Ses monuments, élaborés sur papier, étaient ensuite confiés aux sculpteurs les plus réputés comme Francis Bird. Peut-être le duc avait-il songé à Plumier, fraîchement débarqué à Londres et jouissant en tant que « *flemish* » d'un préjugé favorable? Est-ce le fait d'une sensibilité plus ouverte à l'art et aux idées continentaux et catholiques que celle du duc qui décida la duchesse de choisir Plumier? A-t-elle pressenti en ce dernier un artiste plus à même que le vieux Gibbs de traduire les sentiments moraux et religieux qu'elle désirait sans doute voir exprimer dans le monument, la tristesse devant la mort, la confiance en Dieu, mais également la fidélité, l'amour conjugal et maternel? Il semble bien que la duchesse prit la décision de transformer le monument initialement élevé à la seule mémoire de son mari - comme c'est le cas pour le projet de Gibbs - en un monument de famille. Catherine avait en effet vu mourir en bas âge quatre de ses cinq enfants. Le 5 mars 1721, elle transféra leurs dépouilles mortelles de l'église Sainte-Margareth à l'abbaye de Westminster. Signalons encore qu'avant de décéder, la duchesse de Buckingham devait encore enterrer dans la chapelle son dernier enfant Edmund, comme l'annonce *The Grub-Street Journal* du 30 septembre 1736: « *A magnificent monument is ordered to be erected in King Henry VII th's chapel...to the memory of Edmund late Duke of Buckingham, and is to be set up near that of his father* ». Seul, le nom d'Edmund, mort à Rome à l'âge de dix-neuf ans, fut ajouté sur l'épithaphe du

monument. Catherine s'éteignit à son tour en 1743 et fut enterrée, selon ses vœux, aux côtés de son mari et de ses enfants.

On ignore l'état d'avancement du monument à la mort de Plumier. De même, on ne sait pas dans quelle mesure Delvaux et Scheemakers ont fidèlement suivi le projet de leur maître. D'après Vertue (i, XVIII [1930], p.101).« *Plumiere who made the moddets before he died...* » Or, à la vente d'atelier de Delvaux et Scheemakers en 1728, est proposé le modèle du monument (A. JACOBS, 1999, p. 221, n° SM 102), lequel est présenté comme une création commune de ces deux artistes. De même, le *Time with a Dial*, que l'on peut identifier, semble-t-il, comme étant le modèle de la figure du *Temps*, est vendu sous le seul nom de Delvaux (*idem*, p. 222). On notera que, sous le numéro 31 du livret de la vente est recensée une autre figure du *Temps* de Delvaux (*idem*) et sous le numéro 52, « *A figure of Time* » de P. Scheemakers (*idem*). Comment savoir si ces pièces sont à mettre en relation avec la statue du monument du duc de Buckingham? Soit Plumier est mort avant la confection des modèles, ce qui contredit les informations livrées par Vertue, soit il eut le temps de les réaliser et Delvaux et Scheemakers se sont approprié la paternité des maquettes de leur maître. Sur la plinthe de la statue du *Temps* on trouve la signature, à demi effacée, des deux seuls sculpteurs: « *P. Scheemaker et L. Delvo sculp* »! Quoi qu'il en soit, Vertue certifie que le monument a été bel et bien exécuté par Delvaux et Scheemakers tout en précisant que le premier sculpta la statue du *Temps* et le second la statue de la duchesse ainsi que d'autres parties du monument: « *...Delvo, who also did the figure of Time, in Marble for the Duke of Buckingham. Monument to be sell up in Westminster Aby...[Scheemakers] the Dukes monument made the statue of the Lady & other parts* ». Notons enfin qu'à la vente de 1728 figurait également une « *Dutchess kneeling* », présentée comme œuvre de Plumier (cf. cat. n° 20).

Le *Monument du marquis de Vaubrun* d'Antoine Coysevox (1680-1, Serrant, Chapelle du château) (fig. 31) a servi de modèle à Plumier. Ch. Avery (1981, p. 238) a émis l'hypothèse que la duchesse de Buckingham



Fig. 36. P. D. Plumier, P. Scheemakers le Jeune et L. Delvaux: *Monument funéraire du duc de Buckingham* (détail) - marbre - 1721/22 - Londres, Westminster Abbey (cliché Conway Library).

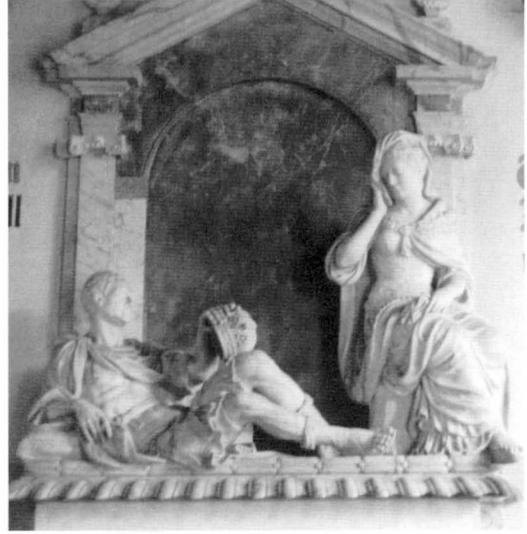


Fig. 37. Anonyme: *Monument funéraire de Lionel Tollemache, 3ème comte de Dysart* (? 1727) - marbre - Helmingham, Suffolk (cliché I. Roscoe).

connaissait elle aussi le monument Vaubrun et a peut-être exigé que Plumier s'en inspire. On peut penser également qu'elle a exigé que les effigies de ses enfants figurent sur le monument. Celles-ci apparaissent en effet dans les médaillons que tient le *Temps*. D'ailleurs, soucieuse de la fidélité de leurs traits, la duchesse délégua Alexander Pope et Charles Jervas pour inspecter la progression du travail. Ceux-ci la rassurèrent mais recommandèrent toutefois les portraits du couple peints par Antonio Belluci comme modèles pour les statues (cf. G. SHERBURN *The Correspondence of Alexander Pope*, II, p. 99). On peut identifier sur le médaillon inférieur gauche Robert, mort en 1714, à l'âge de trois ans; sur le supérieur gauche Henriette-Marie, morte en 1717, âgée de moins d'un an; sur le médaillon de droite Sophia, enfant mort-né en 1706 et John, mort à trois semaines en 1710. A l'origine ces médaillons portaient les inscriptions suivantes: John Marquis of Normandy, born Sept. 1710; Sophia Shefflyd 1709/Henrietta-Maria Shefflyd, born 24 Feb.1713; died 20 Dec.1717/Robert Marquis of Normandy, born 2 Decemb, 1711, died 1 Feb.1714.

Le monument, « *one of the most magnificent Monument in this abbey* », ne manqua pas de surprendre le public anglais. Très vite, il fit l'objet qu'une estampe réalisée par J. Coles (J. DART, I, (1723), p. 162). En 1734, J. Ralph (*A Critical Review of the Publick Buildings, Statues and Ornaments In, and about London and Westminster*, 1734, p. 90-91) attribuait même par erreur le monument à Rysbrack. Louant la qualité « *picturesque and elegant* » de la décoration, il n'hésita pas à écrire: « *I have yet seen no ornament that has pleased me better, and very few so well* ». Le monument servit de modèle au *Monument de Lionel Tollemache, 3ème comte de Dysart* (? 1727, Helmingham, Suffolk) (fig. 37). L'auteur anonyme de cette œuvre qui confine au plagiat, a repris littéralement les figures du duc et de la duchesse ainsi que leur disposition sur un socle dont le couronnement à godrons dérive lui aussi du monument de Plumier. Seul, le bâton de commandement du duc a été remplacé par une couronne. Il reste que l'influence du monument fut limitée en Angleterre et n'inspira guère les sculpteurs locaux. On ignore dans quelle mesure des artistes tels que William

Palmer avec le *Monument du 2^e baron Lexington* (1726, Kelham, Nottinghamshire) Thomas Carter I avec celui du colonel Thomas Moore (après 1746, Great Bookham, Surrey), ou encore Henry Cheere avec celui de l'amiral sir Thomas Hardy (1732, Westminster Abbey), voire Michael Rysbrack avec, notamment, le *Monument du 1^{er} comte d'Harborough* (1732, Stapleford, Leicestershire) ont repris de Plumier la pose détendue du duc. La figure du comte d'Exeter sur le monument que lui éleva Pierre Monnot en 1704 dans l'église Saint-Martin de Stamford (Lincolnshire) a pu être l'archétype. Scheemakers bien sûr a repris plus d'une fois la figure du duc et de la duchesse sur divers monuments, notamment ceux de Mountague Garrard Drake (d. 1728, Amersham, Bucks.), de Charles Savile (mort en 1741, Methley, West Yorkshire) ou de Francis Dickens (?1747, Cowlinge, Suffolk).

2° Œuvres de sculpture non retrouvées

a) Mentionnées par les sources d'archives et sources manuscrites du XVIII^e siècle

10. Quatre vases

1711

Marbre, h. 3 pieds de Brabant (\pm 100 cm)
Historique: Le 25 mars 1714 était signé à Bruxelles entre le duc Léopold-Philippe d'Arenberg et P.-D. Plumier l'ordonnance de réalisation de quatre vases en marbre pour la somme de 36 pistoles: « *Nous déclarons d'avoir accordé au Sr Plumiers la somme de trente six pistoles pour la façon de quatre vases de marbre de trois pieds de hauteur qu'il s'est obligé de nous livrer endans le terme de quatre mois et demy de celle date, comme il s'obligera par acte au pied de celle ordonnance à notre Secrétaire et Trésorier Deschamps de parmy ladite obligation dudit Plumiers luy payer la dite somme de trente six pistoles par moitié d'avance et l'autre la moitié de l'ouvrage achevé, ensemble de payer le marbre telle que ledit Plumiers aura choisit pour cet effect. Voulons que les sommes ainsi payées par ledit Deschamps, luy soient passées et mises de ses comptes parmy rapportant*

quillances, fait à Bruxelles ce 25^e mars 1714 ». Signé « *Le duc d'Arenberg* » et contresigné par Plumier: « *je promet de scalfisair o condision isy de scu fait à Brussel P.D. Plumier* » (Enghien, *Archives d'Arenberg, carton Beaux-Arts, dossier Plumier*). Dans le courant de la même année, un certain Bourscheit, marchand de marbre à Anvers « *al eslé payé pour librance de marbre blanc à l'usage de faire quatre vases qui ont este fait par ledit Plumier- 509 florins. 16 sols. 8 deniers* » (Enghien, *Archives d'Arenberg, Maison, Compte général, cf. Fichier Laloire*).

Par ailleurs, un document d'archives relatif aux biens de la famille d'Arenberg (Enghien, *Archives d'Arenberg, Terres et Seigneurie : Enghien, sources manuscrites*, n° 2, p. 174-175), indique que vers 1748-1750, le duc Léopold-Philippe d'Arenberg fit poser dans son domaine d'Enghien « *6 vases de bronze mais aussi 8 vases de marbre blanc dont deux sont plus grands que les autres et sont ornés de têtes de satyres en relief, sans anses ni couvercle; quatre autres ornés, leurs anses et leur couvercle ornés de tournesols en relief et les deux autres avec leur couvercle sans anses, ont un relief chacun deux têtes couronnées de pampre et les cheveux nallés* ». Peut-être certains de ces vases sont-ils à identifier avec ceux pour lesquels Plumier signe une ordonnance en mars 1714? On notera que Plumier réalisa d'autres vases en 1715 (cf. cat. n° 12) et qu'en 1737, Laurent Delvaux livra à son tour quatre vases en marbre pour le duc d'Arenberg (A. JACOBS, 1999, p. 491-492, cat. n° SM 3^{a-01}). Aucun de ces vases n'a été retrouvé.

11. Travaux de restauration d'anciennes sculptures du domaine du duc Léopold-Philippe d'Arenberg à Enghien.

1714

Historique: Dans les Archives de la Maison d'Arenberg à Enghien (*carton Beaux-Arts, dossier Plumier*), sont conservés plusieurs comptes relatifs à des travaux de restauration et d'entretien de diverses sculptures que Plumier aurait exécutés dans le courant de l'année 1714:

1°) « *Mémoire des déboursemens et travaux fait pour le Service de Son Allezé Monseigneur le Duc d'Arenberg par le Sr. Plumier, sculpteur, comme suit A Enghien 1714*

Premièrement pour avoir réparé et peint trente et six savans et livré le plastre et couleurs au nécessaire a cinq Escalain pièce porte - 6 pistolles

Item pour avoir vernis la Teste a L'Appolon de Plomb, dressé jambes et bras et posés lad[ite] figure sur sa place - 2 pistolles

Item pour avoir siselé la Teste du Cracheur d'Eau après avoir été jetté en plomb, mis en place lad[ite] et y fait les autres réparations nécessaires- 1 pist.

Item pour avoir réparé les deux Gladiateurs et cinq autres figures la auprès lorsquelles furent saudés (sic)- 2 pist.

Item pour avoir réparé et peint six Testes de Pierre sur les sept Etoilles- 1 pist.

Item pour avoir raccomodé une groupe de quatre Enfans de Marbre et un autre séparé, ensemble- 2 pist.

fait en tout quatorze pistolles- 14 pistolles ».

En bas du billet, d'une autre main: « *Le sousigné déclare avoir veu et visite ce présent biliez [billet] laquelle c'est trouve reduy à la somme de cent vingt florin argent courant fait à bruxelles ce 16 may 1714 par moy, 240 -*

Hevoquellen »

2° *Billet de Denis Plumier Maitre Sculpteur de cette ville de Bruxelles des ouvrages quil a fails pour le service de Son Allezé Monseigneur le duc d'Arenberg etc. etc.*

Pour avoir par es ordres de sadille Allezé demonté huit corps, bras et jambes, et tout ce quil convenoit de reparer aux huit grandes figures de plomb en forme d'Esclaves posez à la première porte du parque d'Enghien, et les avoir mises en bon estat, y compris toute depense et frais fails au sujet par led[ite] Plumier a 62 florins chascque figure porte ensemble pour les huit la somme de - 496 - 0.

Item pour avoir monté et posé six Armes au lion sur les sept Etoilles à 3 flors. pièce porte - 18 - 0.

Somme totale porte f. 514 - 0. »

Au bas du billet, d'une autre main: « *Le sousigné déclare avoir veu et examiné le présent biliez aussy bien que les journées employées par ledit pleumier et ses ourriers, les quelle s'est trouvé reduy à la somme de quatre cent nonante huit florins, fait a Bruxelles ce vingt cinq 9bre 1714 - 498 florins Hevoquellen Architecte »*

Au revers, on trouve la note quittancée de Plumier: « *J'ay reçu le coulance de l'autre part à Bruxelles ce 16 janv. 1715.*

signé P.D.Plumier »

12. Huit (?) vases

1715-1716

Marbre (?), dimensions inconnues

Historique: Dans le courant de l'année 1715, voire au tout début de l'année suivante, Plumier réalise huit nouveaux vases pour le duc Léopold-Philippe d'Arenberg. Le 10 janvier 1716, il signait à cet effet un quittance: « *J'ay reçu du Sr. Deschamps la somme de quatre vingt seize florins cinq sols et demy pour et a compte des ouvrages et spécialement de huit vases accordés avec S.A. Monseigneur Le Duc d'Arenberg, | fait à Bruxelles ce dixième de janvier 1716. [signé] P. D. Plumier »* (Enghien, *Archives d'Arenberg, carton Beaux-Arts, dossier Plumier*). Doit-on voir parmi ces huit vases les quatre que Plumier s'était engagé à sculpter le 25 mars 1714? Figurent-ils parmi les vases que le duc fait poser dans son domaine d'Enghien vers 1748-50 (cf. cat. n° 10)? On ne sait.

13. Décoration sculptée du buffet d'orgues et les balustres du jubé de la collégiale Sainte-Gertrude à Bruxelles

1715

Bois (?)

Historique: cf. infra.

Bibliographie: J.P. FELIX, *Les orgues monumentales de Jean-Baptiste Forceville à la collégiale SS. Michel et Gudule à Bruxelles, depuis cathédrale St. Michel (1706-1723)* dans *L'Organiste*, n° 58, 1983, p.66-67 & 96-97.

Le facteur d'orgues Jean-Baptiste Forceville fut amené par le chapitre de la collégiale bruxelloise des SS. Michel et Gudule à pourvoir leur église de nouvelles orgues. Avec le concours de l'architecte ingénieur et contrôleur des travaux de la ville Guillaume De Bruyn et du maître-menuisier Martin Donckers, Forceville conçut un premier meuble monumental. Érigé de 1706 à 1714, il s'avéra qu'il présentait de graves défauts de confection. Un nouvel orgue fut commandé à Forceville et ce fut le projet soumis par François Verbruggen - sans doute l'Anversoïis Henri-François - qui fut retenu (cf. J.P. FELIX, 1983, p. 67).

Le 28 mai 1715, Plumier signait le contrat, non notarié, de réalisation des éléments de sculpture du nouveau buffet d'orgue, lesquels comprenaient trois figures de grandeur naturelle, un médaillon représentant le roi David jouant de la harpe, des angetots et une draperie à la base du buffet. Il devait également sculpter des pièces de bois destinées à masquer le haut des tuyaux de façade, une console « avec une tête au milieu » et deux cartouches. Plumier devait enfin confectionner les balustres du contour du jubé modifié pour l'intégration du buffet. Plumier recevait 600 florins argent courant pour l'ensemble de ces travaux. Deux jours après la signature du contrat, le sculpteur reçut 200 florins d'acompte (cf. J.P. FELIX, 1983, 2, p. 96-97). On notera que dans un relevé des frais des nouvelles orgues établi en 1723 ces 200 florins sont le seul paiement versé à l'artiste. Est-ce à dire que le sculpteur n'a pas reçu les trois autres quarts de son salaire? N'a-t-il pas rempli ses obligations? Ou tout simplement le solde restant n'a peut-être pas été acté.

Le jubé qui était attenant au buffet d'orgue fut démolé en 1804, de même que les murs qui clôturaient le chœur. Le dispositif de l'orgue fut conservé et placé au-dessus du grand portail où, parce qu'il masquait les parties supérieures de la grande verrière axiale, il fut détruit à son tour en 1828 (cf. abbé H. De Bruyn, *Histoire de l'église de Sainte-Gudule et du Saint Sacrement de miracle à Bruxelles*, Bruxelles, 1870, p. 93-94).

14. Vases, table et cheminée, et autres ouvrages en marbre pour le duc d'Arenberg

Vers 1719-1720

Marbre

Historique: Divers documents d'archives datant de 1719 et 1720 signalent que Plumier a réalisé plusieurs ouvrages en marbre pour le duc Léopold-Philippe d'Arenberg. Ainsi, le 30 mai 1719, il est payé 600 florins pour acompte d'ouvrages en marbre (AGR, *Administration générale des biens d'Arenberg, Compte du trésorier Théodore Franken*, 1719, registre 10336, p. 81); le 2 septembre de la même année, il percevait une nouvelle somme de 210 florins pour acompte sur six vases en marbre (*idem*, p. 84); enfin le 24 mars 1720, il est payé 466 florins 13 sols et 4 deniers pour avoir réalisé des vases, une table et une cheminée en marbre (Enghien, *Archives d'Arenberg, Maison, Compte 1720*, p. 77; cf. *Fichier Laloire*).

15. Confessionnaux de l'église des Minimes à Bruxelles

Bois?

Historique: voir infra.

Bibliographie: Ph. BAERT, BR, Mss 17642, f° 49v; *idem*, BR, Mss 95/23, f° 205 & 240; *ibidem*, BR, Mss II 95/21, f° 36; *ibidem*, V&A Museum, cote 86.EE.64, p. 77; J.B. PICARD, vol. 1, BR, Mss II, 225, f° 180; G.P. MENSAERT, I, 1763, p. 108.

D'après Ph. Baert, Plumier aurait réalisé « tous les confessionnaux avec figures » de l'église des Minimes à Bruxelles (cf. BR, Mss 95/23, f° 240). Si Mensaert eut encore l'occasion de les voir sur place en 1763, ils ont été remplacés depuis par des confessionnaux de style néoclassique sans caractère. On ignore ce que sont devenus les confessionnaux de Plumier ainsi que leur nombre à l'origine: huit, quatre dans chacune des deux travées de la nef? Peut-être sont-ils à identifier avec certains confessionnaux des chapelles latérales de l'église Notre-Dame de la Chapelle comme cela a déjà été suggéré (cf. cat. n° 57)?

16. Quatre statues pour les portails de l'église des Grands Carmes de Bruxelles



Fig. 38. E. Pilsen: *Portrait de Goswin, comte de Wynants, d'après un buste de Plumier - eau forte - 1743 - Bruxelles, Bibliothèque royale, cabinet des Estampes (cliché Bibliotheca Regia).*

Bois- Pierre?

Historique: cf. infra.

Bibliographie: Ph. BAERT, BR, Mss 17642, f°49v; *idem*, BR, Mss 17656, f°137v; *ibidem*, BR, Mss 95/23, f°205 & 240; *ibidem*, BR, Mss II 95/24, f°36; *ibidem*, V&A Museum, cote 86.EE.64, p. 77; Ph. BAERT, 1848, p. 126.

Seton Ph. Baert, il y avait à l'église des Grands Carmes de Bruxelles, outre la chaire à prêcher de Plumier (cf. cat. n° 7), « deux figures au grand portail, deux autres à un petit portail, dans la croisée, près de l'autel de Notre-Dame du Scapulaire ».

17. Buste de Goswin, comte de Wynants, châtelain de Houtain-le-Val et con-

seiller au Conseil du Brabant
1714

Marbre, dimensions inconnues.

Œuvres en rapport: Gravure au burin de E. Pilsen exécutée à Gand en 1743 d'après une peinture de L.P. Sauvage (non retrouvée), Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert Ier, inv. n° S.I. 26162 (30,3 x 19,2 cm) & S.I. 24948 (31,8 x 19,2 cm) (fig. 38). L'œuvre porte les inscriptions suivantes: « GOSWINUS COMES DE WYNANTS IN SUPREMO CONSILIO BELGICO APUD CAROLUM VI. IMPERATOREM CONSILIARIUS OBIT VIENNAE 8 martii 1732 a. AETATIS 71 » et « L.P. Sauvage pinx: Bruxellis ad effigiem a D. Plumier a°. 1714 ex-sculptam. F. Pilsen sculpt: et execut. Gand 1743 ».

Historique: provenance inconnue

Bibliographie: Ph. BAERT, BR, Mss 17642, f°49v; *idem*, BR, Mss 95/23, f°205 & 240; *ibidem*, BR, Mss II 95/24, f°36*ibidem*, V&A Museum, cote 86.EE.64, p. 77; F.V. GOETHALS, II, 1840, p.239; Ed. MARCHAL, 1877, p. 73; *idem*, 1895, p. 495; *ibidem*, 1903, col. 830; J. CASIERS & P. BERGMANS, I, 1914-1921, p. 102; M. DEVIGNE, 1933, p. 163; cat. d'exposition *Art, Archéologie, Folklore*, Nivelles, Collégiale Sainte-Gertrude, 1955, n° 122, p. 17.

On ignore tout de ce buste et la gravure de Pilsen ne nous permet guère de nous faire une idée de son aspect.

b) Sources imprimées

1728, Catalogue de la vente de l'atelier de L. Delvaux et P. Scheemakers le Jeune à Londres (cf. note n° 37):

18. Vénus couchée

Lot n° 4: sous la mention: « *A Sleeping Venus, by Plimier* ».

19. Diane chassant

Lot n° 10: sous la mention: « *Diana hunting, by Plimier* ».

20. Duchesse agenouillée

Lot n° 11: sous la mention « *A Dutchess kneeling* ». On ne sait s'il s'agit d'un mo-

dèle ou de la maquette de la duchesse de Buckingham. Cette œuvre pourrait également se rapporter à la statue d'Albertine-Isabelle, comtesse (et non duchesse!) Palatine et du Rhin du *Monument funéraire de la famille Spinola* (cf. cat. n° 6).

21. Vulcain

Lot n° 12.

22. Vénus

Lot n° 13.

23. Un Enfant et deux esquisses

Lot n° 15: sous la mention: « *a Boy & 2 sketches, by Plimier* ».

24. Figure emblématique

Lot n° 16: sous la mention: « *An emblematical Figure* ».

25. Deux esquisses:

Lot n° 20: sous la mention: « *Two sketches by Plimier* ».

26. Hercule

Lot n° 21. Il est possible que cette œuvre ainsi que la suivante forment une paire et qu'elles puissent être l'une et l'autre rapprochées du dessin du Victoria & Albert Museum (cf. cat. n° D.4).

27. Omphale

Lot n° 22. Cf. numéro précédent.

28. Figures érigeant la Croix

Lot n° 32: sous la mention: *Figures raising the Cross, Plimier* ».

29. Figure drapée

Lot n° 33: sous la mention: « *A drapery Figure* ».

30a et 30b.

Deux figures drapées

Lot n° 36: sous la mention: « *Two Drapery Figures* ».

31. Persée et Andromède

Lot n° 37: sous la mention: « *Perseus and Andromeda* ». Il s'agit peut-être d'un groupe?

32. « Three Bodies »

Lot n° 44. On ignore s'il s'agit d'un groupe ou de trois œuvres distinctes.

33. Trois enfants

Lot n° 48: sous la mention: « *Three Boys, by Plimier and Mr Delvo* ». Réalisé(s) en collaboration avec L. Delvaux. On ne sait pas s'il s'agit de trois figures isolées ou d'un groupe de trois enfants. Cité par G. WILLAME (1914, p. 9 et 54, n° 32), Ch. AVERY (1981⁽¹⁾, p. 99 et A. JACOBS, (1999, p. 95, 502, cat. n° SM 89).

34a et 34b.

Apollon et Cérès

Lot n° 49: sous la mention: « *Two [figures], Apollon and Ceres, by Plimier* ». Il s'agit semble-t-il d'une paire de statue(tte)s.

35. La Renommée

Lot n° 54: sous la mention: « *Fame, by Plimier* ».

36a et 36b.

Deux études d'enfants

Lot n° 56: sous la mention: « *Two Boys Sketches, by Plimier* ».

37a et 37b.

Deux études d'enfants

Lot n° 57: sous la mention: « *Two ditto [Boys Sketches, by Plimier]* ».

38a et 38b.

Deux études d'enfants

Lot n° 58: sous la mention: « *Two ditto [Boys Sketches, by Plimier]* ».

39. Dieu fleuve

Lot n° 59: sous la mention: « *Two, a Satyr, and a River God, by Plimier* ». Peut-

être est-ce un projet pour la statue de l'Escaut (cf. cat. n° 3 et 4)

40. Satyre

Lot n° 59: sous la mention: « *Two, a Satyr, and a River God, by Plimier* ».

41a et 41b.

Satyre et Vénus

Lot n° 60: sous la mention: « *A Satyr and Venus, by Plimier and Delvo* ». Réalisé(s) en collaboration avec L. Delvaux. On ne sait pas s'il s'agit d'un groupe ou de deux statue(s). Cité(s) par G. WILLAME (1914, p. 9 et 54, n° 33), Ch. AVERY (1981⁽¹⁾, p. 99) et A. JACOBS, (1999, p. 95, 502, cat. n° SM 91).

42. et 43.

Deux bustes

Lot n° 61: sous la mention: « *Two Bustoes, by Plimier* ».

44. L'Automne

Lot n° 73. Doit-on voir dans cette œuvre le pendant de l'œuvre suivante?

45. Le Printemps

Lot n° 74. Cf. cat. n° 44.

46. Deux enfants

Lot n° 86: sous la mention: « *Two Boys, by Plimier* ».

47. « Gironimus »

Lot n° 87: sous la mention: « *Gironimus, by Plimier* ».

48. Groupe d'anges

Lot n° 88: sous la mention: « *A Group of Angels, by Plimier* ».

1830, *Catalogue d'une nombreuse collection d'objets précieux de sculpture, plâtres, dessins, gravures et livres délaissés par feu M. J.F. Van Geel (...)*, Bruxelles:

49. Le Temps tenant un enfant

terre cuite, h. 46 cm
Lot n° 181, terre cuite

1848, Ph. BAERT: *Mémoires sur les sculpteurs et architectes des Pays-Bas, publiés par le baron de Reiffenberg*, Bruxelles:

50a-d.

Bustes des Pères de l'Eglise latine

Bois (?). Selon Ph. Baert (p. 192, repris par Ed. MARCHAL, 1877, p. 74; *idem*, 1895, p. 496; *ibidem*, 1903, col. 831; M. DEVIGNE, 1933, p. 163) les quatre bustes ornaient les boiseries du chœur de l'ancienne église des Prémontrés de Dielegem. On peut supposer qu'ils ont disparu dans la tourmente révolutionnaire.

1855, A. WAUTERS: *Histoire des environs de Bruxelles ou Descriptions historiques des localités qui formaient, autrefois l'annexion de cette ville*, t. 3, Bruxelles:

51a et 51b.

La Foi et l'Espérance

A. Wauters (p. 248) signale que les deux statues ont été réalisées originellement pour l'abbaye (église Saint-Servais) de Grimbergen. Elles auraient été retirées de Grimbergen en 1819 et placées à la cathédrale Saint-Michel où, en 1855, Wauters a pu encore les voir. Depuis, on a perdu leur trace. L'information est reprise par Ed. MARCHAL, 1877, p. 74, *idem*, 1895, p. 496, *ibidem*, 1903, col. 831, H. VELGE, s.d., [1925], p. 275 et M. DEVIGNE, 1933, p. 16.

1925, H. VELGE: *La collégiale des Saints -Michel-et-Gudule à Bruxelles*, Bruxelles:

52a et 52b.

Saint Jean-Baptiste et Saint Jérôme

Selon H. Velge (p. 275), les deux statues se trouvaient à l'origine à l'abbaye de Grimbergen. Dans le courant du XVIII^e siècle, elles furent placées à la collégiale des Saints-Michel-et-Gudule de Bruxelles. En 1794, la statue de saint Jérôme aurait échappé à la destruction par un stratagème qui a consisté à transformer le saint en un astronome par la substitution d'un globe terrestre au crâne que le saint tenait d'une main et d'un télescope au rou-



Fig. 39. P.D. Plumier (ou J. Van Delen?): *Confessionnaux* - chêne - début XVIII^e siècle - Bruxelles, église Notre-Dame de la Chapelle (cliché ACL-Bruxelles).



Fig. 40. P.D. Plumier (ou J. Van Delen?): *Confessionnaux* - chêne - début XVIII^e siècle - Bruxelles, église Notre-Dame de la Chapelle (cliché ACL-Bruxelles).

leau de papier qu'il portait dans l'autre. Les deux statues furent transférées au début du XIX^e siècle devant le jubé qui venait d'être érigé au revers de la façade principale. Lors des restaurations des années 1820, les deux statues disparurent (Voir également cat. n° 13).

1953, R. GUNNIS: *Dictionary of British Sculptors 1660-1851*, Londres:

53. Hercule

Selon R. Gunnis (p. 309), cette statue a figuré à la vente Rysbrack de 1766, lot n° 68. Il s'agit peut-être de l'œuvre vendue à Covent Garden en 1728 (cf. cat. n° 26)?

54. Vénus couchée

Selon R. Gunnis (p. 309), cette œuvre, signée et datée « D. Plumier 1717 » a figuré à la vente de Cassiobury Park en

juin 1922, lot 1174. Il s'agit peut-être de l'œuvre vendue à Covent Garden en 1728 (cf. cat. n° 18)?

55. Le Temps et la Vérité (Le Temps enlevant la Vérité?)

R. Gunnis (p. 309) mentionne que Plumier a coulé (en bronze?) cette œuvre « *in the style of Michael Angelo* ». On n'en sait pas davantage.

56a-b. Paire d'urnes
1717

Les deux urnes signées « D. Plumière » et datées de 1717 cités par R. Gunnis (p. 309) à Winslow Hall, Aylesbury, ont disparu de cette propriété en 1994 sans qu'aucun relevé ni aucune photographie nous en garde le souvenir.



Fig. 41. P.D. Plumier (ou J. Van Deten?):
Confessionnaux - chêne - début XVIII^e siècle -
Bruxelles, église Notre-Dame de la Chapelle
(cliché ACL-Bruxelles).



Fig. 42. Attribué à P.D. Plumier:
Chronos - marbre - Duncombe Park
(cliché Londres, Conway Library).

(Œuvres attribuées)

57. Confessionnaux de l'église Notre-Dame de la Chapelle à Bruxelles

fig. 39-41

Chêne, h. 260 cm, largeur entre 200 cm et 360 cm

Bibliographie: Eug. VAN BEMMEL, 1, 1880, p. 35-36; Eug. BOECKX, 1928, p. 275; J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *Notes pour servir à l'inventaire des œuvres d'art du Brabant. Arrondissement de Bruxelles*, dans *Annales de la Société royale d'archéologie de Bruxelles*, t. XLVII, 1946, p. 52. Exposition: Düsseldorf, *Europäische Barockplastik am Niederrhein*, Kunstmuseum, 1971, n° 219, p. 279-280 (notice de S. Röss); cat. Bruxelles, 1979, p. 187, n° 143.

Eugène Van Bommel est le premier à évoquer le nom de Plumier à propos de plusieurs confessionnaux des chapelles latérales

de l'église Notre-Dame de la Chapelle à Bruxelles: « *Est-ce aussi à Plumier qu'il faut attribuer les beaux confessionnaux qui décorent les chapelles latérales et notamment celui qui fait face au Martyre de sainte Agnès, et dont l'entrée est ornée de deux admirables têtes d'anges, grandes comme nature, complétées par de petites ailes du dessin le plus élégant, de la sculpture la plus nerveuse et la plus sobre?* » (1880, p. 35-36). Selon Eug. Boeckx (1928, p. 275), la fabrique de l'église aurait acheté en 1806 aux Carmes déchaussés - et non chaussés ! - six confessionnaux qu'il affirme sculptés par Plumier, parmi lesquels ceux de la 5^{ème} et de la 6^{ème} chapelle du bas-côté nord ornés de deux têtes d'anges ailés (fig. 39). Les autres confessionnaux, il les attribue à Jan Van Delen. Il est vrai qu'à l'exception du confessionnal de la chapelle du Saint-Sacrement, ceux des chapelles des bas-côté proviennent d'une autre église: certains ont d'ailleurs été tronqués pour y être adaptés. Malgré les variantes du décor,



Fig. 43. Attribué à P.D. Plumier: *Tête de vieillard (d'apôtre?)* - chène - Bruxelles, Musée communal de la Ville (cliché ACL-Bruxelles).

l'étude du style fait apparaître que l'ensemble des confessionnaux, à l'exception toutefois de celui de la 2eme chapelle du bas-côté nord, appartiennent bien à un même groupe. On admirera en particulier la qualité et la variété des enfants qui ornent les piédroits de plusieurs d'entre-eux (fig. 40 et 41). Sont-ils de Plumier comme le répète J.C. de Borchgrave d'Altena (1946, p. 52), ou de Jean Van Delen comme le pense Saskia Rens par comparaison des têtes des enfants avec celles des chérubins décorant le socle du *Monument funéraire de Charles d'Hovynne* (1671, Bruxelles, église Notre-Dame de la Chapelle)? S'il est indéniable que ces confessionnaux datent de la fin du xvii^e siècle ou du début du siècle suivant, faute de document d'archives et de matériel de comparaison, on ne peut trancher de manière définitive entre les deux sculpteurs (cat. Bruxelles, 1979, p. 187).

58. Le Temps fig. 42

La grande statue de Chronos en marbre qui orne les jardins de Duncombe Park est

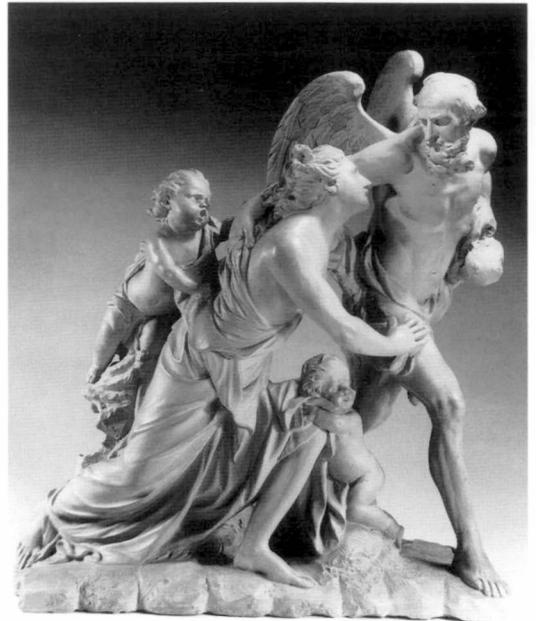


Fig. 41. L. Widman: *Saturne emportant un de ses enfants pour le dévorer* - terre cuite - New York, The Arthur M. Sackler Foundation (cliché Arthur M. Sackler Foundation).

présentée comme une œuvre de Plumier à la *Cornway Library* de Londres. On ne peut nier une ressemblance avec la statue du Temps du mausolée de la famille Spinola (cat. n° 6). On y retrouve la même attitude, les mêmes gestes, le jeu des plis du drapé ainsi que le caractère du visage chenu à la longue barbe et au crâne dégarni. A défaut de document d'archives et d'avoir pu voir la statue *de visu*, on préfère maintenir une réserve quant à son attribution à Plumier.

59. Tête de vieillard (d'apôtre?) fig. 43

Chène, h. 37 cm

Non signé, non daté

Bruxelles, Musée communal de la Ville, inv. n° B/1959/30

Historique: collection du peintre et marchand Philippe Schott; légué au musée en 1959.

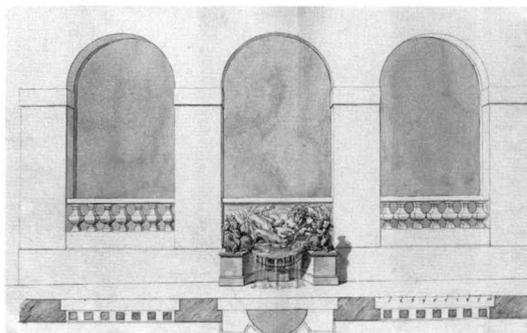


Fig. 45. P.-D. Plumier et J.-A. Anneessens (?): *Projet pour la fontaine de L'Escaut de l'hôtel de Ville de Bruxelles* - plume et lavis d'encre grise et bistre, aquarelle sur papier - Bruxelles, Musée de la Ville (Cliché Musée de la Ville de Bruxelles).

Exposition: Bruxelles, *Gloires des Communes belges*, Palais des Beaux-Arts, 1960, n° 357.

La comparaison avec le visage d'Elie du groupe de la chaire à prêcher de l'église Notre-Dame de la Chapelle à Bruxelles (cat. n° 7) est certainement à l'origine de l'attribution à Plumier de ce fragment de statue. Le visage d'Elie a un caractère expressif plus affirmé, bien que les lignes sont moins sinueuses et le modelé plus enveloppant. L'attribution à Plumier reste néanmoins séduisante.

Attribution rejetée

60. Saturne emportant l'un de ses enfants pour le dévorer fig. 41

Lazar Widman

Terre cuite non signée, non datée
53,5 x 45,7 x 20,7 cm

Washington D.C., The Arthur M. Sackler Foundation, inv. n° 79.1.22.

Historique: 17 avril 1969, Londres, vente Sotheby's, lot 159; 1970, Londres, Galerie Heim.

Bibliographie: A. JACOBS, 1999, p. 526-527, n° SR 48.

Expositions: Londres, 1970, *Paintings and Sculptures of the Baroque*, Heim's Gallery, Automne, n° 85; Washington, D.C.



Fig. 46. P.-D. Plumier, *L'Escaut* - dessin - 1714 - Bruxelles, Hôtel de Ville, non retrouvé (cliché ACL-Bruxelles).

(The National Gallery of Art), New York (The Metropolitan Museum of Art), Cambridge (The Fogg Art Museum), *Finger Prints of the Artist Europeans Terra-colla Sculpture from the Arthur Sackler Collections*, 1980-82, n° 114 (cat. par Ch. Avery).

Le groupe est présenté comme œuvre de Laurent Delvaux sur le marché de l'art londonien en 1969. En 1980-82, Charles Avery proposait avec prudence une nouvelle attribution à Plumier. En fait, il s'agit de la maquette d'une œuvre en albâtre (h. 44,5 cm, vers 1750) du sculpteur bohémien Lazar Widman (Plzen 1697-1769), conservée au Country Museum of Art de Los Angeles.

Catalogue des dessins

D.1 Cent trente et un dessins de Plumier, répartis en 8 lots ont été dispersés à la vente de l'atelier londonien de Delvaux et Scheemakers en 1728 (cf. note n° 37). Aucun d'entre-eux n'a été retrouvé:

- n° 4 *Twenty-two Sketches by Plimier*
- n° 17 *Six [Sketches] Plimier*
- n° 18 *Five [Sketches] ditto*
- n° 19 *Five [Sketches] ditto*
- n° 21 *Forty-two [Sketches] by Plimier*
- n° 22 *Thirty-five [Sketches] ditto*
- n° 26 *Seven Accademy Figures by Plimier*
- n° 27 *Nine ditto*



Fig. 17. J. De Kinder (?), *La Meuse* - dessin - 1711? - Bruxelles, Hôtel de Ville, non retrouvé (cliché ACL-Bruxelles).

D.2 Projet pour la fontaine de L'Escout

fig. 45

1714

Dessin réalisé en collaboration avec Jean-André Anneessens (?)

Plume et lavis d'encre grise et bistre, aquarelle sur papier, 26,5 x 42,3 cm Bruxelles, Musée de la ville, inv. LX17

Historique: provenance inconnue

Selon Ph. Baert, Jean-André Anneessens, l'architecte de la nouvelle cour intérieure de l'hôtel de Ville de Bruxelles (cf. cat. n° 3), aurait également livré le dessin de la fontaine de *L'Escout* (BR, Mss 95/23, f°205). Peut-être ce dessin est-il à identifier avec ce projet graphique de la fontaine, attribué jusqu'alors à Plumier. Il se pourrait que Plumier ait réalisé la figure de *L'Escout* visible au centre de la composition, laquelle reprend les arcades du rez-de-chaussée de l'aile gauche du corps de bâtiment ouest de la cour de l'hôtel de Ville. La facture de cette figure est en effet proche de celle, crispée et serrée, du dessin d'*Hercule et Omphale* (cat. n° D.4), ce qui conforterait l'attribution à Plumier. Différents sont les éléments architecturaux. On peut dès lors penser qu'Anneessens en soit l'auteur.

D.3 L'Escout

fig. 46

Technique (sanguine et craie blanche?) et

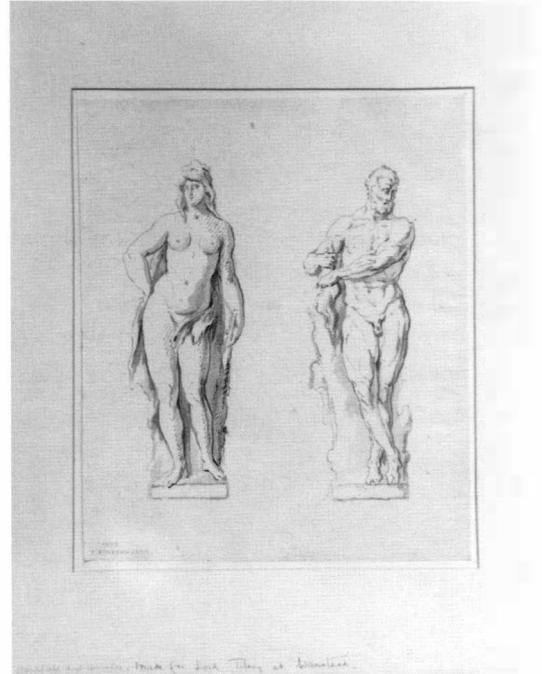


Fig. 18. P.D. Plumier: *Hercule et Omphale* - plume d'encre sur papier - Londres, Victoria & Albert Museum (cliché I. Roscoe).

dimensions inconnues.

Indications à la plume sous la composition « *Fontaine dans 1 (...) de l'Hotel de Ville de Bruxelles fait par Plumier* » et sur l'urne « *par Plumier* ».

Bruxelles, Hôtel de Ville (non retrouvé).

Historique: provenance inconnue.

Dans le fichier de la photothèque de l'Institut royal du Patrimoine artistique de Bruxelles, ce dessin est attribué à l'architecte de la nouvelle cour de l'hôtel de Ville de Bruxelles, Jean-André Anneessens (voir cat. n° 3). De même, est attribué à Anneessens le dessin de la statue de la fontaine de *La Meuse* sculptée par J. De Kinder (fig. 17). Or P. Meirschaut (1900, p. 114) mentionne que c'est un certain Robert qui a fourni le dessin de cette dernière. Quoiqu'il en soit, ces deux dessins sont manifestement de deux mains différentes. Anneessens ne peut donc être l'auteur des deux dessins. Nous pensons plutôt que ce sont les sculpteurs eux-mêmes qui les ont réalisés,



Fig. 49. L. Delvaux: *Hercule* - marbre - vers 1722 - Waddesdon Manor, Aylesbury, Bucks (cliché The National Trust).

L'Escaut étant de Plumier comme il est indiqué explicitement sur le dessin. On retrouve d'ailleurs la facture nerveuse de l'artiste, sa manière de cerner les contours, avec force et autorité, ainsi que cette façon toute personnelle de rendre le modelé par un jeu de hachures comme dans le dessin d'*Hercule et Omphale* (cat. n° D.4), bien que dans ce cas, il s'agisse de plume et lavis d'encre alors que le dessin de *L'Escaut* est vraisemblablement réalisé à la sanguine et à la craie blanche.

D.4. Hercule et Omphale

fig. 48

Crayon, plume et lavis d'encre sur papier, 21,5 x 19 cm

Londres, Victoria & Albert Museum, inv. n° D.1062-1887

Bibliographie: A. JACOBS, 1999, p. 223-224.

Exposition: cat. Leeds, *Peter Scheemakers 'The Famous Statuary' 1691-1781*, The Henry Moore Institute, The Study Galleries, 1996/97, n° 11

Récemment, Dr. I. Roscoe (cat. Leeds, 1996/97) a rendu à Plumier ce dessin qui peut être rapproché des statues d'*Hercule* (Waddesdon Manor, Buckinghamshire; fig. 49) et d'*Omphale* (non retrouvée) respectivement sculptées par L. Delvaux et P. Scheemakers vers 1721/22 pour sir Richard Child, vicomte de Castlemaine. Les deux grandes statues furent placées dans les jardins de son domaine de Wanstead House, situé à la périphérie orientale de Londres. On sait par G. Vertue (XVIII, 1930, p. 91) que lord Castlemaine avait passé commande de statues à Plumier sans toutefois en préciser le sujet. Le fait qu'à la vente de l'atelier Delvaux et Scheemakers en 1728 ont figuré deux statue(s) de même sujet de Plumier (cf. lots n° 26 et 27) et que la réalisation des deux grandes statues date du début de la carrière des deux associés de Plumier, laisse à penser que la commande des statues avait initialement été passée à Plumier et qu'à sa mort, elle échet à Delvaux et Scheemakers. Sans doute, sommes-nous en présence du projet de Plumier. Du point de vue du style, cette œuvre peut-être rapprochée des deux dessins précédents.

Catalogue des gravures

G.1 Recueil de neuf estampes sous forme de vignettes fig. 6-9 et 50-54 1714

Frontispice daté et signé: « P. D. Plumier inventor et fecit 1714 »; sous la gravure, à la plume d'encre: « Plumier Londini - 1714 - »

Les vignettes 2 - 3 - 6 - 7 - 8 & 9 sont signées « Plumier in-et Fe »

Les vignettes 4 & 5 sont signées « P. D. Plumier in.f. »

Eau fortes, 9 x 12,5 cm (dim. des matrices: 8,3 x 10,8 cm)

Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, inv. n° OS 43354 kl

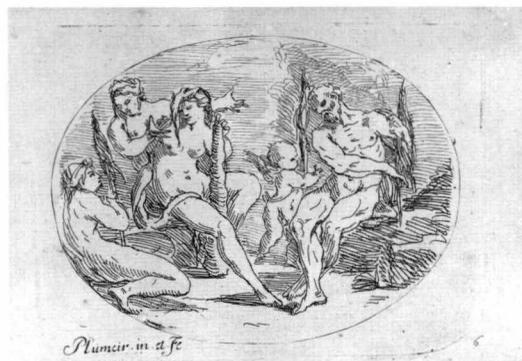
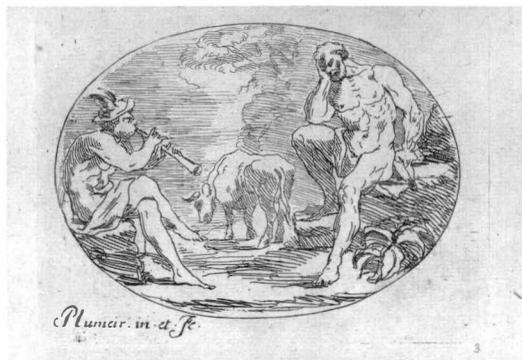


Fig. 50-54. P.-D. Plumier: *Recueil de vignettes* -
eau forte - 1714 - Berlin, Kunstbibliothek
(cliché Jorg P. Anders).

Bibliographie: A. VON WURZBACH, II, 1910, mentionne la vignette de *Mercur* et *Argus* (cf. n° 3); M. DEVIGNE, 1933, p. 163.

On ignore les circonstances de réalisation de ces gravures ainsi que leur provenance. Il semble que par l'unité de style et d'inspiration, elles forment originellement une série:

Vignette n° 1: Frontispice

Vignette n° 2: Deux satyres lutinant trois nymphes, en présence d'un amour.

Vignette n° 3: Mercure et Argus.

Vignette n° 4: Nymphes tirant sur la barbe d'un vieux satyre.

Vignette n° 5: Satyre fessé par deux nymphes accompagnées d'un satyre enfant.

Vignette n° 6: Hercule et Omphale.

Vignette n° 7: Satyre caressant le minois d'une nymphe, au bord d'une rivière.

Vignette n° 8: Quatre satyres lutinant une nymphe endormie, sous le regard complice d'un amour.

Vignette n° 9: Deux satyres lutinant deux nymphes endormies.

G.2 Huit Bacchanales

Catalogue de la vente de l'atelier de L. Delvaux et P. Scheemakers le Jeune à Londres (cf. note n° 37), lot 86 de la seconde journée, sous la mention « *Eight Plates of Bacchanals Etch'd by Plumier* ».

Non retrouvés.

Peut-être cet ensemble est-il à rapprocher du n° G.1.

SAMENVATTING: Pierre-Denis Plumier (Antwerpen 1688 - Londen 1721)

Na het onderzoek van Philippe Baert, op het einde van de 18de eeuw, taande de belangstelling voor het leven, het werk en de persoonlijkheid van beeldhouwers uit de barokke Nederlanden. Dankzij onuitgegeven archiefmateriaal en doorgedreven literatuuronderzoek kan dit artikel nieuw licht werpen op het leven en de artistieke loopbaan van de jong gestorven kunstenaar Pierre-Denis Plumier. Voortaan is een beredeneerde catalogus van meer dan zestig nummers beschikbaar. Het onderzoek van deze werken maakt het mogelijk een betrouwbare indruk te krijgen van de complexe persoonlijkheid en het rijke talent van deze beeldhouwer, die een belangrijke rol speelde in de barokke beeldhouwkunst van de Nederlanden en dit in tegenstelling met de indruk, die door Marguerite Devigne gewekt werd. Plumier mag terecht gerekend worden tot de vernieuwers, die met een open geest creatief inspeelden op de smaak en de ideeënwereld van hun tijd. Zijn drang tot vernieuwing binnen de barokke traditie van de Nederlanden en zijn openheid voor internationale, vooral Franse, stromingen compenseert ruim de zwakheden in sommige werken. De kunst van Plumier kondigt het eclectisme van de Verlichting aan. De preekstoel van de Brusselse karmelietenkerk, beëindigd in 1721, is een sprekend voorbeeld van originaliteit en vormt in onze streken een scharnierpunt in de evolutie van dit type liturgisch meubel. Toen de Engelse lords hem uitnodigden om in Londen te werken, hoopten zij lang te kunnen genieten van deze *most Excellent Statuary* zoals hij door Vertue genoemd werd. Maar Plumier stierf reeds zes maand na zijn aankomst en meteen kwam een einde aan een veelbelovende loopbaan die nauwelijks tien jaar duurde.

ABSTRACT: Pierre-Denis Plumier (Antwerp 1688 - London 1721)

As for many other sculptors of the Netherlands of the baroque period, knowledge on Pierre-Denis Plumier's career, work and personality had not got wider since Philippe Baert's

essay at the end of the 18th century. Thanks to the discovery of unpublished records as well as extensive compilation of literary data, this article renews the knowledge of the life and the artistic evolution of this sculptor who died too young. The first descriptive catalogue of Plumier's work has more than sixty numbers. The study of some of his most famous works renewed the knowledge of his rich personality and real talent and makes us better aware of the role he played in the history of baroque sculpture in the Netherlands. Far from being an artist short of inspiration without any ability nor talent as Marguerite Devigne described him, Plumier gives the image of an innovating sculptor with an opening onto the styles and trends of his time and capable of showing great creative daring. His works might present some weaknesses, however, they are showing a willingness to renovate the Netherlands' baroque tradition by opening it to international trends, like the French one. Plumier's art points to the eclecticism of the Age of Enlightenment. For example, the preaching pulpit of the Church of the Great Carmelites in Brussels, finished in 1721, is such an original work and marks a turning point in the evolution of liturgical furniture in this country. When the English lords asked Plumier to work in London, they hoped to profit for a long time from this « most Excellent Statuary », as Vertue defines him. Unfortunately, death carried off Plumier six months after he had arrived in England, leaving unachieved a work he had started only ten years before.

MISCELLANEA

Lambert Lombard et le voile de Carême de Zittau de 1573

Zittau, vieille ville de commerce et d'industrie textile allemande, située entre Dresde et la frontière tchèque, s'enorgueillit de conserver dans l'église paroissiale Saint-Jean, deux « Fastentücher », littéralement « voiles de Carême », l'un du xv^e siècle, l'autre du xvi^e. À partir du Mercredi des Cendres et jusqu'à Pâques, ces textiles, de très grandes dimensions, étaient suspendus entre le chœur et la nef de l'église, dérobant l'autel au regard des croyants pour les conscientiser de leur état de pécheur et induire un sentiment de contrition propice au repentir. Si l'usage des voiles de Carême, proscrit par Luther, s'est raréfié avec la progression et l'affirmation de la Réforme, il est néanmoins attesté à Zittau jusqu'en 1684.

La toile la plus ancienne, datée de 1472, mesure 8,20 m de hauteur et 6,80 m de largeur. Elle déploie de haut en bas et de gauche à droite des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, de la Création du monde au Jugement dernier. La seconde, celle qui motive la présente note, est plus petite et plus récente: elle est datée de 1573 et mesure 4,15 m de hauteur sur 3,40 m de large (fig. 1). Le champ central, limité par un cadre souligné intérieurement par une bordure de perles et de pirouettes, est occupé par une Crucifixion. La croix en tau se dresse, légèrement de biais, à gauche de la représentation. Le Christ est affaissé, retenu par les quatre clous qui transpercent les mains et chacun des pieds, tandis qu'un ange volant derrière la croix recueille dans un calice le sang qui gicle de la plaie du coup de lance. Agenouillée derrière la croix, Marie-Madeleine contemple la scène avec une expression douloureuse. Face à elle, saint Jean et Marie se lamentent devant le supplicié. La Vierge, de profil, porte par dessus sa robe un long manteau qui couvre sa tête. Elle écarte les bras latéralement. Saint Jean, de face, légèrement en retrait, lève les bras au ciel. Au-dessus de la scène, au milieu d'épais nuages, apparaît Dieu le Père que son manteau gonflé par le vent enveloppe dans un ample mouvement. Il est entouré de trois angelots. Sur la bordure, de part et d'autre de la Crucifixion, figurent les instruments de la Passion. Au-dessus et en-dessous du tableau, deux citations de l'évangile de Jean sont reproduites dans des cartouches: *Ioan: I | Ecce Agnus Dei ecce qui tollit peccata mundi* et plus bas *Sic Deus dilexit mundum, ut filium suum unigenitum | daret ut omnis qui credit in eum non pereat sed ha- | beat vitam aeternam. Ioan: II*. À droite et à gauche du cartouche inférieur, on voit une tête démoniaque, un squelette qui se redresse et un diable ailé et cornu.

Les voiles de Carême de Zittau ont été exposés pour la première fois en 1995, à l'occasion de leur restauration par la Fondation Abegg de Riggisberg en Suisse (*Chefs-d'œuvre de l'art textile, tapisseries et tissus du monde de l'Islam, toiles de carême peintes de l'Allemagne, vêtements funéraires provenant de Sibérie et de Bohême*, Fondation Abegg, Riggisberg, 7 mai - 1^{er} novembre 1995). Celui de 1573 avec la scène de la Crucifixion n'avait auparavant fait l'objet que d'une note succincte de Reiner SÖRRIES (*Die Alpenländischen Fastentücher, Zeugnisse volkstümlicher Frömmigkeit*, Klagenfurt, 1988, p. 331-355). Une étude plus conséquente vient d'être publiée par la Fondation Abegg (Volker DÜDECK, Michael WOLFSON, Ulrich SCHMSSL, Stefan WÜLFERT, e.a., *Die Zittauer Fasten-*



Fig. 1. Zittau, Städtische Museen. Le petit voile de Carême de Zittau de 1573. État après la restauration de 1991. © Abegg-Stiftung Riggisberg (Christoph von Viräg)



Fig. 2. *Crucifixion*, 1563, d'après un projet de Lombard. Graveur anonyme; éditeur Jérôme Cock. Porte le nom de l'artiste: Lambert Lombardis inven.. Burin, 248 x 190 mm. Bruxelles, Bibliothèque royale (D'après G. DENHAENE, *Lambert Lombard*, Anvers, 1990, p. 111, fig. 126).



Fig. 3. *Crucifixion* (détail du vitrail de l'abside du chœur offert par le doyen Jean Stouten), 1557-1558. Liège, cathédrale Saint-Paul. (© IRPA / KIK)

tücher, dans *Tüchleinmalereien in Zillau und Riggisberg* (Riggisberger Berichte 4), Riggisberg, 1996, sp. p. 97-107).

Michael Wolfson présente le voile de 1573 au point de vue de l'histoire de l'art. Très prudent, il cantonne son analyse à des rapprochements d'ordre général: le voile de 1573, unique en son genre, est un des cas les plus particuliers de la production allemande de la seconde moitié du xvi^e siècle et puise ses emprunts iconographiques et stylistiques aussi bien dans l'art du Moyen Âge tardif que de la Renaissance. Albert Dürer (1508) et Hans Baldung Grien (1505/1507) innovent en

effet lorsqu'ils représentent la scène de la Crucifixion avec la croix placée de biais, s'éloignant de la sorte des compositions classiques où la Vierge et saint Jean sont disposés symétriquement de part et d'autre de la croix vue de front. Le motif de Dieu le Père avec son ample manteau est à l'évidence inspiré de la *Création d'Adam* de Michel-Ange à la chapelle Sixtine (v. 1512).

L'analyse de WOLFSON peut être affinée et le vecteur des influences précitées identifié. Le voile de Carême de 1573 reprend en effet à n'en pas douter une gravure de l'artiste liégeois Lambert Lombard (1505-1566), datée de 1563 et imprimée chez Cock à Anvers (burin, 248 x 190 mm, Bruxelles, Bibliothèque royale) (fig. 2). Ainsi le grand ange disposé horizontalement derrière la croix paraît-il une invention propre à Lambert Lombard. Le dessin manifestement préparatoire à cette gravure existait encore à la fin du XIX^e siècle (*Lambert Lombard et son temps*, Liège, Musée de l'Art Wallon, 30 septembre-31 octobre 1966, 2^e éd., Liège, 1966, p. 27). En voici la description: *Le Christ en croix. La croix est placée de manière à faire voir le Christ à peu près de profil. Un ange planant dans la région supérieure recueille dans un calice le sang qui s'échappe de la plaie du côté droit. Devant le divin supplicié, la sainte Vierge et saint Jean debout; derrière, au pied de la croix, sainte Madeleine est à genoux, tenant le vase à parfum. Au-dessus de la croix, apparaît Dieu le Père, entouré d'une gloire d'anges. Beau dessin, fini délicatement à la plume et au lavis; ensemble très étudié. Des carreaux tracés légèrement à la sanguine prouvent que le dessin a servi à un agrandissement.* Comparer le dessin disparu avec la gravure n'est évidemment pas aisé. Il est toutefois à noter que le vase à parfum de Marie-Madeleine n'est pas repris sur cette dernière. À l'inverse, la présence de l'élément végétal, également représenté sur le voile de Zittau, entre la Crucifixion et le groupe de Marie et saint Jean n'est pas relevée sur le dessin. On peut accorder à cet élément le symbolisme de l'Arbre de vie: à l'instar des rameaux feuillus qui naissent de la croix du Rédempteur, la tige arborescente qui jaillit de la souche morte augure un renouveau.

La gravure est transcrite très fidèlement dans la tapisserie, en ce compris le graphisme un peu raide des plis. Seul le cadre a été enrichi d'un motif de perles et de pirouettes. La composition de Lambert Lombard a également été transposée sur un support tout autre, dans le milieu même où évoluait l'artiste, la Principauté de Liège: le vitrail offert par le doyen Jean Stouten (1557-1558) et conservé dans la cathédrale Saint-Paul de Liège (fig. 3). Dans ce cas, c'est le dessin lui-même, mis à la disposition d'artisans, maîtres-verriers ou dessinateurs, qui aurait été repris avec quelques aménagements, le cadre formel du vitrail induisant certaines modifications. Les personnages sont rapprochés les uns des autres et leurs attitudes et gestes sont adaptés en conséquence. La représentation perd de son caractère rhétorique pour gagner en sensibilité et en intimité.

Au XVI^e siècle, Liège ne possédait pas de grands ateliers de gravure ou d'imprimeries et maints dessins de Lambert de Lombard ont été gravés et diffusés depuis Anvers, telle la composition qui nous occupe. La bordure avec les *Arma Christi* a dû être ajoutée par l'atelier de Jérôme Cock et répondait vraisemblablement à certains standards, même si elle n'a pas encore été retrouvée par ailleurs.

Isabelle LÉCOQ

COMPTES RENDUS — RECENSIES

Architecture du XVIII^e siècle en Belgique, Bruxelles, éd. Racine 1998; 33 x 25; rel. toile sous jaq. coul.; 224 pages, 150 ill. coul. et 100 n/bl. prix: 2950 FB

Le nouveau volume de la collection *Architecture en Belgique*, est consacré au xviii^e siècle. Sa rédaction a été confiée à divers spécialistes. Les très belles illustrations sont dues à Oswald Pauwels.

Une brève introduction historique et une synthèse du « goût français » ouvrent le livre qui se divise en trois parties: le baroque tardif, le rococo et le néo-classicisme.

Le baroque tardif par Jean-Christophe HUBERT est fort bien documenté sur l'architecture civile et religieuse d'un demi siècle, soit de 1680 à 1730. Il se rattacherait néanmoins mieux au xvii^e siècle et donc au volume consacré à ce siècle. L'architecture religieuse surtout conserva la tradition gothique et baroque pendant la plus grande partie du xviii^e siècle. L'architecture civile, avec ses pignons sur rue, ses façades-écran aux pas de moineau dissimulés derrière des volutes et des frontons, reste, elle aussi, empreinte du style traditionnel. Les fenêtres à croisillons ne disparurent que lentement et la nouveauté du balcon restait rarissime. Les exceptions sont assez précisément localisées pour introduire la partie de l'ouvrage consacrée à l'apparition de la coquille, typique des débuts de la rocaille en France.

L'influence française est plus marquée dans les hôtels particuliers et les châteaux de plaisance de Hollande grâce à l'édition, dans ce pays, des gravures de Marot et grâce aux réalisations de maîtres français dans les villes et les campagnes. Les Pays-Bas du Sud bénéficièrent de ces expériences mais il est bien difficile de démêler ces influences sur notre architecture du premier tiers du xviii^e siècle. Nous regrettons l'absence de plans et de coupes, qui auraient utilement illustré les premiers effets de l'innovation.

Le rococo (1730-1760) est traité par Christophe VACHAUDEZ qui conserve cette dénomination pour la différencier du rocaille français. Le provincialisme de notre architecture au début du xviii^e siècle en a partiellement détourné l'attention. Il y eut heureusement des monographies pour rendre justice à Jean-Pierre Van Bauerscheit le Jeune qui imprégna Anvers de son style résolument rococo. L'accentuation de la travée médiane, l'abondance des sculptures et la prédilection pour les fenestrons aux formes mouvementées rend son style plus proche encore des modes d'Outre-Rhin. À Gand, David 't Kindt et Bernard de Wilde osèrent décentrer l'entrée et orner les façades de sculptures directement inspirées de l'architecture temporaire, ignorée par l'auteur et cependant manifeste dans les draperies simulées aux fenêtres de l'hôtel Damman. L'évolution du style varie selon les villes. La résistance au rocaille privilégie un baroque bâtard à Bruxelles et à Louvain. Le classicisme français persista en Hainaut, et particulièrement à Mons où l'ordonnance du surintendant Voysin l'imposa, après la destruction de la ville en 1691. Pour d'autres raisons, la principauté de Liège resta très classique dans ses façades, réservant les fantaisies du rococo aux décors intérieurs.

Les châteaux de plaisance et les bâtiments abbaciaux, tout aussi charmants, se multiplièrent. Menuisiers, sculpteurs, stucateurs rivalisèrent d'imagination dans l'intérieur des habitations et même des édifices religieux. On ne se serait pas attendu à découvrir dans ces derniers tant de fantaisie. La partie du chapitre consacrée à la distribution et à la décoration est fort agréablement illustrée. Les intérieurs « à la capucine », en bois naturel et ceux aux décors peints coexistèrent. Trop peu d'informations sont données, selon nous, sur le remplacement des planchers par les parquets et les menuiseries à petits bois des fenêtres, dont le seul exemple du château d'Illex nous est

montré; il est de qualité exceptionnelle. Les plans et les coupes sont absents. Nous aimerions cependant connaître l'amélioration des circulations verticales et horizontales, corollaires d'une nouvelle manière d'habiter.

La troisième partie rédigée par Dirk VAN DE VIJVER détaille *Le néo-classicisme (1760-1830)*, considéré comme un nouveau style européen auquel les résistances locales succombèrent. Le nouveau style triompha grâce aux commandes de la cour et de son entourage. La façade, en hémicycle, du palais de Charles de Lorraine à Bruxelles en est l'illustration.

Laurent-Benoît Dewez, formé en Italie, collaborateur de Clérissieu et de Robert Adam, fut l'architecte officiel des entreprises abbatiales, puis des résidences du gouverneur général avant d'être l'architecte de la cour. On peut le considérer comme l'initiateur de formes nouvelles par la variété des baies et par la commodité des plans. Le château de Senefte est une admirable réussite que certains, à l'époque, trouvèrent trop « à la grecque ».

Le goût « à la grecque » fut enseigné dans notre Académie à travers les ouvrages de Jacques François Blondel dont le *Cours d'architecture* était étudié et interprété chez nous. Jean-François de Neufforge, son élève, vit son *Recueil élémentaire d'architecture* agréé par notre Académie d'architecture. Neufforge réalisa des centaines de planches. Certains de nos artistes étudièrent en France chez Blondel: Jacques-Barthélémy Renoz et Jean-François Winckz.

Les constructions de cette époque sont rigoureuses et sobres. L'horizontalité y domine et les toitures sont dissimulées derrière une balustrade, un attique ou un fronton. Le palais épiscopal d'Anvers en est un très bel exemple réalisé par Englebert Baets, un architecte sans doute trop peu connu. La génération d'architectes formés chez Dewez prirent la relève. Montoyer dirigea les travaux au château de Schoonenberg (notre château royal de Laeken) et à l'église Saint-Jacques-sur-Coudenberg. Jean-Baptiste Pisson et Ghislain-Joseph Henry furent les architectes à la mode. Ils privilégièrent les façades simples, plates et enduites soulignées par de ténus détails de pierre et ornées d'appliques. La mode des maisons groupées, inspirée par un souci urbanistique dont nos villes sont encore riches d'exemples, auraient peut-être mérité une étude plus poussée.

L'usage du fer permit la création d'escaliers squelettiques et, associé au verre, il offrit la possibilité de créer l'éclairage zénithal de salles, de serres et d'orangeries.

La rigueur néo-classique fut tempérée par la fantaisie romantique des parcs et des jardins transformés en promenades-découvertes: fabriques de style troubadour ou néo-gothique, fausses ruines et grottes construites.

Cette partie s'achève sous le régime hollandais et aux débuts de l'indépendance belge. L'antiquité gréco-romaine fut revisitée et interprétée avec de nouvelles techniques, l'épurant ou la surchargeant dans l'éclectisme.

L'ouvrage offre donc un aperçu d'un siècle et demi. Il est difficile de limiter un ouvrage lorsque les styles ne sont pas liés à des règnes mais à une succession d'influences étrangères. Ce beau livre est à classer parmi les vulgarisations intéressantes. Ses splendides illustrations nous invitent à revisiter les lieux avec un œil plus attentif aux détails architecturaux si raffinés. Les notes, la bibliographie et les index permettent d'affiner l'approche d'un style qui ne fut peut-être pas glorieux, mais qui fut riche et prometteur.

Madeleine VAN DE WINCKEL

EWA BALICKA-WITAKOWSKA, *La Crucifixion sans Crucifié dans l'art éthiopien. Recherches sur la survie de l'iconographie chrétienne dans l'Antiquité tardive*, Warszawa-Wiesbaden, 1997. 1 vol. in 4^o, 188 p., 108 fig. (*Bibliotheca nubica et æthiopica. Schriftenreihe zur Kulturgeschichte Raumes um das Rote Meer*, 4) ISBN 83-901809-4-4. Prix: 178 DM.

Cet ouvrage est la version définitive de la thèse de doctorat soutenue par l'auteur à l'Université d'Uppsala, le 26 mai 1993. L'étude porte sur un type particulier de représentation de la Crucifixion du Christ dans l'art éthiopien.

E. Balicka-Witakowska traite d'abord longuement de diverses sources littéraires de l'iconographie de la Crucifixion: les récits évangéliques et apocryphes, les commentaires patristiques et médiévaux, les textes liturgiques mais également la poésie religieuse. Il ressort de cette première analyse que les variantes dans la traduction iconographique de la scène reflètent diverses conceptions de la Passion et de la mort du Christ.

L'Éthiopie christianisée vers le milieu du ix^e siècle établit d'abord des liens avec les grandes métropoles de l'Orient chrétien, notamment Alexandrie, Jérusalem et Antioche. Au fil du temps, ces contacts s'affaiblissent pour devenir très ténus. Ceci explique partiellement l'évolution de l'art chrétien d'Éthiopie. Pénétré de courants artistiques issus des diverses régions du monde chrétien, il a constitué un vaste répertoire de modèles inspirés de l'extérieur. Certains modèles adaptés à la tradition artistique locale ont peu évolué. L'art éthiopien a ainsi préservé pendant des siècles un ensemble de motifs et de scènes remontant à l'Antiquité tardive et qui ont disparu ailleurs.

Tel est le cas de la représentation de la Crucifixion dans laquelle le corps du Christ est absent de la croix. Cette iconographie est attestée par une dizaine de miniatures provenant de manuscrits créés entre la fin du xiii^e et le début du xv^e siècle. Le schéma général est identique avec seulement quelques variantes dans les détails. Au centre se dresse une croix jaune, souvent décorée de pierreries et munie d'un support; la croix est flanquée de la lune et du soleil, des deux larrons, du portelance et du porte-éponge et surmontée de l'Agneau. Cette image de la Crucifixion sans corps de supplicié est connue grâce à un ensemble de monuments paléochrétiens; aucun d'entre eux, cependant, ne présente la formule iconographique des miniatures éthiopiennes. E. Balicka-Witakowska s'interroge dès lors sur les sources et la signification d'une telle version iconographique de la Crucifixion. Ceci l'amène à examiner de nombreux monuments chrétiens d'Orient mais aussi d'Occident.

L'étude proprement dite, essentiellement iconographique et iconologique, se divise en cinq chapitres et offre les compléments essentiels: bibliographie, index, liste d'illustrations...

Le premier chapitre est consacré à l'énumération des manuscrits éthiopiens présentant une scène de Crucifixion sans Crucifié. Cette présentation sommaire est complétée en fin d'ouvrage par un catalogue comportant la description détaillée de chaque document. Après l'inventaire, sont évoqués les problèmes de la datation de ces scènes qui sont ensuite classées typologiquement.

Le deuxième chapitre est réservé à l'inventaire des réflexions émises sur l'origine et la signification des Crucifixions sans Crucifié éthiopiennes.

Dans le troisième chapitre, on trouve l'approche des sources iconographiques et littéraires de cette représentation particulière. Selon l'auteur, il se pourrait que l'image reproduise une croix-reliquaire évoquant un objet liturgique réel. La symbolique triomphale attachée à ces croix se manifeste notamment par le fait qu'elles sont constituées de matières précieuses. La plupart d'entre elles ont la couleur de l'or. Les croix gemmées fournissent des indices favorisant l'interprétation: le cristal de roche, la perle, le jaspe figurent la perfection et la pureté du Christ et symbolisent sa nature divine. En revanche, les sardoines, les rubis, les émeraudes reflètent sa nature humaine. L'Agneau associé à la croix établit le parallèle, souligné par les Pères de l'Église, entre le sacrifice pascal appartenant aux rites de la pâque juive et la passion du Christ. Le soleil et la lune, astres du ciel, lumière par excellence, désignent le Sauveur comme Maître de l'univers, *panocrator*. Ils évoquent peut-être aussi son éternité. Dans certaines interprétations, l'astre du jour et celui de la nuit sont vus comme une allusion à l'Ancien et au Nouveau Testament ou encore comme le passage de l'Ancienne à la Nouvelle loi; ailleurs, la présence des astres est le symbole des deux natures du Christ; des spéculations théologiques ont amené à considérer que la lune, dépourvue elle-même de lumière, est l'allégorie de l'Église illuminée par le Christ-soleil... D'un autre côté, la disposition des astres par rapport à la Croix illustre peut-être les perturbations astronomiques, les grandes ténèbres qui se firent en plein jour, car, selon les Évangiles, le soleil s'est obscurci et la lumière de la lune ressemblait à du sang pendant la Crucifixion. Il en ressort donc que le Christ a vaincu les ténèbres par sa mort sur la croix; en effet, à partir de la Passion qui a eu lieu au moment de l'équinoxe de printemps, les jours deviennent plus longs que les nuits.

Le quatrième chapitre porte sur l'analyse d'un relief d'une colonne du *ciborium* de Saint-Marc à

Venise. On y voit une Crucifixion où l'Agneau est placé à l'intersection des bras de la croix. Le cinquième chapitre est réservé à la comparaison entre les exemplaires de Crucifixions sans Crucifié en Éthiopie et dans l'art de l'Antiquité tardive.

L'auteur conclut que les Crucifixions à l'Agneau peuvent être rapprochées des Crucifixions au Christ en buste composées sur le même principe. Selon elle, la Crucifixion au Christ en buste a été copiée sur les objets (ampoules, médaillons...) destinés aux pèlerins des lieux saints de Palestine. Les deux types de Crucifixions s'observent également sur les peintures sur bois, autres souvenirs de pèlerinage. Voilà donc quels pourraient être les archétypes des miniatures éthiopiennes. Mais sept cent ans séparent ces dernières de l'époque de la production des souvenirs de pèlerinage; on peut donc supposer l'existence de plusieurs intermédiaires.

Marie-Cécile BRUWIER

Manfred BIETAK, Mario SCHWARZ, *Nag'el-Scheima. Eine befestigte christliche Siedlung und andere christliche Denkmäler in Sayala - Nubien. Teil II. Die Grabungsergebnisse aus der Sicht neuerer Forschungen*, Wien. Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1998. 1 vol. in-4°, 569 p., 81 fig., 64 pl., 1 plan dépl. in fine. (*Berichte des Österreichischen Nationalkomitees der Unesco-Aktion für die Rettung der Nubischen Altertimer*, IX). ISBN 2655-7. Prix: 1826 shillings.

De 1961 à 1965, une équipe de chercheurs autrichiens a procédé à des fouilles archéologiques à Nag'el Scheima (Sayala), site de Basse Nubie, à 180 km au sud d'Assouan. Cette action, placée sous l'égide de l'Unesco, faisait partie du programme de sauvetage des monuments de Nubie élaboré à la suite de la construction du Haut Barrage d'Assouan.

C'est la raison pour laquelle les fouilles ont parfois été effectuées en urgence. Ainsi, en raison de la montée des eaux du Nil, les investigations du cimetière N (ouest), F et K ont été exécutées hâtivement. La documentation graphique n'a été achevée que pour le cimetière F. Des 90 tombes à inhumation mises au jour au cimetière K, quatre seulement ont pu être dessinées de manière détaillée. Les 86 autres tombes de même que celles du cimetière N (ouest) ont, quant à elles, été photographiées.

Les vestiges chrétiens dégagés comprennent des églises, des nécropoles, des habitations, des ermitages. Ils s'étendent sur environ 7 km à l'est et à l'ouest du Nil autour du village de Nag'el Scheima. Le matériel découvert compte, outre des fragments de peinture murale, de la céramique, du verre, des objets de métal, en laiton, cuivre ou bronze (encensoirs, lampes, croix...), des stèles en pierre, des fibres textiles, du cuir. Les squelettes et une partie de la céramique ont été transportés pour être étudiés à Vienne.

La publication de ces fouilles occupe deux volumes. Dans le premier, paru en 1987, les auteurs exposent le déroulement de leurs travaux sur le terrain, inventorient et catalographient les monuments et le matériel mis au jour (Voir le compte rendu de M. RASSART-DEBERGH paru dans *Chronique d'Égypte*, LXVII, Fasc. 133, 1992, p. 197-199). Dans le second, présenté ici, ils traitent des problèmes de la datation et proposent une interprétation des données archéologiques. Mais, entre la fouille et la publication proprement dite, plus de trente années se sont écoulées. L'interprétation a donc profité non seulement de l'affinement des techniques scientifiques appliquées à l'archéologie mais également des publications parues entretemps.

Cette étude complexe et détaillée contribue à nous fournir de précieuses informations sur les conditions de vie des habitants et des anachorètes ayant vécu à Nag'el Scheima depuis l'Antiquité tardive jusqu'au haut Moyen-Âge (v^e-x^e s.). Elle nous éclaire aussi sur les échanges commerciaux et culturels entretenus avec d'autres communautés chrétiennes d'Égypte et de Syrie.

À l'époque romaine, la région se trouve dans la province de Dodécaschène, qui s'étendait le long du Nil en amont de la première cataracte. À partir de 298, quand l'empereur Dioclétien abandonne toute prétention sur la Basse Nubie et remonte la frontière de l'Empire à Assouan, la zone à la-

quelle appartient Nag'el Scheima devient un poste frontière entre l'Égypte romaine et le royaume méroïtique. Les Blemmyes s'en emparent. Les moines arrivent au v^e siècle.

Toutefois, beaucoup de points demeurent obscurs. Bien que l'endroit soit signalé dès 1820 et appelé Thyalle par le voyageur J.-L. Burchardt (1784-1817), on ne connaît ni le nom antique ni la désignation médiévale du site. On ignore également depuis quand les noms Sayala ou Nag'el Scheima sont en usage.

Les trois premiers chapitres de ce deuxième volume consacré aux antiquités chrétiennes de Nag'el Scheima portent sur l'étude de l'un des monuments ou ensembles dégagés. Ainsi, le premier traite des découvertes au cimetière N (rive occidentale du Nil). Les analyses anthropologiques font apparaître une proportion de 60% d'enfants entre 0 et 10 ans, 25% de femmes, 15% d'hommes. La datation fournie par les céramiques trouvées dans les tombes indique une fourchette entre 100 et 1000 apr. J.-C. La période d'occupation maximale du cimetière doit se situer entre 400 et 475 puisque 86 à 89% des terres cuites datent de cette époque. Le quatrième chapitre contient une étude approfondie de l'architecture des églises comparées à celle d'autres édifices du même type de Nubie, d'Égypte et de Palestine. Le cinquième chapitre comporte une étude des sépultures et du mobilier funéraire qu'elles ont fournies: chaussures de cuir, fragments textiles, objets en pierre, en métal, en verre... Le sixième chapitre est réservé à l'ermitage E avec ses quatre cellules contenant de la vaisselle et des restes alimentaires éclairant le mode de vie des anachorètes. Le septième chapitre analyse les constructions N disposées sur la rive orientale du Nil. La synthèse occupe le huitième et dernier chapitre de l'ouvrage.

Trois annexes essentielles terminent le livre: la première est un inventaire des ossements d'animaux mis au jour; la seconde fournit un catalogue et une analyse des fragments textiles; cette recherche a été confiée à la fondation Abegg à Riggisberg (Suisse); la troisième annexe est une étude de restes végétaux.

La dernière page contient les *addenda et corrigenda* du premier volume.

Marie-Cécile BRUWIER

M. BROWAEYS en DE PRETER, R., *Flor Van Reeth (1884-1975) en zijn vrienden*, Anvers, district Deurne, catalogue de l'exposition, oct. 1997, 30 x 21, 160 p., 65 ill. n. et coul.; broch.

L'ouvrage consacré à Flor Van Reeth est bien plus qu'un catalogue d'exposition. C'est une monographie agrémentée de commentaires sur ses amis: Felix Timmermans, Eugeen Yoors, Jan Wouters, Frans Mertens, Ronald De Preter.

Peintre et architecte, il fut co-fondateur du cercle d'art *Streven* à Boechout (1905), il y exposa ses projets d'architecture. Membre du *Kring voor Bouwkunde* à Anvers, son projet du *Breughelhuis* y était son credo dans la valeur traditionnelle de l'art catholique flamand. Son apologie d'Emiel Van Averbeke, les illustrations pour les ouvrages de Felix Timmermans sont autant de marques d'attachement à cet idéal. Installé en Angleterre pendant la guerre de 1914-1918, il collabora avec R. Unwin à qui il montra les béguinages belges comme des modèles d'urbanisme. Dès 1923, avec la construction de sa maison, il marqua son adhésion à l'art déco. La chapelle de l'Institut Sainte-Lutgarde (1928) à Anvers inaugure une suite de projets qui se dépouilleront. La chapelle de l'Annonciation à Heverlee est sa plus belle réussite.

En peinture, F. Timmermans le considérait comme un peintre médiéval né tardivement. Ce jugement s'applique aux paysages et aux élévations architecturales jusqu'en 1926. Vers 1950, il se hasarda enfin au symbolisme. Flor Van Reeth ne fut pas novateur. Son travail est minutieux et son apport à l'art chrétien attachant.

L'ouvrage s'achève sur une brève biographie de ses amis et de la reproduction de quelques-unes de leurs œuvres.

Madeleine VAN DE WINCKEL

Le château de Boussu. Publication de la Division du Patrimoine du Ministère de la Région wallonne. Collection: Études et documents dans la série Monuments et sites. Jambes, 1998; format 29,6 x 21; broché; 208 pages, 235 ill. coul et n/bl. Prix: 850 BF

Le château de Boussu, œuvre maîtresse du début de la Renaissance aux Pays-Bas, aurait été construit par Jacques Du Brœucq dès 1540. Cette attribution est étayée par la comparaison avec les restes du château de Binche dont il était l'auteur. Les œuvres de cet architecte de la cour de Marie de Hongrie sont détruites. Les vestiges du château de Boussu ont été étudiés sous la direction de Krista DE JONGE qui nous donne ici le fruit de réflexions collégiales.

L'analyse débute par une biographie de Jacques Du Brœucq due à Isabelle LECOCQ (chapitre 1) et par un *Historique du château* que Marcel CAPOUILLEZ, l'auteur du deuxième chapitre, fait remonter à l'époque médiévale. Détruit à plusieurs reprises, la première pierre du château Renaissance fut posée en 1539. L'interruption des travaux, les sièges successifs durant les guerres de religion au XVI^e siècle et celles de Louis XIV au XVII^e laissèrent le château inachevé en si piteux état que ses sculptures étaient à vendre en 1676.

Le chapitre 3 décrit l'environnement du château. (Marcel CAPOUILLEZ, Krista DE JONGE, Dirk VAN DE VIJVER) Le premier plan connu, daté de 1690, a été dressé par un ingénieur militaire français. Après plus d'un siècle de guerres, les matériaux de ce malheureux château inachevé furent vendus, sauf ceux du châtelet. Le domaine, maintenant propriété de la commune de Boussu, entoure les ruines, classées en 1988. Les fouilles entreprises dès 1986 se poursuivent. L'étude du château et des ses alentours a été menée avec l'aide d'architectes et d'archéologues qui nous livrent un essai de restitution du château. Le jardin Renaissance, connu par l'iconographie, a entièrement disparu lors des aménagements du XIX^e siècle qui en firent un jardin à l'anglaise dont les traces peuvent encore être perçues actuellement.

La restitution d'un château disparu, le chapitre 4, le plus important de l'ouvrage, groupe des articles de Cécile ANSIEAU, Marcel CAPOUILLEZ, Teresa CRISTINA PATRICIO, Krista DE JONGE et Manolis VOURAKIS. La *Description du château* par Pierre Du Mont l'Ancien, édité en 1609 et les gouaches d'Adrien de Montigny, 1598, sont les sources principales des auteurs. Ils tentent d'expliquer le résultat des fouilles en cours à la lumière de ces documents. Le recours aux sciences auxiliaires comme l'*Analyse dendrochronologique* (David HOUBRECHTS) ou la *Prospection glytographique* (Jean-Louis VAN BELLE) confirment que des parties de la construction datent du XVI^e siècle. Certaines marques sont cependant présentes sur des édifices du XVII^e siècle (la marque 7 de la p. 109 par exemple se trouve aussi à l'hôtel de ville d'Ath). Les principales pièces de céramiques et de vaisselle retrouvées lors des fouilles et quelques morceaux d'architecture sont reproduits (Nous regrettons toutefois que leurs dimensions n'aient pas été indiquées). L'étude chronologique des vestiges du châtelet, seule partie qui a conservé d'importants morceaux d'origine, est présentée avec plans et élévations. L'ensemble du château et de son châtelet fait l'objet d'une tentative de restitution. Le plan de l'étage semi-enterré réservé au service est mieux documenté grâce aux fouilles. Le rez-de-chaussée était surélevé. Même si les hypothèses sont plus nombreuses que les certitudes, la démarche est pleine d'intérêt. Les comparaisons avec les plans d'autres châteaux des Pays-Bas ne suffisent sans doute pas à garantir la restitution proposée. Les grands modèles français: Fontainebleau, Chambord étaient bien connus dans l'entourage de Charles-Quint. La présence d'un corps en saillie dans l'aile nord-est fait songer à la disposition du studio de François I^{er} à Chambord. D'autre part, les gouaches des albums de Croÿ sont trop ou pas assez précises et l'on supposerait volontiers qu'un modèle en bois (comme on en faisait usuellement à l'époque) ait fourni les éléments principaux, dont la vue en coupe.

L'investigation architecturale par techniques d'anastylose, où Teresa CRISTINA PATRICIO tente de restituer les décors, (dont les peintures murales de chevaux étaient si remarquables qu'elles figurent dans les gouaches de Montigny). Celles-ci sont comparées aux décors de la Sala dei Cavalli au palais du Te à Mantoue et à la galerie du château de Oiron. Rien n'en subsiste. L'Hercule d'argent mentionné dans les textes et bien documenté historiquement est lui aussi perdu.

Le terme anastylose est peut-être employé de manière abusive puisqu'il n'y a pas de vestiges à reconstituer à part un encadrement de baie, une partie de rampe, des restes de cheminées, le dessin des carrelages et les décors de poêle en céramique. Or aucun de ces éléments n'est repris dans cette partie de l'ouvrage.

Les matériaux pierreux du château de Boussu sont examinés par Francis TOURNEUR. Il nous renseigne sur l'origine des pierres: grès gris et grès clairs qui étaient utilisés dans les maçonneries basses et exceptionnellement dans des parties sculptées, tel le beau morceau orné des armes de Boussu et du collier de la Toison d'or. Le petit granit, ou pierre bleue, était réservé aux parties décoratives comme aux encadrements de baies, aux colonnes tandis que les pierres blanches d'Avesnes étaient utilisées pour la fine sculpture des décors intérieurs. Les fouilles ont livré peu de morceaux de marbre bien que le Hainaut en possède d'importants gisements.

Le cinquième et dernier chapitre: *Le langage architectural de Jacques Du Brœucq: entre Rome et Fontainebleau* par Krista DE JONGE, est une étude critique des maigres témoignages que livrèrent les fouilles des châteaux de Boussu et de Binche. En dépit des ressemblances avec des œuvres génoises de la même époque, il est impossible de savoir si Jacques Du Brœucq séjourna en Italie. Les références aux châteaux de Fontainebleau et de Madrid (construit par François I^{er} dans le bois de Boulogne - près de Paris) semblent plus probantes, en tout cas pour la grande salle de Binche. Le rôle des apports d'artisans des Pays-Bas employés sur des chantiers étrangers aurait pu être envisagé. Ces artisans se déplaçaient suivant l'embauche et les entreprises de Marie de Hongrie offraient de nombreux emplois.

Le lecteur éprouvera parfois des difficultés à suivre la pensée des auteurs, s'il ne parcourt pas les fouilles, livre en main. Les plans et les schémas sont si petits qu'ils perdent beaucoup de leur pertinence.

La conclusion générale reflète l'embarras des auteurs qui avouent ne pas être parvenus à établir une image cohérente des échanges stylistiques entre les œuvres de Jacques Du Brœucq et ses modèles hypothétiques, les châteaux de Fontainebleau et de Madrid ou les constructions romaines et génoises. Même l'inspiration qu'il aurait puisée dans les traités d'architecture publiés à l'époque reste fort incertaine. Les efforts déployés durant une douzaine d'années pour dégager les fondations et relever tous les indices seront certes poursuivis et nous font espérer une nouvelle publication sur le château de Boussu et sur le rôle même de Du Brœucq dont la fonction d'architecte — dans son sens moderne — n'est toujours pas défini.

L'ouvrage s'achève par une abondante bibliographie. Les ouvrages cités ne nous sortiront pas de la perplexité dans laquelle la présente lecture nous a plongés.

Madeleine VAN DE WINCKEL

Le château médiéval et la guerre dans l'Europe du Nord-Ouest. Mutations et adaptations, dir. Alain SALAMAGNE et Régine LE JAN. Villeneuve d'Ascq, 1997, 183 p., ill. (*Revue du Nord*, n° 5, hors série, collection Art et archéologie). Prix: 130 FF.

Douze contributions d'historiens de la guerre et des armées, historiens de l'architecture et de la littérature, archéologues font de ces actes abondamment illustrés d'un colloque tenu à Valenciennes en juin 1995 un terrain d'approches multiformes d'un thème largement conçu dans le temps et l'espace. Ratissant large, en termes de géographie et de bibliographie, essentiellement pour la France, Alain Salamagne (p. 61-75) étudie les embrasures de tir dans l'architecture militaire depuis la seconde moitié du XII^e siècle, leur typologie, leurs fonctions de défense rapprochée, leur évolution, leur apport (à bien soupeser) à la datation d'édifices. Le Nord français actuel est illustré par deux études: tandis qu'Etienne Louis (p. 21-36), archéologue, présente les résultats de fouilles pour trois sites proches de Douai, des XI^e-XIII^e siècles, de factures bien distinctes, « forteresses rustiques » sur butte ou motte centrale, manoir à vocation agricole persistante, Stéphanie Lekraic et Dominique Dusart (p. 33-51), historiens, s'efforcent d'établir un « début d'inventaire » des châteaux mentionnés dans les sources narratives des XI^e-XII^e siècles en Cambrésis, soit vingt-quatre sites, en

majorité mottes féodales, les plus anciens paraissant dater des années 970-980 et la plupart ayant aujourd'hui disparu entièrement. Dans des contrées plus orientales, deux spécialistes nancéens étudient dans le (très) long terme les châteaux d'Épinal et de Blâmont (Lorraine): pour le premier, fondation des évêques de Metz, Michel Bur (p. 133-142) met l'accent sur les adaptations qu'il a pu connaître pour répondre à l'évolution des techniques de siège, de la fin du x^e, mais plus précisément du xiii^e, au troisième quart du xvii^e siècle, en combinant résultats de fouilles et exploitation de documents d'archives des deux derniers siècles concernés, avant la destruction de 1670; vestiges matériels et sources écrites ou iconographiques permettent aussi conjointement à Gérard Giuliano (p. 77-78) de retracer quelque quatre cents ans d'histoire de la bâtisse édifiée par les sires de Blâmont et leur lignage, ici encore sous l'angle de ses nécessaires transformations, toutefois singulièrement limitées avant la Renaissance. Un regard vers l'ouest est aussi proposé par les historiens anglais Michael et Richard Jones (p. 103-122), à propos des mesures de défense arrêtées pendant la guerre de Cent Ans en Normandie et en Bretagne; entre efforts de contrôle du roi de France, présence persistante de garnisons anglaises, guerre de succession bretonne, les deux duchés, à des degrés différents que justifie en particulier l'autonomie continue du second, voient entreprendre à la mesure des affrontements qui y trouvent place des travaux d'aménagement militaire, scrutés ici, répertoires de villes et châteaux à l'appui, au contact des xiv^e et xv^e siècles. Quittant l'espace géopolitique français actuel, deux articles entraînent le lecteur vers le duché de Brabant (un « cas ») et le royaume d'Angleterre (un aperçu général): William Ubregts et Franz Doperé (p. 143-153) relatent ainsi avec précision, archives locales à l'appui, comment la forteresse de Corroy-le-Château (xiii^e siècle), aux confins du Namurois, allait être adaptée à la puissance des armes à feu dans une conjoncture particulièrement difficile, la crise politique et militaire engendrée par le désastre bourguignon de Nancy en 1477/78 et la « réaction de panique » qui en résulta; défense passive, avec les donjons, et défense active, autour de la fente ou embrasure de tir, « interface between castles and weapons », et autres sites de placement des armes, sont pour leur part au centre de l'étude proposée par Derek Renn (p. 53-59) pour l'Angleterre, non sans y adjoindre deux « vedettes » françaises, Château-Gaillard et Coucy-le-Château, entre 1150 et 1250. Bertrand Schnerb et Philippe Contamine, historiens patentés des rapports entre guerre et société, apportent aussi leurs pierres à l'édifice castral; tandis que le premier (p. 123-131) s'intéresse à ceux qui peuplent des édifices fortifiés, en l'occurrence les titulaires de charges (nouvelles et spécifiques) de capitaineries dans les deux Bourgognes au xiv^e siècle, sur la base de riches comptabilités régionales, le second (p. 89-101) exploite les données livrées par le chroniqueur Jean Froissart à propos des châteaux, avec la prudence que requiert l'approche d'une telle source et d'un auteur talentueux souvent enclin à l'élan littéraire, mais aussi la confiance qu'inspirent ses dons d'observation et la nature de son public. La *Geste des Lohereains*, quant à elle, reflète des données militaires des xii^e-xiii^e siècles, temps où fut composé cette très longue œuvre épique, où Jean-Charles Herbin (p. 9-19) perçoit une dynamique dans la représentation des châteaux, image d'une réalité mouvante. Si elle concerne en fait une ville, l'ultime contribution, de Claude Depauw et Christian Dury (p. 155-176), sur l'artillerie de Tournai lors du siège de 1521 par Charles Quint, a le mérite de cerner l'événement et de livrer le texte intégral, commenté, d'un inventaire de matériel de guerre encore bien fourni en pièces d'utilisation courante dans les châteaux de la fin du moyen âge.

Jean-Marie CAUCHIES

François DE CALLATAÿ, *L'histoire des guerres milhridatiques vue par les monnaies (Publication du Séminaire de numismatique Marcel Hoc)*, *Numismatica Louvaniensia* 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.

Le compte rendu de la première partie de l'ouvrage a paru dans la Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art de 1998.

La deuxième partie de l'ouvrage, intitulée « Essai de synthèse historique », étudie sous un jour nouveau non seulement les événements connus qui ont jalonné l'existence de Mithridate Eupator, mais aussi le destin des régions concernées par les multiples conflits dont ce roi fut le principal acteur. Les trois premiers chapitres concernent les périodes antérieures aux guerres contre Rome. Les sources littéraires et épigraphiques sont rigoureusement analysées pour situer la naissance du roi vers 133, le contexte de sa jeunesse tourmentée, l'assassinat de ses proches et la prise effective du pouvoir en 113/112. L'examen des sources numismatiques est immédiatement éclairant pour comprendre l'élargissement de son influence, ses premières conquêtes de territoires et les alliances conclues avec les royaumes voisins du Pont entre 113/112 et 89. Les premières émissions datées du monnayage de Mithridate sont probablement liées au début de l'affrontement avec Rome, entre 95 et la première guerre mithridatique en 89. Dans les chapitres IV à VI, le lecteur peut, pour ainsi dire, suivre pas à pas les opérations militaires qui ont opposé le roi du Pont aux armées romaines et à ses voisins. Reconstitués minutieusement à partir des différentes sources et à la lumière des études récentes, les événements sont confrontés avec méthode et prudence aux émissions monétaires, dans une analyse précise de la signification de celles-ci. L'auteur met d'emblée l'accent sur certains décalages entre le monnayage et les opérations de guerre: il constate, par exemple, la faiblesse du monnayage mithridatique durant la première guerre, sauf au moment de sa préparation; le problème du monnayage d'Athènes en 87 est confronté aux événements liés à l'intervention de Sylla; la reprise de l'atelier monétaire après la mort de Nicomède de Bithynie correspond à la préparation du deuxième affrontement contre Rome, alors que durant les années de guerre, de 73 à 63, les émissions sont plus rares. La révision totale de la documentation, soumise à une critique serrée, permet ainsi de mieux comprendre le déroulement de ces événements complexes. Le dernier chapitre pose, de manière plus globale, la question de la finalité des émissions monétaires, en proposant l'hypothèse du financement des troupes par les plus importantes de celles-ci. L'auteur se lance à cette occasion dans d'audacieuses tentatives d'estimation du nombre de coins par émission, du nombre de monnaies par coin, du montant de la solde. Conscient des difficultés d'une telle reconstitution, il présente de manière convaincante une méthode de calcul permettant de proposer soit des moyennes, soit une limite supérieure et non de déterminer des montants exacts. Envisageant ensuite l'ensemble de monnayage de la région, à cette époque privilégiée pour l'étude de la numismatique, l'auteur conclut à un lien certain entre les affaires militaires et les frappes monétaires, dans le Pont, comme en Cappadoce ou en Arménie. Bien qu'importants, ces monnayages ne sont jamais suffisants pour le financement de la totalité des effectifs engagés; aussi, l'auteur propose-t-il de lier plus précisément leur finalité à l'engagement de mercenaires et de troupes d'auxiliaires. Remarquable par l'abondance de la documentation et la densité de l'analyse, cet ouvrage l'est aussi par la clarté de l'exposé.

Claire DE RUYT

FUSSINGER C. et DEODDT, T., *Lieux de folie - Monuments de raison. Architecture et psychiatrie en Suisse romande, 1830-1930*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 1998; 21 x 29,7; 210 p.; nomb. ill.n/bl. Prix: 49.50 FS

La collaboration entre aliénistes et architectes au siècle dernier apportait les premières réponses à la création d'asiles conçus comme des outils de guérison. Au fil du temps, de nouvelles thérapies entraînent des modifications dans la conception des instituts et induisirent la transformation des anciens. L'institut psychiatrique fut en perpétuelle modification. La Suisse, influencée par diverses cultures, offre un modèle historique d'autant plus intéressant que l'architecture de ce type est peu documentée dans son ensemble. Voici donc un ouvrage objectif qui n'émet pas de jugement. Médecins et architectes dénoncent le système de réclusion. Ils proposent des constructions qui prennent des allures de châteaux, de casernes ou de fermes. En effet, l'asile en Suisse se situe en ville avant que Genève n'installe une partie de ses aliénés à la campagne.

Le concours vaudois de 1835 eut une portée internationale. Henri Labrouste y remporta le 1^{er} prix. D'autres projets se rattachaient à l'architecture visionnaire chez L. Pfyffer ou à la tradition palladienne chez S. Vaucher-Crémieux. Pour des raisons économiques on érigea peu d'asiles, on adapta plutôt des immeubles préexistants comme au Champ-de-l'Air. La ville de Neuchâtel fut dotée de la maison de santé de Préfargier (1848) grâce aux libéralités d'Auguste de Meuron qui choisit Pierre-Nicolas Philippon, architecte parisien en vue. Préfargier se présente comme un château classique inscrit dans un beau parc. Il fut longtemps présenté comme le modèle idéal. Entre 1860 et 1870 on hésitait encore entre le bloc et les pavillons. Marsens (Fribourg) doit être considéré comme le précurseur du modèle pavillonnaire en Suisse. L'établissement est étroitement associé à une exploitation agricole. Le travail des champs était alors considéré par les aliénistes comme un moyen thérapeutique. Les constructions de Cery sont à l'opposé; elles ressemblent à une cité-usine. On y admirait particulièrement son système de chauffage à vapeur, une nouveauté à l'époque.

Blocs ou pavillons? Ni les médecins, ni les architectes, ni les autorités subsidiaires ne parvenaient à décider quelle était la meilleure solution. On finit par mêler les deux partis pour construire mi-bloc, mi-pavillons. Le modèle de Münsingen (Bâle) fut reproduit en divers endroits au tournant du siècle. Un vent de transformation fit tomber murs, palissades et barreaux...On privilégia la colonie agricole calquée sur la cité ouvrière ou la cité-jardin. L'habitude d'installer les aliénés hors ville se généralisait.

Certains médecins insistaient sur la réinsertion sociale des malades curables. L'asile psychiatrique sera réimplanté en ville. Genève, ville universitaire, disposera d'une clinique urbaine et d'une colonie agricole. La clinique de Malévoz (Monthey) est un asile-village aux pavillons agréables conçus par l'architecte Broillet peu avant 1900. Le modèle riant allait devenir le prototype des cliniques style pension de famille, destinées à des pensionnaires aisés. Les constructions les plus récentes sont de jolis chalets ou de petits châteaux dans des espaces arborés.

L'épilogue insiste sur le sérieux des études qui précéderent la décision de construire mais aussi sur l'arrogance de l'architecture qui n'a peut-être réalisé que des lieux de folie.

En fin d'ouvrage, un répertoire illustré des diverses institutions de Suisse romande et les notices biographiques des architectes et des médecins intervenants complètent utilement le propos. Illustrations et plan nous font parcourir l'évolution d'un siècle d'architecture en Suisse romande.

Madeleine VAN DE WINCKEL

Maurice B. McNAMEE, S.J., *Vested Angels. Eucharistic Allusions in Early Netherlandish Paintings* (Liturgisch Instituut, Tilburg. Liturgia condenda, 6). Louvain, Peeters, 1998, 385 p., 114 fig., VI pl.

Avec cet ouvrage, le Père Maurice McNamee, professeur d'histoire de l'art et de littérature anglaise à l'Université de Saint-Louis, signe une contribution particulièrement originale dans le domaine de l'iconographie des Primitifs flamands. Aussi ce travail a-t-il été remarqué par le Liturgisch Instituut de Tilburg, qui l'a intégré dans sa collection *Liturgia condenda*, consacrée à des recherches novatrices menées par des spécialistes de diverses nationalités.

Dès 1953, Erwin Panofsky avait mis en lumière le symbolisme, en particulier le symbolisme caché, quasi omniprésent dans les tableaux flamands du xv^e siècle; d'autres chercheurs ont depuis lors développé et nuancé ses observations (Ch. de Tolnay, L.B. Philip, B. Lane, E. Dhanens). En poursuivant les recherches dans cette perspective, Maurice McNamee a été de plus en plus frappé par un détail « réaliste » répété qu'aucun des historiens d'art antérieurs n'avait remarqué: le fait que les anges sont toujours revêtus de l'une des variantes des vêtements liturgiques portés par les diacres et sous-diacres de la grand-messe solennelle traditionnelle, et jamais de la chasuble, vêtement que seul le célébrant peut porter. Il faut dire qu'à l'encontre des autres spécialistes de l'iconographie des Primitifs flamands, le Père McNamee, qui a été longtemps maître de cérémonies, est familier de longue date de tous les ornements liturgiques et des prescriptions précises qui régissaient leur usage avant Vatican II. Une première étude, publiée en 1963 dans l'*Art Bulletin* sur le symbo-

lisme eucharistique du *Retable Portinari*, lui a valu une Fulbright Research Fellowship d'une année en Belgique, au cours de laquelle il a pu développer ses observations, notamment au Centre de recherches sur les Primitifs flamands et à l'IRPA. Plusieurs articles ont fait connaître le résultat de ses recherches d'alors, mais aucun, selon l'auteur, ne démontre suffisamment à lui seul à quel point le thème eucharistique est omniprésent chez les Primitifs flamands dans les scènes de la vie du Christ (d'où sa décision d'élargir et d'approfondir son champ d'investigations dans le présent volume), et combien il exprime une théorie spécifique de la messe. Selon cette théorie, le sacrifice du Christ a été commencé à la Cène et s'est achevé au Calvaire, et le pain et le vin consacrés à la messe représentent le Christ total, depuis son Incarnation jusqu'au Jugement dernier. Il s'agit là d'une réassertion de deux aspects de la théologie eucharistique remis en question ou même déniés à l'époque: la nature sacrificielle de la messe et la présence réelle du Christ dans l'Eucharistie. Avant d'aborder le symbolisme eucharistique des différentes scènes de la vie du Christ, l'auteur analyse d'ailleurs deux œuvres de Primitifs flamands à thème eucharistique explicite: la *Dernière Cène* de Dieric Bouts, conçue pour mettre en évidence l'institution de l'Eucharistie, et la *Communion des Apôtres* de Juste de Gand, qui souligne la légitimité de la communion sous les espèces du seul pain, à l'encontre de la tradition byzantine.

En recherchant l'origine des anges habillés de vêtements liturgiques comme symboles eucharistiques, l'auteur a repéré deux témoignages antérieurs de cette symbolique particulière. Le premier est la Liturgie éternelle de la tradition byzantine, dans laquelle le Christ est figuré comme le célébrant de la messe éternelle, vêtu du *philonion*, le vêtement du célébrant dans les rites orientaux, et assisté par des anges portant l'*orarion*, l'étole des diacres orientaux. Le second s'est longtemps concrétisé en Occident, du x^e au xvi^e siècle, dans les Drames liturgiques exécutés en latin par des clercs à l'intérieur des églises (au contraire des Mystères, joués par des laïcs en langue vernaculaire sur les places publiques): ces drames étaient étroitement associés à la liturgie, si bien que des directives précisaient les vêtements que devaient porter les clercs qui y participaient: pour les anges, il s'agissait de l'aube et de l'étole, de l'aube et de la dalmatique, ou de l'aube et de la chape — précisément ceux que les peintres flamands reprendront, — et jamais de la chasuble, réservée au célébrant. Dans l'art occidental, les anges en vêtements liturgiques apparaissent d'abord dans la miniature, au xiii^e et au xiv^e siècle, mais ne deviennent courants qu'à partir de la fin du xiv^e siècle, en Flandre et dans les régions d'Allemagne, de France et de la Péninsule ibérique les plus directement influencées par l'art flamand.

Le retable de l'*Adoration de l'Agneau mystique* est, pour le Père McNamee, une véritable somme visuelle de théologie eucharistique, qui illustre de manière complète le symbolisme des *vested angels*. Le registre supérieur du polyptyque ouvert est une adaptation occidentale de la Liturgie éternelle ou Divine Liturgie byzantine, dans laquelle le Christ est le prêtre éternel faisant le sacrifice éternel d'offrande de lui-même à son Père. L'intention est précisée par les anges musiciens qui l'assistent, placés exactement comme dans la liturgie byzantine, et qui portent tous des vêtements de diacres et de sous-diacres de la grand-messe solennelle romaine (seul l'ange organiste est vêtu d'une cape séculière, mais la radiographie révèle que cette cape cache une aube, au grand soulagement du Père McNamee...). Les trois panneaux de ce registre s'inspirent de la tradition byzantine de la *désis*, dans laquelle le Christ figure comme *Pantocrator*, portant les insignes de la Royauté universelle et levant la main droite dans le geste du Magistère suprême, inspiré de celui des orateurs classiques; il y est entouré de la Vierge médiatrice et de saint Jean-Baptiste, le Précurseur (notons que l'actuelle cathédrale Saint-Bavon était alors dédiée aux *deux* saints Jean, et non au seul Jean-Baptiste comme le dit l'auteur). Tout ce registre — y compris *Adam* et *Eve*, à l'origine de l'Incarnation et « premiers fruits de la Rédemption » — se situe dans la sphère céleste. Tandis que Maurice McNamee rejoint des auteurs comme Lotte B. Philip et Elisabeth Dhanens dans l'interprétation du registre supérieur comme une représentation de la messe éternelle, il se désolidarise catégoriquement de tous les historiens d'art qui ont identifié le registre inférieur du polyptyque comme une adaptation de l'iconographie de Tous les Saints ou, le plus souvent, comme une figuration de la vision apocalyptique de la Jérusalem céleste et de l'Agneau. Pour lui, tout le contexte dément cette identification et montre au contraire qu'il s'agit d'une visualisation de ce qui

se passe, au ciel comme sur terre, quand l'Agneau est offert au cours de chaque messe. D'où le contraste voulu, en particulier l'énorme différence d'échelle des personnages, entre les deux registres, céleste et terrestre, et les nombreux indices de ce que l'action centrale du registre inférieur est en liaison directe avec la messe offerte sur l'autel de la chapelle Vijdt: la table d'autel revêtue de ses ornements liturgiques, l'Agneau — à la fois victime et prêtre — versant son sang dans un calice, les anges en vêtements liturgiques, tenant les instruments de la Passion ou encensant l'Agneau comme le sont les Saintes Espèces dans une grand-messe solennelle, la fontaine dont l'eau vive coule droit vers l'autel de la chapelle. Quant aux innombrables personnages qui convergent vers l'Agneau, ils symbolisent tout le corps mystique du Christ. L'Esprit-Saint faisant partie intégrante de l'action liturgique de la messe, sa présence se justifie pleinement (et cela d'autant plus que, contrairement à ce que dit l'auteur, la colombe n'a pas été déplacée, ni recouverte d'une feuille métallique et repeinte ensuite par Van Eyck; elle a bien été surpeinte, mais sans doute au ^{xvi}^e siècle, en même temps que de lourds nuages recouvraient la gloire traversée de rayons dorés qui l'entoure depuis l'origine). Ce chapitre est capital: en décryptant la signification profonde du polyptyque, le Père McNamee a restitué à ce chef-d'œuvre sa cohérence iconographique et par là son intégrité esthétique.

L'auteur relève ensuite les allusions eucharistiques — principalement les anges en vêtements liturgiques — présentes dans quelques scènes de la vie du Christ plus ou moins souvent figurées par les Primitifs flamands: l'Annonciation (l'Incarnation), la Nativité, l'Adoration des mages, le Baptême, en montrant que toutes participent de l'offrande de lui-même que le Christ a faite à la Cène et au Calvaire et qui se renouvelle à chaque messe. Il montre que les artistes ont souvent transposé dans ces scènes celles des Drames liturgiques latins joués dans les églises à l'occasion des fêtes correspondantes. Cela est vrai des *Annonciations*, reflets de la messe du 25 mars, au cours de laquelle les paroles de l'Incarnation étaient échangées par deux clercs, l'archange portant l'une des variantes des vêtements liturgiques habituels des ordres mineurs. Mais les *Adorations des mages* s'inspiraient plus directement encore de ces Drames: à l'offertoire de la messe de l'Épiphanie, trois personnages habillés en mages offraient le pain et le vin à consacrer, et ils les apportaient généralement dans des vases liturgiques, ciboires et calices qui se retrouvent dans les *Épiphanies* des peintures. Quant à la Nativité, elle occupe une place particulière dans l'iconographie eucharistique: étant la première manifestation du Verbe dans la chair, elle est considérée comme le début de la Passion du Christ, du sacrifice de lui-même qui s'achèvera sur la croix et se perpétue dans la messe. L'exemple le plus riche et le plus original, pour l'auteur — celui d'ailleurs qui est à l'origine de ses recherches sur l'allusion eucharistique des *vested angels* — est le *Retable Portinari* d'Hugo van der Goes, qu'il analyse comme un compendium du symbolisme des Primitifs flamands.

À côté des scènes inspirées des Drames liturgiques latins, M. McNamee en relève d'autres, dont la source est la liturgie elle-même. Ainsi en est-il du retable du *Christ entouré d'anges musiciens* de Memlinc au musée d'Anvers, où il voit le Christ comme célébrant de l'exaltation de la croix, assisté par des anges habillés de toutes les variantes des vêtements liturgiques traditionnels des diacres, sous-diacres, maîtres de cérémonies et simples acolytes, presque tous les détails étant empruntés à la liturgie du Vendredi Saint. L'auteur observe enfin, dans le polyptyque du *Jugement dernier* de Roger van der Weyden à l'Hôtel-Dieu de Beaune une iconographie particulièrement appropriée à sa destination de retable d'autel d'une chapelle de salle des malades: la liturgie éternelle de l'énorme scène céleste, reliée à la liturgie quotidienne — dans laquelle les malades avaient l'occasion de joindre leurs souffrances à celles du Christ, — par un saint Michel colossal, dépourvu de son armure et de son glaive et vêtu, pour la première fois dans un *Jugement dernier*, de vêtements liturgiques, délivre un message d'espoir encore accentué par l'absence exceptionnelle de démons.

L'ouvrage se termine sur deux appendices et une bibliographie sélective. Le premier appendice est un glossaire illustré de dessins des vêtements, insignes et objets liturgiques en usage avant le Concile Vatican II. Le second expose le symbolisme des couleurs observé par l'auteur dans les aubes portées par de nombreux anges chez les Primitifs flamands: blanches par définition, elles sont souvent aussi bleues ou rouges, symbolisant les trois vertus théologiques, la Foi (blanc), l'Espérance (bleu ou parfois vert) et la Charité (rouge ou jaune/or), comme dans la littérature médiévale.

Il fallait la perspicacité d'un ecclésiastique spécialement au fait des sources théologiques et des prescriptions traditionnelles de la liturgie pour remarquer puis décrypter le symbolisme eucharistique caché des vêtements liturgiques portés par les anges dans toute la peinture flamande du xiv^e au xvi^e siècle. Le Père McNamee a démontré magistralement la persistance et la cohérence sans faille de ce symbolisme.

Jacqueline FOLIE

Jean MARCADÉ (dir.), *Sculptures déliennes*, Athènes - Paris, École française d'Athènes, De Boccard, 1996, 22 x 15,5 cm, 225 p., 100 fig. (École française d'Athènes. Sites et monuments, XVII).

Cent sculptures antiques trouvées à Delos ont été rassemblées dans cet opuscule. Les excellents clichés de Philippe Collet et les notices courtes mais précises, dues à Antoine Hermary, Philippe Jockey et François Queyrel, donnent un aperçu remarquable de ces œuvres appartenant aux différentes périodes de la sculpture grecque, du début de l'archaïsme, avec la Nikandrè de style « dédalique », aux nombreuses sculptures hellénistiques, en passant par de plus rares exemplaires d'époque classique. Un lexique du vocabulaire archéologique et un index terminent ce petit volume, tandis qu'une bibliographie succincte accompagne chaque fiche descriptive.

Claire DE RUYT

Hélène MUND and Cyriel STROO, *Early Netherlandish Painting (1400-1500). A Bibliography (1984-1998)* (Contributions to Fifteenth-Century Painting in the Southern Netherlands and the Principality of Liège, 8). Brussels, Internationaal Studiecentrum voor de middeleeuwse schilderkunst in het Schelde- en Maasbekken / Centre international d'étude de la peinture médiévale des bassins de l'Escaut et de la Meuse, 1998, 385 p.

Sous une couverture particulièrement attrayante (le lustre de la *Dernière Cène* de D. Bouts), les deux secrétaires scientifiques du Centre d'étude des Primitifs flamands ont rassemblé l'impressionnante bibliographie des quinze dernières années sur la peinture flamande du xv^e siècle. Cette bibliographie fait suite au *Bibliographic Guide for Early Netherlandish Painting* publié par Micheline Comblen-Sonkes, ancienne secrétaire scientifique du Centre, en 1984. Depuis lors, l'étude de la peinture flamande primitive a connu une croissance explosive. Elle a été stimulée entre autres par l'organisation d'expositions majeures suivies de colloques, consacrées à l'un ou l'autre peintre (en particulier Petrus Christus, Hans Memlinc, Dieric Bouts), par les catalogues scientifiques des collections de Primitifs flamands de grands musées (Washington, Francfort, Bruxelles, Londres), par les volumes du *Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au xv^e siècle*, par les colloques internationaux bisannuels sur *Le dessin sous-jacent dans la peinture*, organisés conjointement par l'Université catholique de Louvain et la Katholieke Universiteit Leuven.

Le plan s'organise autour des rubriques suivantes: après les ouvrages généraux viennent les publications des musées et collections, les sources, les techniques, l'iconographie et les dessins. Ensuite, les peintres: les maîtres identifiés (en observant le classement par groupes, comme dans le *Corpus*), les maîtres à noms conventionnels, les maîtres (les œuvres) anonymes; pour chacun d'eux, les études générales sont suivies de celles qui portent sur des peintures particulières, classées dans l'ordre alphabétique des lieux de conservation. C'est ici que la richesse de cette bibliographie se révèle avec le plus d'évidence. Un effort a été fait vers l'exhaustivité mais, pour des raisons pratiques, les auteurs ont appliqué des critères de sélection stricts, tant dans le choix des ouvrages (les publications destinées au grand public ont été exclues, de même que les catalogues de ventes et les mémoires non publiés) que dans leur degré de dépouillement. Le souci d'efficacité a primé dans ce

choix, afin de ne pas encombrer le chercheur de références de peu d'importance. La bibliographie n'en compte pas moins de près de 1.800 références portant sur plus de 1.500 tableaux.

Un seul — léger — regret: que certains catalogues récents de grandes expositions aient été repris partout sans le nom de leur auteur (Maryan Ainsworth pour Petrus Christus et Dirk De Vos pour Memlinc, tous deux en 1994), à l'encontre d'autres cas semblables. Mais qu'est-ce, en regard de l'importance et de la qualité de cette remarquable publication, qui peut être considérée comme un modèle du genre, servie par une typographie claire, bien hiérarchisée. Dans quels autres secteurs de l'histoire de l'art peut-on compter, pour faciliter ses recherches, sur un pareil outil?

Jacqueline FOLIE

Mirco Ravanne, architecte-designer, ouvr.coll. sous la dir. d'Angelica DIAMANTIS, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 1998; 92 p.; 21 x 29,7; nombreuses ill. n/bl. Prix: 29,60 FS

Les Archives de la construction moderne de Lausanne ont recueilli la documentation de l'architecte Mirco Ravanne. Une exposition en a été organisée avec l'École polytechnique, aidée par le service des musées du Valais. L'ouvrage est bien plus qu'un catalogue

Dès la préface, P. Frey, le conservateur des Archives, nous prévient: Mirco Ravanne n'est pas un théoricien, il base sa recherche sur la géométrie. Dès les esquisses, il transpose ses idées en maquettes pour pénétrer dans le réel et même dans le matériel.

La première partie du livre s'intitule d'ailleurs *L'architecture du réel*. Un bref historique du parcours de l'artiste qui, de Venise, part se former à Florence et se perfectionner à Paris. Il s'intéresse à la construction préfabriquée et participe aux discussions sur les rapports entre l'homme et la réalité, l'espace et l'architecture, l'art et le social. Il subit l'influence du Corbusier et de Prouvé.

Le couvent des capucins de Sion, étudié par Christophe Bolli, montre combien le « moduler » a régi la grille de composition et comment en aménageant des bâtiments anciens les réminiscences du couvent de La Tourette sont présentes sans dévier vers le plagiat. La réalisation fut fort controversée. Les détracteurs insistèrent sur le dépassement du budget, argument percutant et moins subjectif que l'évaluation esthétique. La monographie s'attache à démontrer combien l'architecte s'est soucié des moindres détails et nous regrettons que les illustrations ne soient pas plus explicites.

Mirco Ravanne ou la recherche patiente des années 1950, une étude fouillée par A. Brulhart, sonde les autres sources d'inspiration de l'architecte. Son cube non-cube rigidifie son intuition pour échapper à son extrême sensibilité et le rattache au Stijl de Théo Van Doesburg.

L'étude monographique des projets et des réalisations de Mirco Ravanne constitue la plus grande part de l'ouvrage. Le nombre de projets non réalisés est symptomatique de l'incompréhension dont il fut victime. Sa dernière œuvre, le chœur de la chapelle San Marçal del Colomer, à Ame, se démarque nettement de la nef préexistente. Ravanne n'y fit pas du faux vieux mais du résolument moderne. La forme cubique manipulée dans le béton décoffré est l'ultime démonstration du cube non-cube. On perçoit dans les illustrations le raffinement des détails: dallage qui répète le couvrement comme dans la chapelle d'Anet, le placage des portes d'un style mozarabe revisité, en référence à l'architecture de la nef... Un petit bijou discret!

Pour clore l'ouvrage une biographie schématique et la chronologie de l'activité de Mirco Ravanne constituent des repères indispensables.

Cette première monographie engendrera, nous l'espérons, d'autres ouvrages consacrés à l'artiste qui fut aussi peintre, sculpteur et designer.

Madeleine VAN DE WINCKEL

Le Quartier Royal. Sous la direction scientifique de Arlette SMOLAR-MEYNART, Ed. CFC, Bruxelles 1998, 310 p. ISBN 2-930018-17-8.

Les recherches initiées par P. Saintenoy et par l'infatigable G. Desmarez ont été reprises et étendues au cours des dernières années, suite aux premières fouilles sous la Place Royale conduites par Marcel M. Celis, à la publication, de l'ouvrage consacré au Palais de Bruxelles paru en 1990, aux nombreuses contributions du prof. Krista De Jonge consacrées aux plans du Palais de Bruxelles au xv^e et au xvi^e siècle et, enfin, par les fouilles conduites par le prof. P. Bonenfant qui se terminent actuellement... Tous ces travaux et études permettent à présent une évaluation globale du site et de sa destination et c'est à quoi s'emploie le présent ouvrage.

Une excellente introduction d'A. Smolar-Meynart esquisse la vocation du site en tant que théâtre du pouvoir au fil des siècles. L'a. a mis l'accent sur la période de la fin du xvii^e siècle qui vit une restructuration complète du lieu et sur les nouvelles constructions où transparait, d'après l'a. « l'ombre de la ville idéale » d'inspiration palladienne. Si, architecturalement, la Place Royale a perdu — du moins en surface — toute continuité historique, sa signification est restée inchangée, elle est restée proche du pouvoir central, par opposition à la ville basse qui personnifie le pouvoir urbain.

Le même a. consacre le premier chapitre à l'histoire du palais du Coudenberg depuis le xii^e jusqu'au xvii^e siècle. La première résidence connue qui remonte au xii^e siècle était située sur l'éperon dominant la vallée de la Senne. Elle était adossée au premier mur d'enceinte et servait de résidence au « châtelain de Bruxelles », représentant des ducs de Brabant qui résidaient à Leuven. Cette situation dicta le schéma architectural du Coudenberg jusque vers 1775. Dès le xiv^e siècle, des personnages proches de la Cour firent construire des résidences sur le flanc de la colline, le Coudenberg devint ainsi « Montagne de la Cour ».

L'a. résume l'histoire des lieux en fonction des gouvernant(e)s successifs qui occupèrent la résidence ducale jusqu'à l'incendie fatal de 1731 qui anéantit tout ce que celle-ci contenait en œuvres d'art, à l'exception de la plupart des livres et manuscrits de la Bibliothèque ducale et d'une quarantaine de tableaux. L'incendie creusa un hiatus dans l'image de la ville, puisque les ruines du palais ne furent déblayées qu'une quarantaine d'années plus tard, mais créa également un hiatus dans la vocation du site, puisque la gouvernante Marie-Elisabeth fut obligée de s'installer dans l'ancien palais de Nassau, situé en contrebas du palais brûlé. Son successeur, Charles de Lorraine, tenta vainement de convaincre l'impératrice Marie-Thérèse de reconstruire la Cour brûlée. Ses propositions furent refoulées parce que trop coûteuses. C'est alors qu'intervint la solution que nous connaissons actuellement: création d'une Place Royale, remplaçant l'ancienne Place des Bailles, de style néo-classique obtenue en nivelant le sommet de la colline et en enfouissant par la même occasion ce qui restait des constructions anciennes.

Le chapitre suivant, dû à André Vanrie réserve une véritable surprise au lecteur. Basé à la fois sur les travaux de Desmarez et sur des recherches archivistiques approfondies, notamment dans les registres des Greffes Scabinaux, l'a. brosse l'image de ce que fut le quartier du Borgendael (dont les vestiges se situent à l'arrière du palais de Belle-Vue). Ce fut un quartier commerçant et populaire aux marches du Palais ducal. Dans la vingtaine d'habitations répertoriées par l'a., 52 actes de transactions immobilières lui permirent de relever la présence d'un cabaretier, d'un aubergiste, d'un cordonnier, d'un épicier, d'un chapelier, d'un serrurier, d'un orfèvre, d'un marchand d'étoffes etc.. Certaines maisons appartenaient à l'abbaye du Coudenberg, toute proche, d'autres dépendaient du Palais. Les artisans qui les habitaient échappaient aux réglementations des corporations urbaines. En ce qui concerne la rue de Namur (anciennement, rue du Coudenberg), l'a. a eu à sa disposition 90 actes datant de 1263 à 1512. Ici se trouvaient, outre l'entrée de l'abbaye de St. Jacques sur Coudenberg, l'hôtel de Boisot, les grandes Écuries de la Cour (qui au xviii^e siècle allaient abriter l'Arsenal), la maison des Pages, le bâtiment des Ouvrages de la Cour et celui de la Chambre des Comptes démoli en 1761.

J.M. Duvosquel s'est chargé d'étudier, archives et plans à l'appui, la partie occidentale de l'ancienne Place des Bailles où se dressaient, notamment, l'hôtel du duc Charles de Croy, construit aux frais de la ville en 1459, reconstruit en 1600, devenu Hôtel Tirimont en 1688 ainsi que l'hôtel de Rubempré-Mérode.

Le chapitre suivant, dû à Marcel Célis, est consacré à la découverte récente (1985) des vestiges de l'ancien hôtel d'Antoine de Lalaing, comte d'Hoogstraten, chevalier d'honneur de Marguerite d'Autriche, dont les premiers bâtiments furent construits à l'initiative de Philippe de Bourgogne, fils du Grand Bâtard Antoine. L'a. brosse l'histoire architecturale de cette résidence somptueuse située en immédiat contrebas du palais princier dont l'aspect est connu par une aquarelle de Remigio Cantagalina (vers 1612-13). (A quand un album reproduisant les vues de Bruxelles de cet artiste?)

Le même auteur reprend la plume au chapitre VI pour traiter de la construction de la chapelle de Charles Quint et des fouilles menées de 1991 à 1994 sous l'égide de la Commission Royale des Monuments et Sites. La chapelle avait fait l'objet, en 1988-89 d'un important travail de fin d'études de l'I.S.A.St Luc basé, notamment, sur les cahiers des charges de l'époque, dû à Th. Delcommune. Les vestiges de sous-sol de la chapelle datent en partie de l'époque de construction, en partie du XVIII^e siècle, ils sont à présent souterrains et ont été remarquablement aménagés. Ils sont visitables et utilisés pour des expositions temporaires.

Le chapitre V est consacré aux résultats des fouilles entamées en 1995 sous l'égide du Service des fouilles de l'U.L.B., de la ville de Bruxelles, de la région Bruxelles capitale et de l'État fédéral. Celles-ci furent dirigées par le prof. Bonenfant, qui est également l'a. de la présente contribution. Elles étaient destinées à mettre au jour l'Aula Magna, souhaitée par Philippe le Bon (pas le Bel! p. 117) et réalisées à l'époque de Charles Quint. Les vestiges retrouvés sont, de fait, ceux des salles basses situées sous la grande salle dans lesquelles s'effondra l'Aula Magna au moment de l'incendie, ce qui permit de retrouver certains éléments provenant de cette dernière. Les dimensions intérieures de la salle étaient de 40m x 16m30 et la portée de la voûte (sans supports intermédiaires) était de 16m30 (une hauteur que reproduisent les vues anciennes du Palais).

Au chapitre VII, Michèle Galand fait défiler les gouverneurs généraux successifs de nos provinces, sous les Habsbourg d'Espagne d'abord, sous les Habsbourg d'Autriche ensuite. Une succession de périodes troublées se répercuta sur l'état du Palais et de ses célèbres jardins. Pour retrouver une vie de cour digne de ce nom, il fallut d'abord attendre l'arrivée des archiducs Albert et Isabelle en 1599. Mais celle-ci s'éteignit avec le décès de l'archiduc en 1621. A la fin du siècle, Maximilien d'Autriche et au siècle suivant, Charles de Lorraine, rendirent quelque lustre à l'hôtel de Nassau. Après le rejet du projet de reconstruction de la Cour brûlée, un nouveau projet vit le jour: niveler la partie de la colline où se trouvait celle-ci et utiliser les débris pour créer un remblai sur lequel s'édifierait une place entourée de bâtiments néo-classiques au milieu de laquelle s'élèverait une statue représentant Charles de Lorraine, le seul gouverneur général de nos provinces qui ait jamais été réellement populaire. Ce projet impliquait la disparition de l'ancienne église St-Jacques. En 1787, le Conseil des Gouverneurs Généraux créé par Joseph II s'installait dans l'ancienne abbaye du Coudeberg. Ainsi, la Place retrouvait sa signification antérieure d'une représentation symbolique du pouvoir. Une nouvelle dissociation du pouvoir réel et du pouvoir représentatif apparut lorsque les successeurs de Charles de Lorraine, les archiducs Albert et Marie-Christine, firent construire une résidence à Laeken. L'a. remarque que la Place Royale, symbole du pouvoir, fut aussi un lieu de contestation de ce même pouvoir, notamment lorsque les troupes françaises enlevèrent la statue de Charles de Lorraine pour la remplacer par un arbre de la Liberté, abattu à son tour en 1814 et lors de la révolution de 1830. Peu après, la Place servit de décor à la prestation de serment du premier roi des Belges.

Brigitte d'Hainaut-Zveny enchaîne avec le chapitre précédent en approfondissant l'historique des divers projets architecturaux (L.J. Baudour, Claude Fisco, Gilles Guimard, Jean Barré et Charles Zimmer pour les jardins) destinés à créer un nouveau quartier royal, s'étendant au delà de la place Royale et englobant le nouveau Parc et les bâtiments qui allaient bientôt s'élever tout autour. Le prince de Stahremberg, ministre plénipotentiaire du gouvernement autrichien fut le moteur de ces créations.

L'a. analyse les étonnants montages financiers qui accompagnèrent la construction des nouveaux immeubles. Propriétaires appartenant à la noblesse ou à la riche bourgeoisie, établissements religieux désireux d'entrer dans les bonnes grâces de Joseph II, furent incités à faire des dons qua-

liés de « gracieux » (Ceux-ci entraînent notamment la faillite de l'abbaye du Coudenberg!). Les multiples facettes du pouvoir politique, législatif et financier allaient bientôt se trouver groupés autour du Parc ou à la Place Royale.

L'a. termine son étude par une mise en perspective de l'évolution des projets qui a finalement abouti à l'édification d'une structure ouverte orientée vers la ville située en contrebas ayant, en son centre, la statue en pied d'un prince éclairé. Les quatre portiques (l'un d'entre eux a disparu au moment de la création de la rue de la Régence) sont qualifiés de « contrastes retardés », ils étaient destinés à éviter la confrontation trop directe entre la place nouvelle « idéale » selon l'optique des Lumières et l'environnement immédiat préexistant. Dans son analyse de l'architecture de la place, l'a. montre comment les architectes ont modulé habilement les pleins et les vides, créé des perspectives et choisi habilement leur point de fuite (le fronton de la nouvelle église néo-classique). Elle met également en évidence les références françaises qui ont pu servir de source d'inspiration (notamment Reims et, dans une certaine mesure, Nancy).

S'appuyant sur les recherches de E. de Moreau (1950) et sur un certain nombre de documents inédits conservés aux archives de La Haye, Martine Vermeire montre qu'en 1785 encore, l'idée de reconstruire un nouveau palais à l'emplacement du rempart de la ville n'était pas entièrement abandonnée. Elle fait l'historique de la création du Parc et des constructions qui l'entourent (notamment, le Conseil de Brabant qui allait devenir ultérieurement le Parlement). L'analyse des archives ecclésiastiques des abbayes, permet de détailler les contributions forcées de ces dernières aux constructions entourant le Parc et à leur parachèvement. Celles-ci ne suffisant pas, on voit apparaître également des bâtisseurs, (nous dirions aujourd'hui des promoteurs) qui firent construire des bâtiments destinés à être revendus ou loués, soit à des hauts fonctionnaires, soit à une bourgeoisie très aisée. De la période de l'occupation française on retiendra l'épisode pittoresque des décors à l'Égyptienne conçus en 1803 pour la Préfecture (l'ancien hôtel du ministre plénipotentiaire autrichien Belgioso) à l'occasion de la visite du premier consul Bonaparte.

Au début du régime hollandais, la Préfecture devint la résidence, une année sur deux, du roi Guillaume I^{er}. Celui-ci voulut réunir ce bâtiment à l'ancienne chancellerie pour agrandir son palais. Les plans furent confiés à l'architecte Charles Suys. Les laborieuses transformations n'étaient pas terminées lors de la chute du régime hollandais. Au cours des journées révolutionnaires, les hôtels entourant le Parc souffrirent énormément et nombre d'entre eux durent être réhabilités.

Léopold II confia à Balat le soin de donner au Palais royal son aspect définitif. Après la mort de Balat, l'architecte Maquet termina la façade et fit aménager un jardin devant le palais, ce qui entraîna la disparition de la forme en fer à cheval de la Place des Palais.

Si, dans les chapitres précédents, les divers auteurs ont fait allusion à certaines festivités qui eurent la Place Royale pour cadre, il revenait à Micheline Soenen d'approfondir ce sujet qu'elle connaît particulièrement bien. Dans un chapitre intitulé « La Place, scène théâtre-politique » elle nous mène de l'entrée solennelle des archiducs Albert et Isabelle en 1599 jusqu'au 25^{me} anniversaire du règne de Léopold II en 1856, sans oublier les baptêmes princiers. L'iconographie, puisée dans les Archives du Royaume et dans les collections de la Bibliothèque Royale ou du Musée de la Ville, ne manque pas d'intérêt. Signalons notamment celle relative aux fêtes républicaines sur la Place et dans l'église St.-Jacques muée en temple de la Liberté.

Dans les chapitres précédents, les auteurs avaient mis l'accent sur les personnalités — princières ou autres — qui ont joué un rôle dans l'histoire et dans l'appropriation de la Place Royale et de ses environs immédiats. C'est pourquoi on peut regretter que dans le chapitre que Pierre Puttemans consacre à celle-ci depuis le premier Empire jusqu'à 1930, le rôle de Léopold II n'ait pas mieux été mis en valeur. Nombreux sont les documents iconographiques qui témoignent de la volonté royale d'ouvrir davantage la Place vers la ville basse et d'inclure le domaine des beaux-arts dans le périmètre jusqu'alors réservé aux différentes formes du pouvoir. Les divers projets de l'architecte français A. Chambon conservés au St Lukas-archief (on verra à ce sujet l'ouvrage « La dynastie et la culture en Belgique » publié en 1990 à l'occasion d'une exposition traitant du même sujet) méritent d'être mentionnés. Même si les plans trop pompeux de Chambon peuvent prêter à sourire, on admirera cependant l'élégance des lignes et les courbes harmonieuses qu'il imagine pour

absorber la différence de niveau entre la Place Royale et le bas de la ville. Même réflexion au sujet d'un autre projet, datant lui de 1856, signé Trappeniers (Bibliothèque royale, Cabinet des Estampes) qui ouvrait toute grande la Place Royale dans une courbe majestueuse orientée vers la collégiale St Michel. On ne reviendra pas sur les projets urbanistiques de Victor Horta pour le quartier du Palais des Beaux-Arts (1926-29), puisque, d'après l'a., Horta lui-même conçut des doutes sur son propre projet.

Pierre Puttemans reprend la plume pour traiter de l'histoire et des avatars de la Place Royale de 1930 à nos jours, sujet qu'il connaît bien et qu'il illustre à l'aide de nombreux documents intéressants. Signalons qu'un projet de P. Neirinck (1995) prévoyait le retour de la statue de Charles de Lorraine sur la Place Royale et le transfert de celle de Godefroid de Bouillon devant l'église de Laeken.

Une série de plans termine l'ouvrage, dont on peut regretter, vu son grand intérêt et sa richesse documentaire, qu'il ne comporte aucun index.

Claudine LEMAIRE

Filip J. TAS, *R.I.P. Funeraire monumenten van beroemde Vlamingen*, Anvers, éd. Pandora, 1996, 20 x 24, 113 p., 47 portraits en n/bl. et 47 ill. coul.

Les monuments funéraires de 47 personnalités flamandes ont été fort bien photographiés en couleur. Une brève biographie de chacun des défunts est accompagnée de son portrait.

Ce qui nous intéressera particulièrement dans ce petit ouvrage ce sont les œuvres d'art qui ornent nos cimetières et plus particulièrement le Schoonselhof à Anvers. Nous découvrons un très bel Oscar Jespers, une œuvre de Jozef Cantré, une Maternité de Georges Minne, un Christ de pitié de Mark Macken, une sculpture d'Étienne de Smet et d'autres monuments d'auteurs inconnus. Souhaitons que d'autres initiatives du même genre soient prises au moment où certains cimetières figurent enfin à l'inventaire du patrimoine.

Madeleine VAN DE WINGKEL

Valenciennes aux XIV^e et XV^e siècles, Art et histoire sous la dir. de Ludovic NYS et d'Alain SALAMAGNE, Presses Universitaires de Valenciennes 1996; 21 x 27,5; 438 p.; nomb.ill. n. et coul.

L'ouvrage consacré à Valenciennes à la fin du moyen âge est une mine de renseignements en même temps qu'une remise en question pour les historiens et les historiens d'art. Il se divise en deux parties.

La première partie présente le site, l'histoire et les tribulations des archives de la ville

Le témoignage des archives de Françoise Muret fournit les clés de l'ouvrage et Félicien Machelar achève cette partie par un inventaire du patrimoine détruit.

La deuxième partie est axée sur les différents arts pratiqués à Valenciennes. Chaque spécialité est traitée par un auteur différent.

Les chantiers de construction sont étudiés par Alain Salamagne.

Il relève et étudie le rôle de maître-maçon comtal tel Étienne Candavaine qui succéda à Jean d'Osisy. L'organisation du métier des constructeurs évolua à Valenciennes comme ailleurs en privilégiant les enfants de maîtres et les autochtones. Cependant des artisans étrangers à la région sont répertoriés. Ils portent comme nom de famille celui d'un lieu. Estiévenart de Feluy, par exemple, était maçon. Peut-être était-il poseur ou tailleur de pierre puisqu'il est originaire d'un lieu d'extraction du petit granit. La quantité de noms répertoriés permet d'intéressants recoupements pour l'étude de nos chantiers hennuyers. Dans sa conclusion, André Salamagne souligne la remarquable qualité des œuvres de maçonnerie à Valenciennes à la fin du moyen âge.

La sculpture valenciennoise aux XIV^e et XV^e siècles par F. Baron et L. Nys, traite surtout d'André Beauneveu. Installé à Valenciennes entre 1376 et 1394, Beauneveu était un bourgeois aisé. Il collabora avec Jean d'Oisy qui avait en charge la construction de la cathédrale Saint-Rombaut à Malines. Il partit en Berry travailler sur les chantiers du duc Jean, puis fut mandé par le roi Charles V. Il mourut sans descendant à la fin de 1402. Les témoignages de l'activité d'André Beauneveu à Valenciennes sont doublement fragmentaires tant du côté des archives que des œuvres. Les sources de son style restent donc hypothétiques. De plus, la distinction entre le style valenciennois et le style tournaisien est bien difficile à circonscrire. Il faudrait cependant s'y atteler.

Dans *La peinture*, traitée par Albert Châtelet, Simon Marmion occupe la place qui lui revient. On lui attribue le retable de Saint-Bertin à Saint-Omer, les enluminures du *Pontifical* de David de Bourgogne, et depuis peu, le *Bréviaire* de Philippe le Bon. À regarder l'abondante et belle illustration, nous souhaiterions plus encore connaître les sources stylistiques de son art, si proche parfois de Rogier Van der Weyden, son aîné de 20 ans!

La miniature à Valenciennes (fin XIV^e - 1480) par Dominique Vanwynsberghe offre des pistes intéressantes pour circonscrire les productions de certains ateliers par la comparaison des miniatures et par les indices codicologiques.

L'héritage de Simon Marmion en Hainaut (1490-1520) par Anne-Marie Legaré, montre les affinités entre le traitement des paysages et des lettrines utilisées par le Maître d'Antoine Rolin et par Marmion. L'ouvrage inachevé du *Pèlerinage de vie humaine* présente des liens techniques qui prouvent que le travail des miniaturistes a été effectué dans un seul atelier influencé par l'art de Simon Marmion. D'après l'auteur, l'attribution de certains livres à un atelier montois devrait être réexaminée.

La tapisserie et la broderie à Valenciennes furent peu étudiées jusqu'à présent. Le dépouillement des archives par Fabienne Joubert fait apparaître vingt-cinq brodeurs et une trentaine de haut-lissiers. Dans l'état actuel de nos connaissances aucune pièce ne peut être attribuée avec certitude aux ateliers de Valenciennes.

Fondeurs de laiton ou balleurs de cuivre sont évoqués brièvement par Ignace Vandevivere.

Les orfèvres dénombrés par les auteurs Nicole Cartier et Hélène Servant, comptent beaucoup de noms entre 1283 et 1508. L'organisation du métier remonte sans doute à 1296 et fut codifiée en 1403 par une ordonnance. La surveillance des poids et du taux d'argent est attestée par l'insculpture, dès la fin du XIII^e siècle, du poinçon de la ville: le lion rampant. Le poinçon d'orfèvre semble n'avoir été introduit que vers 1403 et la lettre-date en 1501 (édit de Philippe le Beau).

Des artisans des Pays-Bas, d'Allemagne et de toute la France acquirent la bourgeoisie à Valenciennes et furent soumis aussi à l'obligation du poinçon. Les poinçons permettent quelques attributions intéressantes: le reliquaire offert par Louis XI à Notre-Dame de Hal (entre 1457 et 1461) et le bras reliquaire de saint Georges à Lessines sont de l'orfèvre valenciennois Rasoir. Les Steclin (poinçon en fleur à quatre pétales) seraient les auteurs du retable de saint Bertin (1455-1459), des bustes de saint Bertin et de saint Momelin et de la châsse de saint Julien d'Ath (disparue).

Chroniqueurs et culture historique au bas moyen âge par Graeme Small débute par un bref aperçu de la diffusion de textes en vers latins. La rédaction en prose française de l'*Histoire de Henri de Constantinople* (1208-1209) par Henri de Valenciennes retrace les hauts-faits de nobles régionaux lors de la quatrième croisade. Le récit était à la fois éloge de la noblesse locale et exhortation à de nouvelles croisades. Le *Récit d'un bourgeois de Valenciennes* aurait été écrit par Lothart, clerc chez Jean Bernier, un riche bourgeois. L'histoire débute à la Création pour détailler ensuite les origines familiales du comte de Hainaut et les œuvres de sainte Waudru.

Jacques De Guise est le premier auteur hennuyer dont on connaisse la biographie. Né entre 1340 et 1350, il entra chez les Franciscains. Dans ses *Annales*, il attribue la fondation du Hainaut à Bavo, cousin de Priam. Il traite ensuite des comtes de Hainaut (jusqu'en 1253) et de la vie des saints. De Guise mourut en 1399, avant d'avoir terminé son œuvre. Écrite en latin, elle n'eut guère de succès avant d'être traduite au XV^e siècle. Son contemporain Froissart lui fit sans doute ombrage vu son énorme succès. Philippe le Bon possédait de lui plusieurs ouvrages. La réputation de Valenciennes détermina sans doute Philippe le Bon, à y établir Chastelain, son chroniqueur gantois.

Activité poétique et ménestrels à Valenciennes aux XIV^e et XV^e siècles par Jean-Charles Herbin, nous introduit dans les chansons de geste anonymes. L'auteur en attribue deux à des Valenciennois tant y sont précises les descriptions de la région du Nord, celle de *Garin le Loherain* et la longue chanson de *Baudouin de Sebourg*. Les ménestrels ne manquaient pas à Valenciennes. Une liste de 40 noms ou mentions s'étendant du milieu XIV^e à 1500 et l'existence de quatre confréries le confirment.

Les poètes semblent avoir été moins nombreux, l'auteur cite Jean de Condé, Jean Le Mote qui étaient réputés dans la première moitié du XIV^e siècle; Engherrant Le Franc, qualifié dans les archives de héraut, fut un poète intéressant de la seconde moitié du XV^e siècle. Jean Froissart et Jean Molinet sont des poètes si importants qu'ils débordent le cadre de cette étude et n'apparaissent que pour mémoire.

L'ouvrage s'achève par une large bibliographie, un répertoire commenté des artistes et des artisans de Valenciennes, les règlements et ordonnances de métier et toutes les mentions concernant André Beauneveu.

Madeleine VAN DE WINCKEL

Henri van de LEEMPUT, Jean-Pierre GREFF et Lida von MENGDEN, *Vladimir Skoda*. - Monographie. Bruxelles, 1998; éd. Atelier 340; 27,5 x 24; broché; 448 pages, 251 ill. dont 46 en coul.; quadrilingue; prix: 2300 FB

Cet imposant volume, très soigné et abondamment illustré, est l'heureuse première monographie consacrée à Vladimir Skoda, sculpteur français d'origine tchèque.

L'ouvrage débute par un *Entretien* entre Henri van de Leemput et l'artiste. C'est une biographie axée sur l'origine et l'évolution de la démarche artistique de Skoda. L'attrait pour le travail du métal s'est concrétisé, dès le début de sa carrière, par des objets en fil de fer, par la transformation de barres ou de clous battus à froid. Dès que Skoda put travailler dans une forge, chez les Compagnons du Devoir puis chez un maréchal-ferrant et enfin en usine, il engagea son « combat avec la matière ». Ses météorites d'acier ont des formes aléatoires, crevassées, concentrées et meurtries. Actuellement, l'artiste traite des sphères parfaites en acier inoxydable. Elles sont objet double par la perception intérieur/extérieur. Le mouvement intervient: celui du spectateur qui observe les changements dans la réflexion sur la sphère ou celui de la sphère elle-même.

Dans *Les gravités de la matière*, Jean-Pierre Greff illustre et explique la genèse des œuvres depuis 1973. Toute la démarche de l'artiste est conçue à partir de suites, de variations. Les relations entre le cercle et le carré, le cube et la sphère en sont les illustrations les plus éloquentes. En 1979, l'accès à une forge industrielle et le travail au marteau-pilon opèrent un changement fondamental dans son processus de création. Les stèles, les blocs ainsi formés révèlent de manière discrète les problèmes de la sculpture: le verticalisme, l'équilibre... Skoda pétrit véritablement la matière en fusion afin de mieux la pénétrer. Toutes les sculptures partent d'un bloc qui se transforme sans perte de matière et sans ajout. Nous assistons ici à une démarche très éloignée de la sculpture traditionnelle. Les pépites, les géodes, les météorites sont comme autant de germes de notre terre-mère. L'entaille, les scarifications, la gravure et l'inclusion de cuivre confèrent aux œuvres une grande variété dans la finition.

Lida von Mengden traite dans le chapitre *Notes sur les sculptures-sphères de Vladimir Skoda* de l'obsession de l'artiste pour ce volume simple et parfait. *L'Essai sur l'art* d'Étienne-Louis Boulée, l'architecte visionnaire, serait à l'origine de son inspiration des œuvres récentes. Les sphères polies caractérisent son œuvre depuis 1989. Elles jouent d'effets de réflexion, de dualisme selon qu'elles sont ouvertes, creusées, associées... Ses sphères les plus récentes, suspendues et mouvantes sont les plus parfaites. Elles se réfèrent à Kepler, à Foucault, à la cosmogonie.

La division de ce chapitre s'imposait pour la clarté de l'étude. *Expositions* traite de la sensibilité à l'espace de Vladimir Skoda. Il organise la mise en scène de ses œuvres, en conçoit même spécialement pour un emplacement déterminé. *Commandes* réunit une série d'œuvres monumentales

qui s'inscrivent et s'intègrent dans le paysage comme *Lorcher*, sphère aplatie percée de trous à son équateur et dont la signification se modifie selon l'observation de jour ou de nuit, au rond-point de Gonfreville (Le Havre). *Allanpol* à Nantes et *Antipodes*, au parvis de l'Université des Sciences à Strasbourg, sont des sphères parfaites qui renvoient de curieuses images déformées de la réalité architecturale. Les *Esquisses* où de petits objets sphériques usuels qui constituent des modèles réduits pour l'artiste. Les *Dessins* faits principalement à l'encre de Chine, parfois rehaussés de couleurs et les *Gravures* sont autant d'éléments de recherches.

En fin de volume une biographie, la liste des expositions, une bibliographie et une vidéographie permettent de compléter notre information.

Madeleine VAN DE WINKEL

Roger VAN SCHOUTE et Hélène VEROUGSTRAETE, *Guide pratique de l'historien de l'art débutant* (Université catholique de Louvain, Département d'archéologie et d'histoire de l'art, Document de travail n° 30). Louvain-la-Neuve, 1998, 210 p., 20 pl.

L'étudiant confronté aux complexités de l'utilisation des instruments de travail et de la méthodologie dans l'étude des œuvres d'art saura gré à Roger Van Schoute et à Hélène Verougstraete de leur initiative de l'aider à mener au mieux ses débuts dans « l'histoire de l'art active ».

Une première partie est une invitation au *Travail personnel*, depuis la détermination du sujet, la recherche des documents, l'étude et l'exploitation critiques des sources, jusqu'à la rédaction du texte final. La deuxième partie, *Les références bibliographiques*, fournit des instructions détaillées pour la rédaction des références, à l'usage des auteurs de mémoires ou d'articles.

La troisième partie, *La bibliographie*, de loin la plus importante puisqu'elle occupe plus de cent-vingt pages, ouvre au débutant le vaste domaine des sources d'information, que ce soit sous la forme d'une bibliographie de base ou d'ouvrages mentionnés à titre d'exemples dans certains domaines particulièrement riches. Elle couvre les différents secteurs de l'histoire de l'art : les bibliographies (générales, spécialisées, rétrospectives ou courantes), l'historiographie de l'histoire de l'art (importante pour le crédit à accorder aux sources littéraires en fonction de leur date), la critique d'art (ses origines, son évolution), les encyclopédies et dictionnaires d'histoire de l'art, les histoires générales de l'art, l'archéologie, les sciences auxiliaires, les dictionnaires de biographies, de termes d'art, d'iconographie, de monogrammes, signatures et marques, les sources d'archives et les sources littéraires, les inventaires archéologiques belges et étrangers, l'iconographie chrétienne et profane, la technologie, les méthodes de laboratoire, la conservation et la restauration, la muséologie, les catalogues (musées, collections, expositions, ventes), les revues, les actes de réunions scientifiques, les corpus, les mélanges, la documentation (principalement photographique).

La quatrième partie, *L'étude de l'œuvre d'art*, fournit d'abord au débutant des instructions pour la description des œuvres d'art, basées sur celles qu'utilisent les rédacteurs de *l'Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France* (principes d'analyse scientifique; documents et méthodes). Elle illustre ensuite par des exemples éclairants, reproduits en fin de volume, les éléments à prendre en compte dans l'étude d'une œuvre d'art : le contrat de commande, le programme et la fonction de l'œuvre, l'idéologie et le contexte historique, le cadre matériel pour lequel elle a été conçue, les matériaux constitutifs et la technique employée, l'histoire de l'œuvre et son état de conservation. Une brève liste d'exemples d'études d'œuvres d'art et un index des noms d'auteurs clôturent l'ouvrage.

Un tel guide ne peut prétendre être exhaustif sans perdre de sa maniabilité. Quelques remarques et suggestions peuvent toutefois être avancées. Ainsi, dans la section des encyclopédies et dictionnaires, le tout récent et important *Dictionary of Art* en 34 volumes, comportant 41.000 notices dues à 6.700 spécialistes méritait peut-être, par son ampleur et son actualité, plus qu'une simple mention (p. 57), puisqu'il fait le point des connaissances auxquelles on est arrivé en cette fin de siècle sur les cultures et civilisations, les artistes et les mouvements artistiques. Aux dictionnaires de monogrammes et signatures (p. 88), il serait utile d'ajouter celui, très riche, de Paul L. PIRON, *Signatures d'artistes belges des XIX^e et XX^e siècles*, 2 vol., Bruxelles, 1989-1991. A propos des

sources de l'iconographie chrétienne (p. 124), la référence à une édition des Apocryphes serait la bienvenue, d'autant que ces écrits, auxquels les artistes ont eu si souvent recours avant le Concile de Trente, viennent de faire l'objet d'une édition (encore incomplète) dans la Pléiade: *Les écrits apocryphes chrétiens*, vol. I, Paris, 1997. Parmi les études d'ensemble sur les méthodes de laboratoire, appliquées ici aux seules peintures, il conviendrait de rappeler le remarquable catalogue de l'exposition *La vie mystérieuse des chefs d'œuvre. La science au service de l'art*, tenue à Paris en 1980-81, qui s'appliquait aussi bien au métal, à la pierre, au vitrail, à la céramique, au bois, au textile et aux documents graphiques qu'à la peinture et comportait un substantiel *Répertoire des méthodes scientifiques d'examen, d'analyse et de datation* toujours utile, même si des méthodes se sont ajoutées et affinées depuis lors.

Gageons que ce précieux *Guide pratique* rencontrera longtemps le succès qu'il mérite auprès des étudiants et que les historiens d'art confirmés ne dédaigneront pas d'y avoir recours.

Jacqueline FOLLE

Annemarieke WILLEMSSEN, *Kinder delijt. Middeleeuws speelgoed in de Nederlanden*. Nijmegen, KU Nijmegen & Nijmegen University Press, 1998, 412 p., 414 z/w ill., 16 kl. pl. (*Nijmeegse kunsthistorische studies* 6). Prijs: 95,- NLG / 1900,- BEF. ISBN 90 5710 061 4.

Hoewel speelgoed op heel wat schilderijen en miniaturen afgebeeld wordt ontbrak het tot nog toe aan een studie die iconografisch materiaal en realia met elkaar confronteerde. De auteur heeft voor wat de Nederlanden tijdens de periode *grosso modo* 1200 tot 1550 betreft dus baanbrekend werk geleverd. Dat daarbij meer dan alleen een materiaalverzameling tot stand gekomen is, kan haar slechts in dank afgenomen worden. Wetenschappelijk onderzoek van speelgoed staat immers nog in de — figuurlijke — kinderschoenen. Het is dan ook noodzakelijk eerst en vooral het middeleeuwse concept 'kind' te bepalen. Hiervoor kan de auteur beroep doen op een ruime bestaande literatuur. De vraag naar een duidelijke definitie van 'speelgoed' is de volgende stap. Vanaf dit punt in het betoog kan men bij een aantal details kritische randbemerkingen plaatsen zonder dat de essentie van de redenering echter in het gedrang komt. Zelf heb ik b.v. er geen weet van dat snorrehotten tijdens de Middeleeuwen ook structureel door volwassenen gebruikt werden (p. 30) maar ik geef grif toe dat dit aan mijn onwetendheid terzake te wijten kan zijn. Dat de auteur zich bij haar zoektocht naar informatie over kind/speelgoed laten leiden heeft door een reeks mirakelboeken brengt een verfrissende nieuwe invalshoek die methodologisch inspirerend kan werken. Deze bron vloeit voornamelijk voor de Noordelijke Nederlanden zodat voor onze streken minder informatie voorhanden is. Toch is waakzaamheid geboden bij de interpretatie van scènes uit dergelijke mirakelboeken. Zo heeft het jongetje dat een blinde man begeleidt op een miniatuur uit de *Hortulus Animae*, 1510-1524 (Österreichische Nationalbibliothek Cod. Vind. 2706, f 291r) duidelijk geen enkel andere functie dan deze van gids en kunnen uit zijn aanwezigheid in het heiligdom geen verdere conclusies getrokken worden, wat de auteur trouwens ook niet doet (p. 34).

Het tweede hoofdstuk (p. 59-132) is gewijd aan een encyclopedisch overzicht van de verschillende types middeleeuws speelgoed van *bal* tot *zwaard*. Enkele identificaties roepen vragen op zoals de *blokken* (§ 2.5) waarmee een kind zou spelen in een Gents psalter uit het begin van de 14^{de} eeuw. Gezien de houding van het kind (?), latere iconografische parallellen en de wat bizarre vorm van de blokken lijkt het mij niet uitgesloten dat het hier eerder gaat om een verlamde die zich met de handen op blokken steunt om zich te verplaatsen. Ook de identificatie van *bogen* voor kinderen (§ 2.6) kunnen problemen opleveren omdat bogen niet alleen gebruikt worden als wapen maar ook om boren aan te drijven. In dat geval gaat het om kleine bogen van hetzelfde formaat als kinderbogen zodat het onderscheid erg moeilijk te maken is. Vondstomstandigheden kunnen in dergelijke gevallen van doorslaggevend belang zijn. Voor wat de *fluitjes* betreft (§ 2.10) wijst de auteur mijns inziens een 'devotioneel' gebruik te vlug af. Het argument dat het voor haar onduidelijk is wat voor functie deze fluitjes in de devotie gehad kunnen hebben, overtuigt mij niet. Zo zijn in recen-

tere periodes Sint-Hubertushoortjes gekend waarop inderdaad geluid kan gemaakt worden. De grenzen tussen speelgoed en devote herinnering aan een pelgrimstocht zijn ook nu nog vaak moeilijk precies te trekken. Hetzelfde probleem stelt ook voor fragmenten van sommige *poppen* (§ 2.19). Ook voor sommige elementen van *poppengoed* (§ 2.20) kan men probleemloos andere functies bedenken.

In het derde hoofdstuk, dat gewijd is aan archeologisch geattesteerd speelgoed, is het aandeel van Nederland beduidend hoger dan dat van België, waar het materiaal uit leper een prominente plaats inneemt. Deze discrepantie wordt niet zozeer veroorzaakt door de grotere aandacht voor stadsarcheologie in Nederland dan wel door de betere bewaaramstandigheden in de — vochtige — Nederlandse bodem. Een keur van onuitgegeven materiaal wordt gepresenteerd en interessante suggesties omtrent het speelgedrag (b.v. p. 163). Het enthousiasme waarmee de auteur op zoek is gegaan naar speelgoed is in dit hoofdstuk bijzonder duidelijk voelbaar. De boeiende vergelijking tussen de samenstelling van het metaal van Engels en Nederlands speelgoed suggereert een structureel verschil bij de vervaardiging ervan. Een *lapsus* waarbij messing gedefinieerd wordt als een legering van koper en tin, lees echter galmei/zink (p. 194) moet dan ook niet ten kwade geduid worden. Het vierde hoofdstuk (p. 203-287) geeft een representatief overzicht dat echter niet naar volledigheid streeft. Vooral voor wat de miniatuurkunst betreft onderkent de auteur het probleem van de toegankelijkheid van ongepubliceerd materiaal. Een andere — niet expliciet vermelde — verwaarloosde groep zijn de gehistorieerde initialen van gedrukte werken waarvan er slechts één aangehaald wordt (p. 117). Hetzelfde geldt trouwens voor andere grafiek (p. 221). Beeldhouwkunst speelt eveneens slechts een beperkte rol. De auteur probeert een typologisch kader te scheppen waarin kinderen met speelgoed als iconografisch motief functioneren. Zij onderscheidt daarbij afbeeldingen van de verschillende fasen van het leven (p. 223-230), het spel van de maand (p. 231-257), heilige kinderen (p. 258-265), speelgoed in manden, handen en randen (p. 265-284) waarbij zowel kinderportretten als allegorische scènes aan bod komen om te besluiten met een paragraaf gewijd aan speelgoed tijdens de 16^{de} eeuw (p. 270-284) waarin zowel markt- en feestscènes, als allegorische afbeeldingen behandeld worden met natuurlijk — maar naar mijn gevoel iets te weinig — aandacht voor de *Kinderspelen* van Pieter Breugel (p. 275-279).

Na de epiloog volgen een uitgebreide literatuurlijst, een Engelse, Duitse en Nederlandse samenvatting, twee bijlagen en een index.

De eerste bijlage geeft een typologische catalogus van de afbeeldingen van speelgoed in kunstwerken uit de periode 1200-1550 die door de auteur werden geïnventariseerd. Hij telt 213 nummers. Net als bij de eerste versie van andere inventarissen van dit type is het makkelijk op lacunes te wijzen maar globaal gezien is een representatieve keuze voorhanden. De enige — voor mij althans — opvallende afwezige is de Boschiaanse *Blaasbalghersteller* (Zuidelijke Nederlanden, ca. 1540; Doornik, Musée des Beaux-Arts), afgebeeld in J. VAN DER STOCK (coörd.), *Stad in Vlaanderen. Cultuur en maatschappij 1477-1787*, Brussel 1991, p. 118. De tweede bijlage somt 175 types archeologisch geattesteerd middeleeuws speelgoed op met hun vindplaatsen in Nederland en België.

Annemarieke Willemsen heeft met haar dissertatie een bijzonder fraai werkstuk afgeleverd. Haar inspanningen om realia en iconografisch materiaal aan elkaar te relateren verdienen alle lof. Zij heeft daarmee de basis gelegd voor een bredere cultuurhistorische benadering van het middeleeuwse 'kind' in de Nederlanden. Ongetwijfeld vormt deze studie slechts een beginpunt. Maar door een synthetisch kader te schetsen wordt meteen de aandacht van een brede groep specialisten gevestigd op dit quasi onontgonnen terrein in de hoop op nieuw materiaal om de hier geformuleerde inzichten kritisch te kunnen toetsen.

Raf VAN LAERE

BIBLIOGRAPHIE
DE L'HISTOIRE
DE L'ART NATIONAL*

BIBLIOGRAFIE
VAN DE NATIONALE
KUNSTGESCHIEDENIS*

1998

ET COMPLÈMENTS
D'ANNÉES ANTÉRIEURES

EN AANVULLINGEN
VAN VORIGE JAREN

SOMMAIRE - INHOUD

I. PRÉHISTOIRE ET ANTIQUITÉ
PREHISTORIE EN OUDHEID

II. MOYEN ÂGE ET TEMPS MODERNES
MIDDELEEUWEN EN MODERNE TIJDEN 199

1. Études générales - Algemene studies	199
2. Architecture - Bouwkunst	200
3. Sculpture - Beeldhouwkunst	205
4. Peinture, enluminure, dessin, gravure - Schilderkunst, verluchting, teken- en graveer- kunst.	207
5. Arts décoratifs - Sierkunsten	220
Arts du textile - Textielkunsten	221
Arts du métal - Metaalkunsten	221
Céramique, verre, vitrail - Keramiek, glas en glasramen	222
Mobilier, décoration - Meubelkunst, decoratie	223
Arts du livre - Boekdrukkunst en aanverwante	223
Divers - Varia.	224
6. Numismatique - Numismatiek	224

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

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

Christian Bodiaux, Nicole Paquay, Luc Serck, Nathalie Toussaint,
Raf Van Laere et/en Dominique Vanwijnsberghe

7. Musique - Muziek	224
8. Muséologie - Museologie	224
9. Iconologie	224

III. ÉPOQUE CONTEMPORAINE - HEDENDAAGSE TIJD

1. Études générales - Algemene studies.	226
2. Architecture - Bouwkunde	227
3. Sculpture - Beeldhouwkunst	230
4. Peinture, dessin, gravure - Schilderkunst, teken- en graveerkunst	231
5. Arts décoratifs - Sierkunsten	236
Arts du textile - Textielkunsten	236
Arts du métal - Metaalkunsten	237
Céramique, verre, vitrail - Keramiek, glas en glasramen	237
Mobilier, décoration - Meubelkunst, decoratie	238
Arts du livre - Boekdrukunst en aanverwante	238
Divers - Varia	238
6. Numismatique - Numismatiek	238
7. Musique - Muziek	238
8. Muséologie - Museologie	238
9. Iconologie	239
10. Archéologie industrielle - Industriële archeologie	239

I.

**PRÉHISTOIRE ET ANTIQUITÉ
PREHISTORIE EN OUDHEID**

**DE LA PRÉHISTOIRE
AU HAUT MOYEN ÂGE**

**VAN DE PREHISTORIE TOT
DE VROEGE MIDDELEEUWEN**

Pour les résultats des recherches archéologiques en Wallonie et à Bruxelles voir *Archéologie à Bruxelles* (Collection placée) sous la direction de A. CAHEN-DELIHAYE. 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.

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 - Algemeenheden**

1. a) *Albert & Isabelle 1598-1621. Catalogue* (dir. L. DUEBLOO et W. THOMAS). Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire - Leuven, Katholieke Universiteit Leuven - Turnhout, Brepols, 1998, 311 p., 409 ill. / b) *Albrecht & Isabella 1598-1621. Catalogus* (dir. L. DUEBLOO et W. THOMAS). Brussel, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis - Leuven, Katholieke Universiteit Leuven - Turnhout, Brepols, 1998, 311 p., 409 ill.
2. *Albert & Isabelle 1598-1621. Essays* (ed. W. THOMAS and L. DUEBLOO). Brussel, Musées royaux d'Art et d'Histoire - Leuven, Katholieke Universiteit Leuven - Turnhout, Brepols, 1998, 368 p., ill.
3. *Art Market in Europe 1400-1800*. Ashgate - Aldershot - Brookfield USA B Singapore - Sydney, 1998, 250 p., ill.
4. a) R. BRION et J.-L. MOREAU, *De Generale Maatschappij van België 1822-1997*. Antwerpen, Mercatorfonds, 1998, 512 p., ill. / b) R. BRION et J.-L. MOREAU, *La Société Générale de Belgique 1822-1997*. Anvers, Fonds Mercator, 1998, 512 p., ill. / c) R. BRION and J.-L. MOREAU, *The Société Générale de Belgique 1822-1997*. Antwerp, Mercator, 1998, 512 p., ill.
5. A. BURNET, [Compte rendu/Recensie] *Albert et Isabelle ou l'écllosion du baroque flamand. Albert et Isabelle, Bruxelles, Musées royaux d'art et d'histoire, 1998*, in *L'Estampille*, 329, 1998, p. 4-5, ill.
6. a) W. PREVENIER (sous la dir. de), *Le prince et le peuple. Images de la société du temps des ducs de Bourgogne, 1384-1530*. Anvers, Fonds Mercator, 1997, 414 p., ill. / b) W. PREVENIER (o.l.v.) *Prinsen en poorters. Beelden van de laat-middeleeuwse samenleving in de Bourgondische*

- Nederlanden, 1384-1530*. Antwerpen, Mercatorfonds, 1997, 414 p., ill.
7. S. V[ANDEN][B]ERGHE, *Aanwinsten. Gruuthusemuseum*, in *Museumbull. Brugge*, 1998, 2, p. 13, ill.
 8. J. VAN DER ZEE, *Bibliografie van Nederlands onderzoek naar middeleeuwse beeldende kunst en kunstnijverheid 1991-1996*. Utrecht, Vereniging van Nederlandse Kunsthistorici, 1997, 60 p.
 9. R. VAN PASSEN, *Philip Felix Rombouts, oudheidkundige uit Konlich (1811-1898)*, in *Prov. Com. voor Geschied. en Volkskunde. Jaarboek 1988-1989*, 1, 1991, p. 55-131, 14 ill.
 10. H. Vlieghe, *Flemish Art, Does It Really Exist?*, in *Simiolus*, 26, 1998, 3, p. 187-200, 8 ill.
- b) Lieux - Plaatsen**
11. [Antwerpen] N. DE MARCHI *et al.*, *Dealer-Dealer Pricing in the Mid Seventeenth-Century Antwerp to Paris Art Trade*, in *Art Market [...]*, p. 113-130, ill. [= n° 3]
 12. [Brugge] A. DEWITTE, *Kunsthandel te Brugge 1767*, in *Biekorf*, 1998, p. 153.
 13. [Brugge] D. DENDOOVEN, *Kunsthandel te Brugge in de achttiende eeuw*, in *Biekorf*, 1998, p. 236-238.
 14. [Brugge] a) N. GEIRNAERT en L. VANDAMME, *Cultuur en mentaliteit*, in *Brugge en de Renaissance [...]* *Catalogus*, p. 33-42, ill. / b) N. GEIRNAERT et L. VANDAMME, *Culture et mentalité*, in *Bruges et la Renaissance [...]* *Catalogue*, p. 33-42, ill. [= n° 281]
 15. [Brugge] a) D. MARÉCHAL, *De diaspora van de Brugse Renaissance*, in *Brugge en de Renaissance [...]* *Catalogus*, p. 64, ill. / b) D. MARÉCHAL, *La diaspora de la Renaissance brugeoise*, in *Bruges et la Renaissance [...]* *Catalogue*, p. 64, ill. [= n° 281]
 16. [Brugge] a) M.P.J. MARTENS, *De dialoog tussen artistieke traditie en vernieuwing*, in *Brugge en de Renaissance [...]* *Catalogus*, p. 43-63, ill. / b) M.P.J. MARTENS, *Le dialogue entre la tradition et l'innovation*, in *Bruges et la Renaissance [...]* *Catalogue*, p. 43-63, ill. [= n° 281]
 17. [Brugge] M.P.J. MARTENS, *Some Aspects of the Origins of the Art Market in Fifteenth-Century Bruges*, in *Art Market [...]*, p. 19-28. [= n° 3]
 18. [Brugge] J.-L. MEULEMEESTER, *Een wandeling door het 17de en 18de-eeuwse kunstpatrimonium*, in *De Onze-Lieve-Vrouwekerk [...]*, p. 201-273, ill. [= n° 44]
 19. [Brugge] P.P[UYKEER], *Kunstschatten uit Brugge. Een nieuwe publicatie*, in *Museumbull. Brugge*, 1998, 2, p. 16, ill.
 20. [Brugge] K. VAN WONTERGHEM, *Enkele kunstwerken uit het middeleeuwse en het renaissance-cistische patrimonium*, in *De Onze-Lieve-Vrouwekerk [...]*, p. 161-200, ill. [= n° 44]
 21. [Hainaut] a) C. BILLEN, X. CANONNE et J.-M. DUVOSQUEL (dir.), *Hainaut. Mille ans pour l'avenir*. Anvers, Fonds Mercator, 1998, 520 p., ill. / b) C. BILLEN, X. CANONNE en J.-M. DUVOSQUEL (dir.), *Henegouwen. Duizend jaar kunsten en geschiedenis*. Antwerpen, Mercatorfonds, 1998, 520 p., ill.
 22. [Leuven] *Leven te Leuven in de late Middeleeuwen*. Leuven, Peeters, 1998, 410 p., ill.
 23. [Liège] *Histoire et patrimoine de la province de Liège*. Bruxelles, Alambic, 1997, 351 p., ill.
 24. [Namur] *Les Cisterciens en Namurois XIII^e - XX^e siècle*. Namur, Musée des Arts anciens du Namurois, 20 juin B 27 sept. 1998. Namur, Province de Namur / Service de la Culture - Société archéol. de Namur, 1998, 240 p., ill.
 25. [Namur] *Corporations de métiers à Namur au XVIII^e siècle*. Namur, Province de Namur / Service de la Culture B Société archéol. de Namur, 1998, 160 p., ill.
 26. [Vlaanderen] a) E. STOLS et R. BLEYS (dir.), *Flandre et Amérique latine, 500 ans de confrontation et méliassage*. Anvers, Fonds Mercator, 1993, 401 p., ill. / b) E. STOLS en R. BLEYS (dir.), *Vlaanderen en Latijns-Amerika. 500 jaar confrontatie en méliassage*. Antwerpen, Mercatorfonds, 1993, 401 p., ill.
 27. [Vlaanderen] a) J.G. VICTORIA, *Présence de l'art flamand en Nouvelle-Espagne*, in *Flandre et Amérique latine [...]*, p. 155-168, ill. / h) J.G. VICTORIA, *De Vlaamse kunst in Nieuw Spanje*, in *Vlaanderen en Latijns-Amerika [...]*, p. 155-168, ill. [= n° 26]

2. ARCHITECTURE - BOUWKUNST

a) Généralités - Algemeenheden

28. a) P. BONNECHÈRE et O. DE BRUYN, *L'art et l'âme des jardins. Une histoire culturelle de la nature dessinée par l'homme*. Anvers, Fonds Mercator, 1998, 352 p., ill. / b) P. BONNECHÈRE en O. DE BRUYN, *Het bezielde land-*

- schap. *Tuinen als spiegels van de Westerse cultuur*. Antwerpen, Mercatorfonds, 1998, 352 p., ill.
29. a) O. DE TRAZEGNIES, [Recensie] *M. Buyle, T. Coomans, J. Esther, L.-F. Génicol, Golische architectuur in België, Brussel-Tiell, Racine-Lannoo, 1997*, in *Woonstede eeuwen heen*, 117, 1998, p. 52-53, ill. / b) O. DE TRAZEGNIES, [Compte rendu] *M. Buyle, T. Coomans, J. Esther, L.-F. Génicol, Architecture gothique en Belgique, Bruxelles-Tiell, Racine-Lannoo, 1997*, in *Maisons d'hier et d'aujourd'hui*, p. 52-53, ill.
30. É. DUBUISSON, [Compte rendu/Recensie] *M. Buyle, T. Coomans, J. Esther, L.F. Génicol, Architecture gothique en Belgique, Tiell, éditions Racine, 1997*, in *Nouv. patrimoine*, 76, 1998, p. 7, ill.
31. W. HANSMANN und G. HOFFMANN, *Spätgotik am Niederrhein. Rheinische und Flämische Flügelaltäre im Licht neuer Forschung. Beiträge zu den Bau- und Kunstdenkmäler im Rheinland*. Köln, 1998, 295 p., ill.
32. R. KERREMANS, [Compte rendu/Recensie] *Jacqueline Leclercq-Marx, L'art roman en Belgique. Architecture. Art monumental, Braine l'Alleud, Collet, 1997*, in *Nouv. patrimoine*, 79, 1998, p. 35, ill.
33. J. LECLERCQ-MARX, *L'art roman en Belgique: architecture, art monumental*, Braine-l'Alleud, Collet, 1997, 175 p., ill.
34. G.G. SIMEONE, *Patrimoine « On line »*, in *Nouv. patrimoine*, 79, 1998, p. 10-12.
- b) **Lieux - Plaatsen**
35. [Aarschol] A. COECK, [Compte rendu/Recensie] *Els Verberl, De Herlogemolens te Aarschol, vertrekpunt van een restauratie*, in *Het Oude Land Aarschol*, 23, 1998, 2, p. 118-119.
36. [Antwerpen] J. BUNGENEERS, *Provinciaal centrum Arenberg (Antwerpen): restanten van het schullershof van de gilde van de oude voetboog*, in *Prov. Com. voor Geschied. en Volkskunde. Jaarboek 1995-1996*, 8, 1998, p. 134-137, 1 ill.
37. [Antwerpen] a) O. DE TRAZEGNIES, *Hel Huis Osterrieth te Antwerpen*, in *Woonstede eeuwen heen*, 120, 1998, p. 2-15, ill. / b) O. DE TRAZEGNIES, *La Maison Osterrieth à Anvers*, in *Maisons d'hier et d'aujourd'hui*, 120, 1998, p. 2-15, ill.
38. [Antwerpen] J. VAN ROEY, *Dwangburchten te Antwerpen*, in *Prov. Com. voor Geschied. en Volkskunde. Jaarboek 1988-1989*, 1, 1991, p. 155-160.
39. [Antwerpen] J. VAN ROEY, *Geschiedenis en achtergrond van het gouvernementshoel aan de Schoenmarkt*, in *Prov. Com. voor Geschied. en Volkskunde. Jaarboek 1992-1993*, 5, 1995, p. 168-169.
40. [Bastogne] R. MOËRVYNCK, *L'ombre de saint Pierre. Les édifices religieux de la commune de Bastogne*. Bastogne, Musée de la Parole, 1998, 363 p., ill.
41. [Brugge] L. DEVLIEGHER, *De bouwgeschiedenis van de kerk*, in *De Onze-Lieve-Vrouwekerk [...]*, p. 99-108, ill. [= n° 41]
42. [Brugge] L. DEVLIEGHER, *Herstelling aan de dakbekapping van de Waterhalle in Brugge. 1756*, in *Brugs Ommeland*, 1998, 4, p. 244-254, ill.
43. [Brugge] A. DEWITTE, *Bij een tentoonstelling Renaissance te Brugge. De Basielkerk in de 16de eeuw*, in *Biekorf*, 1998, p. 321-327.
44. [Brugge] *De Onze-Lieve-Vrouwekerk te Brugge. Kunst en geschiedenis*. Brugge, 1997, 313 p., 97 ill.
45. [Brugge] M. RYCKAERT, *Van ruraal hulpkerkje tot stadskerk. Slichling en oudste geschiedenis van de parochie*, in *De Onze-Lieve-Vrouwekerk [...]*, p. 9-50, ill. [= n° 41]
46. [Brugge] L. VANDAMME, *Troebele lijden voor de Onze-Lieve-Vrouwekerk (1578-1584)*, in *De Onze-Lieve-Vrouwekerk [...]*, p. 51-98, ill. [= n° 44]
47. [Bruxelles-Brussel] A.N., *Trésor caché: un ancien hôtel de maître du 18^e siècle*, in *Nouv. patrimoine*, 77, 1998, p. 26, ill.
48. [Bruxelles-Brussel] P.-P. BONENFANT, *Les restes tangibles de l'Aula Magna de Philippe le Bon*, in *Le Quartier Royal [...]*, p. 97-114, ill. [= n° 63]
49. [Bruxelles-Brussel] a) *De Brusselse kanalen* (Brussel, stad van kunst en geschiedenis, 25). Brussel, Ministerie van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest / Dienst monumenten en landschappen, 1998, 50 p., ill. / b) *Les canaux bruxellois* (Bruxelles, ville d'art et d'histoire, 25). Bruxelles, Ministère de la Région de Bruxelles-Capitale / Service des monuments et sites, 1998, 50 p., ill.
50. [Bruxelles-Brussel] M.M. CELIS, *L'Hôtel d'Antoine de Lalain, comte d'Uoogstraten*, in *Le Quartier Royal [...]*, p. 81-96, ill. [= n° 63]
51. [Bruxelles-Brussel] M.M. CELIS, *Les sous-sols de la chapelle de Charles Quint*, in *Le Quartier Royal [...]*, p. 115-132, ill. [= n° 63]

52. [Bruxelles-Brussel] K. DE JONGE *et al.*, *Building Policy and Urbanisation during the Reign of the Archdukes: the Court and its Architects*, in *Albert & Isabelle. Essays [...]*, p. 191-219, 15 ill. [= n° 2]
53. [Bruxelles-Brussel] B. D'HAINAUT-ZVENY, *L'édification d'une allégorie politique néo-classique*, in *Le Quartier Royal [...]*, p. 155-188, ill. [= n° 63]
54. [Bruxelles-Brussel] A. DIELS, *Décors de fête ou l'architecture de l'éphémère*, in *Lieux de fête [...]*, p. 20-28, ill. [= n° 60]
55. [Bruxelles-Brussel] J.-M. DEVOSQUEL, *Le côté occidental de la place des Bailles*, in *Le Quartier Royal [...]*, p. 63-80, ill. [= n° 63]
56. [Bruxelles-Brussel] « *LEcole adopte un monument* ». *Complément d'enquête auprès d'un autre acteur, le Service des Monuments et des Sites du Ministère de la région de Bruxelles-capitale*, in *Nouv. patrimoine*, 79, 1998, p. 7.
57. [Bruxelles-Brussel] M. GALAND, *La vie de cour à l'heure espagnole et autrichienne et les révolutions*, in *Le Quartier Royal [...]*, p. 133-151, ill. [= n° 63]
58. [Bruxelles-Brussel] D. KATZAROVA, *Le bâtiment de la R.V.S.: renaissance ou réminiscence?*, in *Nouv. patrimoine*, 77, 1998, p. 27-28, ill.
59. [Bruxelles-Brussel] F. LEROY, *Fêtes et divertissements de la noblesse et de la haute bourgeoisie à Bruxelles*, in *Lieux de fête [...]*, p. 29-43, ill. [= n° 60]
60. [Bruxelles-Brussel] *Lieux de fête. Région de Bruxelles-Capitale*, Liège, Mardaga, 1998, 121 p., ill.
61. [Bruxelles-Brussel] a) *De Onze-Lieve-Vrouw-ter-Sneeuwwijk* (Brussel, stad van kunst en geschiedenis, 24). Brussel, Ministerie van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest / Dienst monumenten en landschappen, 1998, 32 p., ill. / b) *Le quartier de Notre-Dame-aux-Neiges* (Bruxelles, ville d'art et d'histoire, 24). Bruxelles, Ministère de la Région de Bruxelles-Capitale / Service des monuments et sites, 1998, 32 p., ill.
62. [Bruxelles-Brussel] K. OTTENHEIM, *The Catholic Nassaus in Brussels and their Buildings*, in *Albert & Isabelle. Essays [...]*, p. 185-190, 4 ill. [= n° 2]
63. [Bruxelles-Brussel] *Le Quartier Royal*. Bruxelles, CFC-Editions, 1998, 317 p., 171 ill.
61. [Bruxelles-Brussel] a) *De ringtannen van het Rogierplein tot de Hallepoort* (Brussel, stad van kunst en geschiedenis, 22). Brussel, Ministerie van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest / Dienst monumenten en landschappen, 1998, 47 p., ill. / b) *Les boulevards extérieurs, de la place Rogier à la porte de Hal* (Bruxelles, ville d'art et d'histoire, 22). Bruxelles, Ministère de la Région de Bruxelles-Capitale / Service des monuments et sites, 1998, 47 p., ill.
65. [Bruxelles-Brussel] a) *De Sint-Bonifatius-wijk* (Brussel, stad van kunst en geschiedenis, 23). Brussel, Ministerie van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest / Dienst monumenten en landschappen, 1998, 30 p., ill. / b) *Le quartier Saint-Boniface* (Bruxelles, ville d'art et d'histoire, 23). Bruxelles, Ministère de la Région de Bruxelles-Capitale / Service des monuments et sites, 1998, 30 p., ill.
66. -
67. [Bruxelles-Brussel] A. SMOLAR-MEYNART, *Un palais dominant le centre urbain. Le Coudenberg (XII^e-XVII^e siècle)*, in *Le Quartier Royal [...]*, p. 15-42, ill. [= n° 63]
68. [Bruxelles-Brussel] M. SOENEN, *La place, scène théâtre-politique*, in *Le Quartier Royal [...]*, p. 217-238, ill. [= n° 63]
69. [Bruxelles-Brussel] A. VANRIE, *La place des Bailles vers la Porte de Namur*, in *Le Quartier Royal [...]*, p. 43-62, ill. [= n° 63]
70. [Bruxelles-Brussel] M. VERMEIRE, *Le Quartier Royal: bâtisseurs et occupants*, in *Le Quartier Royal [...]*, p. 189-216, ill. [= n° 63]
71. [Bruxelles/Anderlecht - Brussel/Anderlecht] a) A. PILOT DE CORBION, *De tuin van het Erasmushuis*, in *Woonstede eeuwen heen*, 118, 1998, p. 30-37, ill. / b) A. PILOT DE CORBION, *Le jardin de la Maison d'Erasmus*, in *Maisons d'hier et d'aujourd'hui*, 118, 1998, p. 30-37, ill.
72. [Bruxelles/Auderghem - Brussel/Oudergem] L. EVERAERT, *De Sint-Annakapel te Oudergem*. S.L. Leo Everaert, 1998, 208 p., ill.
73. [Bruxelles/Auderghem - Brussel/Oudergem] A. MAES, *Notes sur l'église disparue de Rouge-Cloître*. S.L. A. Maes, 1998, 40 p., 19 ill.
74. [Bruxelles/Forest - Brussel/Vorst] « *LEcole adopte un monument* ». *Complément d'enquête auprès d'un autre acteur, le Service des Monuments et des Sites du Ministère de la région de Bruxelles-capitale*, in *Nouv. patrimoine*, 79, 1998, p. 7.
75. [Bruxelles/Uccle - Brussel/Ukkel] J.-M. PIERARD, *La chapelle de Notre-Dame de Stalle*. Bruxelles, Cercle d'hist., d'archéol. et de folklore d'Uccle, 1998, 64 p., ill.

76. [Bruxelles/Watermael-Boitsfort - Brusset/Watermaal-Bosvoorde] *Watermael-Boitsfort*. Guides des communes de la Région bruxelloise. Bruxelles, Guides CFC-Éditions, 1998, 87 p., ill.
77. [Charleroi] B. BUYSSEERS, *Architectures de la ville haute*, in *Charleroi [...]*, p. 87-123, ill. [= n° 78]
78. [Charleroi] *Charleroi, la ville haute*. Paris, Institut français d'architecture B NORMA, 1998, 127 p., ill.
79. [Charleroi] J.-L. DELAET, *Charleroi et la ville haute*, in *Charleroi [...]*, p. 13-14, ill. [= n° 78]
80. [Charleroi] R. MARGOS, *L'hôtel de ville*, in *Charleroi [...]*, p. 45-62, ill. [= n° 78]
81. [Courrière] a) J.-L. VANDEN EYNDE, *De kasteelhoeve van Courrière*, in *Woonstede eeuwen heen*, 117, 1998, p. 30-41, ill. / b) J.-L. VANDEN EYNDE, *Le château-ferme de Courrière*, in *Maisons d'hier et d'auj.*, 117, 1998, p. 30-41, ill.
82. [Dikkebus] P. HUYS, *De restauratie van de kerk van Dikkebus anno 1769*, in *Bieckorf*, 1998, p. 275.
83. [Eksaarde] N. AUDENAERT, *De monumentale O.-L.-Vrouw Hemelvaartkerk van Eksaarde*. Eksaarde, 1997, 84 p., ill.
84. [Flône] G. HUBIN, *Fondation et organisation de l'abbaye de Flône XI^e - XIV^e siècles*, in *Ann. Cercle hutois Sciences et Beaux-Arts*, 52, 1998, p. 85-101, ill.
85. [Fraiture] a) X. DE GHELLINGCK VAERNEWIJCK, *Hel kasteel van Fraiture en zijn neoclassicistische versiering*, in *Woonstede eeuwen heen*, 118, 1998, p. 38-45, ill. / b) X. DE GHELLINGCK VAERNEWIJCK, *Le château de Fraiture et son décor néo-classique*, in *Maisons d'hier et d'auj.*, 118, 1998, p. 38-45, ill.
86. [Heist] *1188-1998. Coudekerke Heist-aan-zee. Visserkapel « Ster der zee ». Sint-Antoniusparochie. Voorgangers en geroepenen*. Roeselare, 1998, 398 p., ill.
87. [Hingene] J. BUNGEHEERS en L. VAN LANGENDONCK, *Provinciaal domein kasteel d'Ursel te Hingene: een monument van 18de-eeuwse wooncultuur*, in *Prov. Com. voor Geschied. en Volkskunde. Jaarboek 1995-1996*, 8, 1998, p. 138-141, 1 ill.
88. [Langdorp] J. VAN AELST, *Restauratie van de Heimolen te Langdorp*, in *Het Oude Land Aarschot*, 23, 1998, 2, p. 95-100, ill.
89. [Le Roeulx] a) C. VACHAUDEZ, *Un château hainuyer au XVIII^e siècle: le château de Roeulx*, in *Bull. Crédit comm.*, 206, 1998, p. 49-69, ill. / b) C. VACHAUDEZ, *Een Henegouws kasteel in de 18de eeuw: het kasteel van Le Roeulx*, in *Tijdschr. Gemeentekrediet*, 206, 1998, p. 49-69, ill.
90. [Lessines] R. DEBRUYN et A. CHEVALIER, *Bilan de quinze années de restaurations à l'hôpital Notre-Dame à la Rose*, in *Hainaut tourisme*, 307, 1998, p. 61-67, ill. + 308, 1998, p. 141-149, ill.
91. [Leuven] L. DE CLERCQ, *Hel koor van de Sint-Pieterskerk in de late Middeleeuwen. Nieuwe inzichten in de organisatie en de decoratie van de koorpartij*, in A. BERGMANS (red.), *Dirk Bouts [...]*, p. 87-103, ill. [= n° 319]
92. [Leuven] F. DOPÉRÉ, *Nieuwe onderzoeksmethode in de studie van de 15de-eeuwse architectuur. De steenhonchronologie en het onderzoek van de steenmerken. De bouwgeschiedenis van de gotische Sint-Pieterskerk te Leuven*, in *Dirk Bouts [...]*, p. 281-302, 10 ill. [= n° 325]
93. [Leuven] M. HORSTEN, *Ter ere van God en van de stad: de bouw van de nieuwe Sint-Pieterskerk*, in A. BERGMANS (red.), *Dirk Bouts [...]*, p. 38-52, ill. [= n° 319]
94. [Leuven] I. LEIRENS, *Hel koor van de Sint-Pieterskerk in de late Middeleeuwen. Materiële studie en behandeling van het koordoksaal*, in A. BERGMANS (red.), *Dirk Bouts [...]*, p. 101-114, ill. [= n° 319]
95. [Leuven] a) *Hel Leuwense Stadhuis. Pronkjuweel van de Brabantse gotiek* (red. M. SMEYERS). Leuven, Stadhuis - Peeters, 1998, 209 p., ill. / b) *L'Hôtel de ville de Louvain, joyau du style gothique brabançon* (red. M. SMEYERS). Louvain, Hôtel de ville - Peeters, 1998, 209 p., ill.)
96. [Leuven] D. MELLAERTS, *De Sint-Pieterskerk te Leuven*. Leuven B Amersfoort, Acco, 1998, 157 p., ill.
97. [Leuven] L. MONDELAERS, *Rondom de Sint-Pieterskerk. Het stedelijk landschap in vogelvlucht*, in A. BERGMANS (red.), *Dirk Bouts [...]*, p. 23-37, ill. [= n° 319]
98. [Leuven] M. SERCK-DEVAIDE, *Hel koor van de Sint-Pieterskerk in de late Middeleeuwen. Het onderzoek en de conservatie van de Calvariegroep*, in A. BERGMANS (red.), *Dirk Bouts [...]*, p. 115-132, ill. [= n° 319]
99. [Leuven] R. VAN DOOREN, [Compte rendu/Résumé] *L'Hôtel de ville de Louvain, joyau du style gothique brabançon, Louvain, Hôtel de ville, 1998*, in *L'Estampille*, 329, 1998, p. 16-18, ill.

100. [Leuven] D. VAN EENHOOGHE, *Het huis van 't Sestich in de 15de eeuw*, in *Leven te Leuven [...]*, p. 39-48, 9 ill. [= n° 22]
101. [Liège] F. ARENS, *La belle Porte de Saint-Laurent*, in CLHAM (Centre liégeois d'Histoire et d'Archéol. militaires), 7, 1998, 3, p. 4 et ill. p. 2.
102. [Liège] M. PIAVAUX, *La partie orientale de la cathédrale Saint-Lambert: apport d'une aquarelle du XVIII^e siècle?*, in *Art&Fact*, 16, 1997, p. 42-45, 5 ill.
103. [Mechelen] *800 jaar Onze-Lieve-Vrouwegasthuis. Uit het erfgoed van de Mechelse gasthuiszusters en het OCMW*. Mechelen, Stedelijke Musea, 1998, 97 p., ill.
104. [Meuse] M. PIAVAUX, *L'architecture religieuse de la première moitié du XIII^e siècle dans la vallée de la Meuse: étude de trois églises*, in *Art&Fact*, 16, 1997, p. 172-173.
105. [Meuse] a) O. DE TRAZEGNIES, [Recensie] *L. Portugaels, Vie de châteaux en pays de Meuse, s.l., Perron, s.d.*, in *Woonstede eeuwen heen*, 117, 1998, p. 53. / b) O. DE TRAZEGNIES, [Compte rendu] *L. Portugaels, Vie de châteaux en pays de Meuse, s.l., Perron, s.d.*, in *Maisons d'hier et d'auj.*, 117, 1998, p. 53.
106. [Namur] L. EGGERICX, *Namur se cherche une image... Une nouvelle vie pour le couvent des Cèlestines*, in *Nouv. patrimoine*, 77, 1998, p. 30-31, ill.
107. [Nil - St-Vincent - St-Martin] J. MARTIN, *La chapelle de Nil-Pierreux*, in *Wavriensia*, 47, 1998, 5, p. 194-199, 1 ill.
108. [Nokere] a) S. COOREVITS, *Het kasteel van Nokere*, in *Woonstede eeuwen heen*, 118, 1998, p. 2-15, ill. / b) S. COOREVITS, *Le château de Nokere*, in *Maisons d'hier et d'auj.*, 118, 1998, p. 2-15, ill.
109. [Scherpenheuvel] C. BANZ, *Pax B Liberalitas B Pielas. Anmerkungen zum Ausstellungsprogramm der Marienwallfahrtskirche in Scherpenheuvel*, in *Albert & Isabelle. Essays [...]*, p. 161-171, 10 ill. [= n° 2]
110. [Seraing] V. PITTIE, *Le Val Saint-Lambert à Seraing. De l'abbaye cistercienne aux cristalleries, plein feu sur le verre*, in *Nouv. patrimoine*, 77, 1998, p. 9-10, ill.
111. [Silly] a) N. DEFLORENNE, *Architectonische poëzie? Op zoek naar het « banale » alledaagse in een lemen huisje*, in *Woonstede eeuwen heen*, 119, 1998, p. 2-15, ill. / b) N. DEFLORENNE, *Poétique architecture? Sur les traces « sans intérêt » du quotidien dans une petite maison en terre*, in *Maisons d'hier et d'auj.*, 119, 1998, p. 2-15, ill.
112. [Turnhout] E. WAUTERS, *Een vondst in de Turnhoutse Begijnhofsite*, in *Taxandria*, 79, 1997, p. 249-251, ill.
113. [Vlaanderen] J. GROOTAERS, *Het laatmiddeleeuwse huis met houten gevel. Constructieve aspecten van stedelijke Vlaamse houtbouw*, in *Leven te Leuven [...]*, p. 49-60, 5 ill. [= n° 22]
114. [Vossem] a) M.-E. DE SÉJOURNET-VAN RIJCKEVORSEL, *De « Oude Molen » van Vossem*, in *Woonstede eeuwen heen*, 119, 1998, p. 16-27, ill. / b) M.-E. DE SÉJOURNET-VAN RIJCKEVORSEL, *Le « Vieux Moulin » de Vossem*, in *Maisons d'hier et d'auj.*, 119, 1998, p. 16-27, ill.
115. [Walcourt] J. WIRTH, *Donstienens, notre vieille église*, 2. (Walcourt), Cercle d'histoire de l'entité de Walcourt, 1998, 218 p., ill.
116. [Wallonie] J. DOUXCHAMPS, *Répertoire des châteaux de Wallonie*. Wépion, 1998, 201 p.

c) Architectes - Architecten

117. [Faydherbe] R. DE SMEDT, [Compte rendu/Recensie] *Lucas Faydherbe, 1617-1697, Mechels beeldhouwer & architect. Coördinatie en redactie: Heidi De Nijn, Hans Vlieghe [...]*. Mechelen, Stedelijk Musea, 1997, in *Rev. belge archéol. et hist. art / Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch.*, 67, 1998, p. 131.
118. [Faydherbe] R. DE SMEDT, *De aura van Lucas Faydherbe (1617-1697). Een bibliografisch onderzoek*, Mechelen, 1998, 143 p.
119. [Faydherbe] E. ROOBAERT, [Compte rendu/Recensie] *Raphaël de Smedt. De aura van Lucas Faydherbe (1617-1697). Een bibliografisch onderzoek*, Mechelen, 1998, in *Rev. belge archéol. et hist. art / Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch.*, 67, 1998, p. 126-127.
120. [Floris] J. CUPPES SMITH, [Compte rendu/Recensie] *A. Fluyssmans et al., Cornelis Floris 1514-1575. Beeldhouwer, architect en ontwerper*, Brussels, Gemeentekrediet, 1996, in *Burl. Mag.*, 1143, 1998, p. 393.

3. SCULPTURE - BEELDHOEWKUNST

a) Généralités - Algemeenheden

121. I. BÄHR, *Zur Entwicklung des Altarrelabels und seiner Bekrönung vor 1475*, in *Städel Jahrb.*, N.F. 15, 1995, p. 85-120, 29 ill.
122. A. BARNICH, *Les personnages sculptés et leur mise en scène dans le retable de Saint-Denis à Liège*, in *Art&Fact*, 16, 1997, p. 23-28, 7 ill.
123. C. CESSION, *L'Ange gardien baroque de La Gleize et sa polychromie à l'aventurine. Etude et restauration. De barokke Engelbewaarder van La Gleize en zijn polychromie « à l'aventurine ». Onderzoek en restauratie*, in *Bull. Inst. roy. Patr. art. / Bull. Kon. Inst. Kunstpatr.*, 26, 1994/95 (1998), p. 162-171, 6 ill.
124. L. DEPUYDT-ELBAUM, *Le retable de saint Quirin de Huy. Proposition de présentation. Het Sint-Quirinusrelabel van Hoei. Voorstel van opstelling*, in *Bull. Inst. roy. Patr. art. / Bull. Kon. Inst. Kunstpatr.*, 26, 1994/95 (1998), p. 88-92, ill.
125. R. DIDIER, *Le retable de saint Quirin de Huy. Le problème du retable et de la statue. Het Sint-Quirinusrelabel van Hoei. Het probleem van het retable en van het beeld*, in *Bull. Inst. roy. Patr. art. / Bull. Kon. Inst. Kunstpatr.*, 26, 1994/95 (1998), p. 93-112, 9 ill.
126. H. DOUXCHAMPS, *Les quarante familles belges les plus anciennes subsistantes. Châtel de la Howarderie*, in *Le Parchemin*, 317, 1998, p. 347-363, ill.
127. W. HANSMANN und G. HOFFMANN, *Spätgotik am Niederrhein. Rheinische und flämische Altarrelabels im Licht neuer Forschung* (Beiträge zu den Bau- und Kunstdenkmälern im Rheinland. Hrsg. v. Udo Mainzer). Köln, Bachmen, 1998, 296 p., 300 ill.
128. L.-F. JACOBS, *Early Netherlandish Carved Altarpieces 1380-1550. Medieval Tastes and Mass Marketing*. Cambridge, Cambridge University Press, 1998, 352 p., 91 ill.
129. L.-F. JACOBS, *A Netherlandish Carved Altarpiece in San Francisco's Grace Cathedral*, in *Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen*, 1997, p. 45-69, 21 ill.
130. L. KOCKAERT et/en J. SANYOVA, *Le retable de saint Quirin de Huy. La sculpture. Comparaison de la polychromie et des peintures des volets du retable. Het Sint-Quirinusrelabel van Hoei. Het beeld. Vergelijking van de polychromie en het schilderwerk op de luiken van het retable*, in *Bull. Inst. roy. Patr. art. / Bull. Kon. Inst. Kunstpatr.*, 26, 1994/95 (1998), p. 87-88.
131. L. MASSCHELEIN-KLEINER, *Le retable de saint Quirin de Huy. Conclusion. Het Sint-Quirinusrelabel van Hoei. Besluit*, in *Bull. Inst. roy. Patr. art. / Bull. Kon. Inst. Kunstpatr.*, 26, 1994/95 (1998), p. 117.
132. L. MASSCHELEIN-KLEINER, *Le retable de saint Quirin de Huy. Introduction. Het Sint-Quirinusrelabel van Hoei. Inleiding*, in *Bull. Inst. roy. Patr. art. / Bull. Kon. Inst. Kunstpatr.*, 26, 1994/95 (1998), p. 55.
133. A.C. OELLERS, D. PREISING und U. SCHNEIDER, *In Gotischer Gesellschaft. Spätmittelalterliche Skulpturen aus einer niederländischen Privatsammlung. Die grossen Privatsammlungen*. Aachen, Suermond-Ludwig-Museum, 1998, 198 p., ill.
134. J. SANYOVA, *L'Ange gardien baroque de La Gleize et sa polychromie à l'aventurine. Examens de laboratoire. Méthodes d'analyse. Technique de la polychromie. De barokke Engelbewaarder van La Gleize en zijn polychromie « à l'aventurine ». Laboratoriumonderzoek. Onderzoeksmethoden. Techniek van de polychromie*, in *Bull. Inst. roy. Patr. art. / Bull. Kon. Inst. Kunstpatr.*, 26, 1994/95 (1998), p. 172-176, 2 ill.
135. J. SANYOVA, *Le retable de saint Quirin de Huy. La sculpture. Matériaux et stratigraphie. Het Sint-Quirinusrelabel van Hoei. Het beeld. Materialen en stratigrafie*, in *Bull. Inst. roy. Patr. art. / Bull. Kon. Inst. Kunstpatr.*, 26, 1994/95 (1998), p. 77-84, ill.
136. J. SANYOVA et/en C. CESSION, *L'Ange gardien baroque de La Gleize et sa polychromie à l'aventurine. Annexe. La technique de l'aventurine. De barokke Engelbewaarder van La Gleize en zijn polychromie « à l'aventurine ». Bijlage. De aventurientechniek*, in *Bull. Inst. roy. Patr. art. / Bull. Kon. Inst. Kunstpatr.*, 26, 1994/95 (1998), p. 179-182.
137. M. SERCK-DEWAIDE, *Sélection [...]]. Selectie [...]]. Christ en croix dit du Tombois. Gekruisigde Christus genaamd Christus van Tombois, vers/rond 1330-1340*, in *Bull. Inst. roy. Patr. art. / Bull. Kon. Inst. Kunstpatr.*, 26, 1994/95 (1998), p. 223-226, ill.

138. M. VAN BOS, *L'Ange gardien baroque de La Gleize et sa polychromie à l'avenurine. Examens de laboratoire. Les liants. De barokke Engelbe-waarder van La Gleize en zijn polychromie « à l'avenurine ». Laboratoriumonderzoek. De bind-middelen*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. / Bull. Kon. Inst. Kunstpatr., 26, 1994/95 (1998), p. 177-178.
139. M. VAN BOS, *Het Sint-Quirinusrelief van Hoei. Het beeld. De bindmiddelen. Le retable de saint Quirin de Huy. La sculpture. Les liants*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. / Bull. Kon. Inst. Kunstpatr., 26, 1994/95 (1998), p. 85-86.
140. S. VERFAILLE, *Het Sint-Quirinusrelief van Hoei. Het beeld. Behandeling. Le retable de saint Quirin de Huy. La sculpture. Traïement*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. / Bull. Kon. Inst. Kunstpatr., 26, 1994/95 (1998), p. 87.
141. S. VERFAILLE, *Het Sint-Quirinusrelief van Hoei. Het beeld. Beschrijving. Le retable de saint Quirin de Huy. La sculpture. Description*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. / Bull. Kon. Inst. Kunstpatr., 26, 1994/95 (1998), p. 74-75.
142. S. VERFAILLE, *Het Sint-Quirinusrelief van Hoei. Het beeld. Onderzoek van de polychromie. Visueel onderzoek. Le retable de saint Quirin de Huy. La sculpture. Etude de la polychromie. Ex-amen visuel*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. / Bull. Kon. Inst. Kunstpatr., 26, 1994/95 (1998), p. 75-77.
143. P. WILLIAMSON, [Compte rendu/Recensie] *L.F. Jacobs, Early Netherlandish Carved Altarpieces, 1380-1550: Medieval Tastes and Mass Marketing, Cambridge, Cambridge University Press, 1998*, in Apollo, 411, 1998, p. 57-58.
144. K. WOODS, [Compte rendu/Recensie] *L.F. Jacobs, Early Netherlandish Carved Altarpieces, 1380-1550. Medieval Tastes and Mass Marketing, Cambridge, Cambridge University Press, 1998*, in Burl. Mag., 1149, 1998, p. 831.
- h) **Centres de production - Productiecentra**
145. [Antwerpen] R. DE BOODT, *Bijdrage tot de stu-die van de iconografie en de historie van het Ant-werps relief van Pailhe (ca 1510-1530)*, in Bull. Musées roy. Art et Hist. / Bull. Kon. Mu-sea Kunst en Geschied., 67, 1996 (1998), p. 121-133, 6 ill.
146. [Antwerpen] M. SOMERS, *De Antwerpse Provin-ciale Commissie van Graf- en Gedenkschriften (1851-1863)*, in Prov. Com. voor Geschied. en Volkskunde. Jaarboek 1991-1992, 4, 1994, p. 95-106, ill.
147. [Brugge] R. VAN BELLE, *Funéraire symboliek in de Onze-Lieve-Vrouwekerk. Graven en grafmo-numenten*, in *De Onze-Lieve-Vrouwekerk [...]*, p. 109-159, ill. [= n° 44]
148. [Brugge] a) S. VANDENBERGHE *et al.*, *Beeld-houwkunst*, in *Brugge en de Renaissance [...]* / *Notities*, (Gent) B (Paris), 1998, p. 214-228, ill. / b) S. VANDENBERGHE *et al.*, *Sculpture*, in *Bruges et la Renaissance [...]* / *Notices*, p. 214-228, ill. [= n° 281]
149. [Leuven] I. LEIRENS, *Het koor van de Sint-Pie-terskerk in de late Middeleeuwen. Materiële stu-die en behandeling van het koordoksuaal*, in A. BERGMANS (red.), *Dirk Bouts [...]*, p. 104-114, ill. [= n° 319]
150. [Liège] R. FORGEUR et M. LEFTZ, *Note com-plémentaire sur des tombeaux de princes-évêques de Liège des 17^e et 18^e siècles*, in Bull. Soc. roy. « Le Vieux-Liège », 283, 1998, p. 813-831, 12 ill.
151. [Liège] M. REMY *et al.*, *Des origines luxembour-geoises du peintre et sculpteur liégeois Renier Panhay de Rendeux*, in Bull. Soc. roy. « Le Vieux-Liège », 282, 1998, p. 785-788, ill.
- c) **Sculpteurs - Beeldhouwers**
152. [Borreman] M. SERCK-DEWAIDE, *Het koor van de Sint-Pieterskerk in de late Middeleeuwen. Het onderzoek en de conservatie van de Calvarie-groep*, in A. BERGMANS (red.), *Dirk Bouts [...]*, p. 115-132, ill. [= n° 319]
153. [Faydherbe] R. DE SMEDT, [Compte rendu/Re-censie] *Lucas Faydherbe, 1617-1697, Mechels beeldhouwer & architect. Coördinatie en redactie: Heidi De Nijn, Hans Vlieghe [...]*, Mechelen, Stedelijk Musea, 1997, in Rev. belge archéol. et hist. art / Belg. tijdschr. oudheidk. en kunst-gesch., 67, 1998, p. 131.
154. [Faydherbe] R. DE SMEDT, *De aura van Lucas Faydherbe (1617-1697). Een bibliografisch on-derzoek* (Hand. Kon. Kring Oudheidk., Lett. en Kunst Mechelen, 51, 2). Mechelen, 1998, 143 p.
155. [Faydherbe] E. ROOBAERT, [Compte rendu/Re-censie] *Raphaël de Smedt. De aura van Lucas Faydherbe (1617-1697). Een bibliografisch on-derzoek, Mechelen, 1998*, in Rev. belge archéol. et hist. art / Belg. tijdschr. oudheidk. en kunst-gesch., 67, 1998, p. 126-127.

156. [Floris] J. CHIPPS SMITH, [Compte rendu/Recensie] *A. Huysmans et al., Cornelis Floris 1514-1575. Beeldhouwer, architect en ontwerper*, Brussels, Gemeentekrediet, 1996, in *Burl. Mag.*, 11-13, 1998, p. 393.
157. [Hazard] J. JANSSEN, *Status quaestionis betreffende de Mechelse schrijnwerker-beeldhouwer Thomas Hazard (+1610) of de Meester met de Davidster. Thomas Hazard ou la Maître à l'étoile de David, menuisier et sculpteur malinois (+1610). Un état de la question*, in *Bull. Inst. roy. Patr. art. / Bull. Kon. Inst. Kunstpatr.*, 26, 1994/95 (1998), p. 119-161, 51 ill.
158. [Jonghelinck] A. VAN DER ESSEN, [Compte rendu/Recensie] *L. Smolderen, Jacques Jonghelinck, sculpteur, médailleur et graveur de sceaux (1530-1606)*, Louvain-la-Neuve, 1996, in *Revue arch. et hist. d'art Louvain*, 30, 1997 (1998), p. 167-169.
159. [Kerriex] C. BAISIER, *Nieuwe gegevens over het Hoogaltaar van Peler I Verbruggen en Willem Ignatius Kerriex in de St.- Andrieskirk te Antwerpen, eertijds in de St.-Bernardusabdij te Hemiksem*, in *Rev. belge archéol. et hist. art / Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch.*, 67, 1998, p. 27-53, 10 ill.
160. [Panhay] M. REMY *et al.*, *Des origines luxembourgeoises du peintre et sculpteur liégeois Renier Panhay de Rendeux*, in *Bull. Soc. roy. «Le Vieux-Liège»*, 282, 1998, p. 785-788, ill.
161. [Van Wallegghem] J.L. MEULEMEESTER, *van Wallegghem, Pieter*, in *Nat. biogr. woordenboek*, 15, 1996, col. 835-840.
162. [Verbruggen] C. BAISIER, *Nieuwe gegevens over het Hoogaltaar van Peler I Verbruggen en Willem Ignatius Kerriex in de St.- Andrieskirk te Antwerpen, eertijds in de St.-Bernardusabdij te Hemiksem*, in *Rev. belge archéol. et hist. art / Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch.*, 67, 1998, p. 27-53, 10 ill.
163. [Verbruggen] G. SPIESSENS, *De Antwerpse muzikant, beeldsnijder en borduurwerker Theodoor Verbruggen (Antwerpen, 1617-1701)*, in *Prov. Com. voor Geschied. en Volkskunde. Jaarboek 1994-1995*, 7, 1997, p. 5-19, 1 ill.

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

a) Généralités - Algemeenheden

164. M.W. AINSWORTH, *The Business of Art: Patrons, Clients, and Art Markets*, in *From Van Eyck to Bruegel [...]*, p. 23-38, ill. [= n° 221]
165. M.W. AINSWORTH, *Portraiture. A Meeting of the Sacred and Secular Worlds*, in *From Van Eyck to Bruegel [...]*, p. 139-145, ill. [= n° 221]
166. M.W. AINSWORTH, *Religious Painting from about 1420 to 1500. In the Eye of the Beholder*, in *From Van Eyck to Bruegel [...]*, p. 79-85, ill. [= n° 221]
167. M.W. AINSWORTH, *Religious Painting from 1500 to 1550. Continuity and Innovation on the Eve of the Iconoclasm*, in *From Van Eyck to Bruegel [...]*, p. 319-327, ill. [= n° 221]
168. M.W. AINSWORTH, *Workshop Practice in Early Netherlandish Painting. An Inside View*, in *From Van Eyck to Bruegel [...]*, p. 205-211, ill. [= n° 221]
169. *Album Discipulorum J.R.J. van Asperen de Boer*. Zwolle, Waanders, 1997, 253 p., ill.
170. F. ANZELEWSKY, *Maria von Burgund, Maximilian und das Stundenbuch im Berliner Kupferstichkabinett*, in *Das Berliner Stundenbuch [...]*, p. 11-28, ill. [= n° 176]
171. F. ANZELEWSKY, B. BRINKMANN und E. KÖNIG, *Das berühmteste Bild: Die Begegnung der Drei Lebenden und Drei Toten*, in *Das Berliner Stundenbuch [...]*, p. 29-38, ill. [= n° 176]
172. *Autobiographie und Selbstporträt in der Renaissance*. Köln, Schweikhart, 1998.
173. F. AVRIL, *Manuscripts, in L'art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils, 1285-1328* (cat. expos.). Paris, Réunion Mus. nat., 1998, p. 256-334, ill.
174. I. BÄHR, *Zur Entwicklung des Altartabels und seiner Bekrönung vor 1475*, in *Städel Jahrb.*, N.F. 15, 1995, p. 85-120, 29 ill.
175. A. BERGMANS, *Middeleeuwse muurschilderingen in de 19de eeuw. Studie en inventaris van middeleeuwse muurschilderingen in Belgische kerken* (Kadoc Artes 2). Leuven, Universitaire Pers - Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, 1998, 374 p., ill.
176. *Das Berliner Stundenbuch der Maria von Burgund und Kaiser Maximilians. Handschrift*

- 78B12 im Kupferstichtkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin. *Preußischer Kulturbesitz*. Berlin, Nicolai, 1998, 182 p., ill.
177. E. BERMEO, [Compte rendu/Recensie] *Pinlura flamenca barroca (Cobres siglo XVIII), San Sebastian, Diocesis de Calahorra y La Calzada-Logroño, 1996*, in *Arch. esp. de arte*, 282, 1998, p. 193-194.
178. W. BLOCKMANS, *Manuscript Acquisition by the Burgundian Court and the Market for Books in the Fifteenth-Century Netherlands*, in *Art Market [...]*, p. 7-18, ill. [= n° 3]
179. T.-H. BORCHERT, *De geschiedenis van het verzamelen van de Oudnederlandse schilderkunst in de negentiende eeuw*, in *Om iets te welen [...]*, p. 140-188, ill. [= n° 257]
180. A.-M. BOUCHE, *The Floreffe Bible Frontispice (London, BL add ms 17738, fol. 3v-4r) and 12th Century Contemplative Theory*, Columbia University, 1997 (Univ. Microf. Int. 9809689).
181. B. BOUSMANNE, *L'enluminure, XIV^e-XV^e siècles*, in *Histoire de la peinture en Belgique [...]*, p. 37-51, ill. [= n° 229]
182. B. BRINKMANN, *Eine flämische Geburt Christi, der Kardinal Rolin und der « Mann mit dem Weinglas » im Louvre*, in *Städel Jahrb.*, N.F. 16, 1997, p. 91-112, ill.
183. B. BRINKMANN, *Der Maler und sein Kreis*, in *Das Berliner Stundenbuch [...]*, p. 111-154, ill. [= n° 176]
184. B. BRINKMANN und E. KÖNIG, *Zusammenfassung in der Art eines Katalogeintrags*, in *Das Berliner Stundenbuch [...]*, p. 165-174, ill. [= n° 176]
185. C. BRUNEEI *et al.*, *Hel notariaat in België van de Middeleeuwen tot heden*. Brussel, Gemeentekrediet, 1998, 311 p., ill.
186. Q. BUVELOT, M. HILAIRE et O. ZENER, *Tableaux flamands et hollandais du musée Fabre de Montpellier* (Collections flamandes et hollandaises des Musées de province). Zwolle - Paris B Montpellier, Institut néerlandais B Musée Fabre, 1998, 347 p., ill.
187. L. CAMPBELL, *National Gallery Catalogues. The Fifteenth Century Netherlandish Schools*. London, The National Gallery, 1998, 464 p., ill.
188. B. CARDON, [Compte rendu/Recensie] *Kathleen L. Scott, Later Gothic Manuscripts 1390-1490 [...] in the British Isles*, London, 1996, in *Rev. belge archéol. et hist. art / Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch.*, 67, 1998, p. 138-142.
189. C. CEULEMANS, *Hel Sint-Quirinusrelabel van Hoei. Iconografie. Le relable de saint Quirin de Huy. Iconographie*, in *Bull. Inst. roy. Patr. art. / Bull. Kon. Inst. Kunstpatr.*, 26, 1994/95 (1998), p. 113-117.
190. J. CHAPUIS, *Early Netherlandish Painting: Shifting Perspectives*, in *From Van Eyck to Bruegel [...]*, p. 3-22, ill. [= n° 221]
191. C. CHARIOT, *Une restauration spectaculaire pour le portrait de l'abbé Dorion*, in *Chron. Musées gaumais*, 181, 1998, 24, p. 9-18, ill.
192. A. GRATELET, [Compte rendu/Recensie] *M. Comblen-Sonkes, The Collegiate Church of Saint Peter Louvain (Corpus of Fifteenth-Century Painting in the Southern Netherlands and the Principality of Liège, 18)*, Bruxelles, Centre international d'étude de la peinture médiévale des Bassins de l'Escaut et de la Meuse, 1996, in *Bull. monumental*, 156, 1998, 2, p. 216-217.
193. K. CHRISTIANSEN, *The View from Italy*, in *From Van Eyck to Bruegel [...]*, p. 3-22, ill. [= n° 221]
194. G. COOL, *La peinture « hispano-flamande »: approche historique et analyse du concept*, in *Ann. hist. art et archéol.*, 20, 1998, p. 83-94, 7 ill.
195. N. CZEKALSKA, *Ze studiów nad czternastowiecznym Pontyfikalem z Kamienca Zabkowieckiego*, dans *Res Historica*, 3, 1998, p. 101-113, ill.
196. E. DE JONGH en G. LUIJTES, *Spiegel van alledag. Nederlandse genreprenten 1550-1700*. Gent, Snoeck-Ducajou B Amsterdam, Rijksmuseum, 1997, 399 p., ill.
197. G. DENHAENE, *La Renaissance, XVI^e siècle*, in *Histoire de la peinture en Belgique [...]*, p. 107-163, ill. [= n° 229]
198. R. D[E] N[OLF], W. L[E] L[OUP] en S. V[ANDEN] B[ERGHE], *Maria in prent en lapijl*, in *Museumbull. Brugge*, 1998, 3 & 4, p. 13-25, ill.
199. B. DE PATOUL, *Les Primitifs flamands*, in *Histoire de la peinture en Belgique [...]*, p. 53-105, ill. [= n° 229]
200. L. DEPUYDT-ELBAUM, *Le relable de saint Quirin de Huy. Proposition de présentation. Hel Sint-Quirinusrelabel van Hoei. Voorstel van opstelling*, in *Bull. Inst. roy. Patr. art. / Bull. Kon. Inst. Kunstpatr.*, 26, 1994/95 (1998), p. 88-92, ill.
201. L. DEPUYDT-ELBAUM, *Le relable de saint Quirin de Huy. Les volets peints. Les couches picturales. Technique. Hel Sint-Quirinusrelabel van Hoei. De beschilderde luiken. De verflagen. Techniek*, in *Bull. Inst. roy. Patr. art. / Bull. Kon.*

- Inst. Kunstpatr., 26, 1994/95 (1998), p. 66-67, 2 ill.
202. L. DEPUYDT-ELBAUM, *Le retable de saint Quirin de Huy. Les volets peints. Etat matériel. Hel Sint-Quirinusretabel van Hoei. De beschilderde luiken. Materiële toestand*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. / Bull. Kon. Inst. Kunstpatr., 26, 1994/95 (1998), p. 56-61, 10 ill.
203. L. DEPUYDT-ELBAUM, *Le retable de saint Quirin de Huy. Les volets peints. Le support. Description. Hel Sint-Quirinusretabel van Hoei. De beschilderde luiken. De drager. Beschrijving*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. / Bull. Kon. Inst. Kunstpatr., 26, 1994/95 (1998), p. 62-65, 4 ill.
204. L. DEPUYDT-ELBAUM, *Le retable de saint Quirin de Huy. Les volets peints. Traitement. Hel Sint-Quirinusretabel van Hoei. De beschilderde luiken. Behandeling*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. / Bull. Kon. Inst. Kunstpatr., 26, 1994/95 (1998), p. 73-74.
205. A. DEBOLEZ, *The Autograph Manuscript of the Liber Floridus: A Key to the Encyclopedia of Lambert of Saint-Omer* (Corpus christianorum. Autographa Medii Aevi, 4). Turnhout, Brepols, 1998, 212 p., 42 pl.
206. R. DIDIER, *Le retable de saint Quirin de Huy. Le problème du retable et de la statue. Hel Sint-Quirinusretabel van Hoei. Het probleem van het retable en van het beeld*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. / Bull. Kon. Inst. Kunstpatr., 26, 1994/95 (1998), p. 93-112, 9 ill.
207. J. DIJKSTRA, *Enkele opmerkingen over het Retable du Parlement de Paris*, in *Album [...] van Asperen de Boer*, p. 53-60, ill. [= n° 169]
208. J. DIJKSTRA, *Hel materieel-technisch onderzoek*, in *Om iets te weten [...]*, p. 290-331, ill. [= n° 257]
209. A. DUBOIS, [Compte rendu/Recensie] B. Cardon, *Manuscripts of the Speculum Humanae Salvationis in the Southern Netherlands (c. 1410-c. 1470). A Contribution to the Study of the 15th Century Book Illumination and of the Function and Meaning of Historical Symbolism (Corpus of Illuminated Manuscripts, 9, Low Countries Series, 6)*, Leuven, Smeyers, 1996, in *Revue arch. et hist. d'art Louvain*, 30, 1997 (1998), p. 166.
210. J.-M. DUVOQUEL et P. CRUYSMANS, *Dictionnaire des peintres d'animaux belges et hollandais nés entre 1750 et 1880*. S.L., Berko, 1998, 545 p., ill.
211. *Early Northern European Painting* (ed. L. CAMPBELL, S. FOISTER and A. ROY) = National Gallery Technical Bulletin, 18, 1997, 112 p., ill.
212. N. EGOROVA, *State Pushkin Museum of Fine Arts. The Netherlands, XV-XVI Centuries. Flanders XVII-XVIII Centuries. Belgium, XIX-XX Centuries Collection of Paintings*. Moscow, 1998.
213. A. ESCU, *Hel boogmotief bij de Vlaamse primitieven. Een synthese*, in *Dirk Bouts [...]*, p. 165-180, 13 ill. [= n° 325]
214. M.L. EVANS, [Compte rendu/Recensie] A.H. van Buren et al., *Heures de Turin-Milan. Commentary*, Lucerne, Faksimile Verlag, 1996, in *Burl. Mag.*, 1146, 1998, p. 624-625.
215. E. FAHY, *How the Pictures Got Here*, in *From Van Eyck to Bruegel [...]*, p. 63-78, ill. [= n° 221]
216. R. FALKENBURG, *Marginal Motifs in Early Flemish Landscape Paintings*, in *Herry met de Bles [...]*, 1998, p. 153-170. [= n° 311]
217. F. FERNANDEZ PARDO, *La pintura flamenca sobre cobre en el patrimonio riojano*, in *Pinlura flamenca barroca [...]*, p. 21-94, ill. [= n° 260]
218. J.P. FILEDT KOK m.m.v. E. BERGVELT, *De Vroege Nederlandse schilderkunst in het Rijksmuseum*, in Bull. Rijksmus., 1998, p. 125-205, 55 ill.
219. J. FOLIE, [Compte rendu/Recensie] *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 Schoule et H. Verougstraete, Louvain-La-Neuve, 1997, in *Rev. belge archéol. et hist. art / Belg. Tijdschr. oudheidk. en kunstgesch.*, 67, 1998, p. 127-129.
220. a) J.-C. FRÈRE, *Les Primitifs flamands*. Paris, Terrail, 1996, 206 p., 150 ill. / b) J.-C. FRÈRE, *Early Flemish Painting*. Paris, Terrail, 1997, 208 p., 150 ill.
221. *From Van Eyck to Bruegel. Early Netherlandish Painting in the Metropolitan Museum of Art*. New York, The Metropolitan Museum of Art, 1998, 432 p., ill.
222. B. GACHTENS, [Compte rendu/Recensie] *Niederländische Gemälde des 16. und 17. Jahrhunderts im « Museum der bildende Künste Leipzig »*. Kolloquium im Leipziger Museum der bildenden Künste, 7-9. November 1996, in *Kunstchronik*, 1998, 9-10, p. 474-479, 2 ill.
223. N. GOETGHEBEUR et L. DEPUYDT-ELBAUM, *Sélection [...]. Selectie [...]. Montée au Calvaire*.

- Beklimming van de Calvarieberg, vers/rond 1558*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. / Bull. Kon. Inst. Kunstpatr., 26, 1991/95 (1998), p. 217-219, ill.
221. Graveurs en taille-douce des anciens Pays-Bas 1430/1440-1555, dans la Collection Edmond de Rothschild. Louvre, 1997-1998. Paris, Réunion Mus. nat., 1997, 174 p., 102 ill.
225. M.-J. HAIRS, *Les peintres flamands de fleurs au XVIII^e siècle*. Tournai, La Renaissance du Livre, 1998, 356 p., ill.
226. J.O. HAND, [Compte rendu/Recensie] *From Van Eyck to Bruegel, New-York, Metropolitan Museum of Art, 1997-1998*, in Burl. Mag., 1149, 1998, p. 851-857, ill.
227. W. HANSMANN und G. HOFFMANN, *Spätgotik am Niederrhein. Rheinische und Flämische Flügelaltäre im Licht neuer Forschung. Beiträge zu den Bau- und Kunstdenkmäler im Rheinland*. Köln, 1998, 295 p., ill.
228. C. HARRISON, *De iconologische benadering*, in *Om iets te weten [...]*, p. 394-434, ill. [= n^o 257]
229. *Histoire de la peinture en Belgique du XIV^e siècle à nos jours*. Tournai, La Renaissance du Livre, 1998, 531 p., ill.
230. J. HARTMAN, *The History of the Illustrated Book. The Western Tradition*. London, Norton, 1997, 288 p., 498 ill.
231. L. HUET, *Le Baroque, XVIII^e siècle*, in *Histoire de la peinture en Belgique [...]*, p. 165-235, ill. [= n^o 229]
232. *Illuminating the Book. Makers and Interpreters. Essays in Honour of Janet Backhouse* (The British Library Studies in Medieval Culture), M. BROWN and S. MCKENDRICK (eds.). London - Toronto, The British Library - University of Toronto Press, 1998, 314 p., ill.
233. A. JACOBS, *De la tradition baroque au néo-classicisme, XVIII^e siècle*, in *Histoire de la peinture en Belgique [...]*, p. 237-273, ill. [= n^o 229]
234. L. KOCKAERT, *Hel Sint-Quirinusrelabel van Hoei. De beschilderde luiken. De verflagen. Stratigrafie en samenstelling. Le retable de saint Quirin de Huy. Les volets peints. Les couches picturales. Stratigraphie et composition*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. / Bull. Kon. Inst. Kunstpatr., 26, 1991/95 (1998), p. 67-73, 1 ill.
235. L. KOCKAERT et J. SANYOVA, *Le retable de saint Quirin de Huy. La sculpture. Comparaison de la polychromie et des peintures des volets du retable. Hel Sint-Quirinusrelabel van Hoei. Hel beeld. Vergelijking van de polychromie en het schilderwerk op de luiken van het retable*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. / Bull. Kon. Inst. Kunstpatr., 26, 1991/95 (1998), p. 87-88.
236. A. KOFUKU, *Herri met de Bles and Some Considerations on Simultaneous Representations in Early Flemish Painting*, in *Herri met de Bles [...]*, p. 143-151. [= n^o 311]
237. E. KÖNIG, *Text und Bild im Berliner Stundenbuch*, in *Das Berliner Stundenbuch [...]*, p. 39-110, ill. [= n^o 176]
238. A. KORTWEG, *Boeken van Oranje-Nassau. De bibliotheek van de graven van Nassau en prinsen van Oranje in de vijftiende en zestiende eeuw* (tent. cat.). Den Haag, Museum van het Boek - Museum Meermanno-Westreenianum - Koninklijke Bibliotheek, 1998, 48 p., ill.
239. O. KORKOVA, *Donator v Nizozemskem Malirstvi 16. Stoleli / Persona non grata? Zamalované Postavy Donatoru na Nizozemskych Obrazech z Ceskych sbirek*, in *Umeni*, 46, 1998, 1-2, p. 75-82 [Der Stifter in der niederländischen Malerei des 16. Jahrh. Persona non grata? mit Beispielen aus tschechischen Sammlungen].
240. W.E. KRUL, *Realisme, Renaissance en nationalisme: cultuurhistorische opvallingen over de Oudnederlandse schilderkunst tussen 1860 en 1920*, in *Om iets te weten [...]*, p. 236-286, ill. [= n^o 257]
241. S. LAEMERS, [Compte rendu/Recensie] *Bernhard Ridderbos en Henk van Veen (red.), 'Om iets te weten van de oude meesters'. De Vlaamse Primitieven - herontdekking, waardering en onderzoek [...]*, in *Middeleeuwen*, 12, 1998, p. 178-182.
242. F. LAMMERTSE *et al.*, *Van Eyck to Bruegel, 1400-1550. Dutch and Flemish Painting in the Collection of the Museum Boymans-van Beuningen*. Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, 1995, 408 p., 298 ill.
243. A.-M. LEGARÉ, *Les cent quatorze manuscrits de Bourgogne choisis par le comte d'Argenson pour le roi Louis XV. Édition de la liste de 1748*, in *Bulletin du bibliophile*, 1998, 2, p. 241-329, ill.
244. C. LIMENTANI VIRDIS, *La Pittura fiamminga nel Veneto e nell'Emilia*. Verona, Banca popolare - Banco S. Geminiano e S. Prospero, 1997, 380 p., ill.
245. P. LORENZ, *Le retable du Parlement de Paris et son peintre: trois hypothèses récentes*, in *Bull. monumental*, 156, 1998, 3, p. 309-311, ill.
246. S. LÜKEN, *Kaiser Maximilian I. und seine Ehrenporle*, in *Zeitschr. Kunstgesch.*, 1998, 4, p. 449-490, 21 ill.

217. M.B. McNAMEE, *Vested Angels. Eucharistic Allusions in Early Netherlandish Painting* (Liturgisch Instituut Tilburg, Liturgia condenda, 6). Louvain, Peeters, 1998, 385 p., 114 fig., VI pl.
218. J.H. MARROW, *Artistic Identity in Early Netherlandish Painting*, in *Rogier Van der Weyden [...]*, p. 53-60, 6 ill. [= n° 160]
219. D. MARTENS, *La « Sainte Anne trinitaire au chartreux » de Poznan: primitif hollandais ou primitif flamand?*, in *Ann. Soc. roy. Archéol. de Bruxelles*, 1998, p. 67-101, 17 ill.
220. M.P.J. MARTENS, *Het onderzoek naar de opdrachtgevers*, in *Om iets te weten [...]*, p. 319-393, ill. [= n° 257]
221. L. MASSCHELEIN-KLEINER, *Le retable de saint Quirin de Huy. Conclusion. Het Sint-Quintensrelaet van Hoei. Besluit*, in *Bull. Inst. roy. Patr. art. / Bull. Kon. Inst. Kunstpatr.*, 26, 1991/95 (1998), p. 117.
222. L. MASSCHELEIN-KLEINER, *Le retable de saint Quirin de Huy. Introduction. Het Sint-Quirinusrelaet van Hoei. Inleiding*, in *Bull. Inst. roy. Patr. art. / Bull. Kon. Inst. Kunstpatr.*, 26, 1991/95 (1998), p. 55.
223. J. MÜLLER-HOFSTEDÉ *et al.*, *Autobiographie und Selbstporträt in der Renaissance* (Atlas. Bonner Beiträge zur Renaissanceforschung, 2), hrsg. G. Schweikhart. Köln, Walter König, 1998, 223 p., ill.
224. H. MUND, *La copie chez les Primitifs flamands et Dirk Bouts*, in *Dirk Bouts [...]*, p. 231-246, 15 ill. [= n° 325]
225. H. MUND and C. STROO, *Early Netherlandish Painting (1400-1500). A bibliography (1984-1998). Contributions to Fifteenth-Century Painting in the Southern Netherlands and the Principality of Liège*, 8. Brussels, Centre international d'étude de la peinture médiévale des bassins de l'Escaut et de la Meuse B Internationaal Studiecentrum voor de Middeleeuwse Schilderkunst in het Schelde- en Maasbekken, 1998, 385 p.
226. *Museum der bildende Künste Leipzig. Internationales Kolloquium zu Gemälden der Netherlandersammlung, 7.-9. Nov. 1996*. Leipzig, Museum der bildenden Künste, 1998, 87 p., ill.
227. « *Om iets te weten van de oude meesters* ». *De Vlaamse Primitieven. Herontdekking, waardering en onderzoek. Open Universiteit, Heerlen, 1995*. Nijmegen, SUN, 1995, 463 p., 103 ill.
228. H. PAUWELS, *Het Corpus van de vijftiende-eeuwse schilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden*, in *Om iets te weten [...]*, p. 332-348, ill. [= n° 257]
229. C. PÉRIER-D'ETEREN, [Compte rendu/Recensie] *National Gallery: Technical Bulletin, vol. 18. Early Northern Painting, Londres, 1997*, in *Rev. belge archéol. et hist. art / Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch.*, 67, 1998, p. 133-135.
230. *Pinlura flamenca barroca (Cobres, siglo XVII)*. San Sebastian, 1998, 267 p., 130 ill.
231. E. POKORSKY, *Deutsche und Niederländische Zeichnungen 16. und frühes 17. Jahrhundert. Katalog der graphischen Sammlung des StadtMuseums Linz-Nordico*. Linz, 1998, 126 p., ill.
232. R.-F. POSWICK, *Le Breviaire bénédictin de Grammont (Geraardsbergen)*, in *Livre et Estampe*, 43, 1997, p. 21-112.
233. B. RIDDERBOS, *Objecten en vragen*, in *Om iets te weten [...]*, p. 15-136, ill. [= n° 257]
234. B. RIDDERBOS, *Van Waagen tot Friedländer: het kunsthistorisch onderzoek naar de Oudnederlandse schilderkunst gedurende de negentiende en het begin van de twintigste eeuw*, in *Om iets te weten [...]*, p. 189-235, ill. [= n° 257]
235. P. ROBERTS-JONES, *Eclat et densité de la peinture en Belgique*, in *Histoire de la peinture en Belgique [...]*, p. 11-33, ill. [= n° 229]
236. J. SANDER, *Hans Holbein d. J. und die Niederländische Kunst am Beispiel des « Solothurner Madonna »*, in *Zeitschr. für Schweizer. Archäol. und Kunstgesch.*, 55, 1998, 2-1, p. 123-130, 5 ill.
237. W. SCHUDEL, *Vrijleggen? niet vanzelfsprekend. Dégager? Est-ce évident?*, in *Bull. Inst. roy. Patr. art. / Bull. Kon. Inst. Kunstpatr.*, 26, 1991/95 (1998), p. 183-187, 1 ill.
238. *Sinnbild und Realität. Niederländische Druckgraphik im 16. und 17. Jahrhundert. Die Sammlung im Staatlichen Museum Schwerin*. Schwerin, 1998, 230 p., ill.
239. K. et M. SMEYERS, *Un livre de prières flamand en Pologne. Le manuscrit 2943 de la collection Czartoryski au Musée Narodowe à Cracovie*, dans *Roczniki Humanistyczne. Historia sztuki*, 45, 1997 (1998), p. 117-138, ill.
240. M. SMEYERS, *Iluminuras Flamengas para Portugal (1440-1530)*, in *Revista de ciencias históricas*. Universidade Portucalense, 12, 1997 (1998), p. 169-200, ill.
241. a) M. SMEYERS, *Vlaamse miniaturen van de 16de eeuw. De Middeleeuwse wereld op perkament*. Leuven, Davidsfonds, 1998, 528 p., ill. / b) *M. Smeegers, L'art*

- de la miniature flamande du VIII^e au XVI^e siècle.* Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1998, 528 p., ill.
272. F. STEENBOCK, *Zur Überlieferungsgeschichte des Stundenbuchs der Maria von Burgund und Kaiser Maximilians*, in *Das Berliner Stundenbuch [...]*, p. 155-164, ill. [= n^o 176]
273. C.J.H.M. TAX en A.C.M. TAX-KOOLEN, *Geschilderde voorstellingen van Nautilusbekers in Antwerpse openbare verzamelingen*, in *Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen*, 1997, p. 333-414, 104 ill.
274. N. VAN ECK, [Compte rendu/Recensie] *E. de Jongh en G. Luijten, Spiegel van alledag. Nederlandse genreprenten 1550-1700*, *Gent, Snoeck-Ducajou - Amsterdam, Rijksmuseum*, 1997, in *Oud Holland*, 111, 1997, 3, p. 268-271.
275. J. VYNCKIER, *Het Sint-Quirinusretabel van Hoi. De beschilderde luiken. De drager. Dendrochronologie. Le retable de saint Quirin de Huy. Les volets peints. Le support. La dendrochronologie*, in *Bull. Inst. roy. Patr. art. / Bull. Kon. Inst. Kunstpatr.*, 26, 1994/95 (1998), p. 65.
276. C. WHITE, *Dutch and Flemish Drawings from the Royal Library Windsor Castle*. Raleigh, North Carolina Museum of Art, 1994, 104 p., ill.
277. CH. WOOD, *The Errera Sketchbook and the Landscape Drawing on Grounded Paper*, in *Herry met de Bles [...]*, p. 101-116. [= n^o 311]
278. O. ZÉDER, [Compte rendu/Recensie] *Chefs-d'œuvre flamands et hollandais du musée Fabre. Tableaux flamands et hollandais du Musée Fabre de Montpellier, Paris, Institut néerlandais*, 1998, in *L'Estampille*, 323, 1998, p. 50-61, 13 ill.
- b) Centres de production - Productiecentra**
279. [Antwerpen] P. VAN DEN BRINK, *Da Josef timmert. Een Antwerps paneeltje in Delft*, in *Album [...] van Asperen de Boer*, p. 27-36, ill. [= n^o 169]
280. [Brugge] a) T.-H. BORCHERT, *De ontdekking van de Brugse schilderkunst*, in *Brugge en de Renaissance [...] Catalogus*, p. 15-21, ill. / b) T.-H. BORCHERT, *La découverte de la peinture brugeoise*, in *Bruges et la Renaissance [...] Catalogue*, p. 15-21, ill. [= n^o 281]
281. [Brugge] a) *Brugge en de Renaissance. Van Memling tot Pourbus. Notices & Catalogus*. (Gent), Ludion B (Paris), Flammarion, 1998, 319 + 255 p., ill. / b) *Bruges et la Renaissance. De Memling à Pourbus. Notices & Catalogue*. (Gand), Ludion B (Paris), Flammarion, 1998, 319 + 255 p., ill.
282. [Brugge] A. BURNET, [Compte rendu/Recensie] *De Memling à Pourbus, l'identité brugeoise au XVI^e siècle. De Memling à Pourbus, Bruges, Hôpital Saint-Jean*, 1998, in *L'Estampille*, 327, 1998, p. 8-10, ill.
283. [Brugge] L. CAMPBELL, [Compte rendu/Recensie] *Van Memling tot Pourbus, Bruges, Sint-Jans Hospitaal*, 1998, in *Burl. Mag.*, 1119, 1998, p. 851-852, ill.
284. [Brugge] R. D[E] N[OLF] en S. V[ANDEN] B[ERGHE], *Van Bourgondie tot Habsburg*, in *Museumbull*. Brugge, 1998, 3 & 4, p. 26-32, ill.
285. [Brugge] a) H. LOBELLE-CALUWÉ *et al.*, *Anonieme meesters*, in *Brugge en de Renaissance [...] Notices*, p. 168-174, ill. / b) H. LOBELLE-CALUWÉ *et al.*, *Maîtres anonymes*, in *Bruges et la Renaissance [...] Notices*, p. 168-174, ill. [= n^o 281]
286. [Brugge] H.L. LOBELLE C[ALUWÉ], *Van Memling tot Pourbus. Tekst van de audioguides*, in *Museumbull*. Brugge, 1998, 5 & 6, p. 4-25, ill.
287. [Brugge] a) E. TAHOX *et al.*, *Prenten*, in *Brugge en de Renaissance [...] Notices*, p. 175-186, ill. / b) E. TAHOX *et al.*, *Arts graphiques*, in *Bruges et la Renaissance [...] Notices*, p. 175-186, ill. [= n^o 281]
288. [Brugge] V. V[ERMEERSCH], *Dürer en de mooiste Madonna's. In de marge van de tentoonstelling « Van Memling tot Pourbus »*. *Tentoonstelling in de O.-L.-Vrouwekerk van Brugge (23/9 tot 13/12/98)*, in *Museumbull*. Brugge, 1998, 3 & 4, p. 1-5, ill.
289. [Brugge] V. V[ERMEERSCH], *Van Memling tot Pourbus. Brugge en de Renaissance*, in *Museumbull*. Brugge, 1998, 5 & 6, p. 1, ill.
290. [Brugge] V. V[ERMEERSCH], *Van Memling tot Pourbus. Tentoonstelling (15.8-16.12.98)*, in *Museumbull*. Brugge, 1998, 2, p. 1, ill.
291. [Brugge] V. V[ERMEERSCH] en S. B[LUWENS], *Van Memling tot Pourbus tentoonstelling. Memlingmuseum-Oud Sint-Janshospitaal, van 15 augustus tot 6 december 1998*, in *Museumbull*. Brugge, 1998, 2, p. 2-3, ill.
292. [Brugge] J.C. WILSON, *Painting in Bruges at the Close of the Middle Ages* (Studies in Society and Visual Culture). University Park, Pennsylvania, 1998, 256 p., 79 ill.
293. [Bruxelles-Brussel] Y. BRULJNEX, *Het Sefanusretabel van Jan van der Coultheren: een Leuvens*

- kunstwerk met Brusselse invloeden, in *Album [...] van Asperen de Boer*, p. 37-44, ill. [= n^o 169]
294. [Kortrijk] H. WEYMEIS, *Kortrijkse die-renschilders*, in *De Leiegouw*, 1998, 1, p. 123-124, ill.
295. [Leuven] Y. BRULJNEN, *Het Stefanusrelief van Jan van der Coultheren: een Leuvense kunstwerk met Brusselse invloeden*, in *Album [...] van Asperen de Boer*, p. 37-44, ill. [= n^o 169]
296. [Leuven] Y. BRULJNEN, *De verolopen taal van Dirk Bouts. Nieuwe tendensen in de 16de-eeuwse Leuvense schilderkunst*, in *Dirk Bouts [...]*, p. 247-258, 14 ill. [= n^o 325]
297. [Leuven] B. DEKEYZER, « Waar Abraham de mosterd haalde ». *Over kunstenaars en hun adviseurs in Leuven tijdens de 15de eeuw*, in *Dirk Bouts [...]*, p. 201-210, 2 ill. [= n^o 325]
298. [Leuven] K. SMEYERS, *Dirk Bouts, un Primitif flamand à Louvain*, in *L'Estampille*, 329, 1998, p. 34-49, 15 ill.
299. [Liège] R. FORGEUR, *Inventaire provisoire des manuscrits à usage liturgique des croisiers de l'ancien diocèse de Liège jusqu'à 1803*, in *Leodium*, 83, 1998, 1-6, p. 5-14.
300. [Liège] M. REMY *et al.*, *Des origines luxembourgeoises du peintre et sculpteur liégeois Renier Panhay de Rendeux*, in *Bull. Soc. roy. « Le Vieux-Liège »*, 282, 1998, p. 785-788, ill.
- c) **Peintres, enlumineurs, dessinateurs, graveurs - Schilders, verluchters, tekenaars, graveurs**
301. [Bening] a) T. KREN *et al.*, *Simon Bening, in Brugge en de Renaissance [...]* *Notities*, p. 98-107, ill. / b) T. KREN *et al.*, *Simon Bening, in Bruges et la Renaissance [...]* *Notices*, p. 98-107, ill. [= n^o 281]
302. [Benson] a) D. MARÉCHAL, *Ambrosius Benson, in Brugge en de Renaissance [...]* *Notities*, p. 87-95, ill. / b) D. MARÉCHAL, *Ambroise Benson, in Bruges et la Renaissance [...]* *Notices*, p. 87-95, ill. [= n^o 281]
303. [Benson] a) D. MARÉCHAL en T.-H. BORCHERT, *Guillaume Benson, in Brugge en de Renaissance [...]* *Notities*, p. 96-97, ill. / b) D. MARÉCHAL et T.-H. BORCHERT, *Guillaume Benson, in Bruges et la Renaissance [...]* *Notices*, p. 96-97, ill. [= n^o 281]
304. [Bles] H. BEVERS, *The Antwerp Sketchbook of the Bles Workshop in the Berlin Kupferstichka-binell*, in *Herri met de Bles [...]*, p. 39-50. [= n^o 311]
305. [Bles] A. CHONG, *Cleveland's Landscape with John the Baptist by Herri Bles. A Landscape with Figures, or Figures in a Landscape*, in *Herri met de Bles [...]*, p. 85-94. [= n^o 311]
306. [Bles] M. FARIES and S. BONADIES, *The Cincinnati Landscape with the Offering of Isaac. Imagery and Artistic Strategies*, in *Herri met de Bles [...]*, p. 73-84. [= n^o 311]
307. [Bles] W.S. GIBSON, *The Man with the Little Owl. The Legacy of Herri Bles*, in *Herri met de Bles [...]*, p. 131-142. [= n^o 311]
308. [Bles] R.A. KOCH, *A Rediscovered Painting. The Road to Calvary by Herri met de Bles*, in *Herri met de Bles [...]*, p. 9-23, ill. [= n^o 311]
309. [Bles] A. KOFUKU, *Herri met de Bles and Some Considerations on Simultaneous Representations in Early Flemish Painting*, in *Herri met de Bles [...]*, p. 143-151. [= n^o 311]
310. [Bles] N. MULLER, *Technical Analysis of the Princeton Road to Calvary*, in *Herri met de Bles [...]*, p. 23-37. [= n^o 311]
311. [Bles] N.E. MULLER, B. ROSASCO and J. MARROW (eds), *Herri met de Bles. Studies and Explorations of the World Landscape Tradition*. Princeton University, The Art Museum - Turnhout, Brepols, 1998, X - 180 p., 157 ill.
312. [Bles] B. ROSASCO, *The Road to Calvary by Herri met de Bles. An Appreciation*, in *Herri met de Bles [...]*, p. 1-7, 6 ill. [= n^o 311]
313. [Bles] L. SERCK, *La Monée au Calvaire dans l'œuvre d'Henri Bles. Création et composition*, in *Herri met de Bles [...]*, p. 51-72. [= n^o 311]
314. [Bles] CH. WOOD, *The Errera Sketchbook and the Landscape Drawing on Grounded Paper*, in *Herri met de Bles [...]*, p. 101-116. [= n^o 311]
315. [Blondeel] a) L. JANSEN, *Lancelot Blondeel, in Brugge en de Renaissance [...]* *Notities*, p. 108-121, ill. / b) L. JANSEN, *Lancelot Blondeel, in Bruges et la Renaissance [...]* *Notices*, p. 108-121, ill. [= n^o 281]
316. [Blondeel] E. TAHOX, *Lanceloot Blondeel in Brugge / à Bruges / in Bruges / in Brügge*. Brugge, Stichting Kunstboek, 1998, 127 p., ill.
317. [Blondeel] E.T[AHOX], *Van Memling tot Pourbus. 500 jaar Lancelot Blondeel. Pictor Brugensis-praestantissimus, 1498-1998*, in *Museumbull.* Brugge, 1998, 1, p. 2-3, ill.
318. [Bosch] L.S. WOODWARD, *Influences of Leonardo da Vinci and the Italian High Renaissance on the Paintings of Hieronymus Bosch*, Lamar

- Univ. Beaumont, 1997 (Univ. Microf. Int. 1384748).
319. [Bouts] A. BERGMANS (red.), *Dirk Bouts. Het laatste Avondmaal. Leuven in de late Middeleeuwen*. Brussel B Tiel, Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap B Lannoo, 1998, 239 p., ill.
320. [Bouts] Y. BRULJENEN, *De vervolgen taal van Dirk Bouts. Nieuwe tendensen in de 16de-eeuwse Leuvense schilderkunst*, in *Dirk Bouts [...]*, p. 247-258, 11 ill. [= n° 325]
321. [Bouts] B. CARDON, *Ingekeerde portretten van Bouts*, in *Ons Erfdeel*, 1998, 4, p. 51-52, 1 ill.
322. [Bouts] B. CARDON, *Na allen synen besten vermoegenen. Dirk Bouts en zijn opdrachtgevers*, in A. BERGMANS (red.), *Dirk Bouts [...]*, p. 73-86, ill. [= n° 319]
323. [Bouts] B. CARDON, *Typologische beeldvoorstellingen in de late 15de en de vroege 16de eeuw*, in *Dirk Bouts [...]*, p. 97-108, 3 ill. [= n° 325]
324. [Bouts] L. DEPUYDT-ELBAUM *et al.*, *De restauratie van het Laatste Avondmaal. Technologisch onderzoek en behandeling*, in A. BERGMANS (red.), *Dirk Bouts [...]*, p. 205-227, ill. [= n° 319]
325. [Bouts] *Dirk Bouts (ca 1410-1475), een Vlaams primitief te Leuven*. Leuven, Peeters, 1998, 584 p., ill.
326. [Bouts] A. ESCH, *Het boogmotief bij de Vlaamse primitieven. Een synthese*, in *Dirk Bouts [...]*, p. 165-180, 13 ill. [= n° 325]
327. [Bouts] L. KOCKAERT, *De restauratie van het Laatste Avondmaal. Onderzoek van de schilderstechniek*, in A. BERGMANS (red.), *Dirk Bouts [...]*, p. 236-239, ill. [= n° 319]
328. [Bouts] H. LOBELLE-CALUWÉ, *Het Laatste Avondmaal: spiegel van de realiteit. Realia en werkelijkheid*, in A. BERGMANS (red.), *Dirk Bouts [...]*, p. 177-195, ill. [= n° 319]
329. [Bouts] M. MADOU, *Het Laatste Avondmaal: spiegel van de realiteit. Vestimentaire aspecten*, in A. BERGMANS (red.), *Dirk Bouts [...]*, p. 196-201, ill. [= n° 319]
330. [Bouts] M. MADOU, *Realia, graadmeter voor de vestimentaire symboliek. Bijdrage tot een verdere analyse van de « Boutsgarderobe »*, in *Dirk Bouts [...]*, p. 211-222, 13 ill. [= n° 325]
331. [Bouts] D. MARTENS, *Metamorfosis hispanicas de una composicion de Dieric Bouts*, in *Goya*, 262, 1998, p. 2-12, 16 ill.
332. [Bouts] L. MASSCHELEIN-KLEINER *et al.*, *La restauration du triptyque du Saint Sacrement de Dirk Bouts*, in *Dirk Bouts [...]*, p. 303-317, 18 ill. [= n° 325]
333. [Bouts] J. MÜLLER HOFSTEDE, *Der Künstler im Humilitas-Gestus. Altniederländische Selbstporträts und ihre Signifikanz im Bildkontext. Jan van Eyck - Dieric Bouts - Hans Memling - Joos van Cleve*, in *Autobiographie und Selbstporträt [...]*, p. 38-68, ill. [= n° 253]
334. [Bouts] H. MUND, *La copie chez les Primitifs flamands et Dirk Bouts*, in *Dirk Bouts [...]*, p. 231-246, 15 ill. [= n° 325]
335. [Bouts] A. en H. PAGWELS, *Dirk Bouts' Laatste Avondmaal, een belangrijk keerpunt in de evolutie van de perspectief in de schilderkunst van de Nederlanden*, in *Dirk Bouts [...]*, p. 71-96, 9 ill. [= n° 325]
336. [Bouts] K. SMEYERS, *Dirk Bouts, un Primitif flamand à Louvain*, in *L'Estampille*, 329, 1998, p. 34-49, 15 ill.
337. [Bouts] M. SMEYERS, *Dirk Bouts, schilder van de stille*. Leuven, Davidsfonds, 1998, 159 p., ill.
338. [Bouts] M. SMEYERS, *Dirk Bouts, een Vlaams primitief te Leuven*, in *Dirk Bouts [...]*, p. 13-18, 3 ill. [= n° 325]
339. [Bouts] M. SMEYERS, *Het Levende Brood. Dirk Bouts en het Laatste Avondmaal*, in A. BERGMANS (red.), *Dirk Bouts [...]*, p. 133-176, ill. [= n° 319]
340. [Bouts] M. SMEYERS, *The Living Bread. Dirk Bouts and the Last Supper*, in *Dirk Bouts [...]*, p. 35-58, 6 ill. [= n° 325]
341. [Bouts] K. SMEYERS, *De Marteling van de H. Erasmus door Dirk Bouts. Een speurtocht naar inspiratiebronnen en navolgingen*, in *Dirk Bouts [...]*, p. 127-136, 7 ill. [= n° 325]
342. [Bouts] C. STROO en R. VAN DOOBEN, « *Wat hemlieden toebehoort die vonnesse wijzen zullen* ». *Bouts. werk voor het Leuvense stadhuis in een ruimer perspectief*, in *Dirk Bouts [...]*, p. 137-152, 8 ill. [= n° 325]
343. [Bouts] P. SYFER D'OLNE, H. VEROUWSTRAETE et R. VAN SCHOUTE, *La Justice d'Olhon de Dirk Bouts. Panneaux et cadres*, in *Dirk Bouts [...]*, p. 267-276, 6 ill. [= n° 325]
344. [Bouts] J.R.J. VAN ASPEREN DE BOER, *Observations on Underdrawing and the Creative Process in Some Dirk Bouts Paintings*, in *Dirk Bouts [...]*, p. 259-266, 7 ill. [= n° 325]
345. [Bouts] L. VAN BUYTEN, ... *Dieci quondam Theodorici nativi extra patriam ...*, in A. BERGMANS (red.), *Dirk Bouts [...]*, p. 53-72, ill. [= n° 319]

346. [Bouts] R. VAN BUYTEN, *Economische kanttekeningen bij Dirk Bouts en het 15de-eeuwse Leuven*, in *Dirk Bouts [...]*, p. 189-200. [= n° 325]
347. [Bouts] J. VAN LEEUWEN, « Een lafereel van ons Heeren oordeele ». *De functie en de betekenis van een Laatste Oordeelsvoorstelling in een middeleeuwse raadsaal*, in *Dirk Bouts [...]*, p. 153-164, 2 ill. [= n° 325]
348. [Bouts] J. VAN LIER, *Een vrome herenmaaltijd in Leuven. Theologische analyse van het Laatste Avondmaal door Dirk Bouts*, in *Dirk Bouts [...]*, p. 59-70, 3 ill. [= n° 325]
349. [Bouts] R. VAN SCHOUTE et H. VEROUGSTRÆTE, *Les Chefs de saint Jean-Baptiste attribués à l'entourage de Bouts. Considérations sur la datation à partir de l'étude de l'état matériel*, in *Dirk Bouts [...]*, p. 277-280. [= n° 325]
350. [Bouts] D. VANWILNSBERGHE, *Fleurs de vanité et jardins de paradis. Polysémie du « langage des fleurs » chez Bouts*, in *Dirk Bouts [...]*, p. 223-230, 4 ill. [= n° 325]
351. [Bouts] J. VYNCKIER, *De restauratie van het Laatste Avondmaal. Onderzoek van de dragers*, in A. BERGMANS (red.), *Dirk Bouts [...]*, p. 228-235, ill. [= n° 319]
352. [Bouts] J. WISSE, *Distinguishing Between Bouts and Stuerbout as Official City Painters*, in *Dirk Bouts [...]*, p. 19-34, 3 ill. [= n° 325]
353. [Bril] L. PILI, *Paintings by Paul Bril in Collaboration with Rottenhammer, Elsheimer and Rubens*, in *Burl. Mag.*, 1147, 1998, p. 660-667, 11 ill.
354. [Bruegel] D. ALLART, [Compte rendu/Recensie] *Philippe et Françoise Roberts-Jones. Pierre Bruegel l'Ancien, Paris, 1997*, in *Rev. belge archéol. et hist. art / Belg. Tijdschr. oudheidk. en kunstgesch.*, 67, 1998, p. 137-138.
355. [Bruegel] S.L. BURRIS, *Pieter Bruegel the Elder's Apocalyptic « Fortitudo »*, Univ. of North Texas, 1997 (Univ. Microf. Int. 1387854).
356. [Bruegel] A. DRECHSEL, *Les Chasseurs dans la neige de Pieter Bruegel l'Ancien. Antécédents iconographiques*, in *Art&Fact*, 16, 1997, p. 36-41, 6 ill.
357. [Bruegel] P. FRANCASTEL, *Bruegel*, Paris, Hazan, 1995.
358. [Bruegel] W.S. GIBSON, [Compte rendu/Recensie] *J. de Jong et al., Pieter Bruegel (Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, 47 (1996), Zwolle, Waanders, 1997*, in *Simiolus*, 26, 1998, 1-2, p. 120-129.
359. [Bruegel] U. HÄRTING, [Compte rendu/Recensie] *Bruegel and Sons in Essen, Vienna and Antwerp. Breughel-Brueghel: Flämische Malerfamilie um 1600. Tradition und Fortschritt, Essen, Villa Hügel, 1997; Vienna, Kunsthistorisches Museum, 1998; Antwerp, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1998*, in *Apollo*, 436, 1998, p. 57-58, 1 ill.
360. [Bruegel] H. MIELKE, *Pieter Bruegel. Die Zeichnungen (Pictura Nova, 2)*, Turnhout, Brepols, 1996, VII B 217 p., 176 ill.
361. [Bruegel] N.M. ORENSTEIN, *Pieter Bruegel the Elder. Bruegel, the Land, and the Peasants, in From Van Eyck to Bruegel [...]*, p. 379-385, ill. [= n° 221]
362. [Bruegel] P. et F. ROBERTS-JONES, *Pierre Bruegel l'Ancien*, Paris, Flammarion, 1997, 352 p., 361 ill.
363. [Bruegel] M. ROYALTON-KISCH, [Compte rendu/Recensie] *H. Mielke, Pieter Bruegel. Die Zeichnungen (Pictura Nova. Studies in 16th and 17th Century Flemish Painting and Drawing, 2)*, Turnhout, Brepols, 1996, in *Burl. Mag.*, 1140, p. 207-208, ill.
364. [Bruegel] G. SEELIG, [Compte rendu/Recensie] *H. Mielke, Pieter Bruegel. Die Zeichnungen (Pictura Nova. Studies in 16th and 17th Century Flemish Painting and Drawing, 2)*, Turnhout, Brepols, 1996, in *Zeitschr. Kunstgesch.*, 1998, 3, p. 422-425.
365. [Bruegel] W. SEIDEL, *Pieter Bruegel d. Ä. im Kunsthistorischen Museum Wien*, Milano - Wien, SKIRA - Kunsthistorisches Museum, 1997, 161 p., ill.
366. [Bruegel] N.E. SEREBRENNIKOV, [Compte rendu/Recensie] *H. Mielke, Pieter Bruegel. Die Zeichnungen, Turnhout, Brepols, 1996*, in *Art Bull.*, 1998, 1, p. 176-179.
367. [Bruegel] E. SNOW, *Inside Bruegel. The Play of Images in Children's Games*, New York, North Point Press B FARTAR, Straus and Giroux, 1997, 204 p., ill.
368. [Bruegel] M.A. SULLIVAN, *Bruegel's Peasants. Art and Audience in the Northern Renaissance*, Cambridge University Press, 1994.
369. [Bruegel] B. BLOTIÈRE, [Compte rendu/Recensie] *La dynastie des Bruegel. Bruegel. Breughel-Brueghel, une famille de peintres anversois autour de 1600. Tradition et progrès, Vienne, Kunsthistorisches Museum, 1998*, in *L'Estampille*, 321, 1998, p. 4-5, ill.

370. [Bruegel] a) *Brueghel-Bruegel. Flämische Malerfamilie um 1600. Tradition und Fortschritt*. Essen, Villa Hügel, 1997; Wien, Kunsthistorisches Museum, 1998 / b) *Pieter Brueghel de Jonge (1564-1637/8) - Jan Brueghel de Oude (1568-1625). Een Vlaamse schildersfamilie rond 1600*. Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 3 mei - 26 juli 1988 / c) *Pieter Brueghel le Jeune (1564-1637/8) - Jan Brueghel de Oude (1568-1625). Une famille de peintres flamands vers 1600*. Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 3 mai - 26 juillet 1998. Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten - Lingen, Luca Verlag, 1998, 139 p., ill.
371. [Brueghel] J. DE GEEST, *Van Bruegel tot Brueghel en Brueghel*, in *Ons Erfdeel*, 1998, 3, p. 450-452, ill.
372. [Brueghel] U. HÄRTING, [Compte rendu/Recensie] *Bruegel and Sons in Essen, Vienna and Antwerp. Brueghel-Brueghel: Flämische Malerfamilie um 1600. Tradition und Fortschritt, Essen, Villa Hügel, 1997; Vienna, Kunsthistorisches Museum, 1998; Antwerp, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1998*, in *Apollo*, 436, 1998, p. 57-58, 1 ill.
373. [Brueghel] C. SCHUMANN, *Court, City and Countryside: Jan Brueghel's Peasant Weddings as Images of Social Unity under Archducal Sovereignty*, in *Albert & Isabelle. Essays [...]*, p. 151-160, 4 ill. [= n° 2]
374. [Campin] J. DIJKSTRA, [Compte rendu/Recensie] *A. Châtelet, Robert Campin. De Meester van Flémalle, Mercatorfonds, Antwerpen, 1996*, in *Oud Holland*, 111, 1997, 3, p. 264-267.
375. [Campin] J. DIJKSTRA, [Compte rendu/Recensie] *S. Kemperdick, Der Meister von Flémalle. Die Werkstatt Robert Campin und Rogier van der Weyden, Turnhout, 1997, Ars Nova 2*, in *Oud Holland*, 112, 1998, 2-3, p. 181-183.
376. [Christus] H. VAN DER VELDEN, *Defrocking St. Eloy: Petrus Christus's « Vocational Portrait of a Goldsmith »*, in *Simiolus*, 26, 1998, p. 242-276, ill.
377. [Christus] H. VAN DER VELDEN, *Petrus Christus's Our Lady of the Dry Tree*, in *Journal Warburg Courtauld Inst.*, 60, 1997 (1998), p. 89-110, 44 ill.
378. [Claeissens] J.-P. MEULEMEESTER, *Ambachtelijke opdrachten voor de Brugse Schildersfamilie Claeissens*, in *Biekorf*, 1998, p. 162-166.
379. [Claeissens] a) E. TAHOON, *Pieter I Claeissens*, in *Brugge en de Renaissance [...]* *Notities*, p. 147-150, ill. / b) E. TAHOON, *Pieter Ier Claeissens*, in *Bruges et la Renaissance [...]* *Notices*, p. 147-150, ill. [= n° 281]
380. [Claeissens] a) E. TAHOON, *Pieter II & Pieter III Claeissens*, in *Brugge en de Renaissance [...]* *Notities*, p. 151-153, ill. / b) E. TAHOON, *Pieter II & Pieter III Claeissens*, in *Bruges et la Renaissance [...]* *Notices*, p. 151-153, ill. [= n° 281]
381. [Claeissens] a) E. TAHOON, *Antoon Claeissens*, in *Brugge en de Renaissance [...]* *Notities*, p. 154-155, ill. / b) E. TAHOON, *Antoon Claeissens*, in *Bruges et la Renaissance [...]* *Notices*, p. 154-155, ill. [= n° 281]
382. [Coeck] L. CAMPBELL, *Romulus and Remus Tapestries in the Collection of Henry VIII*, in *Apollo*, 436, 1998, p. 42-50, 11 ill.
383. [Cornelis] a) D. TAMIS, *Albert Cornelis*, in *Brugge en de Renaissance [...]* *Notities*, p. 85-86, ill. / b) D. TAMIS, *Albert Cornelis*, in *Bruges et la Renaissance [...]* *Notices*, p. 85-86, ill. [= n° 281]
384. [David] a) W. AINSWORTH, *Gérard David*, in *Brugge en de Renaissance [...]* *Notities*, p. 23-30, ill. / b) W. AINSWORTH, *Gérard David*, in *Bruges et la Renaissance [...]* *Notices*, p. 23-30, ill. [= n° 281]
385. [David] M.W. AINSWORTH, *Gerard David. Purity of Vision in an Age of Transition*. New York, The Metropolitan Museum of Art, 1998, 348 p., ill.
386. [David] M.W. AINSWORTH, *Gerard David. Purity of Vision in an Age of Transition*, in *From Van Eyck to Bruegel [...]*, p. 273-281, ill. [= n° 221]
387. [David] M.W. AINSWORTH, *The Mocking of Christ. A hitherto Unknown Painting by Gerard David*, in *Städel Jahrb.*, N.F. 16, 1997, p. 147-158, 13 ill.
388. [David] J. SANDER, *Ein unbekanntes Werk Gerard Davids. Die Beweinung Christi in Halbfigur*, in *Städel Jahrb.*, N.F. 16, 1997, p. 159-170, ill.
389. [David] V. V[ERMEERSCH], *Van Memling tot Pourbus. 500 jaar Cambyses (1498-1998)*, in *Museumbull. Brugge*, 1998, 1, p. 1, ill.
390. [De Ghendt] W. NIJS, *Sint-Niklase graveur of schilder uit Temse?*, in *Ann. kon. oudheidk. Kring Land van Waas*, 101, 1998, p. 383-386.

391. [De Gheyn] C. SWAN, *Jacques de Gheyn II and the Representation of the Natural World in the Netherlands ca 1600*, Columbia Univ. 1997 (Univ. Microf. Int. 9809787).
392. [De Hervey] a) H. LOBELLE-CALUWÉ, *Jean de Hervey*, in *Brugge en de Renaissance [...] Notities*, p. 49, ill. / b) H. LOBELLE-CALUWÉ, *Jean de Hervey*, in *Bruges et la Renaissance [...] Notices*, p. 49, ill. [= n° 281]
393. [De Pape] P. HUYS, « *De aanbidding der herders* » in *de Onze-Lieve-Vrouwekerk van Deinze, een schilderij van Simon de Pape (1633 ?)*. Deinze, 1998, 9 p., ill.
394. [De Lairesse] B. LHOIST-COLMAN, *L'histoire du tableau de Gérard de Lairesse, Orphée et Eurydice, vue de plus près*, in *Bull. Soc. roy. « Le Vieux-Liège »*, 280, 1998, p. 721-728, ill.
395. [D'Eyck] A. CHÂTELET, *Pour en finir avec Barthélemy d'Eyck*, in *Gaz. Beaux-Arts*, 1552, 1998, p. 199-220, 13 ill.
396. [Francken] N. PEETERS, *Nicolaes Francken van Herentals (ca 1520-1596), schilder zonder oeuvre: een korte bijdrage over de stamvader van de « Francken-dynastie »*, in *Taxandria*, 79, 1997, p. 205-210, ill.
397. [Gheeraerts] a) E. TAHON, *Marcus Gheeraerts de Oude*, in *Brugge en de Renaissance [...] Notities*, p. 156-159, ill. / b) E. TAHON, *Marcus Gheeraerts l'Ancien*, in *Bruges et la Renaissance [...] Notices*, p. 156-159, ill. [= n° 281]
398. [Hooerenbaut] N. GOETGHEBEUR, *Sélection des activités récentes. Selectie uit recente werkzaamheden. Gerard Hooerenbaut (allr./loegeschr.)*, *Vue de Gand. Gezicht op Gent, 1534*, in *Bull. Inst. Roy. Patr. art. / Bull. Kon. Inst. Kunstpatr.*, 26, 1994/95 (1998), p. 213-216, ill.
399. [Isenbrant] a) T.-H. BORCHERT, *Adrien Isenbrant*, in *Brugge en de Renaissance [...] Notities*, p. 59-84, ill. / b) T.-H. BORCHERT, *Adrien Isenbrant*, in *Bruges et la Renaissance [...] Notices*, p. 59-84, ill. [= n° 281]
400. [Jegher] P. VANSUMBEREN, *Hel oudste ganzenbord van Vlaanderen?*, *Prov. Com. voor Geschied. en Volkskunde. Jaarboek 1991-1992*, 4, 1994, p. 107-112.
401. [Maes] J.L. MEULEMEESTER, *Maes, Jan*, in *Nat. biogr. woordenboek*, 15, 1996, col. 459-464.
402. [Maitres-Meesters] M.W. AINSWORTH, *An Unfinished Landscape Painting Attributed to the Master LC and Sixteenth-Century Workshop Practice*, in *Herri met de Bles [...]*, Princeton - Turnhout, 1998, p. 117-129 [= n° 311]
403. [Maitres-Meesters] B. BRINKMANN, *Eine flämische Geburt Christi, der Kardinal Rolin und der « Mann mit dem Weinglas » im Louvre*, in *Städte Jahrb.*, N.F. 16, 1997, p. 91-112, ill.
404. [Maitres-Meesters] J. DIJKSTRA, [Compte rendu/Recensie] A. CHÂTELET, *Robert Campin. De Meester van Flémalle, Mercatorfonds, Antwerpen, 1996*, in *Oud Holland*, 111, 1997, 3, p. 264-267.
405. [Maitres-Meesters] J. DIJKSTRA, [Compte rendu/Recensie] S. KEMPERDICK, *Der Meister von Flémalle. Die Werkstatt Robert Campin und Rogier van der Weyden, Turnhout, 1997*, *Ars Nova* 2, in *Oud Holland*, 112, 1998, 2-3, p. 181-183.
406. [Maitres-Meesters] a) L. HENDRIKMAN, *De Meester van het Heilige Bloed, in Brugge en de Renaissance [...] Notities*, p. 50-58, ill. / b) L. HENDRIKMAN, *Maitre du Saint-Sang, in Bruges et la Renaissance [...] Notices*, p. 50-58, ill. [= n° 281]
407. [Maitres-Meesters] M. KOSTER, *Reconsidering St. Catherine of Bologna with Three Donors by the Baroncelli Master of Bruges*, in *Simiolus*, 26, 1998, 1-2, p. 5-17, 9 ill.
408. [Marmion] M. GIL, *Un livre d'heures inédit de l'atelier de Simon Marmion à Valenciennes*, in *Revue de l'art*, 1998, n° 121, p. 43-48, ill.
409. [Memlinc] a) H. LOBELLE-CALUWÉ et T.-H. BORCHERT, *Hans Memling, in Brugge en de Renaissance [...] Notities*, p. 13-22, ill. / b) H. LOBELLE-CALUWÉ et T.-H. BORCHERT, *Hans Memling, in Bruges et la Renaissance [...] Notices*, p. 13-22, ill. [= n° 281]
410. [Memlinc] J. MÜLLER HOFSTEDÉ, *Der Künstler im Humilitas-Gestus. Altniederländische Selbstporträts und ihre Signifikanz im Bildkontext. Jan van Eyck B Dieric Bouts B Hans Memling B Joos van Cleve*, in *Autobiographie und Selbstporträt [...]*, Köln, 1998, p. 38-68, ill. [= n° 253]
411. [Neyts] I. MEYER-STORK und M. SCHAEFFER, *Gillis Neyts, Deutsche Mittelgebirgslandschaft mit Reisegesellschaft*, in *Kölner Mus. Bull.*, 1998, 2, p. 11-21.
412. [Ortelius] C. REITER und M. HEINZ, *Eine Kupferdruckplatte von Abraham Ortelius als Bildträger für ein Weltgericht in Wiener Schollenstift*, in *Restauratorenblätter*, 19, 1998, p. 109-112, 3 ill.
413. [Panhay] M. REMY *et al.*, *Des origines luxembourgeoises du peintre et sculpteur liégeois Renier*

- Panhay de Rendoux*, in Bull. Soc. roy. « Le Vieux-Liège », 282, 1998, p. 785-788, ill.
414. [Pourbus] a) P. HUVENNE, *Frans Pourbus, in Brugge en de Renaissance [...] Noliities*, p. 165-167, ill. / b) P. HUVENNE, *Frans Pourbus, in Bruges et la Renaissance [...] Noliities*, p. 165-167, ill. [= n° 281]
415. [Pourbus] a) P. HUVENNE, *Pieter Pourbus, in Brugge en de Renaissance [...] Noliities*, p. 122-146, ill. / b) P. HUVENNE, *Pierre Pourbus, in Bruges et la Renaissance [...] Noliities*, p. 122-146, ill. [= n° 281]
416. [Provost] a) R. SPRONK, *Jan Provoost, in Brugge en de Renaissance [...] Noliities*, p. 31-48, ill. / b) R. SPRONK, *Jan Provoost, in Bruges et la Renaissance [...] Noliities*, p. 31-48, ill. [= n° 281]
417. [Quellinus] J.P. DE BRUYN, *Erasmus II Quellinus (1607-1678). Addenda en corrigenda IV*, in Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen, 1997, p. 415-444, 49 ill.
418. [Rubens] K.L. BELKIN, *Rubens*. London, Phaidon Press, 1998, 351 p., 214 ill.
419. [Rubens] F. BAUDOIN, *Rubens' kinderjaren in Keulen en Antwerpen*, in Prov. Com. voor Geschied. en Volkskunde. Jaarboek 1990-1991, 3, 1993, p. 133-159, 9 ill.
420. [Rubens] C. BROWN, *Rubens and the Archdukes*, in *Albert & Isabelle. Essays [...]*, p. 121-128, 1 ill. [= n° 2]
421. [Rubens] F. HASKELL, [Compte rendu/Recensie] E. McGrath, *Rubens. Subjects from History (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard 13)*, London, Harvey Miller, 1997, in Burl. Mag., 1138, 1998, p. 42-43.
422. [Rubens] G. KURY, [Compte rendu/Recensie] *Titian and Rubens: Power, Politics and Style*, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 1998, in Apollo, 435, 1998, p. 49-50, 1 ill.
423. [Rubens] A.-M. LOGAN, *Die Pränke des Löwen. Rubens-Skizzen aus St-Petersburg und München. München, Neue Pinakothek, Okt. 1997 - Jan. 1998. Katalog von K. Renger: München, Hirmer, 1997*, in Kunstchronik, 1998, 9-10, p. 464-467, 2 ill.
424. [Rubens] J. LOOMIE, *The Destruction of Rubens's Crucifixion in the Queen's Chapel, Somerset House*, in Burl. Mag., 1147, 1998, p. 680-682, ill.
425. [Rubens] M. MORFORD, *Towards an Intellectual Biography of Justus Lipsius. Pieter Paul Rubens*, in Bull. Inst. hist. belge Rome / Bull. Belg. hist. Inst. Rome, 68, 1998, p. 387-403, 13 ill.
426. [Rubens] L. PIJL, *Painlings by Paul Bril in Collaboration with Rollenhammer, Elsheimer and Rubens*, in Burl. Mag., 1147, 1998, p. 660-667, 11 ill.
427. [Rubens] *Titian and Rubens: Power, Politics and Style*. Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 1998.
428. [Rubens] T. VIGNAU-WILBERG, *Rubens's Study in Munich for « The Duke of Lerma on Horseback »*, in Master Drawings, 36, 1998, 3, p. 275-287, 6 ill.
429. [Rubens] M. WINNER, *Rubens 'Göllerrat' als Friedensbild. Dichtung und Malerei von Peter Paul Rubens*, in Münchener Jahrb. bild. Kunst, 48, 1997, p. 113-134, 11 ill.
430. [Rycx] J.L. MEULEMEESTER, *Rycx, Jan (de Jongere)*, in Nat. biogr. woordenboek, 15, 1996, col. 639-642.
431. [Rycx] J.L. MEULEMEESTER, *Rycx, Paul (de Oudere)*, in Nat. biogr. woordenboek, 15, 1996, col. 642-644.
432. [Rycx] J.L. MEULEMEESTER, *Rycx, Paul (de Jongere)*, in Nat. biogr. woordenboek, 15, 1996, col. 644-646.
433. [Schul] J.D. STEWART, [Compte rendu/Recensie] G. Wilmers, *Cornelis Schul (1597-1655): a Flemish Painter of the High Baroque (Pictura Nova 1)*, Turnhout, Brepols, 1996, in Apollo, 438, 1998, p. 56-57.
434. [Schul] G. WILMERS, *Cornelis Schul (1597-1655): a Flemish Painter of the High Baroque (Pictura Nova, 1)*. Turnhout, Brepols, 1996, 453 p., ill.
435. [Seghers] N. GOETGHEBEUR, *Gerard Seghers, Sélection [...]. Selectie [...]. Le songe de Joseph. De droom van Jozef, vers/rond 1626-1629*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. / Bull. Kon. Inst. Kunstpatr., 26, 1994/95 (1998), p. 220-222, ill.
436. [Stradanus] a) W. LE LOUP et D. MARÉCHAL, *J. Stradanus*, in *Brugge en de Renaissance [...] Noliities*, p. 160-162, ill. / b) W. LE LOUP et D. MARÉCHAL, *J. Stradanus*, in *Bruges et la Renaissance [...] Noliities*, p. 160-162, ill. [= n° 281]
437. [Suvée] D.M., *Kunsthwerk in de kijker 144. Portret van Jean Rameau door Joseph Suvée (Brugge 1743-Rome 1807)*, in Museumbull. Brugge, 1998, 1, p. 6-7, ill.
438. [Teniers] M. KLINGE, *David Teniers der Jüngere als Zeichner. Die Antwerpener Schaffenszeit*

- (1633-1651), in Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen, 1997, p. 71-282, 102 ill.
439. [Van Alsloot] M. THOFNER, *The Court of the City, the City in the Court. Denis van Alsloot's Depictions of the 1615 Brussels 'Ommegang'*, in Nederl. kunsth. Jaarb., 49, 1998, p. 185-207, 12 ill.
440. [Van Boucle] N. COURTIN, *Les natures mortes de Pieter van Boucle à l'hôtel Amelot de Bisseuil*, in Bull. Soc. Hist. de l'art français, 1996 (1997), p. 21-30, 19 ill.
441. [Van Brugghe] A. DEWITTE, *Lucas van Brugghe 1712-1742*, in Biekerhof, 1998, p. 41.
442. [Van Cleve] J. MÜLLER HOFSTEDER, *Der Künstler im Humilitas-Gestus. Allniederländische Selbstporträts und ihre Signifikanz im Bildkontext. Jan van Eyck B Dieric Bouts B Hans Memling B Joos van Cleve*, in *Autobiographie und Selbstporträt [...]*, p. 38-68, ill. [= n° 253]
443. [Van Cleve] J. SANDER, *Leonardo in Antwerpen. Joos van Cleves « Christus und Johannesknabe, einander umarmend »*, in Städel Jahrb., N.F. 15, 1995, p. 175-181, 3 ill.
444. [Van Coninxloo] F. VAN DER PLOEG, *Jan II van Coninxloo en zijn werkzaamheden voor het benedictijnenklooster van Groot-Bijgaarden bij Brussel*, in Oud Holland, 112, 1998, 2-3, p. 104-126, 17 ill.
445. [Van der Goes] R.J. CRUM, *Facing the Closed Doors to Reception? Speculations on Foreign Exchange, Liturgical Diversity, and the « Failure » of the Portinari Altarpiece*, in Art Journal, 1998, 1, p. 5-13, 9 ill.
446. [Van der Goes] E. DIAENENS, *Hugo van der Goes*, Antwerpen, Mercatorfonds, 1998, 422 p., ill.
447. [Van der Goes] E.M. WHITE, *Rogier van der Weyden, Hugo van der Goes, and the Making of the Netherlandish St. Luke Tradition*, in *Rogier Van der Weyden [...]*, p. 39-48, 4 ill. [= n° 460]
448. [Van der Meulen] *i la gloire du Roi. Van der Meulen, peintre des conquêtes de Louis XIV*, Dijon, Musée des Beaux-Arts, Palais des Etats de Bourgogne, 1998, Dijon, 1998, 300 p., 250 ill.
449. [Van der Meulen] L. STARCKY, [Compte rendu/Recensie] *Van der Meulen. Un Flamand au service de Louis XIV. A la gloire du roi. Van der Meulen, peintre des conquêtes de Louis XIV*, Dijon, Musée des Beaux-Arts, Palais des Etats de Bourgogne, 1998, in L'Estampille, 326, 1998, p. 72-75, 5 ill.
450. [Van der Weyden] A. ACRES, *The Columba Altarpiece and the Time of the World*, in Art Bull., 1998, 3, p. 422-451, 23 ill.
451. [Van der Weyden] A. ACRES, *Luke, Rolin, and Seeing Relationships*, in *Rogier Van der Weyden [...]*, p. 23-38, 16 ill. [= n° 460]
452. [Van der Weyden] D. APOSTOLOS-CAPPADONA, *Picturing Devotion: Rogier's St. Luke Drawing the Virgin*, in *Rogier Van der Weyden [...]*, p. 5-14, 10 ill. [= n° 460]
453. [Van der Weyden] T.H. BORCHERT, *Rogier's St. Luke: The Case for Corporate Identification*, in *Rogier Van der Weyden [...]*, p. 61-88, 11 ill. [= n° 460]
454. [Van der Weyden] J. DIJKSTRA, [Compte rendu/Recensie] S. Kemperdick, *Der Meister von Flenalle. Die Werkstatt Robert Campin und Rogier van der Weyden, Turnhout, 1997*, *Ars Nova* 2, in Oud Holland, 112, 1998, 2-3, p. 181-183.
455. [Van der Weyden] M. FARIES, *The Infrared Studies of Rogier van der Weyden's St. Luke Drawing the Virgin: Stages of Investigation and Perception*, in *Rogier Van der Weyden [...]*, p. 89-102, 4 ill. [= n° 460]
456. [Van der Weyden] A.G. KANN, *Rogier's St. Luke: Portrait of the Artist or Portrait of the Historian?*, in *Rogier Van der Weyden [...]*, p. 15-22, 5 ill. [= n° 460]
457. [Van der Weyden] R. MACBETH and R. SPRONK, *A Material History of Rogier's St. Luke Drawing the Virgin: Conservation Treatments and Findings from Technical Examinations*, in *Rogier Van der Weyden [...]*, p. 103-131, 26 ill. [= n° 460]
458. [Van der Weyden] R. NEWMAN, *Painting Materials Used by Rogier van der Weyden in St. Luke Drawing the Virgin*, in *Rogier Van der Weyden [...]*, p. 135-152, 4 ill. [= n° 460]
459. [Van der Weyden] C. PÉRIER-D'ETEREN, *Le retable de la Vierge de la Capilla Real de Grenade et les peintres d'Isabelle de Castille*, in Rev. belge archéol. et hist. art / Belg. Tijdschrift oudheidk. en kunstgesch., 67, 1998, p. 3-26, 13 ill.
460. [Van der Weyden] *Rogier Van der Weyden. St. Luke Drawing the Virgin. Selected Essays in Context*, Boston B Turnhout, The Museum of Fine Arts B Brepols, 1997, 221 p., ill.
461. [Van der Weyden] E.M. WHITE, *Rogier van der Weyden, Hugo van der Goes, and the Making of the Netherlandish St. Luke Tradition*, in *Rogier Van der Weyden [...]*, p. 39-48, 4 ill. [= n° 460]

462. [Van Dyck] S.J. BARNES, P. BOCCARDO, C. DI FABIO e L. TAGLIAFERRO (ed.), *Van Dyck a Genova. Grande pillura e collezianismo. Genua, Palazzo Ducale, 1997*. Milano, 1997, 406 p., ill.
463. [Van Dyck] C. BROWN, *Mel vanzelsprekend gemak. Over het werk van Anton Van Dijck*, in *Ons Erfdeel*, 1998, 5, p. 692-706, ill.
464. [Van Dyck] M. KRIEGER und E. STRUBAL, [Compte rendu/Recensie] *Van Dyck a Genova. Grande Pillura e collezianismo, Genua Palazzo ducale, 1997*. Katalog hrsg. von S.J. Barnes, P. Boccardo, C. Di Fabio und L. Tagliaferro. Mailand, 1997, in *Kunstchronik*, 1998, 3, p. 106-111, 1 ill.
465. [Van Dyck] a) K. VAN DER STIGHELEN, *Van Dyck*. Tielt, Lannoo, 1998, 141 p., ill. / b) K. VAN DER STIGHELEN, *Van Dyck*. Paris, Gallimard, 1999, 141 p., ill.
466. [Van Eyck] D.M. COTTRELL, *Birds, Beasts, and Blossoms: Form and Meaning in Jan van Eyck's Cloths of Honor* (Ph. D., Case Western Reserve University, 1998).
467. [Van Eyck] K.C. LUBER, *Recognizing Van Eyck*, in *Philadelphia Museum of Art Bull.*, 91, 1998, p. 5-48, ill.
468. [Van Eyck] J. MÜLLER HOFSTEDE, *Der Künstler im Humilis-Gestus. Allniederländische Selbstporträts und ihre Signifikanz im Bildkontext. Jan van Eyck B Dieric Bouls B Hans Memling B Joos van Cleve*, in *Autobiographie und Selbstporträt [...]*, Köln, 1998, p. 38-68, ill. [n° = 253]
469. [Van Eyck] A.M. NEUNER, *Das geopferde Kind. Ikonographie und Programmatik des Dresdner Marienaltars von Jan van Eyck*, in *Jahrb. Staatl. Kunstsamm. Dresden. Beiträge. Berichte*, 25, 1994-1995 (1998), p. 31-43.
470. [Van Orley] L. CAMPBELL, *Romulus and Remus Tapestries in the Collection of Henry VIII*, in *Apollo*, 436, 1998, p. 42-50, 11 ill.
471. [Van Orley] L. HENDRIKMAN, *Enkele modellen uit het atelier van Bernard van Orley*, in *Album [...] van Asperen de Boer*, p. 93-102, ill. [= n° 169]
472. [Van Orley] L. SILVER, *Old Time Religion. Bernard van Orley and the Devotional Tradition*, in *Pantheon*, 56, 1998, p. 75-84, 9 ill.
473. [Van Steenwyck] TH. FUSENIG, *Hendrik van Steenwycks d. i. « Marktplatz » im Herzog Ulrich-Museum zu Braunschweig*, in *Niederdeutsche Beitr. z. Kunstgesch.*, 36, 1997, p. 55-72, 12 ill.
474. [Van Veen] G. BERTINI, *Ollo van Veen, Cosimo Masi and the Art Market in Antwerp at the End of the Sixteenth Century*, in *Burl. Mag.*, 1139, 1998, p. 119-120.
475. [Verbrugghen] C. BAISIER, *Nieuwe gegevens over het hoogaltuur van Peter I Verbrugghen en Willem Ignatius Kerriex in de St.-Andrieskerk te Antwerpen, eertijds in de St.-Bernardusabdij te Hemiksem*, in *Rev. belge archéol. et hist. de l'art. / Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch.*, 67, 1998, p. 27-53, 10 ill.
476. [Vrelant] A. ARNOULD, [Compte rendu/Recensie] B. Bousmanne, « *Item a Guillaume Wyelant aussi entumineur* ». *Willem Vrelant. Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique B Turnhout, Brepols, 1997*, in *Burl. Mag.*, 1146, 1998, p. 625-626.
477. [Vrelant] B. BOUSMANNE, « *Item a Guillaume Wyelant aussi entumineur* ». *Willem Vrelant. Un aspect de l'entuminure dans les Pays-Bas méridionaux sous le mécénat des ducs de Bourgogne Philippe le Bon et Charles le Téméraire*. Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique - Turnhout, Brepols, 1997, 381 p., ill.
478. [Vrelant] A. CHÂTELET, [Compte rendu/Recensie] B. Bousmanne, « *Item a Guillaume Wyelant aussi entumineur* ». *Willem Vrelant. Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique B Turnhout, Brepols, 1997*, in *Bull. monumental*, 156, 1998, 2, p. 217.
479. [Vrelant] A. DEWITTE, [Compte rendu/Recensie] B. Bousmanne, « *Item a Guillaume Wyelant aussi entumineur* », in *Biekorf*, 1998, p. 91-92.

5. ARTS DÉCORATIFS - SIERKUNSTEN

a) Généralités - Algemeenheden

480. P. COLMAN, *Propositions actualisées pour le sou-bassement des fonts baptismaux de Saint-Barthé-temy à Liège*, in *Bull. Acad. roy. Belg. Classe Beaux-Arts*, 1997, 7-12, p. 175-187, 8 ill.
481. M.M. ESTELLA, *Arqueta flamenca de los cinco senlidos en Alcalá de Henares*, in *Arch. esp. de arte*, 282, 1998, p. 181-188, ill.
482. C.J.H.M. TAX en A.C.M. TAX-KOOLEN, *Geschilderde voorstellingen van Nautilusbekers in*

Antwerpse openbare verzamelingen, in Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen, 1997, p. 333-414, 104 ill.

ARTS DU TEXTILE - TEXTIELKUNSTEN

a) Généralités - Algemeenheden

483. J.J. BRAKEL, *De groene kazuifel van de St-Petruskerk te Leiden. Bijdrage tot de geschiedenis van de laat-gotische gouborduurkunst in de Zuidelijke Nederlanden*. Sint-Niklaas, 1995, 89 p., 95 ill.
484. A.S. CAVALLIO, *The Unicorn Tapestries at the Metropolitan Museum of Art*. New-York, The Metropolitan Museum of Art, 1998, 128 p., ill.
485. M. COPPENS, *Réglementation de l'apprentissage du métier de dentellière sous l'Ancien Régime: quelques exemples*, in Rev. belge archéol. et hist. art / Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 67, 1998, p. 93-112.
486. M. DE BRUEKER, *Sélection [...] Selectie [...] Suaire de sainte Waudru. Lijkwade van Sint-Waldefrudis, IX^e-X^e s. / 9de-10de e.*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. / Bull. Kon. Inst. Kunstpatr., 26, 1994/95 (1998), p. 234-235, ill.
487. R. D[E] N[OL.F], W. L[E] L[OUP] en S. V[ANDEN]B[ERGHE], *Maria in prent en lapijl*, in Museumbull. Brugge, 1998, 3 & 4, p. 13-25, ill.
488. B. FRANKE, *Ritter und Helden der « burgundische Antiken »*. *Franko-Flämische Tapisserte des 15. Jahrh.*, in Städel Jahrb., N.F. 16, 1997, p. 113-146, 26 ill.
489. M. KOLLER, *Dem Heiligen Leopold zu Ehren. Der Fuchsmachen Teppich in Stift Heiligen-Kreuz und seine aktuelle Restaurierung*, in Österr. Zeitschr. für Kunst und Denkmalpflege, 51, 1997, 2, p. 435-441, 11 ill.
490. L. VON WILCKENS, *Gelehrte Erkenntnis - Gottgefällige Erbauung. Zwei Textilbilder in Spätmittelalterlicher Sicht*, in Münchener Jahrb. bild. Kunst, 48, 1997, p. 29-42, 12 ill.

b) Centres de production - Productiecentra

491. [Brugge] a) E. TAHON, *Wandtapijten*, in *Brugge*

en de Renaissance [...] Notices, p. 229-234, ill. / b) E. TAHON, *Tapisserte*, in *Bruges et la Renaissance [...] Notices*, p. 229-234, ill. [= n^o 281]

492. [Bruxelles-Brussel] K. BROSENS et G. DELMARCEL, *Les aventures de Don Quichotte, tapisseries bruxelloises de l'atelier Leyniers-Reydam*, in Rev. belge archéol. et hist. art / Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 67, 1998, p. 55-92, 12 ill.
493. [Bruxelles-Brussel] T. CAMPBELL, *Romulus and Remus Tapestries in the Collection of Henry VIII*, in *Apollo*, 436, 1998, p. 42-50, 11 ill.
494. [Bruxelles-Brussel] V. VERECKEN, *Sélection [...] Selectie [...] Het Wijze Oordeel van Koning Salomon. Le Jugement du roi Salomon, deuxième quart du XVII^e s. / tweede kwart 17de e.*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. / Bull. Kon. Inst. Kunstpatr., 26, 1994/95 (1998), p. 238-239, ill.

c) Artistes - Kunstenaars

495. [Leyniers-Reydam] K. BROSENS et G. DELMARCEL, *Les aventures de Don Quichotte, tapisseries bruxelloises de l'atelier Leyniers-Reydam*, in Rev. belge archéol. et hist. art / Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 67, 1998, p. 55-92, 12 ill.
496. [Vandenhoute] H. WAYMENT, *Adrian and Peeter Vandenhoute, Glaziers and Tapestry Designers*, in *Oud Holland*, 112, 1998, 2-3, p. 77-103, 31 ill.
497. [Verbruggen] G. SPIESSENS, *De Antwerpse muzikant, beeldsnijder en borduurwerker Theodoor Verbruggen (Antwerpen, 1617-1701)*, in Prov. Com. voor Geschied. en Volkskunde. Jaarboek 1994-1995, 7, 1997, p. 5-19, 1 ill.

ARTS DU MÉTAL - METAALKUNSTEN

a) Généralités - Algemeenheden

498. P. BAUDOIN, P. COLMAN et D. GOETHALS, *Orfèvrerie en Belgique. Silber in België. Silver in Belgium. 1500-1800*. Bruxelles, Brussel, Brussels, Racine, 1998, 192 p., 250 ill.

499. A. BERTRAND, *Les cloches de nos églises. Histoire et fabrication des cloches*. S.L., 1998, 180 p., ill.

500. P. DE HENAU, *La croix à double traverse du XIII^e siècle de la basilique Saint-Matru de*

- Walcourt. Examen des pierreries. Het kruis met dubbele dwarsbalk uit de 13de eeuw van Sint-Maternusbasiliek van Walcourt. Onderzoek van de edelstenen*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. / Bull. Kon. Inst. Kunstpatr., 26, 1994/95 (1998), p. 47-53, 4 ill.
501. M. DE RUETTE et K. LUTZE, *La base et les fonts baptismaux provenant de l'église Saint-Germain à Tirlemont conservés aux Musées royaux d'Art et d'Histoire (inv. 354)*, in Bull. Musées roy. Art et Hist. / Bull. Kon. Musea Kunst en Geschied., 67, 1996 (1998), p. 69-86, 21 ill.
502. G. DEWANCKEL, *La croix à double traverse du XIII^e siècle de la basilique Saint-Maternelle de Walcourt. Introduction historique, description, examen technologique, état de conservation et traitement. Het kruis met dubbele dwarsbalk uit de 13de eeuw van Sint-Maternusbasiliek van Walcourt. Historische inleiding, beschrijving, technologisch onderzoek, bewaringsstoestand en behandeling*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. / Bull. Kon. Inst. Kunstpatr., 26, 1994/95 (1998), p. 21-46, 31 ill.
503. C. DONNAY-ROCMANS et M. HARGOT, *La chasse gothique de sainte Gertrude. Exposition permanente des vestiges dans la Collégiale de Nivelles*. Nivelles, Office du Tourisme, 1997, 64 p., ill.
504. J. LOSCHAY, *La cuve baptismale de Saint-Barthélemy sous le regard d'un guide*, in Bull. Soc. roy. « Le Vieux-Liège », 281, 1998, p. 748-751, 3 ill.
505. L. MARTINOT et al., *Le rôle des méthodes de laboratoire dans la recherche de la provenance de dinanderies médiévales. Application aux fonts baptismaux de Tirlemont, aux chandeliers des abbayes de Postel et de Parc des Musées royaux d'art et d'histoire de Bruxelles et aux fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège*, Bull. Acad. roy. Belg. Classe Beaux-Arts, 1997, 1-6, p. 19-36, ill.
506. L. NYS et I. VANDEVIVERE, *À propos de l'aigle-lutrin de Saint-Nicolas de Tournai (1383), conservé au Musée de Cluny à Paris. Copies, faux et variations néo-gothiques. Étude d'un cas: les bronzes d'art de la Cuivrierie Desclée Frères & Cie, Tournai-Roubaix*, in Revue arch. et hist. d'art Louvain, 30, 1997 (1998), p. 31-60, 31 ill.
507. G. VAN BETSBRUGGE, *Aanteekeningen bij de kerkschatten in de Sint-Amanduskerk te Bellegem*, in Biekerf, 1998, p. 309-320.
- b) Centres de production - Productiecentra**
508. [Liège] B. LHOIST-COLMAN, *Les cloches et le carillon de la cathédrale de Liège. De la Révolution à nos jours*, in Feuillet cath. Liège, n° 33-38, 1998, p. 34-46, ill.
509. [Liège] M. LORENZI, *Un plat aux allégories des quatre saisons de l'atelier d'André Coune, potier d'étain à Liège au XVIII^e siècle*, in Bull. Musées roy. Art et Hist. / Bull. Kon. Musea Kunst en Geschied., 67, 1996 (1998), p. 135-138, 2 ill.
510. [Liège] M. et M.-H. MÉLARD-MARGANNE, *Cloches et carillons dans les principautés de Liège et Stavelot-Malmedy. Richesse et actualité du patrimoine campanaire*, in Feuillet cath. Liège, n° 33-38, 1998, p. 2-33, ill.
511. [Stavelot] M. et M.-H. MÉLARD-MARGANNE, *Cloches et carillons dans les principautés de Liège et Stavelot-Malmedy. Richesse et actualité du patrimoine campanaire*, in Feuillet cath. Liège, n° 33-38, 1998, p. 2-33, ill.
- c) Artistes - Kunstenaars**
512. [Coune] M. LORENZI, *Un plat aux allégories des quatre saisons de l'atelier d'André Coune, potier d'étain à Liège au XVIII^e siècle*, in Bull. Musées roy. Art et Hist. / Bull. Kon. Musea Kunst en Geschied., 67, 1996 (1998), p. 135-138, 2 ill.
513. [Hanicq] J.L. MEULEMEESTER, *Hanicq, Gaspard*, in Nat. biogr. woordenboek, 15, 1996, col. 323-326.
514. [Renier de Huy] J. LOSCHAY, *La cuve baptismale de Saint-Barthélemy sous le regard d'un guide*, in Bull. Soc. roy. « Le Vieux-Liège », 281, 1998, p. 748-751, 3 ill.

ARMES ET ARMURES - WAPENS EN WAPENUTRUSTINGEN

a) Généralités - Algemeenheden

515. C. GAIER et P. SABATTI, *Les plus belles gravures d'armes de chasse*. Paris, Hatier, 1998, 160 p., ill.

CÉRAMIQUE, VERRE, VITRAIL - KERAMIEK, GLAS EN GLASRAMEN

a) Généralités - Algemeenheden

516. C. DUMORTIER, [Compte rendu/Recensie] *Anne-Marie Mariën-Dugardin, Le legs Madame Louis Solvay. II. Boîtes et tabatières. Musées royaux d'art et d'histoire, Bruxelles, 1995*, in *Rev. belge archéol. et hist. art / Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch.*, 67, 1998, p. 132.
517. C. FONTAINE-HODIAMONT, *Sélection [...]]. Sélection [...]]. Gobelet caréné et gobelet à trompes de la nécropole mérovingienne d'Harmignies. Gestroomlijnde beker en trompbeker uit de Merovingische necropool van Harmignies, premier quart du VI^e et fin du V^e / eerste kwart 6de en eind 5de*, in *Bull. Inst. roy. Patr. art. / Bull. Kon. Inst. Kunstpatr.*, 26, 1994/95 (1998), p. 229-230, ill.
518. C. FONTAINE-HODIAMONT, *Sélection [...]]. Sélection [...]]. Verres trouvés à Bruxelles lors de fouilles à l'église Notre-Dame des Riches-Claïres et au quartier Sainte-Catherine. Glazen in Brussel gevonden tijdens opgravingen in de O-L-Vrouw-ter Rijke-Klarenkerk en in de Sint-Kathelijnewijk, XIV^e-XVIII^e s. / 14de - 18de e., in*

Bull. Inst. roy. Patr. art. / Bull. Kon. Inst. Kunstpatr., 26, 1994/95 (1998), p. 231-233, ill.

b) Centres de production - Productiecentra

519. [Namur] A. MOSSAT, [Compte rendu/Recensie] *Echo d'une exposition: Le patrimoine verrier en Namurois. Namur, Musée des Arts anciens, 1997*, in *Le Gueuleur wallon*, 1997, 4, p. 154-157, ill.
520. [Namur] *Le patrimoine verrier en Namurois. Namur, Musée des Arts anciens du Namurois, 1997*, 191 p., ill.

c) Artistes - Kunstenaars

521. [Delville] J. GUISSET, *Le vitrail de Jean Delville dans l'église Saint-Gommaire à Liège*, in *Bull. Musées roy. Art et Hist. / Bull. Kon. Musea Kunst en Geschied.*, 67, 1996 (1998), p. 139-179, 14 ill.
522. [Vandenhoute] H. WAYMENT, *Adrian and Peler Vandenhoute, Glaziers and Tapestry Designers*, in *Oud Holland*, 112, 1998, 2-3, p. 77-103, 31 ill.

MOBILIER, DÉCORATION - MEUBELKUNST, DECORATIE

a) Généralités - Algemeenheden

523. B. DUMONT, *Aménagement, décor et ameublement du château de Modave à la mort de son bâtisseur (1673)*, in *Ann. Cercle hutois Sciences et Beaux-Arts*, 52, 1998, p. 37-84, 9 ill.

b) Centres de production - Productiecentra

524. [Antwerpen] R. FABRI, *De 17de-eeuwse Antwerpse kunstkast historisch en iconografisch toegelicht*, in *Prov. Com. voor Geschied. en Volkskunde* 1994-1995, 7, 1997, p. 33-44, ill.
525. [Brabant] R. FABRI, *Brabants huismeubilair in*

de laatgotische periode. Een verkenning, in *Leven te Leuven [...]]*, p. 61-70, 4 ill. [= n° 22]

526. [Charleroi] C. MENGEOT, *Le décor de l'hôtel de ville*, in *Charleroi [...]]*, p. 63-86, ill. [= n° 78]
527. [Liège] A. COLLÉE, *Les chaires de l'église Notre-Dame de l'Immaculée Conception à Liège, ancienne église des carmes déchaussés*, in *Art&Fact*, 16, 1997, p. 54-58, 3 ill.
528. [Namur] *Boiseries à marbres sculptés en Namurois. Namur, Province de Namur / Service de la Culture B Société archéol. de Namur, 1998*, 221 p., ill.

ARTS DU LIVRE - BOEKDRUKKUNST EN AANVERWANTE

a) Généralités - Algemeenheden

529. J. HARTMAN, *The History of the Illustrated Book. The Western Tradition*. London, Norton, 1997, 288 p., 498 ill.

making in a City: Fifteenth Century to 1585 (Studies in Prints and Printmaking, 2). Rotterdam, Sound & Vision Interactive, 1998, 250 p., ill.

b) Centres de production - Productiecentra

530. [Antwerpen] J. VAN DER STOCK, *Printing Images in Antwerp. The Introduction of Print-*

making in a City: Fifteenth Century to 1585 (Studies in Prints and Printmaking, 2). Rotterdam, Sound & Vision Interactive, 1998, 250 p., ill.

Voir aussi / Zie ook *Kroniek van het gedrukte boek in de Nederlanden tot 1940*, in *Archives et bibliothèques de Belgique. Archief- en bibliotheekwezen in België*.

DIVERS - VARIA

a) **Généralités - Algemeenheden**

531. A. WILLEMSEN, *Kinder delijl. Middeleeuws speelgoed in de Nederlanden* (Nijmeegse kunsthistorische studies 6). Nijmegen, University Press, 1998, 112 p., ill.

532. J. WOUTERS, *Qualitative Analysis of Tannins, Extracted from the New and Aged Leathers, by High Performance Liquid Chromatography*, in Bull. Inst. roy. Patr. art. / Bull. Kon. Inst. Kunstpatr., 26, 1994/95 (1998), p. 199-208, 6 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

b) **Lieux - Plaatsen**

533. [Bruxelles-Brussel] Y. ROBERT et A. BODDAERT, *Guide des musées de Bruxelles* (Collection Le guide). Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1998, ill.
534. [Liège] C. GAIER, *Le Musée d'Armes*, in *Des mécènes pour Liège. Le mécénat artistique dans les collections publiques liégeoises de 1816 à nos*

jours. Liège, Salle Saint-Georges, 1998 [cat. expos.]. Liège, Ville de Liège, 1998, p. 78-79 et passim, ill.

535. [Louvain-la-Neuve] A. NORMAN, *Le musée de Louvain-la-Neuve: De nouveaux médias pour une ville nouvelle*, in *Nouv. patrimoine*, 79, 1998, p. 21-22, ill.

9. ICONOLOGIE

a) **Généralités - Algemeenheden**

536. M.W. AINSWORTH, *Religious Painting from 1500 to 1550. Continuity and Innovation on the Eve of the Iconoclasm*, in *From Van Eyck to Bruegel [...]*, p. 319-327, ill. [= n° 221]
537. F. ANZELEWSKY, B. BRINKMANN und E. KÖNIG, *Das berühmteste Bild: Die Begegnung der Drei Lebenden und Drei Toten*, in *Das Berliner Stundenbuch [...]*, p. 29-38, ill. [= n° 176]
538. B. BAERT, *Eenluidig dogma, veelzijdige beeld. Ontrent de mystieke wijnpers*, in *Dirk Bouts [...]*, p. 109-126, 11 ill. [= n° 325]
539. C. BRUNEEL et al., *Hel nolariaal in België van de Middeleeuwen tot heden*. Brussel, Gemeentekrediet, 1998, 311 p., ill.
540. B. CARDON, *Typologische beeldvoorstellingen in de late 15de en de vroege 16de eeuw*, in *Dirk Bouts [...]*, p. 97-108, 3 ill. [= n° 325]
541. C. CEULEMANS, *Hel Sint-Quirinusretabel van Hoei. Iconografie. Le relable de saint Quirin de Huy. Iconographie*, in Bull. Inst. roy. Patr.

art. / Bull. Kon. Inst. Kunstpatr., 26, 1994/95 (1998), p. 113-117.

542. N. DE HOMMEL-STEENBAKKERS, *Binnenstebuiten gekeerde regenbogen omstreeks 1400: artistieke vrijheid of exegete?*, in *Millennium*, 11, 1997, p. 125-132, 4 ill.
543. E. DE JONGH en G. LUITEN, *Spiegel van alle-dag. Nederlandse genreprenten 1550-1700*. Gent, Snoeck-Ducajou B Amsterdam, Rijksmuseum, 1997, 399 p., ill.
544. A. DUBOIS, [Compte rendu/Recensie] B. Cardon, *Manuscripts of the Speculum Humanae Salvationis in the Southern Netherlands (c. 1410-c. 1470). A Contribution to the Study of the Function and Meaning of Historical Symbolism (Corpus of Illuminated Manuscripts, 9, Low Countries Series, 6)*, Louven, Smeyers, 1996, in *Revue arch. et hist. d'art Louvain*, 30, 1997 (1998), p. 166.
545. B. FRANKE, *Assuerus und Esther am Burgunderhof. Zur Rezeption des Buches Esther in den Niederlanden (1450 bis 1530)*. Berlin, 1998.

546. R. FRANKE, « *Huisvrouw* » *Ratgeberin und Regentin. Zur niederländischen Herrscherinnen Ikonographie des 15. und beginnenden 16. Jahrh.*, in *Jahrb. Berliner Mus.*, 39, 1997, p. 23-38, 10 ill.
547. C. HARRISON, *De iconologische benadering, in Om iets te welen [...]*, p. 394-434, ill. [= n° 257]
548. *Hof-, staats- en stadsceremonies / Court, State and City Ceremonies* = *Nederl. kunsthist. Jaarb.*, 49, 1998, 307 p., ill.
549. W.M.H. HUMMELIN, 'Veele luyskens daer De Retoryck op was'. *Stellages van rederijkers-kamers bij Blijde Inkomsten*, in *Nederl. kunsthist. Jaarb.*, 49, 1998, p. 95-127, 27 ill.
550. O. KOTKOVA, *Donator v Nizozemskem Malirsvi 16. Stoleti / Persona non grata? Zamalovane Postavy Donatoru na Nizozemskych Obrazech z Ceskych sbirek*, in *Umeni*, 46, 1988, 1-2, p. 75-82 [Der Stifter in der niederländischen Malerei des 16. Jahrh. Persona non grata? Mit Beispielen aus tschechischen Sammlungen]
551. M.B. McNAMEE, *Vested Angels. Eucharistic Allusions in Early Netherlandish Painting* (Liturgisch Instituut Tilburg. Liturgia condenda, 6). Louvain, Peeters, 1998, 385 p., 114 fig., X1 pl.
552. M.A. MEADOW, *Ritual and Civic Identity in Philip II's 1549 Antwerp 'Blijde Incompt'*, in *Nederl. kunsthist. Jaarb.*, 49, 1998, p. 37-67, 16 ill.
553. E. PETERS, *1549 Knight's Game at Binche. Constructing Philip II's Ideal Identity in a Ritual of Honor*, in *Nederl. kunsthist. Jaarb.*, 49, 1998, p. 11-35, 6 ill.
554. S. SCHRAEDER, « *Greater than Ever He Was* ». *Ritual and Power in Charles V's 1558 Funeral Procession*, in *Nederl. kunsthist. Jaarb.*, 49, 1998, p. 69-93, 4 ill.
555. N. VAN ECK, [Compte rendu/Recensie] *E. de Jongh en G. Luijten, Spiegel van alledag. Nederlandse genreprenten 1550-1700*, *Gent, Snoeck-Ducajou - Amsterdam, Rijksmuseum, 1997*, in *Oud Holland*, 111, 1997, 3, p. 268-271.
556. J. VAN LEEUWEN, « *Een tafereel van ons Heeren oordeele* ». *De functie en de betekenis van een Laatste Oordeelsoordestelling in een middeleeuwse raadzaal*, in *Dirk Bouts [...]*, p. 153-164, 2 ill. [= n° 325]
557. H. VAN OS, *The Art of Devotion in the Late Middle Ages in Europe, 1300 B 1500*. London, Holberton, 1991, 192 p., 122 ill.
558. A. WILLEMSSEN, *Kinder delijt. Middeleeuws speelgoed in de Nederlanden* (Nijmeegse kunsthistorische studies 6). Nijmegen, University Press, 1998, 412 p., ill.
- b) Centres de production - Productiecentra**
559. [Antwerpen] R. DE BOODT, *Bijdrage tot de studie van de iconografie en de historie van het Antwerps retabel van Pailhe (ca 1510-1530)*, in *Bull. Musées roy. Art et Hist. / Bull. Kon. Musea Kunst en Geschied.*, 67, 1996 (1998), p. 121-133, 6 ill.
560. [Antwerpen] R. FABRI, *De 17de-eeuwse Antwerpse kunstkas historisch en iconografisch toegezicht*, in *Prov. Com. voor Geschied. en Volkskunde. Jaarboek 1991-1995*, 7, 1997, p. 33-44, ill.
561. [Brugge] a) N. GEIRNAERT en L. VANDAMME, *Cultuur en mentaliteit*, in *Brugge en de Renaissance [...]* *Catalogus*, p. 33-42, ill. / b) N. GEIRNAERT et L. VANDAMME, *Culture et mentalité*, in *Bruges et la Renaissance [...]* *Catalogue*, p. 33-42, ill. [= n° 281]
562. [Brugge] R. VAN BELLE, *Funeraire symboliek in de Onze-Lieve-Vrouwekerk. Graven en grafmonumenten*, in *De Onze-Lieve-Vrouwekerk [...]*, p. 109-159, ill. [= n° 44]
563. [Huy] H. PREVOT, *Complément à l'iconographie hutoise de René Dubois*, in *Ann. Cercle hutois Sciences et Beaux-Arts*, 52, 1998, p. 143-210, ill.
564. [Mechelen] A. JANS, *Op het spoor van de verdwenen dieren uit de Mechelse ommegang en cavalcades*, in *Prov. Com. voor Geschied. en Volkskunde. Jaarboek 1988-1989*, 1, 1991, p. 133-143, 6 ill.
- c) Artistes - Kunstenaars**
565. [Bouts] H. LOBELLE-CALUWÉ, *Hel Laatste Avondmaal: spiegel van de realiteit. Realia en werkelijkheid*, in A. BERGMANS (red.), *Dirk Bouts [...]*, p. 177-195, ill. [= n° 319]
566. [Bouts] M. MADOU, *Realia, graadmeter voor de vestimentaire symboliek. Bijdrage tot een verdere analyse van de « Boutsgarderobe »*, in *Dirk Bouts [...]*, p. 211-222, 13 ill. [= n° 325]
567. [Bouts] J. VAN LIER, *Een vrome herenmaatlid in Leuven. Theologische analyse van het Laatste Avondmaal door Dirk Bouts*, in *Dirk Bouts [...]*, p. 59-70, 3 ill. [= n° 325]
568. [Bouts] D. VANWILDSBERGHE, *Fleurs de vanité et jardins de paradis. Polysémie du « langage des*

- fleurs » chez Bouts, in Dirk Bouts [...], p. 223-230, 4 ill. [= n° 325]*
569. [Bruegel] A. DRECHSEL, *Les Chasseurs dans la neige de Pieter Bruegel l'Ancien. Antécédents iconographiques*, in *Art&Fact*, 16, 1997, p. 36-41, 6 ill.
570. [Bruegel] E. SNOW, *Inside Bruegel. The Play of Images in Children's Games*. New York, North Point Press B. Farrar, Straus and Giroux, 1997, 204 p., ill.
571. [Brueghel] C. SCHUMANN, *Court, City and Countryside: Jan Brueghel's Peasant Weddings as Images of Social Unity under Archducal Sovereignty*, in *Albert & Isabelle. Essays [...]*, p. 151-160, 4 ill. [= n° 2]
572. [Christus] H. VAN DER VELDEN, *Defrocking St. Eloy: Petrus Christus's « Vocational Portrait of a Goldsmith »*, in *Simiolus*, 26, 1998, p. 212-276, ill.
573. [Huys] M. MADL, *Triumf, Karneval, Sv Jacob K interpretaci Kruhoveho Stilu ze 16. Stoleti [16th C. circular shield]*, in *Umeni*, 46, 1998, 1-2, p. 83-99, 8 ill.
574. [Van Eyck] A.M. NEUNER, *Das geopferle Kind. Ikonographie und Programmatik des Dresdner Marienaltars von Jan van Eyck*, in *Jahrb. Staatl. Kunstsamml. Dresden. Beiträge, Berichte*, 25, 1991-1995 (1998), p. 31-43.

III.

ÉPOQUE CONTEMPORAINE
HEDENDAAGSE TIJD

1. ÉTUDES GÉNÉRALES - ALGEMENE STUDIES

a) Généralités - Algemeenheden

575. M. BEYEN, *Clarté-groep*, in *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse beweging*. Tielt, Lannoo, 1998, p. 734-735, 1 ill.
576. E. BIVER, *L'art environnemental à l'ISELP: c'est une question de ville et d'art*, in *Nouv. patrimoine*, 78, 1998, p. 22-23, ill.
577. Y. ROBERT, *La restauration comme démarche critique! Rencontre avec Catheline Périer-d'Ieteren*, in *Nouv. patrimoine*, 75, 1998, p. 9-11.
578. J. SIMPSON, *Cross Currents in European Art and Design. Parallels between Belgian Art Nouveau and the Glasgow Style, c. 1890-1905*, in G.G. SIMPSON (ed.), *Scotland and the Low Countries 1124-1994* (The Mackie Monographs 3). East Linton, Tuckwell Press, 1998, p. 154-186, ill.
579. [Antwerpen] B. VAN CAUSENBROECK, *Lumière*, in *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse beweging*. Tielt, Lannoo, 1998, p. 1966-1967.
580. [Bruxelles-Brussel] E. DUBUISSON, *Ticket chic, ticket choc: l'art dans le métro bruxellois*, in *Nouv. patrimoine*, 78, 1998, p. 24-25, ill.
581. [Namur] *Les Cisterciens en Namurois XIII^e - XX^e siècle. Namur, Musée des Arts anciens du Namurois, 20 juin - 27 sept. 1998*. Namur, Province de Namur / Service de la Culture - Société archéol. de Namur, 1998, 240 p., ill.
582. [Sint-Truiden] *Sint-Truiden ingekaderd 1830-1914. Tentoonstellingen Sint-Trudofoesten 1998*. Sint-Truiden, 1998, 311 p., ill.
583. [Vlaanderen] F. BONNEURE, *Sart de Boutland, gravin Hélène du*, in *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse beweging*. Tielt, Lannoo, 1998, p. 2695.
584. [Vlaanderen] J. DE MAEYER, *Pelgrim, De*, in *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse beweging*. Tielt, Lannoo, 1998, p. 2417.
585. [Vlaanderen] M. SOMERS, *De beginjaren van het tijdschrift « De Vlaemsche School » (1854-1855)*, in *Prov. Com. voor Geschied. en Volkskunde. Jaarboek 1993-1994*, 6, 1996, p. 190-197, 4 ill.
586. [Vlaanderen] a) E. STOLS en R. BLEYS (dir.), *Flandre et Amérique latine, 500 ans de confrontation et méliassage*. Anvers, Fonds Mercator, 1993, 401 p., ill. / b) E. STOLS en R. BLEYS (dir.), *Vlaanderen en Latijns-Amerika. 500 jaar confrontatie en méliassage*. Antwerpen, Mercatorfonds, 1993, 401 p., ill.
587. [Vlaanderen] H. TODTS, *Beeldende kunsten*, in *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse beweging*. Tielt, Lannoo, 1998, p. 413-422, 3 ill.
588. [Vlaanderen] L. VAN BIERVLIET en P. COUTTENIER, *Weate, James*, in *Nieuwe encyclopedie van*

- de Vlaamse beweging*. Tielt, Lannoo, 1998, p. 3673-3674.
589. [Vlaanderen] a) J.G. VICTORIA, *Présence de l'art flamand en Nouvelle-Espagne*, in *Flandre et Amérique latine [...]*, p. 155-168, ill. / b) J.G. VICTORIA, *De Vlaamse kunst in Nieuw Spanje, in Vlaanderen en Latijns-Amerika [...]*, p. 155-168, ill. [= n° 586]

2. ARCHITECTURE - BOUWKUNDE

a) Généralités - Algemeenheden

590. a) P. BONNECHÈRE et O. DE BRUYN, *L'art et l'âme des jardins. Une histoire culturelle de la nature dessinée par l'homme*. Anvers, Fonds Mercator, 1998, 352 p., ill. / b) P. BONNECHÈRE et O. DE BRUYN, *Het bezielde landschap. Tuinen als spiegels van de Westerse cultuur*. Antwerpen, Mercatorfonds, 1998, 352 p., ill.
591. L. COUBIER, *Le centre Raymond Lemaire pour la conservation*, in *Nouv. patrimoine*, 75, 1998, p. 15.
592. E. DUBUISSON, *Le verre dans l'architecture de fête*, in *Nouv. patrimoine*, 77, 1998, p. 12, ill.
593. L. EGGERICKX, *Heurs et malheurs du toit plat*, in *Nouv. patrimoine*, 79, 1998, p. 32-31, ill.
594. a) G. GOMES DA SILVA, *L'architecture métallique belge en Amérique latine*, in *Flandre et Amérique latine [...]*, p. 353-368, ill. / b) G. GOMES DA SILVA, *Belgische metaalarchitectuur in Latijns-Amerika*, in *Vlaanderen en Latijns-Amerika [...]*, p. 353-368, ill. [= n° 586]
595. *Monumenten in zeven levens*. Brussel, Koning Boudewijn Stichting, 1998, 60 p., ill.
596. B. MORTZ, *Regard sur le verre. Applications dans l'architecture, du mouvement Art nouveau au Mouvement moderne*, in *Nouv. patrimoine*, 77, 1998, p. 13-14, ill.
597. a) G. VAN BEECK, *Architectes et constructeurs belges en Amérique latine*, in *Flandre et Amérique latine [...]*, p. 337-352, ill. / b) G. VAN BEECK, *Belgische architecten en bouwwerkers in Latijns-Amerika*, in *Vlaanderen en Latijns-Amerika [...]*, p. 337-352, ill. [= n° 586]
598. a) E. WARMENBOL et M. WASSEIGE, *Het vliedende Egypte van het jaar 1930 van onze tijdrekening. De faraonische tempel op de Internationale Tentoonstelling van Luik (België)*, in *Woonstede eeuwen heen*, 120, 1998, p. 16-29, ill. / b) E. WARMENBOL et M. WASSEIGE, *L'Égypte éphémère, 1930 de notre ère. Le temple pharaonique de l'Exposition internationale de Liège*, in *Maisons d'hier et d'aujourd'hui*, 120, 1998, p. 16-29, ill.

599. a) E. WARMENBOL et M. WASSEIGE, *Vormen van Egypte*, in *Woonstede eeuwen heen*, 120, 1998, p. 30-31, ill. / b) E. WARMENBOL et M. WASSEIGE, *Formes d'Égypte*, in *Maisons d'hier et d'aujourd'hui*, 120, 1998, p. 30-31, ill.

b) Lieux - Plaatsen

600. [Angleur] Y. RANDAXHE, *Le domaine universitaire du Sart-Tilman et Louvain-la-Neuve. L'université, la nature, la ville et l'art*, in *Nouv. patrimoine*, 78, 1998, p. 16-17, ill.
601. [Beez] P. HENRION, *Les moulins de Beez*, in *Nouv. patrimoine*, 76, 1998, p. 31-32, ill.
602. [Brabant] M.-A. COLLET-LOMBARD, *Cures et vicairies en Brabant wallon*, in *Nouv. patrimoine*, 75, 1998, p. 31, ill.
603. [Brabant] L. EGGERICKX, *Pleins feux sur l'urbanisme du Brabant wallon*, in *Nouv. patrimoine*, 75, 1998, p. 30-31, ill.
604. [Brugge] L. VAN BIERVLIET, *De kerk in de eeuw van restauratie, toerisme en neogotiek*, in *De Onze-Lieve-Vrouwekerk [...]*, p. 275-297, ill. [= n° 44]
605. [Bruxelles-Brussel] E. BIVER, *Les commissions d'art urbain à Bruxelles*, in *Nouv. patrimoine*, 78, 1998, p. 18-19, ill.
606. [Bruxelles-Brussel] E. BIVER, *Réaménagement du boulevard Emile Jacqmain*, in *Nouv. patrimoine*, 78, 1998, p. 20-21, ill.
607. [Bruxelles-Brussel] a) *De Brusselse kanalen* (Brussel, stad van kunst en geschiedenis, 25). Brussel, Ministerie van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest / Dienst monumenten en landschappen, 1998, 50 p., ill. / b) *Les canaux bruxellois* (Bruxelles, ville d'art et d'histoire, 25). Bruxelles, Ministère de la Région de Bruxelles-Capitale / Service des monuments et sites, 1998, 50 p., ill.
608. [Bruxelles-Brussel] G. CONDE REIS, *Histoire et architecture*, in *Galeries Saint-Hubert [...]*, p. 13-63, ill. [= n° 617]
609. [Bruxelles-Brussel] G. CONDE-REIS, *Le Théâtre des Galeries et le Marché aux Fleurs: description de deux œuvres méconnues de J.-P. Cluysenaar*,

- in *Galeries Saint-Hubert [...]*, p. 99-112, ill. [= n° 617]
610. [Bruxelles-Brussel] M. DEGROLY, *La polychromie originale des façades*, in *Galeries Saint-Hubert [...]*, p. 139-145, ill. [= n° 617]
611. [Bruxelles-Brussel] J. DETIHER, *Entretien avec les architectes B. D'Heffl et M. Vertiefden*, in *Galeries Saint-Hubert [...]*, p. 113-126, ill. [= n° 617]
612. [Bruxelles-Brussel] B. D'HAINAUT-ZVENY, *L'édification d'une allégorie politique néo-classique*, in *Le Quartier Royal [...]*, p. 155-188 [= n° 626]
613. [Bruxelles-Brussel] E. DUBUISSON, *Bruxelles et la Senne*, in *Nouv. patrimoine*, 75, 1998, p. 29, ill.
614. [Bruxelles-Brussel] E. DUBUISSON, *Les Galeries Saint-Hubert: un cas de restauration exemplaire*, in *Nouv. patrimoine*, 75, 1998, p. 23-25, ill.
615. [Bruxelles-Brussel] E.D., [Compte rendu/Recensie] *Lieux de plaisir, Bruxelles 1900-2000, Bruxelles, 1998*, in *Nouv. patrimoine*, 79, 1998, p. 29, ill.
616. [Bruxelles-Brussel] E.D., *Théâtre royal du Parc. Théâtres des Galeries. Théâtre du Vaudeville*, in *Nouv. patrimoine*, 78, 1998, p. 31, ill.
617. [Bruxelles-Brussel] *Galeries Saint-Hubert. Histoire et restauration*. Bruxelles, Service des Monuments et Sites de la Région de Bruxelles-Capitale, 1998, 184 p., ill.
618. [Bruxelles-Brussel] E. HERLA, *Le Vaudeville de Bruxelles, histoire d'un théâtre de galeries au XIX^e siècle*, in *Ann. hist. art et archéol.*, 20, 1998, p. 95-106, 7 ill.
619. [Bruxelles-Brussel] Y. LEBLICQ, *Une problématique à renouveler: les vues urbanistiques et architecturales du duc de Brabant (1853-1865)*, in *Rev. belge archéol. et hist. art / Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch.*, 67, 1998, p. 113-123, 4 ill.
620. [Bruxelles-Brussel] *Lieux de fête. Région de Bruxelles-Capitale*. Liège, Mardaga, 1998, 121 p., ill.
621. [Bruxelles-Brussel] A. LORTS, *L'étude des proportions*, in *Galeries Saint-Hubert [...]*, p. 64-82, ill. [= n° 617]
622. [Bruxelles-Brussel] C. PÉRIER-D'ETEREN, *La polychromie retrouvée des façades intérieures. L'interdisciplinarité au service de la restauration d'un monument*, in *Galeries Saint-Hubert [...]*, p. 127-138, ill. [= n° 617]
623. [Bruxelles-Brussel] P. PHILIPPOT, *Les galeries Saint-Hubert: espace architectural et restauration*, in *Galeries Saint-Hubert [...]*, p. 5-12, ill. [= n° 617]
624. [Bruxelles-Brussel] P. PUTTEMANS, *La place Royale du Premier Empire à 1930*, in *Le Quartier Royal [...]*, p. 239-258, ill. [= n° 626]
625. [Bruxelles-Brussel] P. PUTTEMANS, *La place Royale de 1930 à nos jours*, in *Le Quartier Royal [...]*, p. 281-303, ill. [= n° 626]
626. [Bruxelles-Brussel] *Le Quartier Royal*. Bruxelles, CFC-Editions, 1998, 317 p., 171 ill.
627. [Bruxelles-Brussel] a) *De ringlanen, van het Rogierplein tot de Hallepoort* (Brussel, stad van kunst en geschiedenis, 22). Brussel, Ministerie van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest / Dienst monumenten en landschappen, 1998, 47 p., ill. / b) *Les boulevards extérieurs, de la place Rogier à la porte de Hal* (Bruxelles, ville d'art et d'histoire, 22). Bruxelles, Ministère de la Région de Bruxelles-Capitale / Service des monuments et sites, 1998, 47 p., ill.
628. [Bruxelles-Brussel] M. THEUNISSEN-FAIDER, *Les sculptures: un exemple d'intégration dans l'architecture*, in *Galeries Saint-Hubert [...]*, p. 83-98, ill. [= n° 617]
629. [Bruxelles-Brussel] D. VAN RIJCKEVORSEL, *Opération saubelage. L'ancien bâtiment de l'INR retrouve sa dignité*, in *Nouv. patrimoine*, 78, 1998, p. 32, ill.
630. [Bruxelles-Brussel] N., [Compte rendu/Recensie] *Galeries Saint-Hubert. Histoire et restauration, Services des Monuments et des Sites de la Région de Bruxelles-capitale, 1998*, in *Nouv. patrimoine*, 79, 1998, p. 29, ill.
631. [Bruxelles/Anderlecht - Brussel/Anderlecht] L.E., [Compte rendu/Recensie] *B. Schoonbroodt, Anderlecht, Bruxelles, CFC éditions, 1998. J.-M. Delaunois, Auderghem, Bruxelles, CFC éditions, 1998*, in *Nouv. patrimoine*, 79, 1998, p. 30, ill.
632. [Bruxelles/Anderlecht - Brussel/Anderlecht] B. SCHOONBROODT, *La redécouverte d'une coupole hexagonale en béton translucide à Anderlecht*, in *Nouv. patrimoine*, 77, 1998, p. 21-22, ill.
633. [Bruxelles/Auderghem - Brussel/Oudergem] L.E., [Compte rendu/Recensie] *B. Schoonbroodt, Anderlecht, Bruxelles, CFC éditions, 1998. J.-M. Delaunois, Auderghem, Bruxelles, CFC éditions, 1998*, in *Nouv. patrimoine*, 79, 1998, p. 30, ill.

634. [Bruxelles/Watermael-Boilsfort - Brussel/Watermaal-Bosvoorde] *Watermael-Boilsfort*. Guides des communes de la Région bruxelloise. Bruxelles, Guides CFC-Éditions, 1998, 87 p., ill.
635. [Deinze] a) N. POULAIN, *Wonen in een kliniek*, in *Woonstede eeuwen heen*, 117, 1998, p. 2-11, ill. / b) N. POULAIN, *Habiter dans une clinique*, in *Maisons d'hier et d'auj.*, 117, 1998, p. 2-11, ill.
636. [La Hulpe] a) A. PIRLOT DE CORBION, *Het domein van het kasteel Terhulpen*, in *Woonstede eeuwen heen*, 119, 1998, p. 28-39, ill. / b) A. PIRLOT DE CORBION, *Le domaine du château de la Hulpe*, in *Maisons d'hier et d'auj.*, 119, 1998, p. 28-39, ill.
637. [Liège] P. HENBION, *Expédition-lumière en Cité ardente. Un signe de modernité pour rendre la Meuse aux Liégeois*, in *Nouv. patrimoine*, 79, 1998, p. 26-27, ill.
638. [Liège] I. LEDOUX, *L'Exposition de l'Eau, Liège 1939. Aménagements extérieurs: urbanisme - architecture - jardins - statuaire - fontaines*, in *Art&Fact*, 16, 1997, p. 173-174.
639. [Louvain-la-Neuve] B. MORITZ, *Louvain-la-Neuve, genèse d'une ville*, in *Nouv. patrimoine*, 75, 1998, p. 32-33, ill.
640. [Louvain-la-Neuve] Y. RANDAXHE, *Le domaine universitaire du Sarl-Tilman et Louvain-la-Neuve. L'université, la nature, la ville et l'art*, in *Nouv. patrimoine*, 78, 1998, p. 16-17, ill.
641. [Mons] C. DULIÈRE, *Un mécène montois: Henri Glepin (1846-1898)*, in *Hainaut tourisme*, 308, 1998, p. 117-124, ill.
642. [Sint-Niklaas] K. VAN DER GUCHT, *De brand van het Stadhuis van Sint-Niklaas op 26 februari 1874*, in *Ann. kon. oudheidk. Kring Land van Waas*, 101, 1998, p. 275-358, 8 ill.
643. [Sint-Truiden] E. DECONINCK, *Hel interieur van de Onze-Lieve-Vrouwekerk, een voorbeeld van een neogotisch totaalprogramma*, in *Sint-Truiden [...]*, p. 78-91, ill. [= n° 582]
644. [Sint-Truiden] E. DECONINCK, *Religieuze bouwheren engageren grote namen*, in *Sint-Truiden [...]*, p. 50-77, ill. [= n° 582]
645. [Vlaanderen] L. EGGERICKX, [Compte rendu/Receusie] *Vlaanderen. Nieuwe architectuur, architecturen 1987-1997*, Bruxelles, Prismes éditions, 1997, in *Nouv. patrimoine*, 77, 1998, p. 8, ill.
646. [Vlaanderen] *Vlaanderen, nieuwe architectuur. Flandre, nouvelles architectures. Flanders, New Architecture*. Brussel, Bruxelles, Brussels, Liliane Knopes, 235 p., ill.
647. [Wallonie] J. DOUXCHAMPS, *Répertoire des châteaux de Wallonie*. Wépion, 1998, 201 p.
648. [Wallonie] V. PUTTE, *Le fonds d'archives d'Albert Degand, un témoin de la restauration architecturale en région wallonne*, in *Nouv. patrimoine*, 76, 1998, p. 33-35, ill.

c) Architectes - Architecten

649. [Belhune] E. DECONINCK, *Religieuze bouwheren engageren grote namen*, in *Sint-Truiden [...]*, p. 50-77, ill. [= n° 582]
650. [Beyaert] P. QUINTESS, *Beyaert, Hendrik*, in *Nat. biogr. woordenboek*, 15, 1996, col. 33-39.
651. [Brigode] V.G. MARTINY, *Brigode, Simon*, in *Nouv. biogr. nat.*, Bruxelles, 1997, p. 45-48.
652. [Bruyenne] E. DECONINCK, *Religieuze bouwheren engageren grote namen*, in *Sint-Truiden [...]*, p. 50-77, ill. [= n° 582]
653. [Coulon] V.G. MARTINY, *Coulon, Emile*, in *Nouv. biogr. nat.*, Bruxelles, 1997, p. 74-76.
654. [De Bondt] C. VAN LOUWE, *Bondt, Jan de*, in *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse beweging*. Tielt, Lannoo, 1998, p. 543.
655. [De Bondt] C. VAN LOUWE, *Bondt, Karel de*, in *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse beweging*. Tielt, Lannoo, 1998, p. 543-544.
656. [Felix] G. BEKAERT, *Felix, Paul*, in *Nat. biogr. woordenboek*, 15, 1996, col. 245-250.
657. [Glepin] C. DULIÈRE, *Un mécène montois: Henri Glepin (1846-1898)*, in *Hainaut tourisme*, 308, 1998, p. 117-124, ill.
658. [Helbig] E. DECONINCK, *Religieuze bouwheren engageren grote namen*, in *Sint-Truiden [...]*, p. 50-77, ill. [= n° 582]
659. [Helleputte] J. DE MAEYER en L. VAN MOLLE, *Joris Helleputte. Architect en politicus 1852-1925. Deel 1. Biografie. Deel 2. Oeuvrecatalogus*. Leuven, Universitaire Pers B. KADOC, 1998, 296 + 288 p., ill.
660. [Helleputte] L. WILS, *Helleputte, Joris*, in *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse beweging*. Tielt, Lannoo, 1998, p. 1419-1421, 1 ill.
661. [Horta] P. GREENHALGH, [Compte rendu/Receusie] *F. Aubry and J. Vandenbreden, Horta: Art Nouveau to Modernism*, Ghent, Ludion, 1996, in *Apollo*, 439, 1998, p. 56-57.
662. [Horta] *La pierre dans l'œuvre de Victor Horta*. Bruxelles, Archives d'Architecture Moderne, 1996, 127 p., ill.

663. [Horta] A. REVELART, [Compte rendu/Recensie] *La pierre dans l'œuvre de Victor Horta, Bruxelles, Archives d'Architecture Moderne, 1996*, in *Revue arch. et hist. d'art Louvain*, 30, 1997 (1998), p. 171-172.
664. [Jaspar] V.G. MARTINY, *Jaspar, Ernest*, in *Nouv. biogr. nat.*, Bruxelles, 1997, p. 230-232.
665. [Kessels] G. LEEMANS, *Kessels, Willy*, in *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse beweging*. Tielt, Lannoo, 1998, p. 1712.
666. [Leurs] B. VAN CAUSENBROECK, *Leurs, Stan*, in *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse beweging*. Tielt, Lannoo, 1998, p. 1818-1819, 1 ill.
667. [Pil] J.L. MEULEMEESTER, *Pil, Charles*, in *Nat. biogr. woordenboek*, 15, 1996, col. 596-598.
668. [Roeland] E. DECONINGK, *Religieuze bouwheren engageren grote namen*, in *Sint-Truiden [...]*, p. 50-77, ill. [= n° 582]
669. [Serrure] E. DECONINGK, *Religieuze bouwheren engageren grote namen*, in *Sint-Truiden [...]*, p. 50-77, ill. [= n° 582]
670. [Trefois] K.C. PETERS en B. VAN CAUSENBROECK, *Trefois, Clemens*, in *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse beweging*. Tielt, Lannoo, 1998, p. 3098.
671. [Van Assche] E. DECONINGK, *Religieuze bouwheren engageren grote namen*, in *Sint-Truiden [...]*, p. 50-77, ill. [= n° 582]
672. [Vandenhove] G. BEKAERT et al., *Charles Vandenhove. Art et architecture*. Tournai, La Renaissance du Livre, 1998, 315 p., ill.
673. [Vandenhove] P.-Y. DESAISE, *Charles Vandenhove, l'art et l'architecte*, in *Nouv. patrimoine*, 78, 1998, p. 12-13, ill.
674. [Van Dyck] J. HUYBRECHTS, *van Dyck, Frans-Henri*, in *Nat. biogr. woordenboek*, 15, 1996, col. 182-186.
675. [Van Ooteghem] A. DUMON en B. DE WEVER, *Ooteghem, Herman van*, in *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse beweging*. Tielt, Lannoo, 1998, p. 2336, 1 ill.
676. [Van Reeth] B. VAN CAUSENBROECK, *Reeth, Flor van*, in *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse beweging*. Tielt, Lannoo, 1998, p. 2572.
677. [Vierset-Godin] L. ANCIOS, *Les églises néogothiques d'Emile Vierset-Godin (1824-1891)*, in *Art&Fact*, 16, 1997, p. 59-73, 12 ill.

3. SCULPTURE - BEELDHOUKUNST

b) Centres de production - Productiecentra

678. [Bruxelles-Brussel] M. THEUNISSEN-FAIDER, *Les sculptures: un exemple d'intégration dans l'architecture*, in *Galeries Saint-Hubert [...]*, p. 83-98, ill. [= n° 617]
679. [Liège] P. HENRION, *Le cimetière de Robermont*, in *Nouv. patrimoine*, 77, 1998, p. 32, ill.
680. [Sint-Truiden] F. AUMANN, *Een ontmoeting met het 19de-eeuwse Sint-Truiden: het oudste deel van het kerkhof van Schurhoven*, in *Sint-Truiden [...]*, p. 292-304, ill. [= n° 582]
- Galeries Saint-Hubert [...]*, p. 99-112, ill. [= n° 617]
684. [De Groot] H. LETTENS, *De Groot, Guillaume*, in *Nouv. biogr. nat.*, 4, 1997, p. 94-97.
685. [De Lalaing] N. HOSTYN, *de Lalaing, Jacques*, in *Nat. biogr. woordenboek*, 15, 1996, col. 419-422.
686. [De Rudder] H. LETTENS, *De Rudder, Isidore*, in *Nouv. biogr. nat.*, 4, 1997, p. 121-123.
687. [Du Bois] A. MASSAUX, *Du Bois, Paul*, in *Nouv. biogr. nat.*, 4, 1997, p. 142-145.
688. [Du Bois] F. AUBRY et A. VAN LOO, *Paul Du Bois (1859-1938)*, Bruxelles, Musée Horta, 1996, 63 p., ill.

c) Sculpteurs - Beeldhouwers

681. [Aubroek] C. GYSELEN en F. BONNEURE, *Aubroek, Karel*, in *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse beweging*. Tielt, Lannoo, 1998, p. 366-367.
682. [Cantré] G. VANSCHOENBEEK, *Cantré, Jozef*, in *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse beweging*. Tielt, Lannoo, 1998, p. 682-683, 1 ill.
683. [Cluysenaar] G. CONDE-REIS, *Le Théâtre des Galeries et le Marché aux Fleurs: description de deux œuvres méconnues de J.-P. Cluysenaar*, in *Nouv. patrimoine*, 77, 1998, p. 32, ill.
689. [Grard] E. DE KEYSER, *Grard, Georges*, in *Nouv. biogr. nat.*, 4, 1997, p. 191-197.
690. [Joris] D. CARDYN-OOMEN, *Joris, Frans*, in *Nouv. biogr. nat.*, 4, 1997, p. 234-235.
691. [Killaars] J. VAN LINDERT, *Piel Killaars beelden*, in *Ons Erfdeel*, 1998, 4, p. 594-595, ill.
692. [Kreitz] A. VAN RUYSEVELT en M. SOMERS, *Willy Kreitz 1903-1982. Klassiek en modernistisch beeldhouwer*. Antwerpen, Archief en Mu-

- seum voor het Vlaamse Cultuurleven, 1998, 335 p., ill.
693. [Lagae] M. DE BRUYNE, *Lagae, Jules*, in *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse beweging*. Tielt, Lannoo, 1998, p. 1770.
694. [Lagae] J. VAN LENNEP, *Lagae, Jules*, in *Nouv. biogr. nat.*, 4, 1997, p. 237-240.
695. [Lange] J. DEBERGH, *Lange, Luc*, in *Nouv. biogr. nat.*, 4, 1997, p. 240-241.
696. [Ledel] A.R. BUCHET, *Ledel, Dolf*, in *Nouv. biogr. nat.*, 4, 1997, p. 245-246.
697. [Martens] P. HUYS, *Beeldhouwer Jean-Baptiste Martens (1828-1895), een vergelen kunstenaar uit Worlbergem*. Deinze, 1998, 24 p., ill.
698. [Poels] G. GYSELEN en G. VAN OVERLOOP, *Poels, Albert*, in *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse beweging*. Tielt, Lannoo, 1998, p. 2492-2493.
699. [Rombaux] J. VAN LENNEP, *Rombaux, Égide*, in *Nouv. biogr. nat.*, 4, 1997, p. 336-338.
700. [Schirren] T. DERUYCKERE, *Schirren, Ferdinand*, in *Nouv. biogr. nat.*, 4, 1997, p. 346-349.
701. [Taminiaux] R. FOULON, *Fredy Taminiaux, chantre des vérités humaines et terrestres*, in *Hainaut tourisme*, 309, 1998, p. 171-175, ill.
702. [Van Parys] K.A. EVARD, *van Parys, Antoon*, in *Nat. biogr. woordenboek*, 15, 1996, col. 581-582.
703. [Verbanck] N. POULAIN, *Verbanck, Georges*, in *Nat. biogr. woordenboek*, 15, 1996, col. 759-766.
704. [Verschaeren] N. HOSTYN, *Verschaeren, Bart*, in *Nat. biogr. woordenboek*, 15, 1996, col. 779-781.

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

a) Généralités - Algemeenheden

705. J. BLOCH, *Les XX and La Libre Esthétique: Belgium's Laboratories for New Ideas*, in *Impressionism to Symbolism [...]*, p. 40-58, ill. [= n° 718]
706. J.F. BUYCK, « *Vinglisme* » and its Opponents in Antwerp, in *Impressionism to Symbolism [...]*, p. 59-69, ill. [= n° 718]
707. B. DE VISSCHER-D'HAËYE, *Au tournant du XX^e siècle*, in *Histoire de la peinture en Belgique [...]*, p. 351-489, ill. [= n° 711]
708. J.-M. DUVOQUEL et P. CRUYSMANS, *Dictionnaire des peintres d'animaux belges et hollandais nés entre 1750 et 1880*. S.l., Berko, 1998, 545 p., ill.
709. N. EGOROVA, *Slate Pushkin Museum of Fine Arts. The Netherlands, XV-XVI Centuries. Flanders XVII-XVIII Centuries. Belgium, XIX-XX Centuries Collection of Paintings*. Moscow, 1998.
710. S. GOYENS DE HEUSCH, *Impressionism, Neo-Impressionism and Luminism in Belgium*, in *Impressionism to Symbolism [...]*, p. 30-39, ill. [= n° 718]
711. *Histoire de la peinture en Belgique du XIV^e siècle à nos jours*. Tournai, La Renaissance du Livre, 1998, 531 p., ill.
712. R. HOOZEE, *Introduction: Belgian Art 1880-1900*, in *Impressionism to Symbolism [...]*, p. 13-29, ill. [= n° 718]
713. *Les peintres témoins des métiers. La verrerie*. Braine-le-Château, Maison de l'outil, 1998, 61 p., ill.
714. R. KERREMANS, *Un siècle de bouleversements, XIX^e siècle*, in *Histoire de la peinture en Belgique [...]*, p. 275-349, ill. [= n° 711]
715. M. PALMER, *D'Ensor à Magritte. Art belge 1880-1940*. Bruxelles, Racine, 1998, 230 p., ill.
716. a) *Pour l'art. 41 affiches Belle Époque sauvées de la dégradation*. Bruxelles, Fondation Roi Baudouin - Bibliothèque royale Albert 1er, 1998, 46 p., ill. / b) *Als ik kan. Redding van 41 affiches uit de Belle Époque*. Brussel, Koning Boudewijn Stichting - Koninklijke Bibliotheek Albert I, 1998, 46 p., ill.
717. P. ROBERTS-JONES, *Éclat et densité de la peinture en Belgique*, in *Histoire de la peinture en Belgique [...]*, p. 11-33, ill. [= n° 711]
718. M.-A. STEVENS and R. HOOZEE, *Impressionism to Symbolism. The Belgian Avant-Garde 1880-1900*. London, The Royal Academy of Art, 1991, 296 p., ill.

b) Centres de production - Productiecentra

719. [Antwerpen] J.F. BUYCK, « *Vinglisme* » and its Opponents in Antwerp, in *Impressionism to Symbolism [...]*, p. 59-69, ill. [= n° 718]
720. [Antwerpen] P. VANSUMMEREN, *Volksprenten van de weduwe Ralinx te Antwerpen*, in *Prov. Com. voor Geschied. en Volkskunde. Jaarboek 1993-1994*, 6, 1996, p. 185-189.

721. [Brugge] D. DENDOOVEN, *Biografie van Jean-Baptiste Aulrique, een vergelen kunstschilder van de Brugse neoclassicistische school*, in Brugs Ommeland, 1998, 4, p. 231-243, ill.
- c) **Peintres, dessinateurs, graveurs – Schilders, tekenaars, graveurs**
722. [Adrien] E. DE KEYSER, *Adrien, peintre éphémère*, in Bull. Acad. roy. Belg. Classe Beaux-Arts, 1997, 7-12, p. 207-235, 17 ill.
723. [Anten] N. HOSTYN, *Anten, Djef*, in *Nat. biogr. woordenboek*, 15, 1996, col. 16-18.
724. [Autrique] D. DENDOOVEN, *Biografie van Jean-Baptiste Aulrique, een vergelen kunstschilder van de Brugse neoclassicistische school*, in Brugs Ommeland, 1998, 4, p. 231-243, ill.
725. [Bastien] V. MONTENS, *Bastien, Alfred*, in *Nouv. biogr. nat.*, 4, 1997, p. 25-30.
726. [Blanc-Garin] N. HOSTYN, *Blanc-Garin, Ernest*, in *Nat. biogr. woordenboek*, 15, 1996, col. 47-49.
727. [Bodson] C. CHARLOT, *Le carnet de croquis d'un artiste ... pris sur le vif!*, in Chron. Musée gaumais, 183, 1998, 26, p. 12-26, ill.
728. [Bosquet] A. AUQUIER, *Lucienne Bosquet. Danielle Bury*, in Hainaut tourisme, 306, 1998, p. 41-44, ill.
729. [Broermann] N. HOSTYN, *Broermann, Eugène*, in *Nat. biogr. woordenboek*, 15, 1996, col. 80-84.
730. [Broodthaers] P. R[ONSE], *Marcel Broodthaers. Tentoonstelling in het Groeningemuseum*, in Museumbull. Brugge, 1998, 5 & 6, p. 26-28, ill.
731. [Bury] A. AUQUIER, *Lucienne Bosquet. Danielle Bury*, in Hainaut tourisme, 306, 1998, p. 41-44, ill.
732. [Ciambertani] D. VAN DUYSE, *Ciambertani, Albert*, in *Nat. biogr. woordenboek*, 15, 1996, col. 121-125.
733. [Cogen] N. HOSTYN, *Cogen, Felix*, in *Nat. biogr. woordenboek*, 15, 1996, col. 130-132.
734. [Crommelynck] R. RÉMON, *Trois dessins de Robert Crommelynck acquis par les Collections artistiques de l'Université de Liège*, in Art&Fact, 16, 1997, p. 89-90, 4 ill.
735. [Deckers] J. VAN REMOORTERE en B. VAN CAUSENBROECK, *Deckers, Herman*, in *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse beweging*, Tiel, Lannoo, 1998, p. 880.
736. [De Lalaing] N. HOSTYN, *de Lalaing, Jacques*, in *Nat. biogr. woordenboek*, 15, 1996, col. 419-422.
737. [Delhez] a) H. DELANGHE, *Victor Delhez et l'art latino-américain*, in *Flandre et Amérique latine* [...], p. 385-393, ill. / b) H. DELANGHE, *Victor Delhez en de Latijns-Amerikaanse kunst*, in *Vlaanderen en Latijns-Amerika* [...], p. 385-393, ill. [= n° 586]
738. [Delville] N. HOSTYN, *Delville, Jean*, in *Nat. biogr. woordenboek*, 15, 1996, col. 158-161.
739. [De Pauw] W.P. DEZUTTER, *Een portret (1918) van voetballer Louis Saeys geschilderd door René De Pauw*, in Brugs Ommeland, 1998, 4, p. 255-261, ill.
740. [De Rudder] H. LETTENS, *De Rudder, Isidore*, in *Nouv. biogr. nat.*, Bruxelles, 1997, p. 121-123.
741. [De Swerts] G. DURNEZ, *Swerts, Joz de*, in *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse beweging*, Tiel, Lannoo, 1998, p. 2927.
742. [De Vriendt] R. VANLANDSCHOOT, *Vriendt, Juliaan de*, in *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse beweging*, Tiel, Lannoo, 1998, p. 3578-3579, 1 ill.
743. [De Vriendt] N. WOUTERS, *Vriendt, Sam de*, in *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse beweging*, Tiel, Lannoo, 1998, p. 3579-3580, 1 ill.
744. [Dielman] N. HOSTYN, *Dielman, Pieter-Emmanuel*, in *Nat. biogr. woordenboek*, 15, 1996, col. 177-180.
745. [Dierickx] E. BRACKE, *Vergankelijkheid onder de opperblake. Schilderijen van Karel Dierickx*, in *Ons Erfdeel*, 1998, 2, p. 194-201, ill.
746. [Dodd] L. SIMONS, *Dodd, Geeraard-Jan*, in *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse beweging*, Tiel, Lannoo, 1998, p. 972.
747. [Drijbergh] N. HOSTYN, *Drijbergh, Charles*, in *Nat. biogr. woordenboek*, 15, 1996, col. 199-203.
748. [Dubar] N. HOSTYN, *Dubar, Edouard*, in *Nat. biogr. woordenboek*, 15, 1996, col. 203-206.
749. [Dubrunfaut] J. GUISSSET, *Dubrunfaut, des murs qui parlent*, S.L., éd. Eder, avec la collab. de l'Institut Jules Destrée, 1998, 223 p., ill.
750. [Dujardin] A. KEERSMAEKERS, *Dujardin, Edward J.*, in *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse beweging*, Tiel, Lannoo, 1998, p. 1013.
751. [English] J. DEDEURWAERDER, *English, Joe*, in *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse beweging*, Tiel, Lannoo, 1998, p. 1078-1079, 1 ill.
752. [Finch] D. DERREY-CAPON, *Finch, Willy*, in *Nouv. biogr. nat.*, 4, 1997, p. 155-158.
753. [Gailliard] S. GOYENS DE HEUSCH, *Gailliard, Jean-Jacques*, in *Nouv. biogr. nat.*, 4, 1997, p. 165-170.

754. [Garemijn] A. DEWITTE, *Jan A. Garemijn (+1799)*, 26 jaar later, 1825, in Bieckorf, 1998, p. 81.
755. [Genisson] N. HOSTYN, *Genisson, Victor*, in *Nat. biogr. woordenboek*, 15, 1996, col. 281-283.
756. [Graverol] P. FRANÇOIS, *Graverol, Jane*, in *Nouv. biogr. nat.*, 4, 1997, p. 199-200.
757. [Guffens] J. OGOVOSZKY-STEFFENS, *Guffens, Godefroid*, in *Nouv. biogr. nat.*, 4, 1997, p. 206-208.
758. [Horrie] M. DE BRUYNE, *Horrie, Hendrik*, in *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse beweging*. Tiel, Lannoo, 1998, p. 1468.
759. [Jacques] M. DE BRUYNE, *Jacques, Emiel*, in *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse beweging*. Tiel, Lannoo, 1998, p. 1519-1550.
760. [Keuller] N. HOSTYN, *Keuller, Vital*, in *Nat. biogr. woordenboek*, 15, 1996, col. 408-413.
761. [Livemont] N. HOSTYN, *Livemont, Prival*, in *Nat. biogr. woordenboek*, 15, 1996, col. 437-440.
762. [Loor] A. LECHAT et D. DRIESMANS, *Sélection [...] Selectie [...] Jean-Baptiste Loor, Saint Joseph à l'Enfant. Heilige Jozef met Kind, 1847*, in *Bull. Inst. roy. Patr. art. / Bull. Kon. Inst. Kunstpatr.*, 26, 1991/95 (1998), p. 227-228, ill.
763. [Luyten] G. DURNEZ, *Luyten, Henry*, in *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse beweging*. Tiel, Lannoo, 1998, p. 1969-1970, 1 ill.
764. [Magritte] D. ADES, [Compte rendu/Recensie] *D. Sylvester, René Magritte: Catalogue Raisonné. 1, Oil Paintings 1916-1930. 2, Oil Paintings and Objects 1931-1948. 3, Oil Paintings, Objects and Bronzes 1949-1967. 4, Gouaches, Temperas, Watercolours and Papiers Collés 1918-1967. 5, Supplement, Exhibitions Lists, Bibliography, Cumulative Index, London, The Merril Foundation Inc., Philip Wilson, 1992, 1993, 1994, 1997*, in *Burl. Mag.*, 1142, 1998, p. 340-341.
765. [Magritte] G. BAVAY, *Portrait de René Magritte dans le vieux cimetière de Soignies ou l'éclaboussure du rêve*, in *Hainaut tourisme*, 310, 1998, p. 213-218, ill. + 311, 1998, p. 289-293, ill.
766. [Magritte] a) F. DE LULLE, « *La Forêt* »: *René Magritte et Pierre Crowel*, in *Magritte [...]*, p. 74. / b) F. DE LULLE, « *Hel Woud* »: *René Magritte en Pierre Crowel*, in *Magritte [...]*, p. 74. / c) F. DE LULLE, « *The Forest* »: *René Magritte and Pierre Crowel*, in *Magritte [...]*, p. 74. [= n° 772]
767. [Magritte] M. DRAGUET, *Magritte, ceci n'est pas un modèle*, in *L'Oeil*, 192, 1998, p. 32-37, ill.
768. [Magritte] a) C. FOL, *i propos des activités publicitaires de René Magritte*, in *Magritte [...]*, p. 308-311. / b) C. FOL, *De reclame volgens René Magritte*, in *Magritte [...]*, p. 308-311. / c) C. FOL, *Commercial Fit According to René Magritte*, in *Magritte [...]*, p. 308-311. [= n° 772]
769. [Magritte] J. FUENTES, *Magritte, Cien años de misterio*, in *Goya*, 265-266, 1998, p. 313-316, ill.
770. [Magritte] a) C. HERSCOVICI, *De « Georgette » à « L'évidence éternelle »*, in *Magritte [...]*, p. 134-135. / b) C. HERSCOVICI, *Van « Georgette » tot « L'évidence éternelle »*, in *Magritte [...]*, p. 134-135. / c) C. HERSCOVICI, *From « Georgette » to « The Eternally Obvious »*, in *Magritte [...]*, p. 134-135. [= n° 772]
771. [Magritte] a) F. LEEN, *Un rasoir est un rasoir*, in *Magritte [...]*, p. 23-34, 13 ill. / b) F. LEEN, *Een scheermes is een scheermes*, in *Magritte [...]*, p. 23-34, 13 ill. / c) F. LEEN, *A Razor is a Razor*, in *Magritte [...]*, p. 23-34, 13 ill. [= n° 772]
772. [Magritte] a) *Magritte 1898-1967* (dir. G. OLLINGER-ZINQUE et F. LEEN). Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique B Gand, Ludion, 1998, 335 p., 500 ill. / b) *Magritte 1898-1967* (o.l.v. G. OLLINGER-ZINQUE en F. LEEN). Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België B Gent, Ludion, 1998, 335 p., 500 ill. / c) *Magritte 1898-1967* (dir. G. OLLINGER-ZINQUE and F. LEEN). Brussels, Royal Museum of Fine Arts of Belgium B New York, Henry N. Abrams, Inc., 1998, 335 p., 500 ill.
773. [Magritte] a) R. MAGRITTE et H. TORCZYNER, *Le château des Pyrénées*, in *Magritte [...]*, p. 199-202. / b) R. MAGRITTE en H. TORCZYNER, *Hel Spaanse luchtkasteel*, in *Magritte [...]*, p. 199-202. / c) R. MAGRITTE and H. TORCZYNER, *The Castle in the Pyrenees*, in *Magritte [...]*, p. 199-202. [= n° 772]
774. [Magritte] J. MUNDY, [Compte rendu/Recensie] *Magritte, Brussels, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1998*, in *Burl. Mag.*, 1143, 1998, p. 411-412, ill.
775. [Magritte] a) G. OLLINGER-ZINQUE, *La culture des idées. « Ce qui est invisible ne peut être caché à notre regard »*, in *Magritte [...]*, p. 14-22, 12 ill. / b) G. OLLINGER-ZINQUE, *De ideëneel. « Wat onzichtbaar is, kan niet voor onze blik verborgen worden »*, in *Magritte [...]*, p. 14-22, 12

- ill. / c) G. OLLINGER-ZINQUE, *The Cultivation of Ideas. « The Invisible Cannot be Hidden from our Eyes »*, in *Magritte [...]*, p. 14-22, 12 ill. [= n° 772]
776. [Magritte] T. SCHWILDEN, *Magritte et la musique. Les partitions musicales illustrées par René Magritte de 1924 à 1938. Essai de catalogue raisonné*. Bruxelles, Galerie Borlier, 1995, s.p., ill.
777. [Magritte] D. SYLVESTER, *René Magritte: Catalogue Raisonné, 1. Oil Paintings 1916-1930, 2. Oil Paintings and Objects 1931-1948, 3. Oil Paintings, Objects and Bronzes 1949-1967, 4. Gouaches, Temperas, Watercolours and Papiers Collés 1918-1967, 5. Supplement, Exhibitions Lists, Bibliography, Cumulative Index*. London, The Merrill Foundation Inc., Philip Wilson, 1992, 416 p., 500 ill. / 1993, 512 p., ill. / 1993, 496 p., ill. / 1994, 496 p., ill. / 1997, 360 p., ill.
778. [Magritte] a) C. VERMANDER et C. GEURTS-KRAUSS, « *i la hauteur des circonstances* », in *Magritte [...]*, p. 117-119. / b) C. VERMANDER et C. GEURTS-KRAUSS, « *Tegen de omstandigheden opgevassen* », in *Magritte [...]*, p. 117-119. / c) C. VERMANDER and C. GEURTS-KRAUSS, « *Rising to the Occasion* », in *Magritte [...]*, p. 117-119. [= n° 772]
779. [Magritte] a) R. WANGERMÉE, *Magritte et l'« Univers du son »*, in *Magritte [...]*, p. 37-40, 1 ill. / b) R. WANGERMÉE, *Magritte en hel « Klankuniversum »*, in *Magritte [...]*, p. 37-40, 1 ill. / c) R. WANGERMÉE, *Magritte and the « Universe of Sound »*, in *Magritte [...]*, p. 37-40, 1 ill. [= n° 772]
780. [Magritte] S. WHITFIELD *et al.*, *Magritte, 1898-1998. Catalogue*. New York, Abrams, 1998, 336 p., 400 ill.
781. [Magritte] C. ZEDELJUS, *Brole [fliegen, Kerze kriechen. Zum 100. Geburtstag René Magrittes]*, in *Pantheon*, 56, 1998, p. 205-207.
782. [Maréchal] D. BRONZE et S. DE LA HAYE, *François Maréchal. L'évidence du secret. Tenants et aboutissants d'une œuvre symboliste: Les premières fleurs*, in *Art&Facl*, 17, 1998, p. 39-45, 7 ill.
783. [Mariën] a) M. MARIËN, *Le « Jumeau d'Amérique »*, in *Magritte [...]*, p. 158-161. / b) M. MARIËN, « *De tweelingbroer uit Amerika* », in *Magritte [...]*, p. 158-161. / c) M. MARIËN, « *The American Twin. An Excellent Hoax or the Art to Fill Museums* », in *Magritte [...]*, p. 158-161. [= n° 772]
784. [Mariën] a) S. WHITFIELD, *i propos du « Jumeau d'Amérique » de Marcel Mariën*, in *Magritte [...]*, p. 162-163. / b) S. WHITFIELD, *Omtrent « Le Jumeau d'Amérique » van Marcel Mariën*, in *Magritte [...]*, p. 162-163. / c) S. WHITFIELD, *Note on Mariën's Tract « Le Jumeau d'Amérique »*, in *Magritte [...]*, p. 162-163. [= n° 772]
785. [Martel] N. HOSTYNS, *Martel, Paul*, in *Nat. biogr. woordenboek*, 15, 1996, col. 474-476.
786. [Meulepas] G. DURNEZ, *Meulepas, Joe*, in *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse beweging*. Tiel, Lannoo, 1998, p. 2047-2048.
787. [Mortelmans] N. HOSTYNS, *Mortelmans, Frans*, in *Nat. biogr. woordenboek*, 15, 1996, col. 520-521.
788. [Mulder] N. POULAIN, *Mulder, Jan*, in *Nat. biogr. woordenboek*, 15, 1996, col. 522-526.
789. [Navez] A. JACOBS, *François-Marius Granel et le peintre belge François-Joseph Navez. Correspondance de 1822 à 1849 conservée à la Bibliothèque Royale Albert Ier à Bruxelles*, in *Bull. Soc. Hist. Art français*, 1996 (1997), p. 113-141.
790. [Navez] A. JACOBS, *Les tableaux du peintre belge François-Joseph Navez (1787-1869) au Louvre*, in *Revue Louvre et musées de France*, 1998, 4, p. 46-58, 21 ill.
791. [Ochs] L. SABATINI, *Ochs, Jacques*, in *Nouv. biogr. nat.*, 4, 1997, p. 283-285.
792. [Ost] E. WILLEKENS et L. VANDEWEYER, *Ost, Alfred*, in *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse beweging*. Tiel, Lannoo, 1998, p. 2362.
793. [Paulus] C. ALIBANI, *L'homme à la flasque de vin*, in *Pierre Paulus [...]*, p. 35-56, ill. [= n° 797]
794. [Paulus] A. FORTI, *Oeuvre de schlammis, de flammes et de larmes*, in *Pierre Paulus [...]*, p. 95-126, ill. [= n° 797]
795. [Paulus] C. LEMAL-MENGEOT, *Pierre Paulus (1881-1959). La grande famille humaine: réalité ou utopie*, in *Pierre Paulus [...]*, p. 1-34, ill. [= n° 797]
796. [Paulus] C. LEMAL-MENGEOT, *Paulus de Châlelet, Pierre*, in *Nouv. biogr. nat.*, 4, 1997, p. 288-285.
797. [Paulus] *Pierre Paulus (1881-1959). Les couleurs de l'humanisme*. Charleroi, Musée des Beaux-Arts, 1998, 213 p., ill.
798. [Paulus] P. VANERCK, *Pierre Paulus, Jules Destrée: une amitié en filigrane*, in *Pierre Paulus [...]*, p. 73-94, ill. [= n° 797]

799. [Permeke] *Constant Permeke 1886-1952. Rétrospective. Hôtel de ville de Paris*. Paris, 1998, 230 p., ill.
800. [Philippot] J. FOLIE, *Philippot, Albert*, in *Nouv. biogr. nat.*, 4, 1997, p. 302-303.
801. [Poelman] N. HOSTYNS, *Poelman, Pieter Frans*, in *Nat. biogr. woordenboek*, 15, 1996, col. 606-608.
802. [Ratinecx] P. VANSUMMEREN, *Volksprenten van de weduwe Ratinecx te Antwerpen*, in *Prov. Com. voor Geschied. en Volkskunde. Jaarboek 1993-1991*, 6, 1996, p. 185-189
803. [Roffiaen] C. THIERNIAUX, *Roffiaen, Jean-François*, in *Nat. biogr. woordenboek*, 15, 1996, col. 618-621.
804. [Rops] B. BONNIER et V. LEBLANC, *Namur. L'enfance recréée*, in B. BONNIER, V. LEBLANC, D. PRIOUL et H. VÉDRINE, *Félicien Rops [...]*, p. 15-26, ill. [= n° 806]
805. [Rops] B. BONNIER et V. LEBLANC, *Paris. La ville phare*, in B. BONNIER, V. LEBLANC, D. PRIOUL et H. VÉDRINE, *Félicien Rops [...]*, p. 52-75, ill. [= n° 806]
806. [Rops] B. BONNIER, V. LEBLANC, D. PRIOUL et H. VÉDRINE (coord.), *Félicien Rops. Rops je suis, aultre ne veulx estre*. Bruxelles, Éditions Complexe, 1998, 287 p., 266 ill.
807. [Rops] M. DRAGUET, *Le trait satanique de Félicien Rops*, in *L'Oeil*, 501, 1998, p. 42-49, ill.
808. [Rops] V. LEBLANC, *Bruxelles. L'atrait des avant-gardes*, in B. BONNIER, V. LEBLANC, D. PRIOUL et H. VÉDRINE, *Félicien Rops [...]*, p. 27-51, ill. [= n° 806]
809. [Rops] V. LEBLANC, *Rops des bords de Seine. La Demi-Lune*, in B. BONNIER, V. LEBLANC, D. PRIOUL et H. VÉDRINE, *Félicien Rops [...]*, p. 76-85, ill. [= n° 806]
810. [Rulot] S. ALEXANDRE, *Les dessins et illustrations de Joseph Rulot*, in *Art&Fact*, 16, 1997, p. 74-82, 9 ill.
811. [Schirren] T. DERYCKERE, *Schirren, Ferdinand*, in *Nouv. biogr. nat.*, 4, 1997, p. 346-349.
812. [Schlobach] N. HOSTYNS, *Schlobach, Willy*, in *Nat. biogr. woordenboek*, 15, 1996, col. 649-651.
813. [Servaes] N. WOUTERS, *Servaes, Albert*, in *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse beweging*. Tielt, Lannoo, 1998, p. 2735-2736.
814. [Servais] X. CANONNE, *Servais, Max*, in *Nouv. biogr. nat.*, 4, 1997, p. 352-354.
815. [Seuphor] N. WOUTERS, *Seuphor, Michel*, in *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse beweging*. Tielt, Lannoo, 1998, p. 2736.
816. [Speybrouck] L. DEFOUR, *Speybrouck, Jos*, in *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse beweging*. Tielt, Lannoo, 1998, p. 2805, 1 ill.
817. [Spilbeeck] J. HARDY en R. VERVLIET, *Spilbeeck, Désiré*, in *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse beweging*. Tielt, Lannoo, 1998, p. 2806.
818. [Spilliaert] B. BLOTIERE, [Compte rendu/Receusie] *Spilliaert, un visionnaire à l'esprit libre. Léon Spilliaert, œuvres de jeunesse, 1900-1919*. Paris, Musée-galerie de la Seita, 1998, in *L'Éstampille*, 321, p. 6, ill.
819. [Spilliaert] *Léon Spilliaert, œuvres de jeunesse, 1900-1919*. Paris, Musée-Galerie de la Seita, Paris, 1998, 141 p., ill.
820. [Stacquet] N. HOSTYNS, *Stacquet, Henri*, in *Nat. biogr. woordenboek*, 15, 1996, col. 662-665.
821. [Stevens] N. HOSTYNS, *Stevens, Alfred*, in *Nat. biogr. woordenboek*, 15, 1996, col. 676-687.
822. [Stevens] N. HOSTYNS, *Stevens, Joseph*, in *Nat. biogr. woordenboek*, 15, 1996, col. 690-693.
823. [Stockman] L. DEFOUR, *Mark Stockman, pleitbezorger voor de schilderkunst*, in *Ons Erfdeel*, 1998, 2, p. 285-287, ill.
824. [Suvée] D.M., *Kunstwerk in de kijker 144. Portret van Jean Rameau door Joseph Suvée (Brugge 1743-Rome 1807)*, in *Museumbull.* Brugge, 1998, 1, p. 6-7, ill.
825. [Toussaint] N. HOSTYNS, *Toussaint, Fernand*, in *Nat. biogr. woordenboek*, 15, 1996, col. 715-717.
826. [Van Acker] S. GOEGEBUER, *Vijf schilderijen in « Grande Peinture-stijl » voor de Franciscus-Naverinskapel te Brugge (1903) door Florimond Van Acker (1858-1940)*, in *Brugs Ommeland*, 1998, 4, p. 282-298, ill.
827. [Van Anderlecht] a) S. GOYENS DE HEUSCH, *Englebert van Anderlecht, 1918-1961*. Anvers, Fonds Mercator, 1998, 256 p., ill. / b) S. GOYENS DE HEUSCH, *Englebert van Anderlecht, 1918-1961*. Antwerpen, Mercatorfonds, 1998, 256 p., ill.
828. [Van den Abeele] J.-P. VAN DEN ABEELE, *Conversation avec mon père, le peintre Remy van den Abeele*, in *Hainaut tourisme*, 311, 1998, p. 253-260, ill.
829. [Van den Berghe] P. BOYENS, *Berghe, Frits van den*, in *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse beweging*. Tielt, Lannoo, 1998, p. 467-468.
830. [Van den Seylberg] P. VIENNE, *Van den Seylberg, Jacques*, in *Nouv. biogr. nat.*, 4, 1997, p. 381-382.

831. [Van de Woestijne] J. DE GEEST, *De kunstenaar in zijn tijd*, in *Gustave Van de Woestijne [...]*, 1997, p. 27-50, ill. [= n° 832]
832. [Van de Woestijne] *Gustave Van de Woestijne 1881-1947*. Gent, Snoeck-Ducajou B Pandora, 1997, 197 p., ill.
833. [Van de Woestijne] F. LECHEN-DURANT, *Van de Woestijne in de collectie Van Buuren*, in *Gustave Van de Woestijne [...]*, p. 51-79, ill. [= n° 832]
834. [Van de Woestijne] M. SOMERS, *Chronologie*, in *Gustave Van de Woestijne [...]*, p. 11-26, ill. [= n° 832]
835. [Van Hecke] F. BONNEURE, *van Hecke, Guillaume*, in *Nat. biogr. woordenboek*, 15, 1996, col. 326-329.
836. [Van Immerseel] B. VAN CAUSENBROECK, *Immerseel, Frans van*, in *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse beweging*. Tiel, Lannoo, 1998, p. 1519-1520, 1 ill.
837. [Van Passen] R. VAN PASSEN, *Konlichs volkschrijver en schilder Robert Van Passen sr. herdacht (1895-1963)*, in *Prov. Comm. voor Geschied. en Volkskunde. Jaarboek 1995-1996*, 8, 1998, p. 5-22, ill.
838. [Van Rysselberghe] M.F. BOCQUILLON, *Signac and Van Rysselberghe. The Story of a Friendship, 1887-1907*, in *Apollo*, 436, 1998, p. 11-18, 13 ill.
839. [Van Wulfschercke] A. ARNOULD, *De la production de miniatures de Cornelia van Wulfschercke au couvent des carmélites de Sion à Bruges* (Elementa historiae ordinis Praedicatorum, 5). Bruxelles, 1998, 91 p., 35 ill.
840. [Verboeckhoven] J.-M. DUVOSQUEL, *Eugène Verboeckhoven (Warneton 1798-Schaerbeek 1881). Un artiste, un homme aussi*, in *Mém. Soc. Hist. Comines Warneton*, 28, 1998, p. 115-124, ill.
841. [Verdegem] L. BEKKERS, *Jos Verdegem, een miskende schilder*, in *Ons Erfdeel*, 1998, 3, p. 449-450, ill.
842. [Vermote] N. HOSTYNS, *Vermote, Seraphin*, in *Nat. biogr. woordenboek*, 15, 1996, col. 776-779.
843. [Verschaeren] N. HOSTYNS, *Verschaeren, Bart*, in *Nat. biogr. woordenboek*, 15, 1996, col. 779-784.
844. [Verschaeren] N. HOSTYNS, *Verschaeren, Karel*, in *Nat. biogr. woordenboek*, 15, 1996, col. 784-789.
845. [Verschaeren] N. HOSTYNS, *Verschaeren, Theodoor*, in *Nat. biogr. woordenboek*, 15, 1996, col. 790-792.
846. [Wappers] R. DE SCHRUYVER, *Wappers, Gustaaf*, in *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse beweging*. Tiel, Lannoo, 1998, p. 3670.
847. [Wappers] M. GUÉDRON, *Gustave Wappers et le problème du romantisme en Belgique*, in *Art&Fact* 16, 1997, p. 4653, 5 ill.
848. [Wilkin] N. HOSTYNS, *Wilkin, Emile*, in *Nat. biogr. woordenboek*, 15, 1996, col. 848-849.
849. [Yoons] L. SAERENS, *Yoons, Eugène*, in *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse beweging*. Tiel, Lannoo, 1998, p. 3773-3774.

5. ARTS DÉCORATIFS - SIERKUNSTEN

b) Centres de production - Productieplaatsen

850. [Sint-Niklaas] A. DEMEY, *Art Deco in Sint-Niklaas*. Gent, Provinciebestuur Oost-Vlaanderen, 1998, 64 p., ill.

c) Artistes - Kunstenaars

851. [Horta] P. GREENHALGH, [Compte rendu/Re-

ensie] *F. Aubry and J. Vandenbreenen, Horta: Art Nouveau to Modernism, Ghent, Ludion*, 1996, in *Apollo*, 439, 1998, p. 56-57.

852. [Van Nest] L. SIMONS, *Nest, Alfred van*, in *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse beweging*. Tiel, Lannoo, 1998, p. 2197-2198.

ARTS DU TEXTILE - TEXTIELKUNSTEN

b) Centres de production - Productiecentra

853. [Bruxelles-Brussel] V. VERECKEN, *Sélection [...] Selectie [...] Het Wijze Oordeel van Koning Salomon, deuxième quart du XVII^e s. / tweede kwart 17de e.*, in *Bull. Inst. roy. Patr. art. / Bull. Kon. Inst. Kunstpatr.*, 26, 1994/95 (1998), p. 238-239, ill.

c) Artistes - Kunstenaars

854. [Dubrunfaut] J. GUISSSET, *Dubrunfaut, des murs qui parlent*. S.L., éd. Eder, avec la collab. de l'Institut Jules Destrée, 1998, 223 p., ill.

ARTS DU MÉTAL - METAALKUNSTEN

a) Généralités - Algemeenheden

855. L. NYS et I. VANDEVIVERE, *i propos de l'aigle-tulrin de Saint-Nicolas de Tournai (1383), conservé au Musée de Cluny à Paris. Copies, faux et variations néo-gothiques. Étude d'un cas: les bronzes d'art de la Cuivrierie Desclée Frères & Cie, Tournai-Roubaix*, in *Revue arch. et hist. d'art Louvain*, 30, 1997 (1998), p. 31-60, 31 ill.

b) Centres de Production - Productiecentra

856. [Sint-Truiden] R. PIETERS et P. VANMARSEVILLE, *Neogotisch kerkelijk vaatwerk in het decanaal Sint-Truiden*, in *Sint-Truiden [...]*, p. 270-291, ill. [= n° 582]
857. [Tournai] L. NYS et I. VANDEVIVERE, *i propos de l'aigle-tulrin de Saint-Nicolas de Tournai*

(1383), conservé au Musée de Cluny à Paris. Copies, faux et variations néo-gothiques. Étude d'un cas: les bronzes d'art de la Cuivrierie Desclée Frères & Cie, Tournai-Roubaix, in *Revue arch. et hist. d'art Louvain*, 30, 1997 (1998), p. 31-60, 31 ill.

858. [Turnhout] M. VAN CRAEYVELT, *Turnhoutse goud- en zilversmeden van de 19de eeuw. Een insculptatieplaat uit het Taxandriamuseum*, in *Taxandria*, 79, 1997, p. 189-191, 3 ill.

c) Artistes - Kunstenaars

859. [Verhees] M. SOMERS, *Verhees, Lodewijk*, in *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse beweging*. Tielt, Lannoo, 1998, p. 3231-3235.

ARMES - WAPENS

a) Généralités - Algemeenheden

860. C. GAIER et P. SABATTI, *Les plus belles gravures d'armes de chasse*. Paris, Hatier, 1998, 160 p., ill.
861. N. PAQUAY, *Un album insolite: anciens en-têtes d'armuriers ou Ce que nous disent les lettres non écrites...*, in *Le Musée d'Armes*, 26, 1998, n° 88-89, p. 1-30, ill.

c) Armuriers - Wapensmeden

862. [Berleur] R. ALARIC et J.-M. ÉTIENNE, *Une boîte de pistolets à silex d'un élève de Boulet:*

Guillaume Berleur, in *Gaz. des Armes*, n° 289, juin 1998, p. 37-40, ill.

863. [Loron] D. SINGER, *Un rare revolver de poche Loron à percussion*, in *Gaz. des Armes*, n° 281, janv. 1998, p. 13-15, ill.
864. [Malherbe] D. CASANOVA, *Un pistolet à quatre coups de Louis Malherbe*, in *Gaz. des Armes*, n° 293, nov. 1998, p. 50-52, ill.
865. [Mangeot] D. CASANOVA, *Le revolver Mangeot*, in *Gaz. des Armes*, n° 285, févr. 1998, p. 50-52, ill.

CÉRAMIQUE, VERRE, VITRAIL - KERAMIEK, GLAS EN GLASRAMEN

a) Généralités - Algemeenheden

866. M. BAECK et B. VERBRUGGE, *De Belgische Art Nouveau en Art Deco wandtegels 1880-1940* (M & L Cahier, 3). Brussel, Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, 1996, 224 p., ill.
867. E. DUBUISSON, *Le verre dans l'architecture de fête*, in *Nouv. patrimoine*, 77, 1998, p. 12, ill.
868. V. HEYMANS, *Des vitraux pour Sainte-Gertrude*, in *Nouv. patrimoine*, 77, 1998, p. 15-16, ill.
869. I. LECOCQ et M. BABBEBO, *La création de vitraux à l'atelier Oidtmann et quelques considérations sur la conservation-restauration*, in *Art&Fact*, 16, 1997, p. 132-148, 25 ill.

870. B. MORITZ, *Regard sur le verre. Applications dans l'architecture, du mouvement Art nouveau au Mouvement moderne*, in *Nouv. patrimoine*, 77, 1998, p. 13-14, ill.
871. *Les peintres témoins des métiers. La verrerie*. Braine-le-Château, Maison de l'outil, 1998, 61 p., ill.

b) Centres de production - Productiecentra

872. [Seraing] V. PITTIE, *Le Val Saint-Lambert à Seraing. De l'abbaye cistercienne aux cristalleries, plein feu sur le verre*, in *Nouv. patrimoine*, 77, 1998, p. 9-10, ill.

873. [Wasmuel] A.-M. MARIËN-DUGARDIN, [Compte rendu/Recensie] C. Van Nerom et J. Meyer, *La faïencerie de Wasmuel. Trois familles, une faïencerie, Namur, Nogé*, in *Rev. belge archéol. et hist. de l'art. / Belg. tijdschr. oudheidk. en kunstgesch.*, 67, 1998, p. 146-147.
874. [Wasmuel] C. VAN NEROM et J. MEYER, *La faïencerie de Wasmuel. Trois familles, une faïencerie*. Namur, Nogé, 59 p., 56 ill.

c) **Artistes - Kunstenaars**

875. [De Rudder] H. LETTENS, *De Rudder, Isidore*, in *Nouv. biogr. nat.*, 4, 1997, p. 121-123.
876. [Finch] D. DERBEY-CAPON, *Finch, Willy*, in *Nouv. biogr. nat.*, 4, 1997, p. 155-158.
877. [Paulus] M. FAUCONNIER, *Pierre Paulus, céramiste*, in *Pierre Paulus [...]*, p. 57-74, ill. [= n^o 797]

MOBILIER, DÉCORATION - MEUBELKUNST, DECORATIE

c) **Décorateurs, ébénistes - Ontwerpers, schrijnwerkers**

878. [Aubroeck] C. GYSELEN en F. BONNEURE, *Aubroeck, Karel*, in *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse beweging*. Tiel, Lannoo, 1998, p. 366-367.
879. [Kessels] G. LEEMANS, *Kessels, Willy*, in *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse beweging*. Tiel, Lannoo, 1998, p. 1712.

ARTS DU LIVRE - BOEKDRUKKUNST EN AANVERWANTE

c) **Artistes - Kunstenaars**

880. [De Samblanx] P.-J. FOULON, *Charles de Samblanx et Jacques Weckesser relieurs. Collection Raoul Warocqué 27 mars-13 septembre 1992*, in *Les Cahiers de Mariemont*, 26, 1995 (1998), p. 65-66, ill.
881. [Van Rijsselberghe] A.G., [Compte rendu/Recensie] *Adrienne Fontainas, Théo Van Rijsselberghe, l'ornement du livre, Anvers, Petraco-Pandora, 1997*, in *Livre et Estampe*, 43, 1997, p. 153-154.
882. [Weckesser] P.-J. FOULON, *Charles de Samblanx et Jacques Weckesser relieurs. Collection Raoul Warocqué 27 mars-13 septembre 1992*, in *Les Cahiers de Mariemont*, 26, 1995 (1998), p. 65-66, ill.
- Voir aussi / Zie ook *Kroniek van het gedrukte boek in de Nederlanden tot 1940*, in *Archives et bibliothèques de Belgique*. Archief- en bibliotheekwezen in België.

DIVERS - VARIA

a) **Généralités - Algemeenheden**

883. a) R. VAN STRYDONCK DE BURKEL, *Art Nouveau juwelen in Europa*. Tiel, Lannoo, 1998, 192 p., ill. / b) R. VAN STRYDONCK DE BURKEL, *Le bijou Art Nouveau en Europe*. Bruxelles, Racine, 1998, 192 p., 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

b) Lieux - Plaatsen

884. [Barchon] *Un musée au fort de Barchon*, in CLHAM (Centre liégeois d'Histoire et d'Archéol. militaires), 7, 1998, 3, p. 69, 1 ill.
885. [Bruxelles-Brussel] Y. ROBERT et A. BODDAERT, *Guide des musées de Bruxelles* (Collection Le guide), Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1998, ill.
886. [Dinant] A. GANSY, *Visions la citadelle de Dinant*, in CLHAM (Centre liégeois d'Histoire et d'Archéol. militaires), 7, 1998, 4, p. 73-75, ill.
887. [Eben-Emael] J. THONUS, *Le fort d'Eben-Emael, après 10 ans d'existence de la F.E.E.*, in CLHAM (Centre liégeois d'Histoire et d'Archéol. militaires), 7, 1998, 2, p. 40-42, 1 ill.
888. [Eben-Emael] J. THONUS, *Eben-Emael. Histoire d'une reddition*, in CLHAM (Centre liégeois d'Histoire et d'Archéol. militaires), 7, 1998, 3, p. 51-55, ill.
889. [Liège] C. GAHER, *Le Musée d'Armes*, in *Des mécènes pour Liège. Le mécène artistique dans les collections publiques liégeoises de 1816 à nos jours. Liège, Salle Saint-Georges, 1998* [cat. expos.], Liège, Ville de Liège, 1998, p. 78-79 et *passim*, ill.
890. [Louvain-la-Neuve] A. NORMAN, *Le musée de Louvain-la-Neuve: De nouveaux médias pour une ville nouvelle*, in *Nouv. patrimoine*, 79, 1998, p. 21-22, ill.

9. ICONOLOGIE

10. ARCHÉOLOGIE INDUSTRIELLE - INDUSTRIËLE ARCHEOLOGIE

b) Lieux - Plaatsen

891. [Meuse] M. CULOT, *Les moulins de la Meuse. Namur. Patrimoine et création en Wallonie. Patrimonium en creatie in Wallonië. Heritage and Creativity in Wallonia*. Bruxelles, Brussel, Brussels, Archives d'Architecture Moderne, 1998, 128 p., ill.
892. [Sambre] C. PIÉRARD, *La Sambre, chronique d'une normalisation*. Ministère wallon des Équipements et des Transports, 1997, 218 p., ill.
893. [Seraing] V. PYTTIE, *Le Val Saint-Lambert à Seraing. De l'abbaye cistercienne aux cristalleries, plein feu sur le verre*, in *Nouv. patrimoine*, 77, 1998, p. 9-10, ill.

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

EXTRAITS DES PROCÈS-VERBAUX
UITTREKSELS UIT DE VERSLAGEN

SÉANCE ORDINAIRE DU 21 MARS 1998
GEWONE ZITTING VAN 21 MAART 1998

Présents / aanwezig: Mesdames / de Dames Lemaire, Smolar-Meynart, Bruwier, Allart, Bonenfant, Bücken, Clerex-Léonard-Félicie, Coppens, De Jonge, De Ruyt, Dumortier, Folie, Leclercq-Marx, Mariën-Dugardin, Masschelein-Kleiner, Rémon, Utrix-Closset, Van Nerom-Debue, Van Gansbeke-Grothausen, Walch, van de Winkel; Messieurs / de Heren de Callataÿ, Cockshaw, Colaert, Delmarcel, De Smedt, De Valkeneer, Jadot, Leblieq, Moerman, Schiltekat, Smolderen.

Excusés / verontschuldigd: Mesdames / de Dames De Nave, De Veen-Depauw, Logie, Soenen, Vanden Bemden, Van den Bergen-Pantens; Messieurs / de Heren Bastin, Duvosquel, Eeckhout, Naster, Van Laere.

À 10 h 15, Mme Lemaire ouvre la séance. La Présidente accueille et félicite les nouveaux membres titulaires, Mme De Veen-De Pauw et Messieurs F. de Callataÿ et D. Martens et présente les nouveaux membres correspondants, Mesdames Bücken, De Jonge, Rémon. Mme Lemaire annonce ensuite que le Prix Bordin, prix triennal de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, consacrant le meilleur ouvrage relatif à l'antiquité classique, a été attribué à notre collègue, François de Callataÿ. Celui-ci est chaleureusement applaudi.

À 10 h 30, la parole est donnée à Mme Claire Dumortier qui fait un exposé érudit intitulé *Les majoliques anversoises à décor armorié*. Cette communication illustrée de diapositives se termine à 11 h 45; elle est suivie de questions et d'un échange de vue.

La séance est levée à 12 h.

Om 10 u. 15 opent Mw Lemaire de zitting. De voorzitter verwelkomt en feliciteert de nieuwe Titelvorende Leden, Mw Deveen-Depauw en de Heren de Callataÿ et Martens, en stelt de nieuwe Corresponderende Leden voor: de Dames Bücken, De Jonge, en Rémon. Mw Lemaire deelt vervolgens mede dat de Prix Bordin, de driejaarlijkse prijs waarmede de Académie des Inscriptions et Belles-Lettres het beste werk op het terrein van de Klassieke Oudheid bekroont, te beurt viel aan collega François de Callataÿ. Deze laatste krijgt van de vergadering een warm applaus.

Om 10 u. 30 wordt het woord verleend aan Mw Claire Dumortier die een onderlegde mededeling brengt met als titel *Les majoliques anversoises à décor armorié*. Deze uiteenzetting, verlicht met diaprojectie, eindigt om 11 u. 45 en wordt gevolgd door vragen en een uitwisseling van gedachten.

EXTRAITS DES PROCÈS-VERBAUX

De vergadering wordt opgeheven om 12 u.

La Secrétaire Générale
De Algemeen Secretaris
Marie-Cécile BRUWIER

La Présidente
De Voorzitter
Claudine LEMAIRE

SÉANCE ORDINAIRE DU 18 AVRIL 1998
GEWONE ZITTING VAN 18 APRIL 1998

Présents / aanwezig: Mesdames / de Dames Lemaire, Bruwier, Coppens, De Jonge, De Veen-Depauw, Dulière, Dumortier, Lemaire, Mariën-Dugardin, Rémon, Van den Bergen-Pantens, Van Gansbeke, Walch, van de Winkel; Messieurs / de Heren Delmarcel, De Ren, De Schryver, De Smedt, Leblieq, Smolderen.

Excusés / verontschuldigd: Mesdames / de Dames Bonenfant, De Nave, De Ruyt, Masschelein-Kleiner, Soenen, Smolar-Meynart, Van den Bemden; Messieurs / de Heren Bastin, de Callataÿ, Cardon, Cockshaw, Colaert, Duvosquel, Eeckhout, Moerman, Van Laere.

À 10 h 10, Mme Lemaire ouvre la séance. La Secrétaire cite les personnes excusées et lit le procès-verbal de la séance du 21 mars 1998; le compte-rendu ne suscite aucune remarque. La Présidente annonce qu'un nouvel honneur a échu à François de Callataÿ; notre collègue a été désigné à un poste de directeur de l'École Pratique des Hautes Études (Paris).

À 10 h 20, la parole est donnée à Mme Krista De Jonge qui fait un exposé illustré de diapositives et intitulé *Jacques Dubroeuq, architect van Maria van Hongarije, tussen Rome en Fontainebleau*. Cette brillante communication est abondamment commentée et de nombreuses questions et observations sont formulées.

La séance est levée à 11 h. 45.

Om 10 u. 10 opent Mw Lemaire de zitting. De Secretaris vermeldt de verontschuldigde leden en leest het verslag dat zonder opmerkingen goedgekeurd wordt. De Voorzitter deelt mede dat eens te meer een onderscheiding te beurt valt aan de Heer François de Callataÿ: onze collega werd aangeduid voor een directiepost bij de École Pratique des Hautes Études te Parijs.

Om 10 u. 20 wordt het woord verleend aan Mw Krista De Jonge die een uiteenzetting brengt, met dia's geïllustreerd en met als titel: *Jacques Dubroeuq, architect van Maria van Hongarije, tussen Rome en Fontainebleau*. Deze schitterende mededeling geeft aanleiding tot talrijke commentaren, vragen en opmerkingen.

De zitting wordt opgeheven om 11 u. 45.

La Secrétaire Générale
De Algemeen Secretaris
Marie-Cécile BRUWIER

La Présidente
De Voorzitter
Claudine LEMAIRE

SÉANCE ORDINAIRE DU 16 MAI 1998
GEWONE ZITTING VAN 16 MEI 1998

Présents / aanwezig: Mesdames / de Dames Lemaire, Bruwier, Coppens, De Jonge, De Keyser, De Ruyt, Dulière, Dumortier, Piérard, van de Winkel; Messieurs / de Heren de Callataÿ, Leblieq, Naster, Smolderen.

Excusés / verontschuldigd: Mesdames / de Dames Masschelein-Kleiner, Smolar-Meynart, Vanden Bemden; Messieurs / de Heren Bastin, Cockshaw, Trizna.

À 10 heures, Mme Lemaire ouvre la séance.

La parole est donnée à François de Callataÿ. Notre collègue introduit les participants au Cabinet des Médailles où il expose l'organisation du cabinet et présente les collections de monnaies et médailles.

À 11 heures, le conférencier convie les auditeurs à se rendre à la salle de Hirsch. Il propose alors un brillant exposé illustré de diapositives montrant les pièces majeures de la collection du Cabinet des Médailles.

Mme Lemaire clôturera la séance à 12 heures.

Mw Lemaire opent de zitting om 10 uur.

Het woord wordt verleend aan François de Callataÿ. Onze collega begeleidt de aanwezige leden naar en in het Penningencabinet waarvan hij de werking toelicht en de verzamelingen munten en penningen voorstelt.

Om 11 uur nodigt de spreker zijn toehoorders uit zich naar de Zaal Hirsch te begeven. Daar brengt hij een uiterst gesmaakte uiteenzetting, opgeluisterd aan de hand van dia's, die een overzicht geeft van de voornaamste items in de collectie van het Penningencabinet.

Mevrouw Lemaire heft de zitting op om 12 uur.

La Secrétaire Générale
De Algemeen Secretaris
Marie-Cécile BRUWIER

La Présidente
De Voorzitter
Claudine LEMAIRE

SÉANCE ORDINAIRE DU 17 OCTOBRE 1998
GEWONE ZITTING VAN 17 OKTOBER 1998

Présents / aanwezig: Mesdames / de Dames Lemaire, Dacos-Crifo, De Keyser, De Veen-Depauw, Dulière, Folie, Marien-Dugardin, Masschelein-Kleiner, Piérard, Vanden Bemden, Van den Bergen-Pantens, Van Gansbeke, Van Nerom, van de Winkel; Messieurs / de Heren de Callataÿ, Cardon, Cockshaw, De Smedt, De Valkeneer, Eeckhout, Leblieq, Martens, de Schrijver, Smolderen, Trizna.

Excusés / verontschuldigd: Mesdames / de Dames Bruwier, De Jonge, Dumortier, Leclercq-Marx, Périer d'Leten, Smolar-Meynart, Utrix-Closset, Walch; Messieurs / de Heren Bastin, Culot, Delmarcel, Jadot, Huvonne, Moerman, Van Laere.

À 10 heures, la Présidente, Mme Lemaire ouvre la séance.

La parole est donnée à François de Callataÿ. Notre collègue a aimablement accepté d'accueillir les participants dans la salle de Hirsch et de remplacer la Secrétaire générale, Mme Bruwier. Après que le procès-verbal de la séance du 24 mai 1998 ait été approuvé, la présidente remet la médaille de l'Académie à Mme De Veen-Depauw et à messieurs de Callataÿ et Martens.

À 10 heures 30, A. de Schrijver fait une communication sur *Le livre de prières de Charles le Téméraire (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Ms 37). Circonstances de la réalisation, étapes et modalités d'exécution d'un chef-d'œuvre*. Vivement applaudie, cette brillante conférence est suivie de questions.

Mme Lemaire clôturera la séance à 12 heures 45.

Mw Lemaire opent de zitting om 10 uur.

Het woord wordt verleend aan François de Callataÿ. Onze collega heeft aanvaard om de deelnemers te ontvangen in de zaal de Hirsch en de Algemeen Secretaris, Mw Bruwier te vervangen. Nadat de notulen van de zitting van 24 mei 1998 waren goedgekeurd, overhandigt de Voorzitter de penning van de Akademie aan Mw Deveen-Depauw en de Heren de Callataÿ en Martens.

Om 10 u. 30, stelt Mw Lemaire stelt A. de Schrijver voor, die een boeiende mededeling brengt onder de titel *Le livre de prières de Charles le Téméraire (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Ms 37). Circonstances de la réalisation, étapes et modalités d'exécution d'un chef-d'œuvre*. Zijn met dia's toegelichte uiteenzetting geeft aanleiding tot talrijke tussenkomsten en vragen.

Mw Lemaire sluit de vergadering om 12 u. 45.

La Secrétaire Générale
De Algemeen Secretaris
Marie-Cécile BRUWIER

La Présidente
De Voorzitter
Claudine LEMAIRE

SÉANCE ORDINAIRE DU 21 NOVEMBRE 1998
GEWONE ZITTING VAN 21 NOVEMBER 1998

Présents / aanwezig: Mesdames / de Dames Smolar-Meynard, Bruwier, Bücken, De Ruyt, Dumortier, van de Winkel, Hadermann-Misguich, Mariën-Dugardin, Van den Bergen-Pantens, Van Gansbeke, Van Nerom, Walch; Messieurs / de Heren Bastin, De Ren, De Smedt, De Valkeneer, Eeckhout, Martens, Moerman, Smolderen, Van Laere.

Excusés / verontschuldigd: Mesdames / de Dames Lemaire, Bonenfant, Corbiau, Folie, Leclereq-Marx, Logie, Périer-D'Iteren, Roberts-Jones, Ulix-Closset, Soenen; Messieurs / de Heren Delmarcel, Leblieq, Roberts-Jones, Trizna.

À 10 h. 10, Mme Smolar-Meynard, vice-présidente ouvre la séance et excuse Mme Lemaire, retenue à l'étranger. La Secrétaire générale énumère les personnes excusées et lit le procès-verbal de la séance du 17 octobre.

À 10 h. 20, la parole est donnée à Mme V. Bücken qui fait un exposé intitulé *La collection d'orfèvrerie du château de Seneffe: reflet d'un collectionneur. Éclectisme et particularités*. Cette communication illustrée de diapositives est fort appréciée et se termine à 11 h. 45 et donne lieu à diverses questions.

Mme Dumortier signale la parution prochaine de la Revue.

À 12 h. 15, Mme Smolar-Meynard clôture la séance.

Om 10 uur 10 wordt de vergadering geopend door Mevr. Smolar-Meynard, Onder-Voorzitter, die de verontschuldigen overbrengt van Mevr. Lemaire, momenteel in het buitenland. De Algemeen-Secretaris vernoemt de verontschuldigde leden en leest de notulen van de zitting van 17 oktober jl.

Om 10 uur 30 wordt het woord verleend aan Mevr. V. Bücken die een mededeling brengt onder de titel *La collection d'orfèvrerie du Château de Seneffe: reflet d'un collectionneur. Éclectisme et particularités*. De met diaprojectie toegelichte uiteenzetting kent een levendige belangstelling die om 11 uur 45 tot uiting komt in de formulering van uiteenlopende vragen vanwege de aanwezigen.

Mevr. Dumortier kondigt het nakende verschijnen aan van het Tijdschrift van de Academie.

Om 12 uur 15 sluit Mevr. Smolar-Meynard de zitting.

La Secrétaire Générale
De Algemeen Secretaris
Marie-Cécile BRUWIER

La Présidente
De Voorzitter
Claudine LEMAIRE

SÉANCE ORDINAIRE DU 19 DÉCEMBRE 1998
GEWONE ZITTING VAN 19 DECEMBER 1998

Présents / aanwezig: Mesdames / de Dames Lemaire, Smolar-Meynard, Bruwier, Bonenfant, Coppens, De Jonge, De Keyser, De Veen - De Pauw, Dickstein, Dumortier, van de Winkel, Mariën-Dugardin, Piérard, Van den Bergen-Pantens, Van Gansbeke, Van Nerom; Messieurs / de Heren Bastin, Cardon, Cockshaw, De Ren, De Smedt, De Valkeneer, Leblieq, Smolderen, Van Laere.

Excusés / verontschuldigd: Mesdames / de Dames De Nave, Logie, Pèrier-D'Ieteren, U'rix-Closset, Soenen; Messieurs / de Heren de Callatay, Delmarcel, Eeckhout, Moerman, Roberts-Jones.

À 10 h., Mme Lemaire ouvre la séance. La Présidente donne quelques informations concernant les candidatures aux places de membres correspondants. Jusqu'à présent, trois d'entre elles sont parvenues à l'Académie. La Secrétaire générale lit le procès-verbal de la séance du 21 novembre et donne la liste des personnes excusées.

À 10 h. 20, Mme Lemaire présente chaleureusement le conférencier du jour, le Professeur J.-M. Cauchies. Celui-ci fait un brillant exposé intitulé *Franchise communale, coutume abolie et iconographie: un duel judiciaire à Valenciennes en 1455*.

Une aquarelle du milieu du xvi^e siècle (Bibliothèque municipale de Douai), due à l'artiste valenciennois Hubert Cailleau, et un tableau sur toile anonyme du xvii^e siècle (Musée des Beaux-Arts de Valenciennes) fournissent des représentations tardives d'un événement au demeurant bien connu: le duel judiciaire qui mit aux prises, en mai 1455, sur la grand-place de Valenciennes, Mahuot (Mathieu) Cocquiel et Jacotin (Jacques) Plouvier. Ce « duellum » ou « bataille » traduit la persistance dans la ville hainuyère d'un usage ordinairement abrogé ailleurs depuis longtemps en milieu urbain. L'enjeu véritable, au-delà du cas spécifique de vengeance d'un homicide requise par un parent de la victime, en est la sauvegarde par les Valenciennois du privilège dit de la « franchise », une forme de droit d'asile communal pour un meurtrier invoquant la légitime défense; cette coutume non écrite est d'un évident archaïsme puisqu'elle prévoit le recours à titre de preuve au duel judiciaire, en cas d'accusation par un tiers dénonçant une intention criminelle. L'épisode fournit ainsi un terrain d'affrontement entre autorités locales et princières.

Réticent, Philippe le Bon, duc de Bourgogne, comte de Hainaut et par conséquent « seigneur » de Valenciennes, s'efforce de retarder plusieurs fois l'accomplissement de la procédure et tient à y assister en personne. S'il ne peut en principe peser trop ouvertement sur un usage relevant des compétences de la ville, sa présence n'en trahit pas moins une volonté d'arbitrage. Dans son entourage s'exercent de toute évidence des pressions à l'encontre de ce combat entre roturiers, impliqués sans doute dans des relations locales de clientèles. Deux niveaux de pouvoir et de juridiction s'observent et sont ici en situation potentielle de conflit: un prince territorial, une ville politiquement et économiquement puissante. Plusieurs litiges, portés par ailleurs devant le Grand Conseil de justice de Philippe, l'ont opposé à cette époque à Valenciennes et ont donné lieu à des sentences ou à des appointements, à travers lesquels le duc n'a pas manqué de porter atteinte à des privilèges.

Dans le cas du duel de 1455 pourtant, aucun texte ne sera établi, aucun procès intenté. Le duel judiciaire en l'espèce sera toutefois réputé « mala consuetudo » et ne se reproduira plus. Le privilège de « franchise », pour sa part, demeurera intact, comme l'attestent encore les coutumes rédigées valenciennoises de 1531 et 1540: mais l'accusation d'« homicide vilain » devra maintenant reposer sur des modes de preuve rationnels acceptables et les officiers du prince, au même titre que les proches d'une victime, auront toute latitude de « débattre la franchise ». Le contrôle exercé en la matière par le prévôt-le-comte, officier représentant le souverain dans la ville sealdienne et sa circonscription sera la marque d'une tutelle accrue.

Les deux figurations du combat sont conformes, quant au décor architectural, à l'accoutrement des adversaires, à l'aménagement du lieu et au public présent, à ce que relatent des chroniqueurs contemporains des faits. Elles apparaissent ainsi comme de bons témoignages au service de l'archéologie du droit. Illustrée de diapositives, cette conférence a été vivement applaudie et a suscité diverses questions.

Avant de lever la séance, à 11 h. 15, Mme Lemaire annonce qu'elle va émettre la proposition de placer la séance le deuxième samedi du mois de décembre au lieu du troisième car c'est la date de l'Assemblée générale de l'Académie thérésienne. La Présidente termine en présentant ses meilleurs vœux et clôture la séance à 12 h. 15.

Om 10 uur opent Mevr. Lemaire de zitting. De Voorzitter verstrekt enkele gegevens betreffende de candidaturen voor de te bezetten plaatsen van Corresponderend Lid. Tot nogtoe bereikten de Academie drie voorstellen. De Algemeen Secretaris leest het verslag voor van de zitting van 21 november en vermeld de leden die zich verontschuldigten.

Om 10 uur 20 stelt Mevr. Lemaire in warme bewoordingen de spreker van de dag voor: Prof. J.-M. Cauchies. Deze laatste houdt een uitstekende uiteenzetting onder de titel *Franchise communale, coutume abolie et*

iconographie: un duel judiciaire à Valenciennes en 1455. Deze met dia's toegelichte bijdrage kent een levendige bijval en levert stof op tot het stellen van talrijke vragen.

Alvorens de vergadering te sluiten, om 11 uur 45, deelt Mevr. Lemaire mede dat zij een voorstel voorbereidt strekkende tot het houden van de December-zitting op de tweede in plaats van op de derde zaterdag, daar deze laatste dag het tijdstip is van de jaarlijkse Algemeen Vergadering van de Theresiaanse Academie. Tot slot formuleert de Voorzitster haar beste wensen voor het nieuwe jaar en heft de bijeenkomst op om 12 uur 15.

La Secrétaire Générale
De Algemeen Secretaris
Marie-Cécile BRUWIER

La Présidente
De Voorzitter
Claudine LEMAIRE

SÉANCE ORDINAIRE DU 16 JANVIER 1999
GEWONE ZITTING VAN 16 JANUARI 1999

Présents / aanwezig: Mesdames / de Dames Lemaire, Smolar-Meynart, Bruwier, Bonenfant, De Jonge, De Ruyt, De Veen- De Pauw, Dickstein, Dulière, Dumortier, Hadermann-Misguich, Ulixir-Closset, Mariën-Dugardin, Piérrard, Rémon, Van de Winkel, Van Nerom, Walch; Messieurs / de Heren Bastin, de Callataÿ, De Smedt, De Valkeneer, Leblieq, Smolderen, Van Laere.

Excusés / veronstuldigd: Mesdames / de Dames De Nave, Logie, Soenen; Messieurs / de Heren Cockshaw, Colaert, Culot, De Ren, Jadot, Moerman.

À 10 h., Mme Lemaire ouvre la séance. La Présidente présente aux membres titulaires présents quatre nouvelles candidatures aux places de membres correspondants. Elle propose ensuite deux membres titulaires.

La Secrétaire générale lit le procès-verbal de la séance du 19 décembre 1998 qui est approuvé.

À 10 h. 15, Mme Lemaire donne la parole à M.-C. Bruwier qui fait une communication au sujet de l'ouvrage de J.-J. Rifaud (1786-1852) intitulé *Voyage en Égypte, en Nubie et lieux circonvoisins depuis 1805 jusqu'en 1828*. Parmi les pionniers qui ont contribué à notre connaissance de l'Égypte figure Jean-Jacques Rifaud (1786-1852). Méconnu, souvent ignoré volontairement, cet aventurier qui résida près de quatorze ans dans la Vallée du Nil, a mis au jour de nombreux chefs-d'œuvre de la sculpture égyptienne. Il s'est également attaché à décrire les us et coutumes des populations nilotiques près desquelles il a vécu. Enfin, il a entrepris de constituer des collections d'histoire naturelle et de botanique. Soucieux de transmettre à la postérité le souvenir de ses aventures et exploits dans la Vallée du Nil, il a laissé un livre, le premier guide de voyage sur l'Égypte, un journal encore à l'état de manuscrit et de nombreux dessins. Certains de ceux-ci ont été reproduits et imprimés selon le procédé lithographique. Deux cent vingt-trois planches ont vu le jour en vue de la publication de son *Voyage en Égypte, en Nubie et lieux circonvoisins* [...]. Mais, malgré toute l'ardeur qu'il y consentit, il n'arriva jamais au bout de la publication de ce qu'il considérait comme son *grand ouvrage*.

Récemment, ont été mises en lumière cent quatre-vingt-neuf lithographies du *Voyage en Égypte, en Nubie et lieux circonvoisins* [...] de J.-J. Rifaud (1786-1852). Ces planches appartiennent à la Société royale d'Archéologie, d'histoire et de Folklore de Nivelles et du Brabant wallon qui m'a confié la mission de les étudier. Cette recherche a donné lieu à une exposition accompagnée d'un catalogue.

Il est apparu que J.-J. Rifaud a séjourné à Bruxelles à partir de la fin du mois d'août 1849. Il y resta jusqu'au début de l'année 1852, quelques temps avant son décès survenu à Genève. Divers documents des Archives de la Ville de Bruxelles apprennent qu'il est arrivé en Belgique, en passant par Verviers. Il était alors âgé de 64 ans. Il s'est présenté comme homme de lettres et a déclaré venir de Munich. Très vite, il se rendit aussitôt à Bruxelles.

Un document conservé à la Bibliothèque Publique et Universitaire de Genève précise qu'à Bruxelles, il « vient surveiller et achever l'impression de son Manuscrit et dessins ». Et, en effet, le 18 décembre 1849, *Le Journal de Bruxelles* annonçait que « M. le Chevalier Rifaud, le célèbre voyageur marseillais, vient d'arriver à Bruxelles, où il se propose de se fixer pour y surveiller l'impression de son grand ouvrage: Voyage en Égypte,

en Nubie et dans les pays voisins. Cet ouvrage, fruit de vingt-cinq années de voyages, est dédié à l'Empereur de Russie. Il comprendra cinq volumes in-8°, ornés de 300 planches, représentant les mœurs de ces contrées, les costumes, cérémonies, fêtes, amusements etc [...] ».

Établi à Bruxelles, il déploya beaucoup d'énergie à rechercher des mécènes et imprimeurs. Il fit imprimer un prospectus de douze pages, inventoriant les planches à paraître. Les archives, conservées à Bruxelles et à Genève révèlent comment J.-J. Rifaud s'est efforcé de tisser un réseau de relations parmi les personnalités scientifiques et artistiques susceptibles de s'intéresser à son travail. Il fréquenta diverses sociétés savantes auxquelles il fit des « exhibitions » de ses dessins. Mais malgré tous ses efforts, ce qu'il considérait comme son *grand ouvrage* ne rencontra pas en Belgique le succès escompté. Il se peut que les acquéreurs potentiels se soient lassés d'attendre l'intégralité de la publication. En mars 1850, le texte accompagnant les lithographies n'est pas encore prêt. Et il ne sera jamais publié. J.-J. Rifaud n'a fait imprimer que deux cent vingt-trois planches sur les trois cents qu'il avait annoncées. Toutefois, à en croire la liste des souscripteurs conservée à Genève, au moins trois personnalités belges ont souscrit au *Voyage en Égypte* [...]: le roi Léopold I^{er}, le Ministre de l'Intérieur, pour la Bibliothèque Royale et le duc d'Arenberg. Un seul de ces trois exemplaires est identifié à l'heure actuelle. Acquis par l'intermédiaire du Ministère de l'Intérieur, il a été transmis à la Bibliothèque Royale de Bruxelles. On ignore, pour l'instant, ce que sont devenus l'exemplaire du premier roi des Belges et celui du duc d'Arenberg.

Poursuivant mon enquête dans le fonds ancien des principales Bibliothèques belges, j'ai relevé jusqu'à présent, de nombreuses lithographies du *Voyage en Égypte* [...] à la Fondation Égyptologique Reine Élisabeth (sise aux Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles). C'est, semble-t-il, à l'initiative de l'égyptologue Jean Capart (1877-1947) que les planches ont été rassemblées peu à peu. Il s'agit d'un des ensembles les plus complets que l'on connaisse. Le troisième lot de lithographies conservé en Belgique est celui de Nivelles.

L'exposé illustré de diapositives suscite diverses questions.

La Présidente clôture la séance à 12 h. 15.

Om 10 uur opent Mevr. Lemaire de zitting. De Voorzitster stelt vier nieuwe kandidaten voor de plaatsen van briefwisselend lid aan de titelvoerende leden. Zij stelt vervolgens de twee voorgestelde nieuwe werkende leden voor. De secretaris generaal geeft lezing van het verslag van de zitting van 19 december 1998 en dit wordt goedgekeurd.

Om 10 uur 15 verleent Mevr. Lemaire het woord aan M.-C. Bruwier die een bijdrage brengt over het werk van J.-J. Rifaud (1786-1852), getiteld *Voyage en Égypte, en Nubie et lieux circonvoisins depuis 1805 jusqu'en 1828*. Het gaat om een serie van 189 steendrukprenten behorende tot de verzameling van de Société royale d'Archéologie, d'Histoire et de Folklore de Nivelles et du Brabant wallon. Van dit platenwerk worden in België nog twee andere exemplaren bewaard, met name te Brussel: één in de Koninklijke Bibliotheek Albert 1 en één in de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis.

De uiteenzetting, toegelicht aan de hand van dia's, geeft aanleiding tot een uitgebreid vraaggesprek.

De Voorzitter sluit de zitting om 12 uur 15.

La Secrétaire Générale
De Algemeen Secretaris
Marie-Cécile BRUWIER

La Présidente
De Voorzitster
Claudine LEMAIRE

SÉANCE ORDINAIRE DU 20 FÉVRIER 1999
GEWONE ZITTING VAN 20 FEBRUARI 1999

Présents / aanwezig: Mesdames / de Dames Lemaire, Smolar-Meynart, Bruwier, Bonenfant-Feytmans, Coppens, Gueret-Dekeyser, De Ruyt, Dickstein, Dumortier, Folie, Hadermann-Misguich, Mariën-Dugardin, Masschelein-Kleiner, Piérard, Van den Bergen-Pantens, Van Gansbeke, Van de Winkel, Van Nerom, Walch; Messieurs / de Heren Blankoff, de Callatay, De Smedt, De Valkeneer, Eeckhout, Jadot, Leblieq, Lemeunier, Smolderen, Van Laere.

EXTRAITS DES PROCÈS-VERBAUX

Excusés / verontschuldigd: Mesdames / de Dames De Jonge, De Nave, De Veen-De Pauw, Leclercq-Marx, Logie, Périer-D'leteren, Rémon, Soenen, Ulix-Closset; Messieurs / de Heren Bastin, Cardon, Cockshaw, Colaert, Culot, Delmarcel, Moerman.

À 10 h. 30, après avoir présidé l'assemblée générale statutaire des membres titulaires, Mme Lemaire ouvre la séance ordinaire.

La lecture du procès-verbal du 16 janvier est remise à la séance suivante.

Mme Lemaire annonce que Messieurs J.-M. Cauchies et A. Lemeunier ont été élus membres titulaires et Messieurs B. Bousmanne, P.-J. Foulon, A. Jacobs sont élus membres correspondants. Monsieur Paviot est, quant à lui, élu associé étranger.

À 10 h. 40, Monsieur L. De Ren fait un exposé intitulé *Uurwerken en pendules aan het hof van Karel Alexander van Loharingen*. Cette intervention, illustrée de diapositives, est vivement appréciée. Elle donne lieu à diverses remarques et questions.

À 11 h 30, Monsieur A. De Valkeneer fait une brillante communication illustrée de diapositives sur *l'histoire de la médaille de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique*.

Mme Lemaire clôture la séance à 12 h 40.

Om 10 u. 30, na afloop van de door haar voorgezeten Algemene Statutaire Vergadering der Titelvoerende Leden, opent Mevr. Lemaire de gewone zitting. Het voorlezen van het proces-verbaal van de vergadering van 16 januari wordt uitgesteld tot de eerstvolgende zitting.

Mevr. Lemaire kondigt de verkiezing aan van de Heren J.-M. Cauchies en A. Lemeunier als Titelvoerende Leden, en van de Heren B. Bousmanne, P.-J. Foulon en A. Jacobs als Briefwisselende Leden, en van de Heer Paviot als Buitenlands Lid.

Om 10 u. 40 geeft de Heer De Ren een uiteenzetting over *Uurwerken en pendules aan het hof van Karel-Alexander van Loharingen*. Deze bijdrage, opgeluisterd door dia's, wordt fel gesmaakt en geeft aanleiding tot uiteenlopende opmerkingen en vragen.

Om 11 u. 30 brengt de Heer A. De Valkeneer een schitterende mededeling, toegelicht aan de hand van tichtbeelden, betreffende *de historiek van de ere-penning van de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België*.

Mevrouw Lemaire sluit de vergadering om 12 u. 40.

La Secrétaire Générale
De Algemeen Secretaris
Marie-Cécile BRUWIER

La Présidente
De Voorzitter
Claudine LEMAIRE

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE DES MEMBRES TITULAIRES DU 20 FÉVRIER 1999 ALGEMENE VERGADERING VAN DE TITELVOERENDE LEDEN VAN 20 FEBRUARI 1999

Présents / aanwezig: Mesdames / de Dames Lemaire, Smolar-Meynart, Bruwier, Bonenfant-Feytmans, Coppens, Gueret-Dekeyser, De Ruyt, Dickstein, Dumortier, Folie, Hadermann-Misguich, Marien-Dugardin, Masschelein-Kleiner, Piérard, Soenen, Van den Bergen-Pantens, Van Gansbeke, Van de Winkel, Van Nerom, Walch; Messieurs / de Heren Blankoff, de Callatay, Culot, De Smedt, De Valkeneer, Eeckhout, Jadot, Leblieq, Lemeunier, Smolderen, Van Laere.

Excusés / verontschuldigd: Mesdames / de Dames De Jonge, De Nave, De Veen-De Pauw, Leclercq-Marx, Logie, Périer-D'leteren, Rémon, Ulix-Closset; Messieurs / de Heren Bastin, Cardon, Cockshaw, Colaert, Culot, Delmarcel, Moerman.

UITTREKSELS UIT DE VERSLAGEN

À 10 h., Mme Lemaire, présidente, ouvre la séance de l'Assemblée générale statutaire des membres titulaires. La Secrétaire générale signale les personnes excusées.

Mr De Ren, trésorier général, fait rapport des comptes de l'exercice 1998 et des prévisions budgétaires pour 1999. 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 De Ren pour le remarquable travail de comptabilité qu'il a effectué.

À 10 h 10, la Secrétaire générale lit le procès-verbal de la séance du 21 février 1998. Ce procès-verbal est approuvé. La Secrétaire générale fait rapport sur les activités de l'année écoulée: huit séances ordinaires ont donné lieu à neuf exposés illustrés de diapositives, et une visite du Cabinet des Médailles de la Bibliothèque Royale Albert Ier.

Ensuite a lieu l'élection des président et vice-président. Madame A. Smolar-Meynard est élue présidente et Monsieur R. Van Laere, vice-président de l'Académie royale d'Archéologie.

L'assemblée procède alors à l'élection de nouveaux membres titulaires (Messieurs Jean-Marie Cauchies et Albert Lemeunier), correspondants (Messieurs Bernard Bousmanne, conservateur du Cabinet des Manuscrits à la Bibliothèque royale, Pierre-Jean Foulon, Chef de travaux au Musée royal de Mariemont, Alain Jacobs, Professeur associé à l'Université d'Artois (Arras), associé étranger (Monsieur Jacques Paviot, chargé de recherche à l'École Pratique des Hautes Etudes, IVe section).

Mme Lemaire clôture la séance à 10 h 50.

Om 10 u. opent Mevr. Lemaire, Voorzitster, de Algemene Statutaire Vergadering der Titelloerende Leden. De Algemeen Secretaresse vermeldt de verontschuldigde afwezigen.

De Heer De Ren, Penningmeester, brengt verslag uit betreffende de rekeningen van het boekjaar 1998 en aangaande de budgetvooruitzichten voor 1999. Ook de rekeningscommissarissen rapporteren en het beleid van het Bureau en van de Bestuurders wordt goedgekeurd. De rekeningenafsluiting wordt eenparig gestemd en de opdracht van de rekeningcommissarissen wordt voor het volgende jaar verlengd. Mevr. Lemaire dankt in warme bewoordingen de Heer De Ren voor zijn boekhoudkundige taakvervulling.

Om 10 u. 10 leest de Algemeen Secretaresse het proces-verbaal van de zitting van 21 februari 1998, tekst die wordt goedgekeurd. De Algemeen Secretaresse geeft vervolgens een overzicht van de werkzaamheden van het voorbije jaar: acht gewone vergaderingen brachten negen met dia's toegelichte bijdragen en één bezoek, met name aan het Munten- en Penningencabinet van de Koninklijke Bibliotheek Albert I.

Vervolgens wordt door stemuitbrenging overgegaan tot het toewijzen van het voor- en ondervoorzitterschap. Mevr. Smolar-Meynard wordt aangeduid als Voorzitster en de Heer R. Van Laere als Ondervoorzitter van de Academie.

De vergadering kiest daarna als nieuwe Titelloerende Leden de Heren Jean-Marie Cauchies en Albert Lemeunier, en als Briefwisselende Leden de Heren Bernard Bousmanne, Conservator van het Handschriftencabinet van de Koninklijke Bibliotheek, Pierre-Jean Foulon, Werkleider bij het Koninklijk Museum van Mariemont, en Alain Jacobs, Buitengewoon Hoogleraar aan de Universiteit van Artois (Ntrecht). Als Buitenlands Lid wordt aangeduid: de Heer Jacques Paviot, Aangesteld Vorser bij de 4-de Afdeling van de École Pratique des Hautes Études.

Mevr. Lemaire sluit de zitting om 10 u. 30.

La Secrétaire Générale
De Algemeen Secretaris
Marie-Cécile BRUWIER

La Présidente
De Voorzitter
Claudine LEMAIRE

IN MEMORIAM

MARIE-LOUISE HAIRS (1912-1998)

Marie-Louise Hairs, membre correspondant de notre Académie en 1955, titulaire en 1967, honoraire en 1983, donatrice d'un prix en 1992, est décédée le 28 octobre 1998. Elle était venue au monde le 23 juillet 1912 de parents universitaires formant un couple à l'ancienne mode, qu'elle évoquait parfois avec une discrétion émue. Miette, comme la nommaient affectueusement la plupart de ceux et de celles qui la fréquentaient, était une petite personne « bien élevée », timide, savante et laborieuse (au possible). Elle est restée inséparable de son frère Eugène, docteur en médecine, jusqu'à ce qu'il rende l'âme dans la maison de repos où ils s'étaient retirés, quittant la trop vaste maison familiale « 1900 » de la rue César Franck. Retirés d'un monde chaque jour plus barnumesque (et plus « speedé ») qui leur coupait la respiration.

En 1952 elle avait conquis le grade de docteur en histoire de l'art et archéologie à l'Université de Liège, sa ville natale; avec la plus grande distinction, comme pour toutes les étapes antérieures. Lors de la défense publique, elle avait montré une assurance qui avait surpris la plupart des auditeurs. Personne, sans doute, n'en savait le petit secret. « Morte de peur » dans les heures qui précédaient l'épreuve, elle avait obtenu de son frère la permission de boire un verre de vin; puis un second; mais un troisième, non! Elle admirait éperdument son « promoteur », Leo Van Puyvelde, le bien prénommé. Elle était entrée avec joie dans l'équipe dont il s'était entouré. Ses membres, tous du Beau sexe, se partageaient la peinture flamande du xvii^e siècle, à l'exception de la part du lion: les artistes de premier plan. Le sujet que son maître lui avait attribué lui convenait à merveille: les peintres de fleurs. Elle en a tiré son doctorat, puis un livre magistral qui est sorti de presse en 1955 chez Elsevier, réédité dès 1965, cette fois chez Meddens, et encore en 1985 et en 1998 (dans une version entièrement remaniée) à la Renaissance du Livre. Elle n'a pas tardé à jouir d'une réputation internationale. Elle a entretenu avec quelques marchands de tableaux prestigieux des relations, essentiellement épistolaires, qui étaient bénéfiques pour elle comme pour eux; sa monographie sur Jan Anton Van der Baren (Vienne, 1970) en est issue.

Les peintres d'histoire anversoïis on retenu tout autant son attention. Ses recherches ont abouti à un livre de belle taille dont le titre comporte « dans le sillage de Rubens » au lieu de « les satellites », formule qui avait sa préférence personnelle, mais qui fut jugée dévalorisante. Entrepris en 1953 « sur le désir d'un grand maître », terminé après « quinze années de labeur acharné », couronné en 1968 par le Prix Frédéric Pény (Ulg), il n'a été publié qu'en 1977. Il avait été revu, dans la douleur, pourrait-on s'exclamer en exagérant à peine, pendant une année entière. L'auteur s'explique dans un avant-propos dont se dégage un véritable portrait psychologique. L'ouvrage a fait l'objet de critiques, non dénuées de fondement, qui refusaient de prendre en compte les circonstances atténuantes; elles l'ont peinée. Elle avait trouvé beaucoup de joie, par contre, à participer à deux belles entreprises collectives, deux expositions: « Fleurs et jardins dans l'art flamand », à Gand, en 1960, et « Le siècle de Rubens », à Bruxelles, en 1965.

Elle a donné d'excellents articles à diverses revues belges et étrangères. C'est la nôtre qui en a eu la meilleure part.

Après avoir conquis au long des années force bourses de recherche, elle a fait à l'Université de Liège une courte carrière. Collaborateur scientifique puis assistante d'Arsène Soreil en 1959 (à 47 ans...), chef de travaux de Suzanne Collon-Gevaert en 1963, elle est entrée dans le corps enseignant, mais par la petite porte: suppléante depuis 1969, elle s'est vu octroyer le titre de maître de conférences en 1974, trois ans avant l'heure de la retraite. Elle faisait vaillamment ses cours

dans le chahut. Les étudiants ne percevaient que trop aisément son manque d'assurance en face d'eux, et cet âge est sans pitié! (« Ils sont gentils! », répétait-elle une fois revenue dans son bureau, comme étonnée de n'avoir pas subi de sévices.) Les auditeurs des conférences qu'elle a données à partir de 1957 aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique lui ont infligé moins de tourments; ils ont profité davantage de ses vastes connaissances et de sa sensibilité aiguisée.

Le bouquet funéraire qu'on doit à Miette Hairs, qui connaissait et aimait les fleurs aussi bien que les tableaux peints d'après elles, ce ne sont certes pas d'orgueilleuses frilillaires; ce sont de touchantes violettes.

Pierre COLMAN

PAUL NASTER (1913-1998)

Professor Paul Marie Félicien Naster is op 22 juni 1998 op de Gasthuisberg te Leuven stil van ons heengegaan. Discreet is hij ook door het leven gegaan. Nochtans heeft de op 19 december 1913 geboren Leuvenaar een bijzonder opmerkelijke levensloop gekend.

In het athenaeum van zijn geboortestad was hij *primus perpetuus*. In de derde Grieks-Latijnse had hij de bezielende Jan Gessler als titularis. Mocht hij vijfzig jaar later zijn geboren dan had hij wellicht voor de fysica geopteerd. Zijn talenten waren veelvuldig. Zijn gymnasiumopleiding voerde hem als het ware natuurlijkerwijze naar de klassieke filologie. Maar de gedreven student nam in 1935 geen genoegen met een licentie in die discipline alsmede met een kandidatuur in de geschiedenis van de Oudheid en het aggregaat middelbaar onderwijs. Aan de Universiteit te Leuven had hij reeds in 1934 het licentiaat in de oudheidkunde en kunstgeschiedenis behaald. In 1936 verwierf hij het licentiaat in de oosterse filologie en daarenboven in 1938 het doctoraat in de oosterse filologie en geschiedenis. Nog dat jaar verscheen zijn dissertatie onder de titel *L'Asie mineure et l'Assyrie aux VIII^e et VII^e siècles avant J.-C. d'après les Annales des rois assyriens*. Dit werk kende praktisch geen verspreiding. Opgeslagen in de Leuvense universiteitsbibliotheek, ging in 1944 bijna de gehele oplage in de vlammen op.

Als laureaat van de interuniversitaire wedstrijd 1936-1938 kreeg hij de gelegenheid om tijdens het wintersemester van 1938/9 colleges in de Semitische talen aan de Karel IV-universiteit te Praag te mogen volgen: bij de professoren Bedrich Hrozný, de ontcijferaar van het Hittitisch, Rudolf Růžicka, specialist van Hebreeuws, en Alb. Šanda, bevoegd voor Arabisch en Syrisch.

Op 19 augustus 1939 trad hij in de Sint-Gertrudiskerk te Leuven in het huwelijk met Lydie Marie Fernande Vande Merl, classica, met wie hij de lessen op de humaniora en cursussen aan de universiteit had gevolgd en die hem in zijn wetenschappelijke carrière meer dan zestig jaar voortreffelijk heeft bijgestaan. Was zij niet de inspiratrice tot zijn licentiaatsverhandeling in de oosterse filologie en geschiedenis, die de aanleiding was geweest tot zijn eerste publicatie: *De laatste Lydische Herakliden?* Bijna dertig jaar later nam zijn vrouw intens deel aan het opstellen van de indices over 75 jaargangen van het *Belgisch tijdschrift voor numismatiek en zegelkunde*: een titanenwerk van meer dan 800 bladzijden, gebaseerd op gegevens van Pierre Gason.

De jonge reserveonderluitenant werd uiteraard de oorlog ingesleurd, gevangengenomen, tweemaal als gijzelaar opgeëist, was actief in het verzet en eindigde als luitenant bij de luchtmacht als ondersteuning van het achtste Amerikaanse leger, onder meer te Fürth bij Neurenberg. Welke zijner duizenden oud-studenten heeft ooit vermoed dat die wal gereserveerde man paarden in galop had beklommen, de stuurknuppel van vliegtuigen had gehanteerd en het oorlogskruis met palmen had behaald? Op 26 december 1950 werd hij tot reservekapitein bevorderd.

Tijdens een korte periode, van 8 oktober tot 3 november 1938, was hij studiemeester aan het Koninklijk Atheneum te Brussel geweest. De jonge geleerde werd op 1 maart 1939 als stagiair in de Koninklijke Bibliotheek van België aangesteld. Hij genoot onder meer de steun van zijn stadgenoot Leo Goemans, eminent dialectoloog en vast secretaris van de Koninklijke Vlaamse Academie voor taal- en letterkunde. Op 31 oktober 1940 behaalde hij het diploma van bibliothecaris-bibliograaf. Op 22 januari daaropvolgend werd hij tot bibliothecaris benoemd met terugwerkende

kracht tot 31 december 1940. Vanaf 10 februari 1941 was hij aan de afdeling Magazijnen en Lees-zalen verbonden. Op 13 april 1942 werd hij in de afdeling Munten en Penningen opgenomen. Op 1 december 1952 werd hij tot adjunct-conservator bevorderd en met ingang van 1 februari 1953 verleende Minister Pierre Harmel hem van koningswege eervol ontslag. Bij Koninklijk Besluit van 6 augustus 1957 werd hem de eretitel van adjunct-conservator bij de Koninklijke Bibliotheek van België verleend.

Toen hij werkzaam was in de Bibliotheek woonde hij te Sint-Gillis-op-Brussel. Om twaalf uur ging hij thuis middagmalen en maakte samen met collega François Masai en dr. Jean-Baptiste Colbert de Beaulieu, toen medicus, parfumeur en bibliofiel en later ook nog historicus en numismaat, honderden wandelingen tot aan de Hallepoort, waar hun wegen scheidden. De drie vrienden hielden levendige gesprekken, onder meer over godsdienst, monastieke regels, paleografie, incunabels, geneeskunde en astronomie.

Door Victor Tournear, toenmalig hoofdconservator, werd Paul Naster belast met het inventariseren van de bijzonder kostbare muntenverzameling die de jonggestorven baron Lucien de Hirsch (1856-1887) had opgebouwd. In herinnering aan haar zoon legateerde Mevrouw de Hirsch de Gereuth, geboren Bischoffsheim, in 1898 de collectie aan de Koninklijke Bibliotheek. Van 1941 tot 1947 kweet Naster zich met kunde en accuratesse van die mooie opdracht. Bij gebrek aan geldmiddelen bleef het handschrift onuitgegeven. Onder impuls van hoofdconservator Herman Liebaers kon het eindelijk in 1959 in de vorm van twee imposante delen verschijnen.

In 1939 werd Paul Naster laureaat van de wedstrijd voor reisbeurzen. Eerst na de oorlog, van 16 oktober 1947 tot 15 februari 1948, kreeg de nijvere en gewaardeerde bibliothecaris de gelegenheid om een studiereis naar Egypte, Libanon, Syrië, Iran en in het bijzonder Irak te ondernemen. Hij was immers reeds erelid van de American School of Oriental Research in Bagdad. Hij bekwam daartoe een paspoort als zendingsgelastigde. Hij kreeg tevens de opdracht onze verzameling Griekse en Oosterse munten te bestuderen en 'codices simulati' in belangrijke bibliotheken en musea op te sporen.

Op verzoek van Martin Wittek, hoofdconservator, zetelde hij ten stotte van 1978 tot 1987 als lid van de Commissie voor werving en bevordering van de Koninklijke Bibliotheek van België.

In 1952 opteerde hij voor een voltijdse academische loopbaan. Reeds in 1941 was hij tot lector aan de Leuvense Alma Mater benoemd. In 1947 werd hij docent, in 1951 buitengewoon hoogleraar, in 1952 gewoon hoogleraar. Tot 1969 doceerde hij zowel in het Nederlands als in het Frans. Zijn ruime belangstelling, zijn veelomvattende opleiding, zijn uitgebreide kennis verklaren zijn zeldzaam verscheiden leeropdracht. Hij gaf zowel onderricht aan duizenden kandidatuurstudenten in de wijsbegeerte en letteren met het overzicht van de kunstgeschiedenis en de oudheidkunde als aan licentiestudenten in de archeologie, de geschiedenis, de kunstgeschiedenis, de klassieke en oosterse filologie, de economie en de theologie. Hij initieerde en leidde zijn toehoorders in de fascinerende wereld van de Akkadische, Assyrische, Babytonische, Egyptische, Fenicische, Griekse, Kretenzische, Mesopotamische, Nabateïsche, Perzische en Romeinse beschaving. Een domein dat hem nauw aan het hart lag was de numismatiek. Die cursus werd hem vanaf 1961 toevertrouwd.

Professor Naster heeft jarenlang belangeloos tot meer dan twintig uur per week gedoceerd, daar waar buitenlandse professoren slechts twee tot drie uur cursus hoefden te geven. De schijnbaar afstandelijke mentor in de kandidaturen werd door de licentiestudenten ten zeerste geapprecieerd. De doctorandi droegen hem op de handen. Niet alleen zijn rijke ervaring, maar ook zijn grenzeloze inzet en zijn diepmenselijkheid kwamen hierbij tot uiting.

Benevens zijn onderwijsstaak volbracht hij ook administratieve opdrachten. Hij was voorzitter van het Instituut voor oudheidkunde en kunstgeschiedenis, directeur van het museum voor klassieke archeologie, van het museum voor Oosterse oudheden en van het Bijbels museum en verantwoordelijke van de bibliotheek klassieke en oosterse archeologie.

In 1969 werd de faculteit letteren en wijsbegeerte in departementen onderverdeeld. Professor Naster werd dadelijk bereid gevonden tot de oprichting van een nieuw departement oriëntalistiek. De dynamische slichter stond aan de wieg van twee bloeiende internationaal gerenommeerde pu-

blicaties: *Orientalia Lovaniensia Periodica* (27 jaargangen) en *Orientalia Lovaniensia Analecta* (reeds 80 delen).

Eind september 1982 ging Paul Naster met emeritaat. Op zondag 19 december daaropvolgend, de dag van zijn negenenzestigste verjaardag, hielden zes oud-studenten referaten tijdens een feestzitting ter zijner ere, ingericht door de « Vereniging van de archeologen, kunsthistorici en musicologen van de KUL », waarvan hij stichtend lid was en de activiteiten steeds trouw heeft gevolgd. Als afscheidsgroet verschenen daarenboven de *Studia Paulo Naster oblata*, die hem op 22 januari 1983 tijdens een huldezitting in het Faculteitsgebouw Letteren en Wijsbegeerte werden aangeboden. Benevens een biografie en een bibliografie bevat het eerste deel een dertigtal numismatische studies van Amerikaanse, Belgische, Cyriotische, Bulgaarse, Deense, Duitse, Engelse, Franse, Griekse, Hongaarse, Italiaanse, Roemeense, Schotse, Spaanse en Tsjechische vorsers. Dit indrukwekkend internationaal gezelschap getuigt van de ruime bekendheid en waardering die de jubilaris genoot. De bijdragen bieden een gevarieerde waaier van de numismatiek van de Oudheid en vormen een referentiewerk in die materie. Het tweede deel bevat een bundel opstellen op het gebied van de archeologie, de kunst en de filologie van het Nabije Oosten. Een dertigtal Belgische oriëntalisten huldigen er hun grote leermeester.

De UCL liet zich niet onbetuigd. In de reeks « Homo religiosus » verscheen in 1984 het tiende deel onder de titel *Archéologie et religions de l'Anatolie ancienne*, vijftien studies opgedragen aan Paul Naster, de eminente voorganger.

Als vorsers was Paul Naster inderdaad bijzonder bedrijvig en veelzijdig. Vergezeld van zijn echtgenote woonde hij geregeld de samenkomsten van de « Société belge d'études orientales » bij. Sinds 1936 was hij lid van dit genootschap dat hij vaak voorzat en waarvoor hij menige lezing gaf. Sinds 1980 publiceerde hij samen met de professoren Aristide Théodoridès (ULB) en Julien Ries (UCL) de gezaghebbende reeks « Acta Orientalia Belgica », uitgegeven door het Belgisch genootschap voor Oosterse studiën. Als huldeblijk bundelde die vereniging in 1986 een dertigtal studies, opgedragen aan Paul Naster. In 1942 was hij lid geworden van het Vooraziatisch-Egyptisch genootschap « Ex Oriente Lux » uit Leiden. Vanaf 1949 zat hij de Brusselse afdeling voor. Met regelmaat woonde hij de « Rencontres internationales d'assyriologie » bij te Rome (1973), Parijs (1976, 1980), Berlijn (1978), Wenen (1981). In 1976 was hij stichtend lid van de Assyriologische stichting Georges Dossin.

Bovendien wist hij een internationale reputatie op te bouwen als numismaat. In 1941 werd hij benoemd tot corresponderend lid en in 1949 tot werkend lid van het Koninklijk Belgisch Genootschap voor Numismatiek. Vanaf dan nam hij het secretariaat waar. In 1955 werd hij ondervoorzitter, in 1961 voorzitter. Onder zijn voorzitterschap vierde het genootschap van 30 april tot 29 mei 1966 zijn hondervijftigste verjaardag met een luisterrijke tentoonstelling in de Koninklijke Bibliotheek. De Koning vereerde het opzet met een bezoek. Paul Naster mocht op 3 mei 1968 Z.M. Koning Boudewijn in de zaal Houyoux rondleiden. Hij schreef ook het voorwoord tot de catalogus. In 1974 werd hem de titel van erevoorzitter verleend. Sedert 1949 was hij co-directeur van het *Belgisch tijdschrift voor numismatiek en zegelkunde* dat hij tot 1992 met succes leidde. Onder zijn impuls kwamen bovengenoemde indices tot stand over de jaren 1881 tot 1964.

Ter gelegenheid van de zeventigste verjaardag van professor Naster bundelden de Université catholique de Louvain en het Koninklijk Belgisch Numismatisch Genootschap een keuze van veertig zijner bijdragen onder de titel *Scripta nummaria. Contributions à la méthodologie numismatique*. Zij bestrijken de technologie van het antieke muntwezen, de monetaire metrologie, de iconografie op munten, het muntverkeer, het laboratoriumonderzoek inzake numismatiek, de premonetaire economie, de monetaire epigrafie en middeleeuwse muntvondsten.

In 1964 werd de « Cercle d'études numismatiques » opgericht. Die club schrijft een vijfjaarlijkse prijs voor Numismatiek uit, die beurtelings aan een bijzonder verdienstelijke Belgische of buitenlandse numismaat wordt toegekend. In 1969 werd die prijs voor de eerste maal uitgereikt. Paul Naster was de laureaat. Hij nam actief deel aan talrijke internationale congressen en symposia betreffende de numismatiek: Genève (1951), Parijs (1953), Rome (1961), Jeruzalem (1963), Parijs (1965), Kopenhagen (1967), Napels (1969), London (1970), Nancy (1971), Parijs (1973), New

York - Washington (1973), Warschau - Budapest (1976), Bern (1979), Stockholm (1981), Budapest (1982), Londen (1983), Oost-Berlijn (1984), München (1985), Londen (1986), Brussel (1991). Tijdens die internationale vergaderingen hield hij vaak gewaardeerde referaten en opgemerkte tussenkomsten. Zo werd hij in 1966 uitgenodigd om een « postgraduate summer seminary » over munten te geven aan de Columbia University te New York.

Hij was lid van de « Commission internationale de numismatique » en fungeerde jarenlang mede als wetenschappelijk uitgever van het monumentale naslagwerk *A Survey of Numismatic Research*. Vanaf 1971 leidde hij de subcommissie die het corpus « Sylloge Nummorum Graecorum » uitgaf. In 1974 werd hij fellow van de vermaarde Royal Numismatic Society te Londen. Bovendien was hij lid van de Société française de Numismatique, de American Numismatic Society (sinds 1949), het Bayerische Numismatische Gesellschaft, het Koninklijk Nederlands Genootschap voor Munt- en Penningkunde, de Société roumaine de Numismatique, de Hellenike Numismatike Hetairia alsmede van het Deutsches Archäologisches Institut ten numismatische titel. Die lidmaatschappen duiden op de ruime internationale waardering die hij genoot. Hij was jarenlang de coördinator voor België van *Numismatic Literature*, een internationaal bibliografisch werkinstrument op het gebied van de numismatiek.

Bijzonder gewaardeerd oriëntalist, wereldvermaard numismaat, was hij ook een toonaangevend archeoloog. In 1968 nam hij in Teheran deel aan de Vth International Congress of Iranian Art and Archaeology. In 1976 was hij slichtend lid van het Belgisch comité voor opgravingen in Jordanië dat hij van 1977 tot 1984 voorzat. Als zeventigjarige deed hij nog aan veldwerk, kampeerde in volle woestijn in El Lehun, ten oosten van de Dode Zee, waar hij de opgravingen leidde. Hij zat de « Conference on the History and Archaeology of Jordan » voor (1st Oxford, 1980; 2d Amman, 1983; 3d, Tübingen, 1986).

In 1952 werd Paul Naster tot corresponderend en in 1966 tot titelvoerend lid van de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België verkozen. Vijfendertig jaar lang, van 1953 tot 1988, maakte hij deel uit van de Egyptische Stichting Koningin Elisabeth.

Hij was een van die zeldzame geleerden die hun gehele leven aan de wetenschap hebben gewijd. Erudiet en wijs, bescheiden en integer, beminnelijk en voorkomend, was hij een toonbeeld voor velen. Zij allen treuren om hem. Zijn vele geschriften houden zijn gedachtenis levendig.

(Uittreksel van *Koninklijke Bibliotheek van België. Informatiebulletin*, 43ste jrg., nr 1, 1999)

Raphaël DE SMEDT

LISTE DES MEMBRES - LEDENLIJST

(mars 1999)

Protecteur

S. M. LE ROI

Beschermheer

Z. M. DE KONING

Bureau — Bestuur

(1999-2000)

Président - Voorzitter: Mme Arlette SMOLAR-MEYNART; Vice-président - Ondervoorzitter: Dhr Raf VAN LAERE; 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. HH. Bastin, Cockshaw, Colaert, De Ren, De Schrijver, De Valkeneer, Eeckhout, Jadot, Moerman, Smolderen, Van Laere.

Membres titulaires — Titelvoerende leden ⁽¹⁾

JADOR, Jean, président hon. de la Société royale de Numismatique de Belgique, av. W. Churchill 122, bte 4, 1180 Bruxelles.	(1947)	1966
BONENFANT-FEYTMANS, Anne-Marie, archiviste-conservateur hon. au Musée de l'Assistance publique de Bruxelles, av. de l'Université 75, bte 13, 1050 Bruxelles.	(1955)	1967
DE VALKENEER, Adelin, dr en Archéologie et Histoire de l'Art, rue du Châtelain 6B, bte 11, 1000 Bruxelles.	(1966)	1967
SCHITTEKAT, Prosper, ere-conservator van het Wetenschappelijk en Cultureel Cen- trum 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.

LISTE DES MEMBRES - LEDENLIJST

Baron ROBERTS-JONES, Philippe, secrétaire perpétuel de l'Académie royale de Belgique, rue Roberts-Jones 66, 1180 Bruxelles.	(1967)	1968
BRUNARD, Andrée, conservateur hon. des Musées communaux de Bruxelles, avenue de Tervueren 250, 1150 Bruxelles.	(1955)	1969
DE SCHRYVER, Antoine, em. hoogleraar van de Universiteit Gent, Meidoordreef 28, 9050 Gent.	(1965)	1969
COLMAN, Pierre, professeur ém. 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
MARIËN-DUGARDIN, Anne-Marie, chef de section hon. aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, rue des Confédérés 21, 1000 Bruxelles.	(1967)	1973
VAN DE WINGKEL, Madeleine, dr en Histoire de l'Art et Archéologie, professeur hon. à l'Institut supérieur d'Architecture de l'État, rue Mareq 21, 1000 Bruxelles.	(1971)	1974
FOLIE, Jacqueline, chef de travaux hon. à l'Institut royal du Patrimoine artistique, av. Marie-José 52, 1200 Bruxelles.	(1972)	1976
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. Lapière 35, bte 11, 4620 Fléron.	(1972)	1979
CULOT, Paul, assistant hon. à la Bibliothèque royale Albert I ^{er} , av. Montjoie 24, 1180 Bruxelles.	(1976)	1980
TRIZNA, Jazeps, chef de travaux hon. à l'Université catholique de Louvain, rue Émile Goës 1, bte 2, 1348 Louvain-la-Neuve.	(1976)	1980
SOSSON, Jean-Pierre, professeur à l'Université catholique de Louvain, rue Th. Roosevelt 30, 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 ^{er} , 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

LISTE DES MEMBRES - LEDENLIJST

DUVERGER, Erik, onderzoeksleider Nat. Fonds voor Wet. Onderzoek, Coupure 385, 9000 Gent.	(1969)	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 ¹ Beggasstraat 3, 2800 Mechelen.	(1981)	1985
LEMAIRE-DE VAERE, Claudine, ere-wetenschappelijk attaché Koninklijke Bi- bliothek Albert I, P. Damiaantlaan 85, 1150 Brussel.	(1981)	1985
SMOLAR-MEYNART, Arlette, premier conseiller à la Culture, conservatrice des Mu- sées et des Archives de la Ville de Bruxelles, av. Em. Bossaert 49, 1081 Bru- xelles.	(1983)	1985
COLAERT, Maurice, président hon. de la Société Royale de Numismatique de Belgi- que, 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
EËCKHOÛT, Paul, ere-cons. bij het Museum voor Schone Kunsten te Gent, Molsen- straat 130, 9820 Merelbeke.	(1978)	1987
SCHIEERS, Simone, bevoegd verklaard navorser bij het Nat. Fonds voor Wet. On- derzoek, 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'Observa- toire 9, bte 12, 1180 Bruxelles.	(1980)	1989
DE RUYT, Claire, chargé de cours aux Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix à Namur, Vosberg 68, 1970 Wezembeek-Oppeem.	(1986)	1990
BASTIN, Norbert, conservateur hon. des Musées de Groesbeek de Croix et des Arts anciens du Namurois, route de Loyers 90, 5101 Lives-sur-Meuse.	(1988)	1990
LECLERCQ-MARX, Jacqueline, chargé de cours à l'Université libre de Bruxelles et à l'Institut provincial des Industries alimentaires et du Tourisme, Clos des Es- sarts 4, 1410 Waterloo.	(1987)	1991
COCKSHAW, Pierre, conservateur en chef de la Bibliothèque royale Albert I ^{er} , chargé de cours à l'Université libre de Bruxelles, boulevard de l'Empereur, 4, 1000 Bruxelles.	(1987)	1991
SOENEN, Micheline, chef de travaux 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-generaal bij de Nationale Bank van België, Ruys- broekstraat 86, 1000 Brussel.	(1989)	1992
VAN LAERE, Raf, bibliothecaris, Rozenstraat 22, 3500 Hasselt	(1991)	1993

LISTE DES MEMBRES - LEDENLIJST

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 1 ^{er} , 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-attaché bij de Kon. Musea voor Schone Kunsten van België, Antoine Dansaertstraat 85, bus 7, 1000 Brussel.	(1993)	1995
BLANKOFF, Jean, professeur à l'Université libre de Bruxelles, av. Calypso 13, 1170 Bruxelles.	(1990)	1996
COPPENS-COPPENS, Marguerite, chef de section aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, rue des Francs, 3, 1040 Bruxelles.	(1990)	1996
DE 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 Mareq.	(1989)	1997
DE PAUW-DEVEEN, Lydia, ere-hoogleraar aan de Vrije Universiteit Brussel, Kluisstraat 50, bus 3, 1050 Brussel.	(1972)	1998
DE CALLATAÿ, François, chef de département à la Bibliothèque Royale Albert 1 ^{er} , 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
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)	1999
LEMEUNIER, Albert, conservateur du Musée d'Art religieux et d'Art mosan à Liège, rue Forgeur, 30, 4000 Liège.	(1990)	1999

Membres honoraires — Honoraire leden (1)

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 Acaacias 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.

LISTE DES MEMBRES - LEDENLIJST

DUPHÉNEUX, Gabriel, conservateur hon. au Musée d'Histoire et d'Archéologie de Tournai, rue J. Hoyois 20, 7500 Tournai.	(1967)	1969	1991
MARTENS, Mina, archiviste hon. de la Ville de Bruxelles, rue Félix Delhasse 25, 1060 Bruxelles.	(1965)	1965	1991
JANSSENS DE BISTHOVEN, Aquilin, ere-conservator van de Stedelijke Musea te Brugge, Sint-Jorisstraat 12, 8000 Brugge.	(1958)	1964	1995
PAUWELS, Henri, ere-hoofdeconservator bij de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Groenpark 17, 9840 De Pinte.	(1965)	1969	1995
MONBALLIEU, Adolf, dr. in de Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde, Landbouwsstraat 139, 2800 Meehelen.	(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
VAN MOLLE, Frans, ere-hoogleraar aan de Katholieke Universiteit Leuven, Herendreef 15, 3001 Heverlee.	(1955)	1969	1999
VERONÉE-VERHAEGEN, Nicole, membre-administrateur du Centre international de Recherches « Primitifs flamands », rue de Borzileux 5, 6900 Humain.	(1973)	1983	1999

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, Tervuurse steenweg 149, 3060 Bertem.			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
HUYS, Bernard, hoofd van de Afdeling Muziek van de Koninklijke Bibliotheek Albert I, Kasteelstraat 5, 1703 Schepdaal.			1982
HUVENNE, Paul, hoofdconservator bij de Kunsthistorische Musea van de stad Antwerpen, Teirlinckstraat 20, 2600 Berchem.			1986
DE BAE, Marguerite, chef de section hon. à la Bibliothèque royale Albert I ^{er} , rue des Balkans 8, bte 4, 1180 Bruxelles.			1987
GÉNICOT, Luc-François, professeur à l'Université catholique de Louvain, pl. Blaise Pascal 1, 1348 Louvain-la-Neuve.			1988
RAEPSAET, Georges, chargé de cours à l'Université libre de Bruxelles, rue Champ l'Abbé 42, 1332 Genval.			1989
VAN NEROM-DEBUE, Claire, licenciée en Histoire, en Philologie et Histoire orientale et en Histoire de l'Art et d'Archéologie, av. Brugmann 28, 1060 Bruxelles.			1989

LISTE DES MEMBRES - LEDENLIJST

VAN GANSBEKE-GROTHAUSEN, Marie, ere-lerares, Biarritzquare 6, bus 5, 1050 Brussel.	1989
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
CORBLAU, Marie-Hélène, dr en Archéologie et Histoire de l'Art, av. du Préau 13, 1040 Bruxelles.	1992
VAN LENNEP, Jacques, chef de département 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. Descampsaan 113, 3018 Wijnmaal.	1993
WAELEKENS, Marc, hoogleraar aan de Katholieke Universiteit te Leuven, Blijde Inkomststraat 21, 3000 Leuven.	1993
ALLART, Dominique, suppléante de cours à l'Université de Liège, Impasse de la Chaîne 11-15, 4020 Liège.	1995
DE VOS, Dirk, conservator Groeningemuseum van Brugge, Leopoldsplaats 10/11, 2000 Antwerpen.	1995
DE WAELE, Eric, chargé de cours à l'Université Catholique de Louvain, archéologue au Ministère de la Région wallonne, rue du Chêne 57, 1360 Thorembais-les-Beguines.	1995
FORGEUR, Richard, membre de la Commission royale des monuments et des sites, boulevard Frère Orban 39, 4000 Liège.	1996
MARTENS, Maximiliaan, hoofddocent Rijksuniversiteit Groningen, Antwerpse steenweg 1030, 9040 Gent Sint-Amandsberg.	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, assistant aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 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
FOULON, Pierre-Jean, chef de travaux au Musée royal de Mariemont, Chemin des Chiens, 1, 6530 Thuin.	1999
BOUSMANNE, Bernard, chef de section à la Bibliothèque royale Albert 1 ^{er} , Rue de Rollebeek, 34, 1000 Bruxelles.	1999
JACOBS, Alain, professeur associé à l'Université d'Artois, Chaussée d'Alseberg, 120, 1630 Linkebeek.	1999

Correspondants honoraires — Honoraire correspondenten ⁽¹⁾

WANGERMÉE, Robert, professeur hon. à l'Université libre de Bruxelles, directeur hon. de la R.T.B.F., av. Ar. Huysmans 205, 1050 Bruxelles.	(1967)	1986
DHANENS, Elisabeth, inspectrice van het Kunstpatrimonium van Oost-Vlaanderen, Boelare 89, 9900 Eeklo.	(1958)	1995
MERCIER, Philippe, professeur à l'Université catholique de Louvain, rue du Blanc Ry 157/5, 1342 Limelette.	(1978)	1995
FRÉDÉRICQ-LILAR, Marie, assistant à l'Université libre de Bruxelles, Beaucarnestraat 9, 9700 Oudenaarde.	(1988)	1999
DE WILDE, Eliane, hoofdconservator bij de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Franz Merjayastraat 67, 1050 Brussel.	(1973)	1997

Associés étrangers — Buitenlandse geassocieerden

LARSEN, Erik, professeur éméer. à l'Université de Kansas, Kanetajerplatz 5/5/11, A - 5020 Salzburg.		1985
GRIERSON, Philip, professeur hon. à l'Université de Cambridge, Gonville & Caius College, GB-Cambridge 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
PADRÓN, 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 éméer. à l'Université des Sciences humaines, Institut d'Histoire de l'Art, Palais universitaire, F-67084 Strasbourg.		1993
HELD, Julius, professeur emeritus of art History, Columbia University, Monument Avenue 81, Old Bennington 05210 Vermont, U.S.A.		1994
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: Mme Yvette Van den Bemden, rue du Mont-Blanc 53, B-1060 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 manuscript moeten vóór de vastgestelde datum bezorgd worden aan het secretariaat van de prijs S. Bergmans. Eén exemplaar van elke inzending blijft eigendom van de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België en wordt in haar archief opgenomen. De auteurs kunnen binnen de maand na de toekenning van de prijs beide overige exemplaren terugvragen. Na deze termijn wijst de Academie alle verantwoordelijkheid voor de manuscripten af.

3. De prijs is driejaarlijks en kan slechts toegekend worden aan een persoon die geen titelvoerend lid van de Academie is. De Academie zal de prijs aan het publiek aankondigen.

4. De prijs wordt toegekend door een jury bestaande uit zeven leden, benoemd door de Raad van Beheer van de Academie. De beslissing wordt aan de kandidaten medegedeeld.

5. In geval van betwisting of interpretatie van dit reglement is alleen de Raad van Beheer van de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België bevoegd. Deze bepaalt tevens het bedrag van de prijs en de einddatum voor de inzending van de manuscripten.

In 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: Mevrouw Yvette Van den Bemden, Witte Bergstraat 53, B-1060 Brussel.

TABLE DES MATIÈRES - INHOUDSTAFEL

ARTICLES – BIJDRAGEN

Anne H. VAN BUREN, <i>Willem Vrelant: questions and issues</i>	3
Isabelle LECOCQ, <i>Les vitraux de la nef de la Collégiale Sainte-Waudru à Mons. Invitation à l'étude de l'art du vitrail monumental dans les anciens Pays-Bas du Sud et la Principauté de Liège pendant la Haute Renaissance</i>	31
Cecilia PAREDES, <i>Des jardins de Venus aux Jardins de Pomone. Note sur l'iconographie des décors des tapisseries de Vertumne et Pomone (Prix-Prijs Simone Bergmans 1998)</i>	75
Alain JACOBS, <i>Pierre-Denis Plumier (Anvers 1688-Londres 1721) (Prix-Prijs Simone Bergmans 1998)</i>	113

MISCELLANEA

Isabelle LECOCQ, <i>Lambert Lombard et le voile de Carême de Zittau de 1573</i>	171
---	-----

COMPTES RENDUS – RECENSIES

<i>Architecture du XVIII^e siècle en Belgique (M. VAN DE WINCKEL)</i>	177
E. BALICKA-WITAKOWSKA, <i>La Crucifixion sans Crucifié dans l'art éthiopien. Recherches sur la survie de l'iconographie chrétienne dans l'Antiquité tardive (M.-C. BRUWIER)</i>	178
M. BIETAK, M. SCHWARZ, <i>Nag'el-Scheima. Eine befestigte christliche Siedlung und andere christliche Denkmäler in Sayale-Nubien (M.-C. BRUWIER)</i>	180
M. BROWAEYS et R. DE PRETER, <i>Flor Van Reeth (1884-1975) en zijn vrienden (M. VAN DE WINCKEL)</i>	181
<i>Le château de Boussu (M. VAN DE WINCKEL)</i>	182
<i>Le château médiéval et la guerre dans l'Europe du Nord-Ouest. Mutations et adaptations (dir. A. SALMAGNE) (J.-M. CAUCHIES)</i>	183
F. DE CALLATAÿ, <i>L'histoire des guerres mithridatiques vue par les monnaies (Cl. DE RUYT)</i>	184
C. FUSSINGER et T. DEODDT, <i>Lieux de folie - Monuments de raison. Architecture et psychiatrie en Suisse romande, 1830-1930 (M. VAN DE WINCKEL)</i>	185
M. B. MCNAMEE, <i>Vested Angels. Eucharistic Allusions in Early Netherlandish Paintings (J. FOLIE)</i>	186
J. MARCADÉ (dir.), <i>Sculptures déliennes (Cl. DE RUYT)</i>	189
H. MUND and C. STROO, <i>Early Netherlandish Painting (1400-1500). A Bibliography (1984-1998) (J. FOLIE)</i>	189

<i>Mirco Ravanne, architecte-designer</i> (sous la dir. d'Angelica DIAMANTIS) (M. VAN DE WINCKEL)	190
<i>Le Quartier Royal</i> (sous la dir. d'A. SMOLAR-MEYNART) (Cl. LEMAIRE)	190
F.J. TAS, <i>R.I.P. Funeraire monumenten van beroemde Vlamingen</i> (M. VAN DE WINCKEL)	194
<i>Valenciennes aux XIV^e et XV^e siècles, Art et histoire</i> (sous la dir. de L. NYS et A. SALAMAGNE) (M. VAN DE WINCKEL)	194
II. VAN DE LEEMPUT, J.-P. GREFF et L. VON MENGDEN, <i>Vladimir Skoda</i> (M. VAN DE WINCKEL)	196
R. VAN SCHOUTE et H. VEROUGSTRÆTE, <i>Guide pratique de l'historien de l'art débutant</i> (J. FOLIE)	197
A. WILLEMSSEN, <i>Kinder delijl. Middeleeuws speelgoed in de Nederlanden</i> (R. VAN LAERE)	198

BIBLIOGRAPHIE DE L'ART NATIONAL
BIBLIOGRAFIE VAN DE NATIONALE KUNSTGESCHIEDENIS

SOMMAIRE - INHOUD

I. Préhistoire et antiquité - Prehistorie en Oudheid.	201
II. Moyen âge et temps modernes - Middeleeuwen en moderne tijden.	201
III. Époque contemporaine - Hedendaagse tijden	240

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

Procès-verbaux - Verslagen	245
RÉSUMÉS DE COMMUNICATIONS - MEDEDELINGEN:	
J.-M. CAUCHIES, <i>Franchise communale, coutume abolie et iconographie: un duel judiciaire à Valenciennes en 1455</i> ; M.-C. BRUWIER, <i>Voyage en Égypte, en Nubie et lieux circonvoisins depuis 1805 jusqu'en 1828</i> .	
In Memoriam : Marie-Louise Hairs (P. COLMAN)	255
Paul Naster (R. DE SMEDT).	256
Liste des membres - Ledenlijst	261
Prix - Prijs Simone Bergmans	269
Tables des Matières - Inhoudsopgave	271

PUBLICATIONS DE L'ACADÉMIE — UITGAVEN DER ACADEMIE

De 1843 à 1930, l'Académie royale d'Archéologie de Belgique a publié des *Annales* et un *Bulletin*. Des tables figurent dans les volumes des *Annales* de 1863, 1877, 1886, 1898 et 1904. Ces publications sont épuisées.

La *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art* - *Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis* a succédé aux *Annales* en 1931. Des *Tables* (tome LXI, 1992, supplément, ISBN 90-9006130-4) couvrent les volumes 1931-1990.

Pour tous renseignements au sujet des volumes antérieurs et des tables, s'adresser au Trésorier Général.

Celui-ci peut aussi fournir toutes informations sur la disponibilité de l'ouvrage édité par l'Académie :

Alphonse DE WITTE, *Histoire monétaire des comtes de Louvain, ducs de Brabant et marquis du Saint Empire romain*. Bruxelles, 1894-1900, 977 p. et 85 pl. en trois tomes, 29,5 × 22,5 cm.

Van 1843 tot 1930 publiceerde de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België de *Annales* en een *Bulletin*. Indices verschenen in de *Annales* van 1863, 1877, 1886, 1898 en 1904. Geen van deze publicaties is nog beschikbaar.

In 1931 werden beide publicaties vervangen door het *Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis* - *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*. Indices over de jaargangen 1931-1990 verschenen als afzonderlijke bijlage bij volume LXI, jaargang 1992 (ISBN 90-9006130-4).

Voor informatie over oude volumes en de *Indices* kan men zich wenden tot de Algemeen Penningmeester.

Deze kan tevens inlichtingen verstrekken over een andere publicatie uitgegeven door de Academie :

Alphonse DE WITTE, *Histoire monétaire des comtes de Louvain, ducs de Brabant et marquis du Saint Empire romain*. Brussel, 1894-1900, 977 blz. en 85 pln in drie volumes, 29,5 × 22,5 cm.

ISSN 0035-0077X