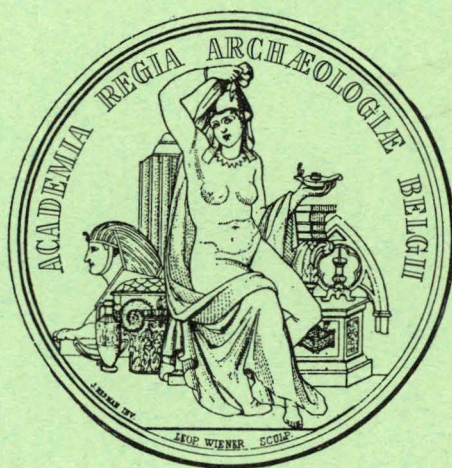


REVUE BELGE D'ARCHÉOLOGIE  
ET D'HISTOIRE DE L'ART



BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR  
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

LVII - 1988

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 1988-1989 / Dienstjaar 1988-1989

*Président/Voorzitter* : Dhr. Prosper SCHITTEKAT; *Secrétaire/Secretaris* : M<sup>me</sup> Jacqueline LECLERCQ;  
*Membres/Leden* : M. Maurice COLAERT, M<sup>me</sup> Jacqueline DOSOGNE-LAFONTAINE, M<sup>lle</sup> Jacqueline FOLIE, Dhr. Antoine DE SCHRIJVER, MM. Jean JADOT, Victor MARTINY, Jean-Pierre SOSSON, Dhr. Carl VAN DE VELDE.

AVIS / BERICHT

Les lettres, livres pour comptes rendus et manuscrits destinés à la *Revue* doivent être adressés franco au Directeur de la *Revue* :

Briefwisseling, werken ter recensie en handschriften bestemd voor het *Tijdschrift*, moeten franco geadresseerd worden aan de Directeur van het *Tijdschrift* :

Mme J. DOSOGNE-LAFONTAINE,

Musées royaux d'Art et d'Histoire,  
parc du Cinquantenaire 10,  
B 1040 BRUXELLES.

Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis,  
Jubelpark 10,  
B 1040 BRUSSEL

Les commandes doivent être adressées au Trésorier général :

Gelieve alle bestellingen te richten aan de algemene Penningmeester :

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

PAR

**L'ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE**

AVEC LE CONCOURS DE LA FONDATION UNIVERSITAIRE DE BELGIQUE  
ET AVEC L'AIDE FINANCIÈRE DU MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE

LVII — 1988

BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR  
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

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

DOOR DE

**KON. ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIË**

MET DE STEUN VAN DE UNIVERSITAIRE STICHTING VAN BELGIË

BRUXELLES-BRUSSEL



## TABLE DES MATIÈRES — INHOUDSTAFEL

### ARTICLES — BIJDRAGEN

Philippe GEORGE, <i>Un reliquaire, « souvenir » du pèlerinage des Liégeois à Compostelle en 1056 (?)</i> , provenant du trésor de Saint-Jacques et conservé au Musée d'art religieux et d'art mosan à Liège . . . . .	5
Freda ANDERSON, <i>The Tournai Marble Sculptures of the Priory of St. Pancras at Lewes, East Sussex</i> . . . . .	23
Zsuzsanna VAN RUYVEN-ZEMAN, <i>Hel Laatste Avondmaal-glas in de Onze-Lieve-Vrouwkerk te Antwerpen. Een oude toeschrijving herzien</i> . . . . .	51
Jacqueline LECLERCQ, <i>Le paysage symboliste. Du réel à l'imaginaire</i> . . . . .	67
Albert DUCHESNE, <i>Victor Gilsoul (1867-1939). Pour le cinquantenaire de la mort d'un grand paysagiste</i> . . . . .	77

### MISCELLANEA

Michel MARIËN, <i>Un nouveau vocabulaire des objets civils domestiques</i> . . . . .	95
Sophie SCHNEEBALG-PERELMAN, <i>L'importance méconnue de la tapisserie bruxelloise au XV<sup>e</sup> siècle et son couronnement avec la Dame à la Licorne</i> . . . . .	107

### COMPTES RENDUS — RECENSIES

<i>Architecture rurale de Wallonie. Ardenne centrale; Pays de Herbe</i> (H. JOOSEN) . . . . .	109
<i>Der Architekt Gottfried Böhm</i> (M. VAN DE WINCKEL) . . . . .	110
R. ARNHEIM, <i>Dynamique de la forme architecturale</i> (M. VAN DE WINCKEL) . . . . .	110
P. BINSKI, <i>The Painted Chamber at Westminster</i> (J. STIENNON) . . . . .	111
<i>Brabant in de twaalfde eeuw: een renaissance?</i> (H. JOOSEN) . . . . .	111
K. BRONER, <i>New York face à son patrimoine. Le secteur historique de Solho</i> (M. VAN DE WINCKEL) . . . . .	112
P. C. CLAUSSEN, <i>Magistri doctissimi romani. Die römischen Marmorkünstler des Mittelalters</i> (G. DELMARCEL) . . . . .	113
M. COMBLEN-SONKES, <i>Le Musée des Beaux-Arts de Dijon. Primitifs flamands, I</i> (H. JOOSEN) . . . . .	114
L. DEVLIEGHER, <i>De Keizer Karel-schouw van het Brugse Vrije</i> (G. DELMARCEL) . . . . .	115
<i>The Glory of the Page. Medieval and Renaissance illuminated Manuscripts from Glasgow University Library</i> (G. VAN DEN BERGEN-PANTENS) . . . . .	117
D. GUIBERT, <i>Réalisme et architecture</i> (M. VAN DE WINCKEL) . . . . .	117
<i>De Habsburgers en Mechelen</i> (H. JOOSEN) . . . . .	118
J. JENGER, M. LACLOTTE, G. AULENTI, <i>Gae Aulenti e il Museo d'Orsay</i> (M. VAN DE WINCKEL) . . . . .	119
F. JOUBERT, <i>La tapisserie médiévale au Musée de Cluny</i> (C. PÉRIER-D'ETEREN) . . . . .	119
J. LAFONTAINE-DOSOGNE, <i>Histoire de l'art byzantin et chrétien d'Orient</i> (A. BOONEN) . . . . .	121
<i>De Librije van Margareta van Oostenrijk</i> (H. JOOSEN) . . . . .	122

S. MACREADY - F.H. THOMPSON, <i>Art and Patronage in the English Romanesque</i> (J. STIENNON)	122
<i>Passie</i> (H. JOOSEN)	123
J. MESQUI, <i>Le pont en France avant le temps des ingénieurs</i> (M. VAN DE WINCKEL)	124
<i>Muziek aan het Hof van Margareta van Oostenrijk</i> (H. JOOSEN)	124
<i>Alfred Ost. Tekeningen en aquarellen</i> (H. JOOSEN)	125
P. RION, <i>La basilique de Koekelberg</i> (V. MARTINY)	126
A. ROSSI, <i>Architettura 1959-1987</i> (M. VAN DE WINCKEL)	127
R. RUURS, <i>Saenredam. The Art of Perspective</i> (V. MARTINY)	127
P.J. TROMBETTA, <i>Sous la pyramide du Louvre, vingt siècles retrouvés</i> (M. VAN DE WINCKEL)	128
H. VEROUGSTRAETE-MARCO - R. VAN SCHOUTE, <i>Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque 1985</i> (J. FOLIE)	129
CHR. VOGELAER, <i>Netherlandish Fifteenth and Sixteenth Century Painting in the National Gallery of Ireland</i> (J. FOLIE)	130

**BIBLIOGRAPHIE DE L'HISTOIRE DE L'ART NATIONAL  
BIBLIOGRAFIE VAN DE NATIONALE KUNSTGESCHIEDENIS**

<b>Sommaire — Inhoud</b>	133
I. Préhistoire et antiquité — Prehistorie en Oudheid	135
II. Moyen âge et temps modernes — Middeleeuwen en moderne tijden	135
III. Époque contemporaine — Hedendaagse tijden	155

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

<b>Procès-verbaux — Verslagen</b>	163
Communications — Mededelingen: J.-M. CAUCHIES, <i>Aux confins de l'architecture et du droit: les bretèches et la publication des lois dans les anciens Pays-Bas</i> ; S. LE BAILLY DE TILLEGHEM, <i>Louis Pion (1851-1934): dessins, peintures et photographies</i> ; L. MASSCHELEIN-KLEINER, <i>Quelques recherches et réalisations récentes à l'Institut royal du Patrimoine artistique</i> ; Cl. DE RUYT, <i>Une mode architecturale romaine: les marchés à cour circulaire</i> ; A. SMOLAR-MEYNART, <i>Quelques éléments relatifs à l'identification d'un refuge de l'abbaye de Gembloux, rue des Tanneurs, à Bruxelles</i> ; J. LAFONTAINE-DOSOGNE, <i>L'art byzantin en Belgique en relation avec les croisades</i> ; Cl. LEMAIRE-DE VAERE, <i>Coup d'œil sur les collections de Charles de Lorraine</i> ; J. WALGRAVE, <i>Penelope rebelleert. Van klassiek wandtapijt naar kunst met textiel</i> ; P. COCKSHAW, « <i>L'exposition des images</i> », <i>instructions aux miniaturistes ou aux lecteurs?</i>	
<b>Statuts coordonnés — Gecoördineerde Statuten</b>	173
<b>In memoriam</b> : Marie-Jeanne CHARTRAIN-HEBBELINCK (V. MARTINY)	182
Sophie SCHNEEBALG-PERELMAN (A. VANRIE)	183
<b>Liste des membres — Ledenlijst</b>	185
<b>PRIX SIMONE BERGMANS — PRIJS SIMONE BERGMANS</b>	191

# UN RELIQUAIRE, « SOUVENIR » DU PÈLERINAGE DES LIÉGEOIS À COMPOSTELLE EN 1056 ?

PROVENANT DU TRÉSOR DE SAINT-JACQUES ET CONSERVÉ AU MUSÉE  
D'ART RELIGIEUX & D'ART MOSAN À LIÈGE

Philippe GEORGE

« Et puis droit à saint Jaque ly évesque donnat  
Les premiers reliques que mult bien encassat  
En or et en argent et la crois delivrat  
Al engliese de Liege, ensiment devisat  
Les saintismes reliques, que noblement gardat  
Cascunne des englieses sa part, et mult prisat ;  
Car mult font à loier ».

JEAN D'OUTREMEUSE, *La Geste de Liège*, Anno 1056 (\*).

En 1056, un groupe de pèlerins cambrésiens et liégeois, sous la conduite d'un moine de l'abbaye bénédictine de Saint-Jacques de Liège, se rend à Compostelle. Reçus le jour de Pâques (7 avril) par le roi de Galice, ils parviennent à obtenir des reliques de saint Barthélemy, de saint Jacques le Majeur — but essentiel de leur voyage — et des saints Pancrace et Sébastien. Ils les rapportent triomphalement en pays mosan et arrivent le 13 mai à Liège.

(\*) C'est pour nous un plaisir de dédier ces pages à M. Léon Dewez, Directeur du Musée d'Art Religieux & d'Art Mosan de Liège. Nous exprimons notre gratitude à M<sup>me</sup> J. Lafontaine-Dosogne, Directeur de la Revue, qui nous a incité à poursuivre nos recherches et à les publier ici. Nous remercions M. A. Joris, Professeur à l'Université de Liège, et M. J.-L. Kupper, Chargé de cours, qui ont bien voulu relire notre texte.

Le présent article a fait l'objet d'une communication à la Société d'Art & d'Histoire du Diocèse de Liège le 11 mai 1988, où nous avons bénéficié de remarques de MM. A. Deblon, L. Demoulin et R. Wattiez.

Outre les personnes remerciées dans le texte, nous voudrions, à titres divers, exprimer nos remerciements à : M<sup>me</sup> N. Boos-Coolen, M<sup>me</sup> M.-Mad. Gauthier, Conservateur honoraire de la Bibliothèque Nationale à Paris, M. J. Hoyoux, Directeur honoraire de la Bibliothèque de l'Université de Liège, M<sup>me</sup> J. Humblet, M. J.-R. Kupper, Professeur à l'Université de Liège, MM. A. Lebrun et Y. Moreau, Conservateurs-adjoints au Musée de la Vie Wallonne de Liège, M<sup>me</sup> Y. Lhoest, Photographe au Musée d'Art Religieux & d'Art Mosan, M. A. Martin, Professeur à l'Université de Liège, M. Peterstraat (Marke), M. l'abbé A. Renson, Doyen de Saint-Jacques, M. J. Van Cleven, Attaché scientifique Bethunianum-Kadoc, M<sup>elle</sup> M. van Hal et M<sup>me</sup> Ch. Van-Roy-Renardy, Conservateur des Archives de la Ville de Liège.

(1) Éd. Ad. BORGNET, III (1873), p. 497 (*Publications in - 4<sup>e</sup> de la Commission Royale d'Histoire*, Bruxelles). Sur Jean d'Outremeuse, cf. *infra*, n. 19.



Le récit de ce pèlerinage est connu. Vraisemblablement composé sous l'abbatiate d'Étienne le Grand de Saint-Jacques (1095-1112), il ne nous est toutefois pas parvenu dans son manuscrit original. Était-ce le manuscrit, aujourd'hui disparu, qu'édita Jean Chapeauville en 1613 ? (2) Le texte fut également retranscrit par Gilles d'Orval dans ses *Gesta episcoporum Leodiensium* dont le manuscrit autographe est conservé à Luxembourg (3). Ce chroniqueur du XII<sup>e</sup> siècle, dont une lecture critique a quelquefois permis de déceler le sérieux de l'information (4), a incorporé à son œuvre des sources diverses, certaines à présent perdues, et les a de la sorte sauvées de l'oubli. Ce pèlerinage de 1056 à Compostelle a fait l'objet de nombreux commentaires dont les plus récents et les plus autorisés sont ceux de Jacques Stiennon et d'André Georges (5). Tout récemment encore André Joris en montrait l'intérêt pour l'histoire du commerce et des relations internationales (6). Dans notre étude de la première *Vie* latine de saint Domitien, évêque de Tongres-Maastricht (535-549), composée vers 1066 (7), nous avons déjà relevé l'insistance de l'auteur sur le culte de saint Jacques : Charlemagne y transfère les reliques de saint Jacques en Galice : [...] *corpus beati Iacobi apostoli fratris beati Ioannis Evangeliste in terra inventum de pulvere translulit et, ecclesia Galesianorum reparata, sanctas reliquias ad laudem Dei et ad salutem hominum sublimius exallavit* (c. 18).

Dans la seconde moitié du XI<sup>e</sup> siècle, Saint-Jacques de Compostelle commence à apparaître comme un grand pèlerinage international, la pérégrination « à la mode » (8). À Liège, en 1056, c'est une innovation, introduite par les Cambrésiens (9), qui rivalise avec le pèlerinage en Terre Sainte, pour finalement l'emporter. L'abbatiale Saint-Jacques de Liège avait été placée, dès sa fondation, en 1015-1016, sous le patronage de saint Jacques de Mineur et ce titulaire fut confirmé en 1030, lors de la consécration du sanctuaire. Dans la deuxième moitié du XI<sup>e</sup> siècle, un glissement s'opère entre saint Jacques le Mineur et saint Jacques le Majeur, frère de saint Jean l'Évangéliste, précisément celui dont parle la *Vita prima Domitiani*, l'apôtre de Galice.

- (2) J. CHAPEAUVILLE, *Qui gesta pontificum Leodiensium scripserunt auctores praecipui*, Liège, 3 vol., 1613-1616, II (1613), p. 18-26. La seconde édition de l'ouvrage en 1618 n'apporte rien de plus à notre sujet.
- (3) LUXEMBOURG, *Bibliothèque du Grand Séminaire*, Manuscrit 264. Édition par J. HELLER in *Monumenta Germaniae Historica (MGH), Scriptores (SS)*, XXV (1880).
- (4) Gilles d'Orval recopie, par exemple, « une notable partie de la charte accordée à Huy en 1066 » (Cf. A. JORIS, *Huy et sa charte de franchise. 1066. Antécédents. Significations. Problèmes*, Bruxelles, Pro Civitate, 1966, p. 26-27) ; il nous transmet l'essentiel de ce que nous savons sur la paix de Dieu instituée par l'évêque Henri de Verdun en 1081 (Cf. A. JORIS, *Observations sur la proclamation de la trêve de Dieu à Liège à la fin du XI<sup>e</sup> siècle*, dans *Recueils de la Société Jean Bodin*, XIV (1961), *La Paix*, p. 503-545, p. 505) ; il s'inspire du nécrologe de la cathédrale Saint-Lambert pour sa notice sur l'évêque Henri de Leez (1145-1164) (Cf. A. JORIS, *Notes sur la pénétration du droit savant au pays de Liège (XI<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*, dans *Revue d'histoire du Droit*, XI (1972), p. 183-205, p. 200 n. 60) ; il donne la date exacte des conflits survenus entre l'évêque de Liège et le comte de Namur (1061), entre l'évêque de Liège et le comte de Looz (1179) (Cf. J.-L. KUPPER, *Une « convenlio » inédite entre l'évêque de Liège et le comte Albert II de Namur (1055-1064)*, dans *Bulletin de la Commission Royale d'histoire*, CXLV (1979), p. 1, 4 et n. 2).
- (5) J. STIENNON, *Le voyage des Liégeois à Saint-Jacques de Compostelle en 1056*, dans *Mélanges Félix Rousseau*, Bruxelles, 1958, p. 553-581. A. GEORGES, *Le pèlerinage à Compostelle en Belgique et dans le Nord de la France*, Bruxelles, 1971 (*Académie Royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, Mémoires in-4<sup>e</sup>, 2<sup>e</sup> série*, XII).
- (6) A. JORIS, *Espagne et Lotharingie vers l'an mil. Aux origines des franchises urbaines ?* dans *Le Moyen Age*, XCIV (1988), p. 5-19.
- (7) Ph. GEORGE, *Vies et Miracles de saint Domitien, évêque de Tongres-Maastricht (535-549)*, I, dans *Analecta Bollandiana*, CIII (1985), p. 305-351.
- (8) Cf. Catalogue de l'exposition, *Santiago de Compostella. 1000 ans de pèlerinage européen*, Gand, Europaalia, 1985.
- (9) A. GEORGES, *op. cit.*, p. 102.

Si le culte de saint Jacques le Majeur commence à s'affirmer en pays mosan <sup>(10)</sup>, d'emblée pourtant un fait saute aux yeux : l'absence à Saint-Jacques de Liège de tout document contemporain des événements de 1056, qu'il soit d'ordre historique ou archéologique. En effet, ce n'est que vers 1100 que ce pèlerinage compostellien aurait été mis par écrit et le manuscrit original en est perdu. Quant aux reliques rapportées, il ne s'en trouve plus aucune trace, hormis celle de saint Jacques le Majeur, transférée dans un reliquaire moderne <sup>(11)</sup>. Ici, l'inventaire systématique des châsses et reliquaires de l'ancien diocèse de Liège, auquel nous nous livrons <sup>(12)</sup>, ne fournit aucun élément nouveau : ce grand reliquaire moderne est vitré et l'intérieur, directement visible, contient, outre un ossement, une authentique récente. L'élément neuf est venu d'ailleurs.

## 1. Découverte d'un document archéologique

Monsieur le chanoine Edmond Pochet a eu l'heureuse chance de retrouver une minuscule boîte en argent niellé provenant de Saint-Jacques. La boîte est ovale, d'une longueur de 38 mm., d'une largeur de 18 mm. et d'une épaisseur de 15 mm. Elle est munie d'un couvercle glissant dans des rainures. Des inscriptions arabes gravées courent sur son pourtour (nielle) et sur son couvercle. L'intérieur est divisé en 4 compartiments et contient 2 documents : le premier est un bout de papier (40 x 22 mm.), plié, de l'écriture à l'encre noire du doyen de Saint-Jacques E. Schoolmeesters (1842-1914) avec les mots « Église S. Jacques / Liège » ; le second est un bout de matière informe et minuscule, qui n'est pas un ossement <sup>(13)</sup>. Sur le fond de la boîte, lisse, a été collée une étiquette (22 x 16 mm.) avec la mention à l'encre « 192 / School / mestees (nom mal orthographié, barré et remplacé, par une autre main, par :

(10) Sans pour autant y être exclusif, voir par exemple les consécration des autels de Stavelot au XI<sup>e</sup> siècle où sont incluses des reliques de saint Jacques le Mineur (Cf. Ph. GEORGE, *Documents inédits sur le trésor des reliques de l'abbaye de Stavelot-Malmedy (IX<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, dans *Bulletin de la Commission Royale d'Histoire*, CLIII (1987), p. 65-108, p. 104). Cf. aussi A. GEORGES, *op. cit.*, p. 193 et l'annexe B ci-après.

(11) « La relique de saint Jacques, consistant en un *radius*, a été retrouvée avec les pièces probantes dans la sacristie, en novembre 1876, par le curé-doyen Schoolmeesters. Ce pasteur a, de ses propres deniers, fait exécuter, sur les plans du baron Béthune, par la maison J. Wilmotte, fils, de Liège, un superbe reliquaire, en cuivre doré, enrichi d'émaux et de cabochons pour y déposer le *radius* de saint Jacques ». Th. GOBERT, *Liège à travers les âges. Les rues de Liège*, nv. éd. du texte original de 1924-1929, réimp. anast., Bruxelles, 1976, VI, p. 255 n. 41, vraisemblablement d'après G. RULL, *L'église Saint-Jacques à Liège*, Liège, 1907, p. 4 n. 3, qui ajoute p. 19 : « [Le reliquaire] représente une toiture imbriquée et crêtée à deux versants, reposant sur des colonnes. Au centre quatre lévites portent un cylindre en cristal [...]. Ce superbe objet d'art [...] a figuré avec honneur à l'exposition de Paris de 1889 ». L. HENDRIX, *L'église Saint-Jacques à Liège*, 1928, p. 8, écrit : « Monseigneur Doutreloux qui, en 1888, avait rapporté de Rome un petit fragment des ossements de saint Jacques le Mineur, en fit cadeau à l'église. Le reliquaire contient donc ce « duplex pignus pretiosum » comme dit l'inscription ». Ce reliquaire a été inauguré le dimanche 29 décembre 1889. Il y eut sermon par le vicaire de Louvain, Monseigneur Cartuyvels, et procession présidée par l'évêque. Dans les authentiques de reliques conservées au presbytère de Saint-Jacques s'en trouve une de Monseigneur Fr. G. Pifferi, du 10 mai 1888, pour une relique de saint Jacques le Mineur.

(12) Cf. Ph. GEORGE, *De l'inlérêt de la conservation et de l'étude des reliques des saints dans le diocèse de Liège*, dans *Bulletin de la Société Royale Le Vieux Liège*, X, n° 226 (1984), p. 509-530.

(13) Hypothèse de départ infirmée par un examen et une radiographie par les docteurs J. Pirenne et J. Renson. Vu les dimensions du fragment, sa matière importe peu puisque, à supposer qu'il soit une relique, ce n'est pas une relique réelle mais représentative.

église». La pièce a été mise en dépôt par le Conseil de l'Église de l'église Saint-Jacques au Musée d'Art Religieux & d'Art Mosan de Liège (N° d'inventaire E 358/87).

Monsieur Ludvik Kalus, Chargé de Conférences à l'École Pratique des Hautes-Études (IV<sup>e</sup> Section — Paris-Sorbonne), a bien voulu traduire les inscriptions. Sur le couvercle : « Bénédiction à son propriétaire » ; sur le pourtour : « Bénédiction parfaite, grâce complète, intégrité et puissance ». Il date l'épigraphie du IV<sup>e</sup> ou V<sup>e</sup> siècle de l'Hégire (X<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècle) (14). La pièce a également été présentée à Monsieur Juan Zozaya, Sous-Directeur du Musée Archéologique National de Madrid, qui pense plus particulièrement à « une production espagnole, peut-être en provenance de León ».

Nous ne prétendons pas resituer la pièce dans son contexte initial. Nous laisserons ce soin aux spécialistes (15). Deux points seulement relieront notre attention : d'abord, l'appartenance de l'objet au trésor de Saint-Jacques ; il faudra ici se contenter des éléments énoncés plus haut (16) ; ensuite, la réutilisation de l'objet, sa vraisemblable « conversion catholique » et trans-

(14) M. Ludvik Kalus nous écrit le 1<sup>er</sup> mai 1987 : « La datation que j'ai proposée se base naturellement sur le type des caractères, qui sont le seul moyen de datation de cet objet mais qui ne permettent pas une datation plus précise. La date de 1056 avancée (cf. *infra*) comme année à laquelle l'objet a été rapporté confirmerait donc ma proposition et vice versa ».

(15) Cf. *Museo español de Antiquedades*, III (1874) ; G. MIGEON, *Les arts musulmans*, Paris-Bruxelles, 1926 ; M. GOMEZ MORENO, *Ars Hispaniae. Historia universal del arte hispanico*, III (1951) ; Catalogue de l'exposition *The Arts of Islam*, Londres, 1976.

(16) Non répertorié et disparu depuis une trentaine d'années, cet objet a été remis à Monsieur le chanoine Pochet ancien doyen de l'église Saint-Jacques de Liège (1955-1974) par une personne qui désire garder l'anonymat et qui lui a prouvé l'appartenance de cette œuvre à Saint-Jacques. Nous avons cherché trace dans les archives de notre objet. Le nom du doyen E. Schoolmeesters (1842-1914) au dos de la boîte, et son écriture sur un bout de papier à l'intérieur de celle-ci indiquent qu'il la connaissait. Hélas, ni ses publications, ni ses archives ne nous éclairent sur ce sujet. Reste aussi l'énigmatique numéro « 192 » où toutes nos hypothèses n'ont jusqu'ici pu trouver confirmation. Nous avons mené, sans succès, diverses investigations à Bruxelles, dans les archives de la Commission Royale des Monuments & Sites, à Liège, aux Archives de l'État, aux Archives de l'Évêché, aux Archives de la Ville, dans les archives conservées à la Cure de Saint-Jacques, dans les archives de l'Enregistrement, à Louvain-la-Neuve, et à Marke, dans les archives de la famille de Béthune. Monsieur le chanoine Pochet a pris contact avec la famille de feu son prédécesseur E. Schoolmeesters. Sur ce dernier, voir la notice nécrologique que lui a consacrée G. SIMENON dans *Leodium*, XIII (1914), p. 109-116. E. Schoolmeesters fut doyen de Saint-Jacques de 1876 à 1901.

Deux inventaires du trésor de Saint-Jacques sont conservés au presbytère de l'église : l'un de 1869, avec des ajoutes faites par E. Schoolmeesters, l'autre vers 1876-1878 de la main même de Schoolmeesters. Aucune mention de notre reliquaire. Par contre, parmi les ajoutes du premier registre, on trouve : « un morceau d'un ancien reliquaire gothique avec émaux » ; il s'agit vraisemblablement d'une œuvre au jourd'hui conservée au Musée Curtius de Liège (Inventaire I-06-1). Elle figurait à l'exposition d'art chrétien à Malines en 1864 comme originaire de Saint-Jacques (*Catalogue*, p. 110) : renseignement obligeamment fourni par M. A. LEMEUNIER ; en 1905, elle est devenue possession de l'Institut Archéologique Liégeois (*Catalogue de l'Exposition de l'Art Ancien au Pays de Liège*, Liège, 1905, Classe I, n° 42). Description par M. LAURENT dans *Chronique Archéologique du Pays de Liège*, I, n° 11 (1906), p. 95-99 ; reproduction en couleurs dans L. ENGEN, *Les Musées Curtius, du Verre et d'Ansembourg à Liège*, Bruxelles, 1987, p. 50 (*Musea nostra*).

En 1898, le budget de la Ville de Liège porte mention d'une part de 625 F d'intervention « dans les frais d'acquisition d'un fragment de reliquaire appartenant à l'église Saint-Jacques » (ARCHIVES DE LA VILLE DE LIÈGE, *Travaux publics. Urbanisme. Registre 1830-1922*, p. 348 : renseignement obligeamment transmis par M<sup>me</sup> S. Raschevitch).

Un phylactère mosan du XI<sup>e</sup> siècle a été déposé au Musée diocésain de Liège par Mgr Schoolmeesters. Il ne contient aucune relique et ne porte aucune inscription (Description par A. LEMEUNIER dans *Catalogue de l'exposition Trésors du Musée d'Arts Religieux et Mosan de Liège*, Paris, Petit-Palais, 1981, n° 12 p. 26). La



LIÈGE, Musée d'Art Religieux et d'Art Mosan  
Boîte en argent niellé (38 x 18 mm. H. 15 mm.)  
(N° d'inventaire E 358/87)

Portant des inscriptions arabes. Transcription, traduction et datation par L. Kalus.

**A - بركة لساحب**

**B - بركة كاملة و نعمة شاملة و عافية و عز**

Couvercle (A) : Bénédiction à son propriétaire

Pourtour (B) : Bénédiction parfaite, grâce complète, intégrité et puissance

L'objet pourrait être daté du IV<sup>e</sup> ou du V<sup>e</sup> siècle de l'hégire (622), soit des X<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècles de notre ère.

provenance de cette pièce est connue par J. PURAYE, *Le Musée diocésain de Liège. Catalogue des collections et notes historiques*, 1937, et une mention du 13 janvier 1906 des comptes-rendus de séances de la Société d'Art & d'Histoire du Diocèse de Liège, actuellement déposés aux Archives de l'Évêché de Liège, que nous avons dépouillés complètement.

formation en reliquaire. Une conversion catholique toute pragmatique s'est en effet exercée sur certaines œuvres de l'art islamique qui ont ainsi abouti dans des trésors d'église<sup>(17)</sup>.

Tous ces éléments réunis, comment ne pas immédiatement penser au pèlerinage de 1056 et émettre l'hypothèse que la boîte en fut alors rapportée? La démarche critique consistera dès lors à retourner à la source historique pour l'explorer en fonction de cet élément nouveau.

Deux moments clés du récit retiendront notre attention : les circonstances de l'invention des reliques à Compostelle et leur dépôt à l'abbaye de Saint-Jacques à Liège. Après la messe pascale, le roi, dans le chœur de l'église de Compostelle expose à son entourage la requête des Liégeois qu'il désire satisfaire.

*Statim igitur medium chori pavimentum, eo precipiente, duobus palliis est stratum. Huc super eadem pallia allatae sunt capse una atque alie; ad nulum illius omnes sunt palefacte. Sed omnibus palefactis, nichil inventum est in illis de preciosis beati apostoli reliquiis. Particulam vero quandam de corpore beati Bartholomei apostoli, qui hec sancta tractabant, fratri nostro tradiderunt conservandam. Tunc rex, ut in oculis nostrorum affectuosum sue liberalitatis osentarel studium: « Iluc etiam deferatur », ait, « quod in capella nostra habetur scrinium, precipui sancluarri nostri repositorium. Attendant illustres peregrini, quanti faciamus pietatem illorum desiderii. Ad eis satisfaciendum nichil volo in gazis nostri sacrarii relinqui investigatum, donec inveniamus, quem nos postulant desiderabilem thesaurum ». Allato scrinio et palefacto, inter alia sanclorum pignora acceptissima refulsit quedam de corpore beati Iacobi haut ineximia portio. Ad eam igitur decentissime dirigendam rex alacris secundum datam a Deo sibi cogilans prudentiam: « Non est equum », ait, « dominum et patronum nostrum, sub cuius tutela vivimus, ut ad exlera regna sine comite singularem transire sinamus. Quare beatus Sebastianus et Pancratius incliti martyres fiant illi in hoc itinere gloriosi laterales ». Tunc conversus ad Hermannum consulem, inde ad omnem queque in collegio eius eral beatissimam societalem: « Accipile », inquit, « viri venerabiles, hec preciosiora regni nostri munera, episcopo vestro deferenda ad illuminatricem gratiam ecclesie, que est, sicut dicitur, in Lotharingia in honore beati Iacobi apostoli fundata<sup>(18)</sup>*

Ainsi, sur l'ordre du roi, on étend des textiles sur le sol et des reliquaires (*capse*) y sont déposés. Aucun ne contient des reliques de saint Jacques; par contre, un fragment d'ossement de saint Barthélemy, qui est confié au moine Robert. Le roi envoie alors quérir un autre reliquaire dans sa chapelle, qui, parmi plusieurs reliques, en renferme une de saint Jacques (*quedam de corpore beati Iacobi haut ineximia portio*). Elle est remise aux pèlerins, avec d'autres des saints Sébastien et Pancrace, pour être portée à l'évêque de Liège pour l'église fondée en Lotharingie en l'honneur du saint apôtre — *sicut dicitur*: pieux mensonge!

Que retenir du récit ci-dessus? Le terme *capsa*, généralement employé pour désigner un reliquaire, peut avoir des acceptions variées quant aux dimensions de celui-ci; existent aussi les termes *capsella*, ou *capsula*. Même remarque pour *scrinium*. L'identification avec notre reliquaire paraît hasardeuse et rien n'autorise à penser que le roi l'ait offert. Quant à la dimension des reliques données, le récit rapporte: *particulam de corpore beati Bartholomei, quedam de corpore beati Iacobi haut ineximia portio*, et plus loin, les mots *munera* et *pignora* qualifient le dépôt sacré. On sait par le miracle consécutif que les reliques ont été véhiculées *in sacculo* — dans un sac — duquel on fera plus tard *duo vexilla* — deux étendards de pèlerinage. On ignore donc tout des dimensions et de la nature exactes des reliques reçues. Il faut attendre

(17) Cf. M.-Mad. GAUTHIER, *Les routes de la foi. Reliques et reliquaires de Jérusalem à Compostelle*, Fribourg, 1983, p. 32 sv. Par ailleurs, M<sup>me</sup> Lafontaine-Dosogne nous signale l'utilisation, dans l'art byzantin à partir du x<sup>e</sup> et surtout au xi<sup>e</sup> siècle, de signes coufiques avec valeur prophylactique.

(18) *MGH*, SS, XXV, *op. cit.*, p. 84.

Gilles d'Orval pour entendre parler de *brachium beati Iacobi [...]* cum reliquiis sanctorum [...](<sup>19</sup>). La relique actuellement conservée à l'église Saint-Jacques est un fragment d'os avec une authentique du xviii<sup>e</sup> siècle : [1] *De brachio S(ancti) Iacobi Ap(osto)li* (<sup>20</sup>). Mais ces deux témoignages ne sont nullement probants car les données du récit, chronologiquement antérieur, prévalent sur ceux-ci, selon les règles de critique historique. Ainsi, il y a tout lieu de penser que la mention *quedam de corpore beati Iacobi haut in eximia portio* est devenue le *brachium* de Gilles d'Orval, qu'il faut vraisemblablement comprendre comme une partie du bras. Car, vu la réticence, exprimée dans le récit du pèlerinage, de l'évêque de Barcelone, de céder aux Liégeois une relique de saint Jacques, on aurait peine à croire que le roi, sans tenir compte de cet avis, ait en plus offert un bras entier du saint (<sup>21</sup>) ; c'est un phénomène hagiographique classique : les écrivains sont vite amenés à prendre la partie pour le tout d'autant plus facilement que les reliques mêmes n'étaient ordinairement pas visibles (<sup>22</sup>). En somme, les termes employés dans

(19) *MGH, SS, XXV, op. cit.*, p. 81-82 : Gilles d'Orval introduit par la phrase suivante le récit de pèlerinage qu'il va reproduire : *Qualiter vero brachium beati Iacobi apostoli, fratris beati Iohannis evangeliste, de Galatia cum reliquiis sanctorum Bartholomei apostoli et Sebastiani martyris sanctique Pancratii martyris temporibus ipsius Theoduni in civitate Leodii translatum et in cenobio sancti Iacobi in insula prefate urbis honorifice sit reconditum, sicut in quodam libro prefate ecclesie legimus, ad honorem Dei et locius patrie huic operi dignum duximus annexendum*. Les *Annales minores Sancti Iacobi Leodiensis* (*MGH, SS, XVI* (1859), p. 638) mentionnent seulement : 1056. *Adventus reliquiarum Iacobi et Bartholomei a Galatia*; et Lambert le Petit (*MGH, SS, XVI*, p. 646) : 1056. *Adventus reliquiarum sancti Iacobi apostoli fratris sancti Iohannis ewangeliste et Bartholomei apostoli a Compostella vico Galatie, quas nobilissimus rex Garsea misit Dieduino episcopo, per Roberlum monachum, postea abbatem eiusdem ecclesie sancti Iacobi. He cum tanto honore et lolius populi iocunditate miraculitque coruscantibus ad ecclesiam apostoli deportatae sunt, ut maiorum nostrorum elas leliorem diem prius nec postea meminerit se vidisse*.

Le terme *brachium*, utilisé par Gilles d'Orval, ne désigne pas spécialement un bras entier mais un important fragment, comme semblent le confirmer les inventaires de l'époque moderne (Cf. annexe A) et la relique encore présente aujourd'hui à Saint-Jacques à Liège. L'usage du terme doit être comparé à celui du mot *corpus* (Cf. G. M. GAGOU, *Uso e significato del termine « corpus » nell'antica agiografia cristiana*, in *Miscellanea Francescana*, XLVIII (1948), p. 51-73).

En 1696, Barthélemy Fisen avait déjà relevé ce fait à propos du *brachium* dans Gilles d'Orval ; il écrit : *insigne ejus portione interpretor nec aliud hodie superest* (B. FISEN, *Sancta Legia Romanae Ecclesiae Filia, sive Historiarum Ecclesiae Leodiensis partes duae*, Liège, I (1696), p. 189-190 et 200) ; il est suivi par Foullon (J.-Év. FOULLON, *Historia Leodiensis...*, I (1735), p. 238).

À la même époque, la cathédrale de Liège reçoit une insigne relique de la sainte Croix ; aussi la confusion s'instaure et reste totale chez les chroniqueurs postérieurs : témoin ce passage de Jean d'Outremeuse (*Geste, op. cit.*, IV (1877), p. 255) : « [...] et apres messe, le bras saint Jaqueme, encasseit en argent doreit, donat à Saint-Jaqueme ». Cf. aussi l'annexe B ci-après.

(20) G. Ruhl affirmait que le doyen Schoolmeesters avait retrouvé le radius de saint Jacques « avec les pièces probantes » (cf. n. 11) ; s'agit-il de cette authentique ? À propos des termes mentionnés plus haut, signalons le reliquaire de Sitten (h. 17,8 cm), qui porte l'inscription : « HANC CAPSAM DICATA IN HONORE... » (cf. Catalogue de l'exposition *Karl der Grosse. Werk und Wirkung*, Aix-la-Chapelle, 1965, n° 231 p. 137 : renseignement obligamment fourni par M. R. Didier) ; la *Vita Annonis archiepiscopi Coloniensis* (*MGH, SS, XI*, 1854, p. 483 sq.) parle d'une *capsula qua continebatur sancti Georgii brachium*.

(21) Nuançons notre propos par un exemple extérieur : en 1145, un évêque de Toscane obtint du chapitre de Compostelle un os du crâne avec une boucle de cheveux de saint Jacques (cf. M.-M. GAUTHIER, *Routes de la foi*, p. 184).

(22) Cf. par exemple Dom J. Dubois, *Utilisation religieuse du tissu*, in Catalogue de l'exposition *Tissu et vêtement. 5000 ans de savoir faire*, Guiry-en-Vexin, Musée archéologique départemental du Val d'Oise, 1986, p. 150.

le récit du pèlerinage *quedam de corpore beati Iacobi haut innoximia portio* peuvent laisser libre cours à toute hypothèse.

Quant à la déposition des reliques à l'abbaye de Saint-Jacques à Liège, l'auteur du récit n'en dit mot et tout le monde s'en étonne... (23). Il faut faire ici appel à un autre document.

## 2. Étude et réhabilitation d'un document historique

Chapeauville avait déjà édité la chronique de Gilles d'Orval quand il eut connaissance d'un manuscrit de Saint-Jacques — *ex vetusto codice Ecclesiae monasterii S. Iacobi Leodiensis scripto* — qui contenait le récit du pèlerinage et le miracle consécutif (24). Nous l'avons déjà dit : ce manuscrit a aujourd'hui disparu et c'était peut-être le manuscrit autographe (25). Comme il l'écrit, Chapeauville était occupé à reproduire toute cette histoire quand l'abbé de Saint-Jacques de Liège, Gilles Lambrecht, lui fournit un très vieux manuscrit — *pervelustum codicem* — d'un acte de reconnaissance des reliques par l'abbé Albert. Ce texte nous semble avoir échappé à un examen attentif et n'avoir pas reçu la place qu'il mérite dans ce dossier, même s'il a été à nouveau édité « dans une collection dont les médiévistes font un usage assidu », à savoir les *Monumenta Germaniae Historica*. Avant tout, il faut bien distinguer ce texte du récit de la translation des reliques et du miracle consécutif. En effet, il ne trouve pas place dans le même manuscrit, comme J. Heller, le savant éditeur des *Monumenta*, avait déjà pris soin de le faire remarquer (26). Pour s'en convaincre, il suffit de relire Chapeauville : le récit de pèlerinage et le miracle en annexe sont tirés *ex vetusto codice Ecclesiae monasterii S. Iacobi Leodiensis* ; par contre la reconnaissance des reliques par Albert lui a été remise alors qu'il avait transcrit le récit. C'est Gilles Lambrecht, abbé de Saint-Jacques (1611-1646), qui lui a remis ce *pervelustum codicem*, et il termine son paragraphe en spécifiant : *Hactenus codex Sancti Iacobi*.

Quoiqu'édité par J. Heller d'après Chapeauville, le texte mérite d'être reproduit ci-dessous :

*Quae propilia Divinitate huic loco contigerunt suffragia provisionis meae tempore, ego Alberthus abbas indignus huic indidi scedulae, ut, si forte mutatum fuerit altare, qualiter haec pignora sanctorum recondita sint, neminem qual talere. Anno dominicae incarnationis millesimo quinquagesimo sexto, indictione nona, imperante Henrico tertio, praesidente huic Leodicensi ecclesiae Tielwino pontifice, quidam e nostris fratribus nomine Robertus cum aliquibus Deum limentibus nostra et omnium fratrum licentia et benedictione Galeliam causa orationis adiit, gloriosissimi Iacobi apostoli reliquias huic loco transmilli, a rege et pontifice petiit et Dei gratia impetravit. Directae sunt sanctorum apostolorum Iacobi, Bartholomei sanctorumque martyrum Pancratii et Sebastiani de corporibus particulae ac iussu episcopi totius urbis exultatione ac veneratione tempore isti praesentatae.*

Albert est abbé de Saint-Jacques de 1048 à 1066. L'acte émane de l'abbé et la formule *abbas indignus* est traditionnelle. Nous avons affaire à une source diplomatique et la nature exacte du document est précisée par le terme *scedula* : il s'agit d'une lanière de parchemin destinée à

(23) J. STIENNON, *op. cit.*, p. 576 et A. GEORGES, *op. cit.*, p. 104. C'est peut-être Lambert le Petit qui est le plus explicite sur ce point (Cf. *supra*, note 19).

(24) CHAPEAUVILLE, *op. cit.*, II, p. 24.

(25) J. STIENNON, *Étude sur le chartrier et le domaine de l'abbaye de Saint-Jacques de Liège (1015-1209)*, Paris, 1951, p. 183 (*Bibliothèque de la Faculté de Philosophie & Lettres de l'Université de Liège*, CXXIV).

(26) HELLER, *op. cit.*, p. 86 n. 1.

authentifier des reliques placées ici dans un autel. Les termes techniques relatifs aux reliques (*scedula, pignora, recondere pignora* qui signifie déposer des reliques dans un autel) sont corrects et d'époque. La date de 1056 correspond à l'indiction 9, sous le règne de l'empereur Henri III (roi en 1039, empereur de 1046 au 5 octobre 1056) et sous l'épiscopat de Théoduin de Bavière (1048-1075). La forme du nom de l'évêque *Tietwinus* est la forme germanique, ce qui peut être interprété comme un critère de véracité, la forme latine *Theoduinus* étant apparue plus tardivement et ayant prévalu (27). *Nostra et omnium fratrum licentia et benedictione* évoquent la participation effective des moines au gouvernement de leur monastère (28).

Toutes ces remarques ont pour but de démontrer que nous sommes vraisemblablement en présence d'une copie d'un acte vrai, aujourd'hui perdu. Il émane de l'abbé Albert. Les indications de Chapeauville, l'étude du texte, son style et sa brièveté nous incitent à penser qu'il s'agit d'une authentique, destinée à accompagner les reliques d'un autel, dont l'abbé Lambrecht aura retrouvé la copie au xvii<sup>e</sup> siècle. L'examen critique nous semble devoir écarter l'œuvre d'un faussaire médiéval ou contemporain de l'abbé Lambrecht lui-même. Les circonstances de la découverte de cette authentique ne sont pas précisées. Faut-il suspecter les travaux exécutés à Saint-Jacques dans la première moitié du xvii<sup>e</sup> siècle? (29). Le chantier permet la découverte du document et Lambrecht en transmet copie à Chapeauville (30)?

Cet acte est ainsi le plus ancien témoignage de la translation de 1056 puisqu'il en est contemporain. Il permet aussi de lever la suspicion lancée contre les reliques rapportées de Compostelle (31). L'hiatus entre 1056 et 1100, date supposée de rédaction du récit de pèlerinage, est comblé pour la plus grande joie des hypercritiques, ou pour leur plus grande déception! Enfin, à supposer que cet acte parle des seules reliques rapportées de Galice, il donne une indication sur leurs dimensions : *particulae*, c'est-à-dire d'infimes parcelles, observation intéressante que nous mettrions volontiers en corrélation avec la taille de notre reliquaire.

(27) Explications et exemples dans A. JORIS, *Note sur la date du début de l'épiscopat de Théoduin, évêque de Liège*, dans *Revue belge de Philologie et d'histoire*, XXXVIII (1960), p. 1069, et, J.-L. KUPFER, *Leodium (Liège) Luik*, in *Series episcoporum Ecclesiae Catholicae Occidentalis*, Series V *Germania*, I *Archiepiscopus Coloniensis*, Stuttgart, 1982, p. 72-73. Le récit de pèlerinage donne la forme *Theoduinus* (*MGH, SS, XXV*, p. 84 l. 52), tout comme Gilles d'Orval, mais c'est peut-être celui-ci qui a uniformisé le nom par rapport à sa chronique.

Quant au terme *Leodicensis*, il est attesté dès le x<sup>e</sup> siècle (Cf. M. GYSSELING, *Toponymisch Woordenboek van België, Nederland, Luxemburg, Noord-Frankrijk en West-Duitsland (voor 1226)*, I (1960), p. 614).

(28) Cf. Dom J. DUBOIS, *Le rôle du chapitre dans le gouvernement du monastère*, dans *Sous la Règle de saint Benoît. Structures monastiques et sociétels en France du Moyen Age à l'époque moderne*, Colloque à l'abbaye bénédictine Sainte-Marie de Paris 23-25 octobre 1980, Genève-Paris, 1982, p. 21-37 (École Pratique des Hautes-Études, IV<sup>e</sup> section, Sciences historiques et philologiques. V. Hautes Études médiévales et modernes, 47).

(29) Cf. G. RUIH, *op. cit.*, p. 6 sv. et L. HENDRIX, *op. cit.*, p. 54 sqq.

(30) CHAPEAUVILLE, *op. cit.*, p. 25 note : *Cum haec scripsissem, recepi a Reverendo Domino Abbate Sancti Iacobi Aegidio Lambrecht pervelustum codicem, quo historia reliquiarum e Galelia allatarum plurimum confirmatur, sic enim in eo libro ipse Alberlus secundus Abbas monasterij Sancti Iacobi de hisce reliquijs a se in quodam altari repositis loquitur : [...]. Notre hypothèse — que l'on nous pardonne l'anachronisme — repose sur une situation personnelle : la découverte lors d'un chantier en la Basilique Saint-Martin à Liège de boîtes à reliques (Cf. Ph. GEORGE, *De l'intérêt...*, *op. cit.*, p. 516).*

(31) A. GEORGES, *op. cit.*, p. 104.



### 3. Approche du trésor de l'église Saint-Jacques de Liège

À partir de ce pèlerinage de 1056, nous avons poursuivi nos recherches sur le trésor des reliques de l'ancienne abbaye et avons peu à peu rassemblé une documentation sur celui-ci. Si notre heuristique, plus que dans d'autres cas<sup>(32)</sup>, nous paraît quelque peu lacunaire, nous avons toutefois jugé intéressant de jeter ces quelques jalons qui donneront un aperçu sommaire du trésor à travers les siècles.

L'empereur Henri II (1014-1024) aurait donné à l'évêque de Liège Baldéric II (1008-1018), fondateur de l'abbatiale de Saint-Jacques, des reliques de saint André. La crypte, dont il procéda lui-même à la dédicace, a pour saint patron l'apôtre<sup>(33)</sup>.

Si les archives sont riches en mentions de consécration d'autels, on ignore cependant si des reliques y furent déposées. Seules exceptions, une liste de reliques d'un autel inscrite en marge d'un évangélaire de la fin du XI<sup>e</sup> siècle<sup>(34)</sup> et, en 1206, quand le chroniqueur Renier de Saint-Jacques<sup>(35)</sup> rapporte des détails sur la consécration d'autels par l'évêque Hugues de Pierrepont :

[26 décembre 1206] *Hoc anno in die sancti Stephani dominus Hugo episcopus ad ecclesiam nostram accessit, et altare sancti Stephani primo, postea altare sanctorum Iuliani et Baselisse consecravit. In altari sancti Stephani reliquias pretiosas quae de allari, cum frangeretur, assumptae erant reposuit; et costam unam sancti Stephani, quae in scrinio inventa est, fregit; partem sibi relinuit, partem in allari posuit, partem in scrinio reservari praecipit. In altari*

(32) Exercice périlleux que cette approche du point de vue de l'exhaustivité. Nous jugeons toutefois utile de jeter quelques bases pour cette étude du trésor, quitte à y revenir ultérieurement. On ne peut que regretter le manque de documents, si l'on compare à d'autres monastères bénédictins comme Saint-Laurent à Liège ou Stavelot-Malmedy... Déjà Dom U. Berlière déplorait la perte de chroniques sur Saint-Jacques (Cf. *Gesta abbatum monasterii S. Jacobi Leodiensis* dans *Documents inédits pour servir à l'histoire ecclésiastique de la Belgique*, t. I, p. 37-57, p. 1) et notamment des écrits de Dom Gilles Gritte qui décrivait les reliques de l'abbaye (Cf. *infra*, annexe; BERLIÈRE dans *Monasticon...*, *op. cit.*, p. 27 et Ch. DENOËL, *La bibliothèque de l'abbaye de Saint-Jacques à Liège*, Mémoire inédit de licence en Histoire de l'Université de Liège, 1970-1971, I, 55).

(33) L'évêque de Liège Wolbodon (1018-1021) fut contraint par l'empereur Henri II, séjournant en 1020 à Liège, de parachever l'œuvre de son prédécesseur Baldéric II. Dans la *Vita Balderici*, composée vers 1108-1110, s'adressant à Wolbodon, l'empereur déclare : *Non [...] tibi comillo desertum, sed preciosae Andreae apostoli pignora, quae huic qui hic iacet dedi in dono pro suae fidelitatis obsequio [...]* (c. 33 dans *MGH, SS, IV*, p. 738). Renier de Saint-Laurent, dans sa *Vita Wolbodonis*, composée vers 1158-1161 et 1182, écrit : *Uaque magna nobilium plebisque frequentia imperator venit ad locum, criplam intravit ad nomen sancti Andreae apostoli et reliquiis consecratam, quas ipse scilicet venerabili Baldrico lanquam mutuae affectionis preciosum pignus dono dederal* (c. 14 dans *MGH, SS, XX* (1868), p. 568).

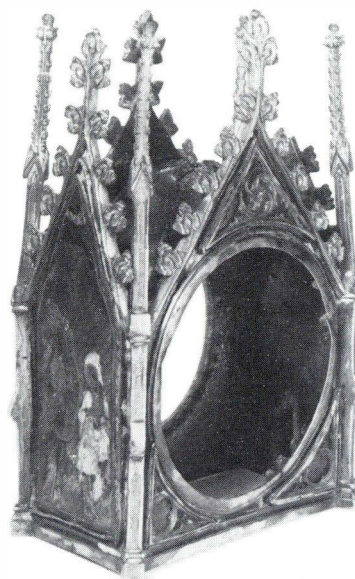
Voir H. SILVESTRE, *Notice sommaire sur Renier de Saint-Laurent*, dans *Le Moyen Age*, LXXI (1965), p. 5-16, p. 13-14. Voir J. STIENNON, *Étude sur le chartrier...*, *op. cit.*, p. 208-209 et 226-228. Les termes utilisés *pro suae fidelitatis obsequio et mutuae affectionis preciosum pignus* doivent être replacés, comme le fait pertinemment remarquer notre condisciple Paul Nisin, dans le climat de la querelle des investitures. Jamais Baldéric « ne serait devenu évêque de Liège s'il n'avait été le chapelain de l'empereur Otton III et de son successeur, le roi Henri III ». Quant à Wolbodon, il « a obtenu son siège épiscopal du roi et de lui seul » (J.-L. KUPFER, *Liège et l'Église impériale XI<sup>e</sup> - XII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1981, p. 120 et 122 (*Bibliothèque de la Faculté de Philosophie & Lettres de l'Université de Liège*, CCXXVIII)).

(34) Cf. Annexe B.

(35) *MGH, SS, XVI*, p. 659. Jean de Diest dressa en 1493 une liste des autels (Cf. S. BALAU, *La bibliothèque de l'abbaye de Saint-Jacques à Liège*, dans *Bulletin de la Commission Royale d'Histoire*, LXXI (1902), p. 1-61, p. 58-60). Voir aussi les nombreuses mentions d'autels notamment dans les *Gesta abbatum...*, *op. cit.*



Phylactère mosan, 2<sup>e</sup> moitié du xii<sup>e</sup> s. Cuivre repoussé, ciselé et doré, vernis bruns, 10 x 10 cm (cf. n° 16).  
Liège, Musée d'Art Religieux et d'Art Mosan.



Reliquaire, France ou Rhénanie, milieu du xiv<sup>e</sup> s. Argent et émaux translucides, 15,3 x 9,5 x 5,7 cm (cf. n. 16).  
Liège, Musée Curtius.

*sanclorum Iuliani et Baselisse, reliquias quae de allari assume erant, cum frangeretur, reposuit: videlicet de corpore sancti Iacobi fratris Domini, Iuliani et Baselisse, Gagii papae, et sanclorum confessorum Martini et Servatii. Appositumque est oleum sancle Katherine virginis, quod acceptum est de ampulla, quam allulil nobis bona malrona Gertrudis, quae seplem annos in muris Iherusalem reclusa fuit, et postea in reclusionie sancle Marie Magdalene obiit*<sup>(36)</sup>.

Le 6 avril 1469, le lieutenant de Charles le Téméraire, Guy de Brimeu, obtint des moines de Saint-Jacques une croix-reliquaire en argent contenant des reliques de la sainte Croix, de saint Nicolas, de sainte Lucie et d'autres saints (*ac aliorum sanclorum*)<sup>(37)</sup>. Pour les xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles, nous avons utilisé une source historique où l'on s'attend bien peu à trouver des renseignements sur notre sujet: les procès de nomination des abbés de Saint-Jacques. Quatre de ceux-ci, étudiés en annexe A à notre article, livrent un panorama du trésor à l'époque moderne.

(36) Sur l'huile de sainte Catherine, Cf. P. A. SIGAL, *L'homme et le miracle dans la France médiévale (XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle)*, Paris, 1985, p. 53.

(37) Acte publié par D. D. BROUWERS, *Deux documents liégeois du xv<sup>e</sup> siècle relatifs au sire de Humbercourt*, dans *Chronique archéologique du Pays de Liège*, I (1906), p. 2-6, Cf. W. PARAVICINI, *Guy de Brimeu. Der burgundische Staat und seine adlige Führungsschicht unter Karl dem Kühnen*, Bonn, 1975, p. 208 (*Pariser Historische Studien her. vom Deutschen Historischen Institut in Paris*, XII).

En 1738, Saumery écrit : « Entre une infinité de Reliques, que l'on y conserve avec beaucoup de vénération, l'on voit des Morceaux du Bois de la Ste Croix, des Ossements de St Jean-Baptiste, de St Jacques le Majeur, et de St Jacques le Mineur, de St Barthélemi, de St Sébastien, de Saint Pancrace et de plusieurs autres Saints. Les preuves authentiques de la réalité de ces Reliques sont gardées avec autant de soin, que les Reliques mêmes » (38). Enfin, le doyen Schoolmeesters édite un inventaire du trésor à la période révolutionnaire (39), mais sans aucune mention de reliques. Quant aux inventaires des *xix<sup>e</sup>* et *xx<sup>e</sup>* siècles, nous les avons utilisés plus haut à la recherche de notre reliquaire mais nous jugeons inutile de les retranscrire ici.

### En guise de conclusion...

Si la datation de la petite boîte en argent nous a incité dès l'abord à la mettre en rapport avec le pèlerinage de Liégeois en 1056 à Compostelle, il faut toutefois rester prudent. Était-elle destinée à contenir certaines reliques alors acquises ? Servit-elle de reliquaire de consécration d'autel (40) ?... Plusieurs questions resteront sans réponse. Il ne faut pas non plus perdre de vue que les relations ébauchées en 1056 entre Saint-Jacques de Liège et Compostelle se sont aussi poursuivies au fil du temps (41) et un reliquaire, fût-il ancien, a pu être rapporté à une époque plus récente.

Un nouvel examen du dossier du pèlerinage de 1056 nous a cependant permis de mettre en évidence l'acte original de l'abbé Albert, connu grâce à sa publication par Chapeauville. Ce document historique rejoindrait ainsi le document archéologique parmi les plus anciens témoignages contemporains conservés. Enfin, nous avons été amenés à tenter une approche du trésor des reliques de l'ancienne abbaye de Saint-Jacques. L'*index sanctorum* établi rendra service aux historiens du culte des saints.

Nul doute que toutes ces activités autour de reliques à Liège au milieu du *xi<sup>e</sup>* siècle susciteront encore nombre d'études. Pour notre modeste part, nous voulons nous inscrire d'emblée dans la catégorie des historiens qui souhaitent revenir sur le sujet !

(38) P. L. SAUMERY, *Les Délices du pais de Liège ou description historique, géographique...*, Liège, I (1738), p. 169, recopié notamment par le chanoine Devaulx (BIBLIOTHÈQUE DE L'UNIVERSITÉ DE LIÈGE, Manuscrit 1016, I, p. 137). L'ouvrage de Saumery fut mal accueilli à Saint-Jacques (Cf. E. SCHOOLMEESTERS, *L'abbaye de Saint-Jacques et les Délices du pays de Liège*, dans *Bulletin des Bibliophiles Liégeois*, 11 (1884-1885), p. 110-115) mais aucune critique ne concernait la description du trésor.

(39) E. SCHOOLMEESTERS, *Quelques inventaires de mobiliers d'églises en 1796*, dans *Leodium*, XIII (1914), p. 78-79 et 83-88.

(40) À titre d'exemple, il entrerait sans problèmes dans le « sépulcre à reliques » d'Émael, conservé au Musée d'Art Religieux et d'Art Mosan de Liège, daté du *xi<sup>e</sup>* siècle par L. TOLLENAERE, *La sculpture sur pierre de l'ancien diocèse de Liège à l'époque romane*, Gembloux, 1957, p. 224.

(41) Les relations entre Liège et Saint-Jacques de Compostelle vont, bien entendu, se poursuivre au cours des siècles. À titre d'exemples, Compostelle est sur la liste des pèlerinages expiatoires et judiciaires de Liège (Cf. E. VAN CAUWENBERGH, *Les pèlerinages expiatoires et judiciaires dans le droit communal de la Belgique au Moyen Âge*, Louvain, 1922, p. 145 (*Universilé de Louvain. Recueil de travaux*, 48). Pareille condamnation est mentionnée dans la chronique de Jean de Hocsem (éd. G. KURTH, BRUXELLES, *Publications de la Commission Royale d'histoire*, in-8<sup>e</sup>, 1927, p. 19).

Une confrérie Saint-Jacques existe à Liège depuis le *xv<sup>e</sup>* siècle (Cf. P. DE SPIEGELER, *Les statuts de la confrérie Saint-Jacques de Liège (23 mai 1479)*, dans *Bulletin de la Commission Royale d'histoire*, CXLVII, Bruxelles, 1981, p. 205-206), de même qu'un hospice (Cf. P. DE SPIEGELER, *Les hôpitaux et l'assistance à Liège (x<sup>e</sup>-xv<sup>e</sup> siècles)*, *Aspects institutionnels et sociaux*, Paris, 1987 (*Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Universilé de Liège*, CCXLIX).

## ANNEXE A

*Le trésor des reliques de l'abbaye Saint-Jacques à Liège aux <sup>xvi</sup><sup>e</sup> et <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècles  
à travers une source historique peu exploitée pour ce sujet : les *Processi dei Vescovi consistoriales* des  
Archives Vaticanes de Rome.*

Les Archives Vaticanes conservent plusieurs procès de nomination d'abbés de Saint-Jacques. « Comme tous les dossiers de nomination, ils rassemblent les réponses données par plusieurs personnalités compétentes interrogées sur la valeur de l'abbé à confirmer et sur l'état de l'abbaye que le postulant est appelé à diriger. Ces procès devaient fournir au Vatican un rapport sur la situation économique de l'abbaye et un *curriculum vitae* de l'abbé avec l'énoncé complet de ses qualités et défauts. Les responsables romains pouvaient ainsi décider en pleine connaissance de cause de l'opportunité des confirmations sollicitées » (42). L'abbé Louis Jadin a dressé un inventaire de ces procès (43) et en a donné un résumé. S'y trouvent successivement répertoriés les procès de nomination des abbés de Saint-Jacques Martin Fanchon (1594), Gilles Lambrecht (1611), Gilles Dozin (1646), Gilles de Geer de Brialmont (1647), Hubert Hendrice (1674), Nicolas Bouxhon (1695), Benoît de Slins (1703), Nicolas Jacquet (1709), Pierre Renotte (1741), Antoine Maillart (1764) et Augustin-Guillaume-Lambert Renardy (1781). Quatre procès ont retenu notre attention par la description sommaire du trésor des reliques de Saint-Jacques qu'ils donnent. En effet, parmi les questions posées, soit une d'entre elles concerne les reliques, soit le témoin interrogé est amené à parler du trésor. Nous éditons ci-dessous les extraits d'interrogatoires relatifs aux reliques (44).

### 1. *Procès de nomination de Gilles Lambrecht (1611)*

Jean Brayne et Dom Dieudonné Compartis de Saint-Jacques firent visiter l'église à l'enquêteur Jérôme Saraceni, délégué du nonce. Ils lui ouvrent le trésor.

A. ORIGINAL : ROME, *Archives Vaticanes*, *Processi dei Vescovi Consist.*, Diocèse de Liège, n° 12 (1609-1612), f. 209

ANALYSE : JADIN, *op. cit.*, t. VIII, p. 59-63.

Ad quinta(m) interrogatione(m) dixerunt quod in eoru(m) ecc(lesi)a adsaervant cum om(nia) reverentia et veneratione quam plurimo(rum) s(anc)torum reliquie et inter alias in quinq(ue) ciborijs honorificis argenteis deauratis quam : I<sup>a</sup> habet ex ossibus brachij sancti

(42) J. HOYOUX, *Trois procès de nomination d'abbés de Saint-Trond*, dans *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome*, XXXV (1963), p. 291.

(43) Parus successivement dans le *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome*, Première partie (1564-1637), VIII (1928), p. 5-263 et deuxième partie (1637-1709), IX (1929), p. 5-321.

(44) Cette édition n'aurait pas été possible sans l'aide pratique que nous avons reçue sur place de Monseigneur José Ruyschaert, vice-Préfet émérite de la Bibliothèque Vaticane, de Messieurs Jean-Pierre Pire et Eef Overgaauw, que nous nous plaçons à remercier.

Jacobi f(rat)ris D(omi)ni ; 2<sup>da</sup> de costa s(ancti) Andree ap(osto)li et de ossibus s(ancti) Vincentij martyris ; 3<sup>a</sup> de ossibus s(anc)torum Dionisij, Blasij et alio(rum) s(anc)torum ; 4<sup>a</sup> ex ossibus s(ancti) Ignatij ep(iscop)i et martiris ; 5<sup>a</sup> de ossibus s(anctorum) Stephani et Benedicti. Item adhuc viginti septem capita XI m(iliu)m Virgin(um) (45).

## 2. Procès de nomination de Gilles Dozin (1646)

Se trouvent successivement reproduites les réponses de Guillaume Natalis, senior des religieux de Saint-Jacques et de Dom Gilles Gritte, le 30 juin 1646.

A. ORIGINAL : ROME, *Archives Vaticanes*, Processi dei Vescovi Consist., Diocèse de Liège, n° 49 (1648-1651), f. 399<sup>v</sup> et 407<sup>v</sup>.

ANALYSE : JADIN, *op. cit.*, t. IX, p. 48-51.

Luxta vigesimum int(errogato)riu(m) « An sint in ea corpora vel aliquae insignes reliquiae sanctorum, quomodo asserventur, et quae sit causa scientiae? », dicit extare, et vidisse diversas sanctor(um) reliquias honestissime asservatas et inter alias, uti existimat, duo corpora sanctorum, et viginti quatuor capita SS. Undecim Virginum.

Luxta vigesimum int(errogato)riu(m) examinatus testis « An sint in ea corpora vel aliquae insignes reliquiae sanctorum, quomodo asserventur et quae sit causa scientiae? », dicit habere tria corpora sanctorum et alias diversas reliquias inter quas viginti quatuor capita de numero undecim millium Virginum reverenter asservata, et asservatas, quodque primi eorum abbatis Olberti (46) tunc etiam quarti abbatis Gemblacensis relati in Martyrologio (47) Benedictorum, Bertrardi pro beato, et Joannis Lambardi etiam beati, corpora in eadem ecc(lesi)a nundum levata, habeat (48).

(45) Dans le rapport de visite de l'église Saint-Remi, église paroissiale de l'abbaye de Saint-Jacques, du 14 avril 1613, par le nonce Antoine Albergati, se trouve le paragraphe suivant sur les reliques: « Cette église a quelques reliques de l'abbaye de Saint-Jacques qui y ont été transférées. Le curé les considère, d'après la tradition, comme celles des Onze mille Vierges. Elles sont enfermées dans une vitrine devant le tableau de l'autel, d'une façon assez peu convenable, non pas contenues dans des boîtes, mais simplement enveloppées dans de la soie sans étiquettes sur lesquelles on pourrait lire le nom des reliques. Aucun luminaire ne brûle devant elles et on ne célèbre aucune fête en leur honneur » (Traduction et citation d'après J. HOYOUN, *Quatre inspections d'églises liégeoises faites par le nonce Antonio Albergati*, dans *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome*, XXXVI (1964), p. 162). Par contre, dans une visite de 1645: *Habenlur aliquae reliquiae propler antiquitatem sine nomine conservatae in quibusdam capsulis ligneis, et de his nullae exstant litterae* (ARCHIVES DE L'ÉTAT À LIÈGE, *Prévôté*, 14, f. 161<sup>v</sup>). En 1774: *Exlant in area sacrisliae reliquiae 40 martirum quarum pars inclusa fuit in lateribus summi altaris. Reliquiae aulem in praefata area cum litteris, testimonialibus recluduntur* (ARCHIVES DE L'ÉTAT À LIÈGE, *Prévôté*, 18, Visite de 1774, 9<sup>o</sup>, p. 1).

Sur le culte des onze mille Vierges dans nos régions, voir notre contribution à l'exposition *Textielschallen onder de toren*, Tongres, 1988: *Tongeren. Basiliek van O.-L.-Vrouw Geboorte. I. Textiel. Van de vroege Middeleeuwen tot het concilie van Trente*, Louvain, 1988, p. 47-62 (*Clenodia Tungrensia*).

(46) Olbert, quatrième abbé de Gembloux et abbé de Saint-Jacques de Liège († 1048). Cf. A. BOUTEMY, *Un grand abbé du XI<sup>e</sup> siècle, Olbert de Gembloux*, dans *Annales de la société archéologique de Namur*, XLII (1934), p. 84-85 et compléments dans J.-L. KUPPER, *Liège et l'Église...*, *op. cit.*

(47) Olbert est commémoré dans le martyrologe bénédictin au 14 juillet depuis Ménard (Dom H. MÉNARD, *Martyrologium O.S.B.*, Paris, 1629). Cf. A.M. ZIMMERMANN, *Kalendarium benedictinum*, II (1934), Metten, p. 455. Un exemplaire du Martyrologe de Ménard était conservé dans la Bibliothèque de Saint-Jacques, d'après le catalogue conservé à la Bibliothèque Royale de Bruxelles, Ms. 13993, f. 144<sup>v</sup>.

(48) *Le dossier de l'abbaye de Saint-Jacques à Liège aux Archives Vaticanes (inspection de 1654)* par J. HOYOUN (dans *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, LV-LVI (1985-86), p. 97-107) n'apporte aucune information sur les reliques.

### 3. Procès de nomination de Gilles de Geer de Brialmont (1647)

Le 7 juin 1647, à l'abbaye Saint-Jacques de Liège, dix témoins furent soumis à un interrogatoire de vingt-quatre questions. La vingtième portait sur les reliques ; les réponses furent négatives ou brèves mais assez semblables ; la plus complète est celle du prieur, Dom Gilles Gritte, reproduite ci-dessous.

A. ORIGINAL : ROME, *Archives Vaticanes*, Processi dei Vescovi Consist., Diocèse de Liège, n° 49 (1649-1651), f. 438<sup>r</sup>.

ANALYSE : BERLIÈRE in *Monasticon belge*, *op. cit.*, p. 27 n. 5 ; JADIN, *op. cit.*, t. IX, 1929, n° LV, p. 52-56.

Iuxta vigesimum int(errogato)rium auditus testis « An sint in ea corpora vel aliquae insignes reliquiae sanctorum, quomodo asserventur, et quae sit causa scientiae? », dicit esse in feretro summi altaris tria corpora sanctorum : duo videlicet de societate undecim millium Virginum, alterum de legione Thebeorum, quia deponens fecit desuper cronicum per formam historiae<sup>(49)</sup> uti et de alijs praecisioribus reliquijs presertim sanctorum Jacobi Maioris et Minoris necnon sanctarum undecim millium Virginum habereq(ue) diversas particulas sanct(issi)me Crucis<sup>(50)</sup> quas dicit honeste et decenter asservari in altaribus partim in argenteis deauratis, partim in holocericis et cristallinis cassis.

### 4. Procès de nomination de Nicolas Jacquet (1709)

Le 8 juillet 1709, le premier témoin, Perpete Rolin, chanoine de la collégiale Sainte-Croix de Liège, fut soumis à un interrogatoire de 14 questions.

ORIGINAL : ROME, *Archives Vaticanes*, Processi dei Vescovi Consist., Diocèse de Liège, n° 101 (1708-1709), f. 381<sup>v</sup>.

ANALYSE : JADIN, *op. cit.*, t. IX, p. 319.

Vidi os brachij s(anc)ti Andreae, reliquias s(anc)ti Jacobi apostoli, et multa capita ex undecim mille Virginibus societas sanctas Ursules, et quaedam alia et omnia satis nitide et honeste servata.

## ANNEXE B

### *Liste de reliques d'un autel de Saint-Jacques de Liège [fin XI<sup>e</sup> - XII<sup>e</sup> siècle]*

La bibliothèque de Saint-Jacques de Liège fut vendue en 1788 lors de la sécularisation de l'abbaye et ses manuscrits dispersés. Les papiers de Dom de Bruyne, conservés à Maredsous, et utilisés par Ch. Denoël pour son mémoire de licence (*op. cit.*), nous ont permis de retrouver une liste de reliques inscrite en marge d'un évangélaire de Saint-Jacques<sup>(51)</sup>.

(49) Cette chronique n'a pu être identifiée par Dom Berlière (*Monasticon...*, *op. cit.*, p. 27 n. 5).

(50) On ajoutera cette relique de la croix aux nombreuses déjà répertoriées à Liège (Cf. Ph. GEORGE, *De l'In-lérét...*, *op. cit.*, p. 519).

(51) Nous remercions le Dr H. CLAUS, Directeur de la Bibliothèque de Gotha, pour l'aide qu'il nous a apportée dans cette recherche.

A. ORIGINAL: GOTHA (DDR), Forschungsbibliothek, Schloss Friedenstien (ex. Landesbibliothek), Ms. II, 88, f. 2<sup>v</sup>.

ANALYSE: F. JACOBS et F. A. UKERT, *Beiträge zur ältern Litteratur oder Merkwürdigkeiten der Herzogl. öffentlichen Bibliothek zu Gotha*, Leipzig, II (1836), p. 37

R. EHWALD, *Geschichte der Gothaer Bibliothek. Vortrag*, dans *Zentralblatt für Bibliothekswesen*, XVIII (1901), p. 460

P. VOLK, *Baron Hüpsch und der Verkauf der St. Jakobsbibliothek*, dans *Zentralblatt für Bibliothekswesen*, XLII (1925), p. 201-217

A. SCHMIDT, *Ein Evangeliar aus St. Jakob in Lüttich*, dans *Zentralblatt für Bibliothekswesen*, XLII (1925), p. 265-268

DENOËL (Ch.), *op. cit.*, II, p. 112.

• Reliquias que repositæ sūt in altari ante crucifixum  
De ligno dñi. & de sepulchro et. De vestimēto s. marie. De reli-  
quiis beati ap(osto)li Pet(ri) & Lucæ ap(osto)li fr(atr)is dñi. & de pulve-  
re carnis alteri Jacobi. et de sepulchro eadē. Reliq. s. Iohis  
euang(eli)stæ. De mīa ū dñi cenitæ. De reliq. s. m̄i Stephano  
p(ri)om̄i. s. Laurentii. Vincentii. Calixti pape. Georgii. Blasi.  
Luciani. Eusepii Curaci. Felici & Regule martirū. S. cōf.  
confessor. Siluestri pape. Gregorii pape. Martini ep̄i et cōf.  
Nicolai ep̄i & cōf. Vilebrordi ep̄i. Maximuni ep̄i et cōf. S. cōf.  
uirginū: Agathe. Iustine & Walburgis. Barbare. & Odilge.

[1] Reliquiæ quæ repositæ s(un)t in altari ante crucifixum <sup>(52)</sup> : / [2] De ligno D(omi)ni et de sepulchro et(iam). De vestim(en)to s(an)ctæ Marię. De reli- / [3] quiis beati ap(osto)li Pet(ri). De corpore s(an)cti Jacobi ap(osto)li fr(atr)is D(omi)ni, et de pulve- / [4] re carnis alteri(us)

(52) On remarquera l'ordre liturgique respecté dans l'énoncé des reliques.

Iacobi, et de sepulchro ei(us)de(m) <sup>(53)</sup>. Reliq(u)ie s(ancti) loh(ann)is / [5] evang(e)listę. De m(en)sa u(b)i D(omi)n(u)s cenavit. De reliq(u)is s(anctorum) m(arti)r(um), Stephani / [6] p(ro)thom(arti)r(is), s(anctorum) Laurentii, Vincentii, Calixti pape, Georgii, Blasii, / [7] Pancratii, Exuperii, Ciriaci, Felicis et Regule martiru(m), s(an)c(t)or(um) / [8] confessor(um) Silvestri pape, Gregorii pape, s(ancti) Nicholai ep(iscop)i (et) conf(essoris) <sup>(a)</sup>, Martini ep(iscop)i et conf(essoris), / [9] Maclovi ep(iscop)i (et) c(on)f(essoris), Willibrordi c(on)f(essoris), Maximini ep(iscop)i et c(on)f(essoris), s(an)c(t)aru(m) / [10] Virginiu(m) Agathe, Iustine et Walburgis, Barbare et Odilie

(a) s(ancti) Nicholai ep(iscop)i (et) confessoris| ajouté par la même main entre les deux lignes.

#### INDEX SANCTORUM

Index des noms de saints dont les reliques furent conservées à l'abbaye Saint-Jacques de Liège, avec renvoi au numéro de page de l'article.

Agathe 20	Gagius 15	Maximin 20
André 14, 18, 19	Georges 20	Nicolas 15, 20
Barbe 20	Grégoire 20	Odile 20
Barthélemy 5, 10-12, 16	Ignace 18	Onze mille Vierges 18, 19
Basilisse 14	Jacques le Majeur passim	Pancrace 5, 10-12, 16, 20
Benoît 18	Jacques le Mineur passim	Pierre 20
Blaise 18, 20	Jean-Baptiste 16	Regula 20
Calliste 20	Jean l'Évangéliste 20	Sébastien 5, 10-12, 16
Catherine 15	Julien 14	Servais 15
Christ 15, 16, 19, 20	Justine 20	Silvestre 20
Cyriaque 20	Laurent 20	Thébains 19
Denis 18	Lucie 15	Vincent 18, 20
Étienne 14, 18, 20	Malo 20	Walburge 20
Exupère 20	Marie 20	Willibrord 20
Felix et Regula 20	Martin 15, 20	

#### ABSTRACT : The Treasure of relics of the Liège Saint-Jacques Abbey

The recent discovery in Liège, in the church of Saint-Jacques, of a tiny silver box inlaid with niello, bearing arabian inscriptions of the xith century (?), and converted into a reliquary, is in fact the source of a research on the reliquary treasure of the ancient Liège benedictine abbey.

The well-known pilgrimage to Compostelle of inhabitants of Liège and Cambrai in 1056, under the guidance of a monk of the Liège Saint-Jacques abbey, is now reconsidered in the light of the above discovery and of the analysis of a contemporary *scedula* of an altar of the abbey.

The historical sources are rather cautious as regards the relics of the abbey and oddly enough, the main and real historical approach to the treasure of the church of Saint-Jacques in the xvith and xviiith centuries, are actually four abbot nomination proceedings, which are in the custody of the vatican archives, and edited as inclosed herewith. Ph. G.

(53) On notera la nette distinction marquée entre saint Jacques le mineur (*Fratris Domini*), énoncé en tête, et saint Jacques le Majeur, dont les reliques sont ici parfaitement caractérisées.





# THE TOURNAI MARBLE SCULPTURES OF THE PRIORY OF ST. PANCRAS AT LEWES, EAST SUSSEX

Freda ANDERSON

The Priory of St. Pancras at Lewes in East Sussex was the first Cluniac foundation in England (fig. 1). It was founded directly from Cluny by William of Warenne I and his wife Gundrada, between the years 1078 and 1082<sup>(1)</sup>. Warenne was one of that group of young Norman knights who attached themselves to Duke William's cause during the hard years of his minority. He fought at Hastings in 1066 and was rewarded with the Rape of Sussex; Lewes was the centre of his honour and he built its castle. Gundrada was Flemish, sister to Gerbord, Earl of Chester in 1070 and a certain Frederick who became a tenant-in-chief in East Anglia about the same time. For too many years she was alleged to be a daughter of the Conqueror and Matilda, but modern historical scholarship has shown rare unanimity in rejecting this attribution and the weary argument can now be considered closed<sup>(2)</sup>. Her Flemish origins are a very important factor in the present discussion.

The Priory became one of the largest monastic houses in southern England, responsible for new foundations, of which Prittlewell in Essex has an importance far beyond its small size, in Tournai terms. At the time of the Dissolution, Thomas Cromwell gave the task of destroying the Priory to an Italian demolition contractor, Giovanni Portinari, in 1538. He probably did not complete his work, but a combination of the English climate and generations of stone-robbers, who saw the site as a source of building material, led to a steady deterioration. This tendency came to a dramatic end in 1845 when the laying of the Brighton to Lewes railway with a cutting across the site, revealed the funerary cists of the two founders, their names inscribed charmingly on the lids<sup>(3)</sup>. The interest and excitement caused by these discoveries was felt nationwide and led to the preservation of the site and the first serious attempts to collect and conserve its sculptures. Amongst these were many pieces of Tournai marble and over the next century, more have been found, the most recent a double base, in December 1986. In all, the Lewes sculptures number thirty-six, the largest number in this material anywhere in the British Isles. More are still to be found.

(1) C. CLAY, *Early Yorkshire Charters. Vol. VIII, Honour of Warenne.* (Yorkshire Record Society. Extra Series, Vol. VI, 1949), p. 54, No. 2.

(2) Clay, as above n. 1, p. 40-44. D. DOUGLAS, *William the Conqueror*, London, 1964, p. 267, 392.

(3) *Antiquarian Discoveries at Lewes*, in *Illustrated London News*, November 8, 1845, p. 297. M. LOWER, *Report on the Antiquities lately Found at Lewes*, in *Journal British Archaeological Association* 1 (1846), p. 346. G. MANTELL, *A Day's Ramble In and About the Ancient Town of Lewes*, London, 1846, p. 52.

*Fig. 1.*

A → 1147 Church

B → 1st Monastic church,  
pre-1100.

C → Chapter-house,  
c. 1150

D → Lavatorium

E → Dorter

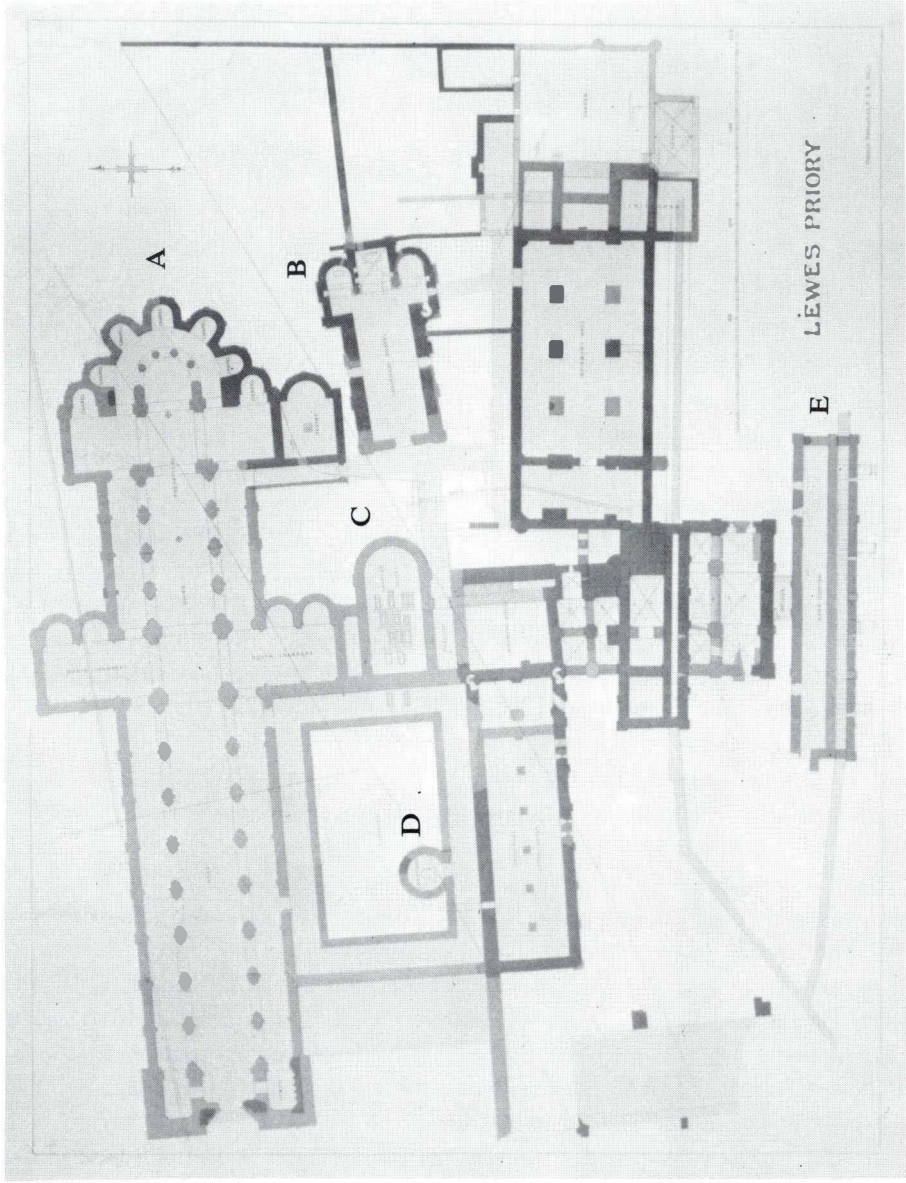


FIG. 1. Brakspear Plan of Priory, 1906. (By courtesy of the Sussex Archaeological Society).



Fig. 2. Cistern Slab and detail of Spandrel, Cat. No. 35.

The nature of the pieces may be summarised as follows: -

- a) One cistern slab (fig. 2).
- b) Six double bases (figs. 3, 4, 5).
- c) Six demi-shafts (fig. 6).
- d) Five demi-shafts, with a basket weave motif (fig. 7).
- e) Two pieces of string-course or impost (fig. 8).
- f) Three single bases (fig. 9).
- g) One quadruple base (fig. 10).
- h) Six circular shafts (fig. 11).
- i) Three single capitals (figs. 12, 13, 14).
- j) One piece of tomb slab (fig. 15).
- k) Gundrada's tomb slab (figs. 16, 17, 18).
- l) One unidentifiable fragment.

Details of the above may be found in the *Appendix*. The last item (1) will be omitted from the analysis.

With the exception of the tombslabs, the Tournai pieces are all architectural sculptures and most have no reliable site provenance. But the identification of the cistern slab (a) is the key to the problem of the architectural setting of the pieces. There was an independent lavatorium at Lewes, similar to others in England, but constructed of Tournai marble: this fact makes it unique<sup>(4)</sup>. Excavations conducted in the period 1900-2 revealed its position in the south-west of the cloister, where such lavatoria were normally built: the structure was large with a diameter of 19ft [5.79m] and circular. The cistern probably had a diameter of 10 to 11ft [3.04 to 3.35m]. Comparative lavatoria at Much Wenlock (Salop) and Exeter (Devon) indicate a complex with a central cistern surrounded by an arcade of twin arches supported on double shafts, capitals and bases, with intervening piers. An upper chamber of some kind is a possibility and there might have been a vaulted roof. The building would have had direct access from the cloister.

The surviving lavatorium at St. Bavon, Ghent enables us to visualise what the Lewes structure might have looked like<sup>(5)</sup> (fig. 19). It differs from Lewes in being octagonal and without an arcade of twin arches. The building is two-storeyed with the monastic treasury in the upper storey while the lavatorium proper has a corbelled roof, with eight radiating flat ribs superimposed. It stands on the east side of the cloister, opening directly from the latter. Even in its present mutilated state the size and design of the lavatorium are visually impressive. Its Lewes counterpart would have made a similar impact. A possible closer connection between St. Bavon and Lewes is discussed later.

Four of the six double bases are more or less identical in size and style and would fit the design of the lavatorium. There are two exceptions and they come from Southover Manor School; both are new additions to the collection, being found in 1982 and 1986 respectively. The former (fig. 5) is extremely important. It differs from the other four in size and profile, as it is smaller and its profile, although reminiscent of the single bases, shows a steeper rise from the plinth<sup>(6)</sup>. The 1986 discovery was found in fragments, as part of the infilling of an ornamental arch. Consequently, it is not possible to be certain which of the two types of double base it resembles; it must therefore be omitted from the analysis.

(4) W. GODFREY, *English Cloister Lavatories as Independent Structures*, in *JBAA* 106. Supplement (1952), p. 91-97. GODFREY, as above, *Architectural Fragments*, in *SAC*, 85 (1946), p. 110-113.

(5) The standard commentary is A. VAN LOKEREN, *Histoire de L'abbaye de Saint-Bavon et de la crypte de St-Jean à Gand* (Ghent, 1855). This contains excellent architectural drawings but is concerned with history rather than archaeology. There is also F. DE SMIDT, *Opgravingen in de Sint-Baafsabdij te Gent, De Abdijkerk* (Gent, 1956). More recently, the first chapter in *Gent en Architectuur*, 1985, by M.C. Laleman is concerned with the lavatorium. Otherwise, there is only the visitors' guide, *Brief Guide to the Ruins of the Abbey of St. Bavon at Ghent* (a copy in Flemish only is available at the site). I have corresponded with the Curator of the Byloke Museum in Ghent and Mr. J.-Cl. Ghislain over the Abbey and I thank them both. I am also very grateful for the help of Professor A. De Schrijver of Ghent University.

(6) I am grateful to Mr. Jeffrey West for pointing this out to me.



Fig. 3. Double Base, Cat. No. 1.

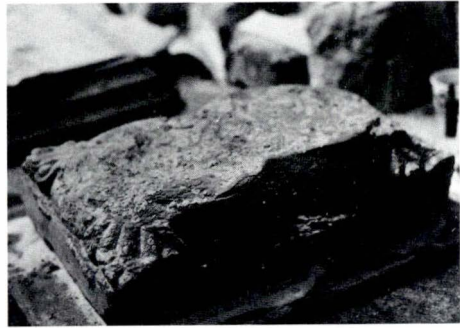


Fig. 4. Double Base, Cat. No. 2.

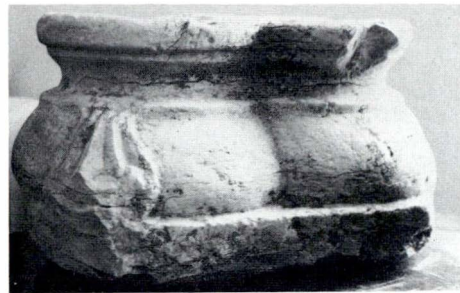


Fig. 5. Double Base, Cat. No. 5.



Fig. 6. Demi-Shaft,  
Cat. Nos. 11 and 8.



Fig. 7. Basket-Weave Demi-Shaft,  
Cat. No. 18.

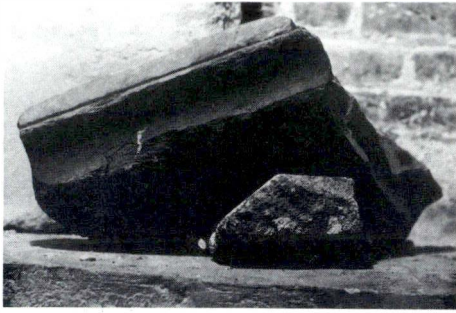


Fig. 8. Fragment String-Course,  
Cat. No. 20.



Fig. 10. Quadruple Base, Cat. No. 24.



Fig. 12. Single Capital, Cat. No. 31.



Fig. 9. Single Bases,  
Cat. Nos. 23 and 22.



Fig. 11. Circular Shafts,  
Cat. Nos. 27 and 26.

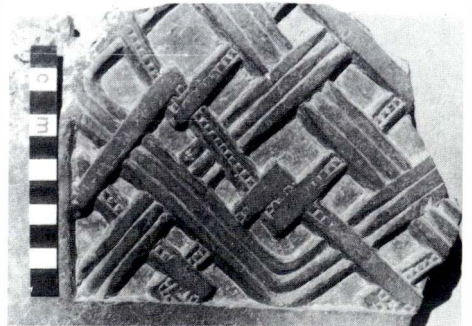


Fig. 15. Fragment, Tomb slab, Cat. No.  
36. (Copyright Mr. Richard Lewis).

The three single bases, the quadruple base and the six circular shafts, (f, g, h) could not have fitted into the lavatorium complex. There was no room for single bases and these, in addition, are the wrong size and have a later profile. They seem to be identical. This is clearly true of the Rodmell example and the remarkably well-preserved piece in the Anne of Cleves House Museum in Lewes (fig. 9); the badly damaged base preserves enough of its profile to justify its inclusion in the group. The quadruple base (fig. 10) is very severely mutilated almost bisected, but enough is left to show the same profile as the single bases. It, too, may have had a spur. All have approximately the same diameters. The circular shafts (fig. 11) share a common diameter of 15cm and their motifs are variants of stranded spirals between concave or convex mouldings. They could have fitted the shaft-mouldings of the single bases, but not of the double bases.

Both groups of demi-shafts (c, d) present problems in relation to their putative position in the lavatorium. The six smaller demi-shafts (fig. 6), by their very nature, are possible to accommodate within the complex; whatever their diameters, they might have backed on to the piers. They have diameters of 15cm like the circular shafts, which they also, with one exception, resemble stylistically. The motif of the exception is Anglo-Saxon and can be compared, at least, with similarities on the Gandersheim casket, in the border decoration of the St. Matthew illumination in the Barberini gospels and in the Beatus initial of the Ramsey Psalter (7).

The other group of five large pieces, with a basket weave motif (fig. 7), is very broken individually, so it is impossible to be sure how many complete shafts it comprises; more than one is most likely. As with the previous group, this quintet could have backed the piers of the lavatorium. Stylistically, there are two interesting features. The first shows a possible link with Cluny itself, though not with the great church of Cluny III. A shaft in the Ochier Museum resembles the Lewes pieces closely. It is a simpler version of the motif, but has the same interlocking strands and central floral interior. The piece came from one of the houses in the town and is a reminder that even powerful ecclesiastical influences like Cluny III have their domestic rivals, motivally (8) (fig. 20). The second is connected with the fragments of two, freestanding circular shafts in the Anne of Cleves House Museum (fig. 21). The interlocking motif is similar and these shafts have the same diameter, 19cm, as the Tournai pieces; it is a very uncommon dimension amongst the Priory sculptures and is thus likely to be more than coincidence. If there was a real motivial link, then the possibility that they were placed near to each other has to be considered. This in turn would lead to the conclusion that this proximity could not have been within the lavatorium complex; there was not enough space (ACIIM 1980. 48. 87. 88: C-K 170).

The pieces in (e) might be parts of a string-course or of a large impost (fig. 8). They have a later profile than that of the four double bases, so this would tend to rule them out of being an impost attached to double capitals that have not yet been located, but were part of the arcade round the cistern. If they were part of a string-course, the problem is different. String-courses

(7) (a) Gandersheim Casket: Herzog Anton-Ulrich Museum, Brunswick. (b) Barberini Gospels: Vatican, Biblioteca Apostolica, Ms. Barberini Lat. 570. fol. 11v. (c) Ramsey Psalter: British Library, Harley MS 2904: Initial B (cf. 4).

(8) I am grateful to the then Conservateur, M<sup>me</sup> Françoise Paillard (née Goddet) for this information.



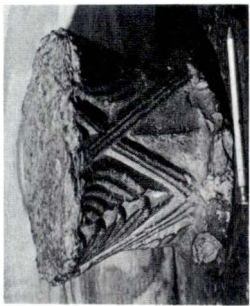
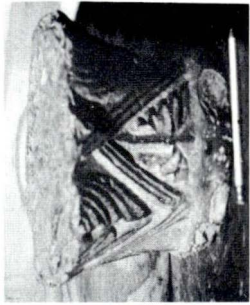


Fig. 13. Single Capital, Cat. No. 32.

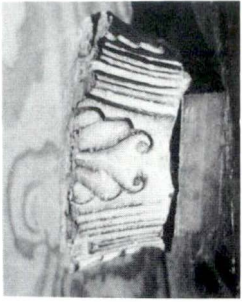


Fig. 14. Single Capital, Cat. No. 33.



Fig. 16. Gundrada Tombslab, Cat. No. 37.



Fig. 17. Detail, Gundrada Tomb slab, Cat. No. 37.



Fig. 18. Detail, Gundrada Tomb slab, Cat. No. 37.

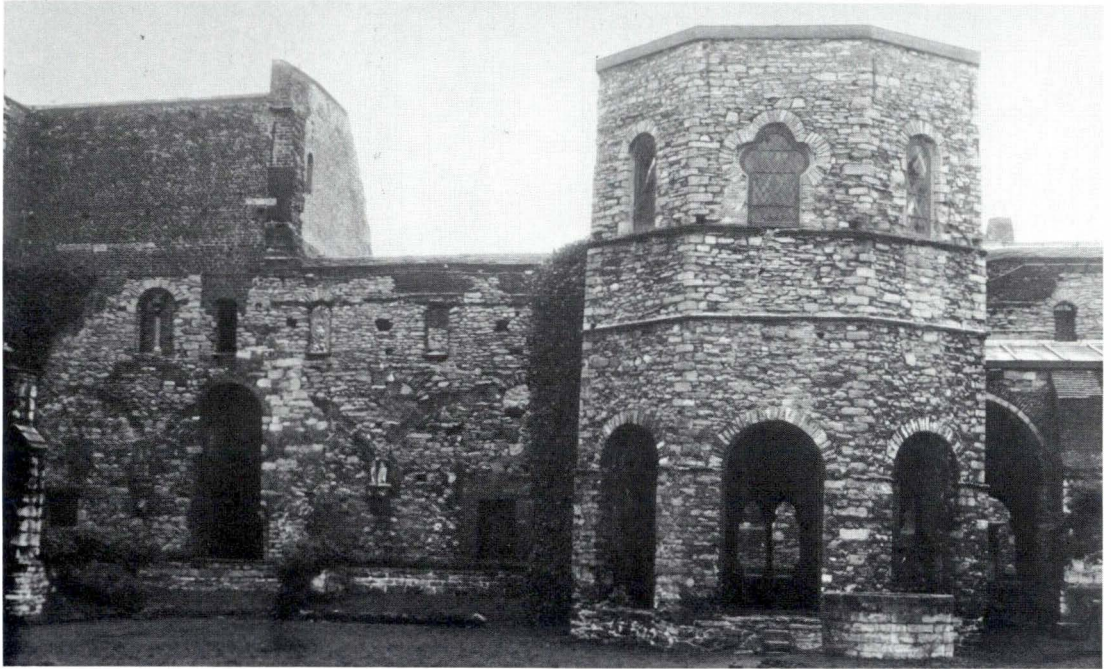


Fig. 19. St. Bavon's, Ghent.

were not normally load-bearing but decorative, although these pieces are very simple in style. They could, thus, in theory, be later additions to the complex, either on the external or internal surface<sup>(9)</sup>. Such a string-course would have conformed to Priory architectural style elsewhere on the site; simple examples set low on a wall and not part of a feature like a portal, can be found still in situ in the twelfth century Dorter undercroft.

The analysis of these pieces fits well with the claustral setting of the lavatorium. Those later in date probably came from the area that joined the lavatorium to the cloister; one would expect this junction to be the last part of the work to be undertaken. The Southover Manor double base makes it possible that the cloister arcading was a combination of single and double bases placed alternately as at Moissac. The quadruple base is too small to have formed the corner of the cloister; instead, we suggest it occupied a position in the centre of one side and had therefore, three fellows. The circular shafts could be accommodated in the single bases; the demi-shafts, large and small, would fit into either the lavatorium or the cloister and so would the string-course, if that is what it is. If it is an impost, then it would have to come from the cloister, as an abacus of one of the double capitals. The Southover Manor double base remains a problem, however. Its profile is very like that of the single bases but the angle of its plinth, as has been noted already, is steeper and when every allowance has been made for damage and mutilation, the double base is small in proportion to the single bases, with much

(9) Such an external string-course may be seen on the St. Bavon lavatorium.



Fig. 20. Single Shaft, Ochier Museum, Cluny. (With permission of the Museum).



Fig. 21. Fragment, Circular Shaft.

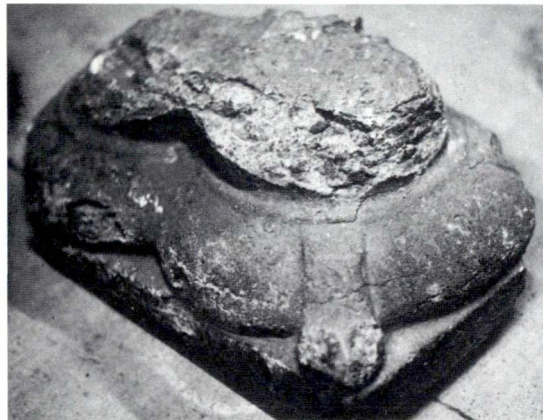


Fig. 22. Double Base, Cat. No. 7.

narrower shaft-mouldings. An explanation of these peculiarities is required and will be considered again after the capitals have been discussed.

The importance of the capitals cannot be over-estimated. Both in themselves and in their implications for art-history they are a fascinating trio; no other capitals in Tournai marble have been found in England. All three are incomplete and each in a different manner. One has been pitched out, but for some reason, the sculptor did not proceed. Yet the completed shaft-moulding implies that it was probably put in place despite its unfinished condition (fig. 12).

The second capital is also unfinished; one only of its four lower segments is complete. This shows a leaf motif with a strong central stem, while the other three segments display the central stem only. The sculptor's working method is easily perceived. He carved the central upright first, all round, intending to return to complete the foliage; he failed to do this on three of the four sides. The base is quite smooth and has no shaft-moulding, so it was never put into place (fig. 13). The third capital is incomplete in a different sense. Unlike the previous example, the triple verticals of the intermediate segments cannot be the layout of a design the sculptor did not return to finish. Instead, for the fourth segment he changed his mind about what he was going to do. Another simple design, reminiscent of chip-carving was attempted. The result is a muddle. The base area is broken away, so no comment can be made about the shaft-moulding (fig. 14).

All three appear to be the work of the same sculptor. The last two have the same quadripartite division of the area, the same use of grouped parallel strands, the same attempts at simple leaf motifs. The first is pitched out in the same manner—four areas, separated by four verticals. It has a shaft diameter of 15 cm, so it would have fitted the circular shafts; it is reasonable to think the same diameter applied to the two other capitals. The work is not accomplished; it is flat surface carving with poor detail. To some extent, this lack of depth is not an indication of an inadequate technique as it might well be if the sculptor was working in a different and more amenable material, like Caen limestone, for instance. But all sculptors of Tournai marble, even the most skilful, had to carve a stone with a very hard central core and a thinner but narrow crust that could not be cut to any depth<sup>(10)</sup>. Hence, most Tournai carving tends to be in low relief; the nave capitals of Tournai Cathedral are an example of this tendency. The more accomplished sculptors learnt how to spread the relief to give the appearance of greater depth; the still surviving carving on the Psychomachia panels of the Porte Mantille shows clever chiselling and delicate hatching that add folds to the draperies, feathers to the wings and plating to the armour.

All the same, when every allowance has been made for the intractable nature of the material, the Lewes sculptor was not proficient. The work gives the impression of a mason who was uncertain how to tackle his work; the third capital suggests a man who was trying things out, a practice piece, perhaps. But even more important is the fact that two of the capitals are incomplete. Such imperfect articles are extremely unlikely to have been exported from Tournai workshops with their high standards of craftsmanship. It is much more likely that the material was exported to Lewes en bloc and carved locally in the Priory workshop. Lack of archaeological data has led to much theorising but few hard facts about where the Tournai sculptures found in England were carved. The most notable Belgian expert, Rolland, believed that Tournai artefacts were carved on the site and exported<sup>(11)</sup>. But a careful reading of his work makes it clear that he was concerned with fonts and tomb-slabs only. He has nothing to say about the architectural pieces, which present a completely different problem. The practical difficulties involved in importing shafts and bases, say, were considerable. The use of Tournai

(10) V. SCAFF, *La Sculpture romane de la cathédrale Notre-Dame de Tournai*, Tournai, 1971, p. 110-121.

(11) P. ROLLAND, *L'expansion tournaisienne aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles*, in *Annales de L'Académie Royale d'Archéologie de Belgique*, 72 (1924), p. 175-219.

stone was always likely to have been related to a general building programme, in which the correlation of measurements would have been crucial; it would have been easier to have imported blocks of stone and carved the pieces needed, locally, in the required size.

This hypothesis fits the situation at Lewes very well. The work on the lavatorium was in progress *pari passu* with the great twelfth century building campaign, the dates of which will be examined later. The correlation of size is clear, as shaft and base mouldings of 15cm are found again on Priory sculptures carved in other materials. Moreover, the construction of the lavatorium required a considerable amount of stone, including ashlar rather than moulded pieces, for it was an entire building even if a small one. The use of the ashlar blocks was an ad hoc occurrence and could not have been part of a programme of measurement organised in Tournai itself. The size and quantity of the blocks were determined on site by the local masons.

The infelicities of the capitals thus become explicable. The sculptors were using material with which they were unacquainted and whose properties presented the difficulties already discussed. One would expect these masons to make unsuccessful attempts at dealing with it and to experiment with the best way to produce a satisfactory effect. Probably they overcame their initial problems and by the vagaries of fortune, the better capitals did not survive. After all, there were many more, including the double capitals of both the lavatorium arcade and the cloister; the fact that, the first capital, was apparently put in place despite its condition suggests that the improvement took time. In this context we should reconsider the Southover Manor double base. Its size and profile are explicable in terms of an attempt that was not a success, but survived to allow us to postulate the arrangement of the cloister arcading.

A seventh double base must be included in the discussion, at this point. At Prittlewell, in Essex, Lewes founded a small dependency in 1121; there were probably never more than eighteen monks at any period<sup>(12)</sup>. Yet a double base has been found on the site, a very clumsy example with a spur that is extremely primitive, indeed it is impossible to cite a parallel either in England or in Belgium (fig. 22). In style and size the sculpture resembles the lavatorium bases. It is not conceivable that such an unimportant house as Prittlewell could have had a Tournai lavatorium, or any other structure requiring Tournai embellishments. We know that in the thirteenth and fifteenth centuries, Lewes accepted responsibility for Prittlewell's building requirements and it is reasonable to assume that this applied in the twelfth century as well<sup>(13)</sup>. This double base originated in the Lewes workshop and was likely to have been another practice piece. If so, it has a claim to be the earliest Tournai carving from the site. Presumably, the piece was taken to Prittlewell during the course of some building operation and left there, or perhaps one should say, dumped. It was a convenient way of disposing of rejected material.

(12) F. BURROWS, *Prittlewell Priory, History and Guide*, Southend, 1923; W. CATER, *The Priory of St. Mary, Prittlewell*, in *JBA.A.*, 28 (1922), p. 153-169.

(13) I am grateful to Mr. John Bleach of the Barbican House Museum, Lewes for this information. T. ATKINSON, *Local Style in English Architecture, an enquiry into its origin and development*, Batsford, 1947, p. 13.

The cistern slab enables one to envisage the decoration in its entirety (fig. 2). Each slab was carved with a respond shaft and scallop capital, supporting arcading with a complicated motif in the spandrel. Together they would have formed an arcaded circle that repeated the external arcade of the double bases. The total effect would not have been impressive as the decorative features were too small to have made an artistic impact. The spandrel carving shows that the sculptor had mastered the technique of Tournai work sufficiently to be able to produce a foliate relief with an intricate pattern. The motival inspiration comes from English MSS, especially the Winchester Bible: the opening initial Q to Psalm 51 in Volume III resembles the sprays of leaves and berries even to the banding<sup>(14)</sup>. Moreover, the motif of what Professor Zarnecki has called the 'island leaf' is very prominent; the earliest appearance of this very English feature may be in the St. Albans Psalter, where the illumination of the two Marys at the Sepulchre shows a tree with unberried 'island' leaves<sup>(15)</sup>. What marks the slab as a product of the Lewes workshop is the use of nailhead: this has usually been regarded, wrongly, as beading. Nailhead is a rarely used motif amongst Romanesque sculptors either in England or Europe, but Lewes has five surviving examples of its employment, all important pieces and three of them in Tournai marble. It is characteristic of at least one atelier in the workshop and from Lewes this motif was transmitted to Glastonbury, in a manner discussed later. Further details may be found in the *Appendix*.

In addition to the architectural pieces just discussed are the two tombslabs, or more precisely Gundrada's tombslab and the fragment of another. The latter is of poor quality; as can be seen from its description in the Appendix, the layout is a muddle<sup>(16)</sup> (fig. 15). It is almost certainly a practice piece whose most interesting feature is the use of nailhead, again. Such an item, even when complete, if indeed it was ever completed, could hardly have been a Tournai export on the grounds of its technical incompetence alone, but the use of nailhead establishes it as a product of the Lewes workshop.

If the hypothesis is correct that the sculpture was merely an experiment that failed, the sculptor was not trying out a pattern for the Gundrada monument, which the fragment in no way resembles. If the piece is all that has survived of a completed tombslab, we reach the same conclusion; the Lewes workshop was producing tombslabs as well as architectural pieces connected with the lavatorium and two examples have survived. There may be, at least one more and this would have the added importance of being a possible Lewes 'export'. It is the so-called 'Roger' tombslab in Salisbury Cathedral and was brought from the Romanesque cathedral of Old Sarum<sup>(17)</sup>. Despite mutilation, its borders show clearly the use of nailhead and of a type of multi-stranding found nowhere else other than Lewes; this multi-stranding is very thick, in high relief like a torque and the number of strands can be very numerous. Moreover, the claws of the dragon-like creature at the foot of the figure are grasping an egg in a manner reminiscent of the Griffin on the Garden capital, one of the most important and unusual Lewes Caen stone sculptures.

(14) Vol. III, fol. 232.

(15) Fol. 50.

(16) I should like to thank Mr. Richard Lewis for his gift of the photograph.

(17) I am grateful to the Clerk of the Works at the Cathedral, Mr. R. Spring, for the information about the re-naming of these slabs and for his help in general.

Salisbury has a second Tournai tomb slab, allegedly that of 'Osmund': it is a strange object with a plain border and a wrongly-placed date<sup>(18)</sup>. It, too, came from Old Sarum and at the same time: there must be a possibility that this piece was carved in Lewes as well. There are four other Tournai tomb slabs in England at Ely, Lincoln, Bridlington and Westminster Abbey and all have been regarded as Tournai exports. It might be as well to keep an open mind on this point, in view of the suggested Lewes involvement in the production of such artefacts. Lewes may not have been the only centre. Bridlington's monastery had a Flemish founder, Walter of Ghent, who might be expected to know how things were done in Flanders.

Lewes has no surviving sculptures that suggest a font: indeed the monastery would not have required one. There are a number of Tournai fonts in England and Rolland believed them to have been exports<sup>(19)</sup>. Of these the most famous are those at Lincoln and Winchester Cathedrals; the latter bears a close resemblance to that at Zedelgem and was certainly an import. But one font, at least, is very unlikely indeed to be a Tournai export, that at Iffley (Oxon). Its condition today makes analysis difficult, but clearly the basic structure is a large uncarved Tournai block. The four legs are limestone but of differing dates: inspection shows that the east leg had the Tournai stone above, shaped to fit into the spiralling. Font and leg were thus carved at the same time. We have, therefore, a situation akin to that of the Lewes capitals. It cannot be possible that this clumsy, undecorated font was an export. Some local mason tried to carve the Tournai block in the style of a font: he did not have enough material, so he used local limestone for the legs. He may well not have completed it. But the presence of twisted octagonal shafts as internal adornments of the tower crossing, suggests that these were imports. Scaff has described these shafts thus: 'Les colonettes octogonales monolithes posées en délit sont vraiment spécifiques du groupe scaldien'<sup>(20)</sup>. More examples can be seen at Rochester Cathedral, where they form part of its cloister arcade. So a simplistic analysis of the relationship between Tournai imports and domestic carving of the material is unsatisfactory.

The Gundrada slab needs a detailed stylistic analysis to deal properly with its complexities and this cannot be undertaken here. We shall consider only aspects of its style and format relevant to its place of construction. Most art-historians on both sides of the Channel have been prepared to regard the slab as an exception to the general proposition that tomb slabs were Tournai exports. Their main reason for doing so is its apparent motival dependence on English manuscripts, especially the Winchester Bible. These motifs include the same 'island' leaves referred to in connection with the cistern slab. But English scholars are reluctant to cite Lewes as the workshop involved in its carving and instead suggest the influence of Winchester and a sculptor from this centre. Professor Zarnecki, in particular, believes that the powerful Bishop of Winchester, Henry of Blois was the personality behind, not only the carving of the Gundrada slab, but the popularity of Tournai marble in England generally, including Lewes<sup>(21)</sup>.

(18) H. SHORTT, *The Three Bishops' Tombs* (Friends of Salisbury Cathedral, 1971). I do not agree that the date is a later addition.

(19) Rolland as above, n. 11.

(20) Scaff, as above n. 10, p. 135.

(21) G. ZARNECKI, *Henry of Blois as a Patron of Sculpture*, in S. MACREADY and F. THOMPSON, ED., *Art and Patronage in the English Romanesque*, Occasional Paper (New Series) VIII (*The Society of Antiquaries London, London, 1986*), p. 167.



The writer regards this hypothesis as untenable at least as far as Lewes is concerned. It has been shown that the Lewes sculptors were cognisant of the use of the material and were engaged in the construction of the lavatorium. They had no need of advice from Winchester, especially as there is no evidence that Winchester had any superiority in this respect. There are fewer than a dozen surviving pieces of Tournai carving and these come from different sites and give no indication of a Winchester workshop as a single entity<sup>(22)</sup>. Nor do these sculptures show any architectural variety; there are no capitals, for instance. The Cathedral font is certainly an import as has been stated already.

Nor is there any significant evidence to show Henry of Blois was interested in Lewes. There are two documented instances only of any contacts between them. He was present in 1147 at the dedication ceremony, but so were other powerful ecclesiastical dignitaries<sup>(23)</sup>. At some date before 1136, he moved Robert, described as a monk of Lewes to be warden of Glastonbury, where he was the absentee Abbot<sup>(24)</sup>. His German biographer comments on the lack of interest he showed in the Cluniac houses in England generally in contrast with the concern he showed for Cluny itself and even here, intermittently<sup>(25)</sup>. Moreover, there is no conceivable reason why Henry should be interested in a woman like Gundrada who had no importance outside her family and locality, once her false royal origins are removed from her.

An examination of the slab makes it clear that it was a product of the Lewes workshop. The sculpture shows the same use of nailhead and multi-stranded banding, that have been shown to be the outstanding characteristics of the Lewes sculptors. This nailhead has also been wrongly designated beading<sup>(26)</sup>. The most dominant motif on the slab, the palmette, is another motif used frequently by the workshop and examples are given in the *Appendix*: it would be natural for sculptors to use a well-tried motif in the more complicated layout of the Gundrada slab. Moreover, there are close similarities between the spandrel carving on the cistern slab and the foliate motifs of Gundrada although the latter extend beyond the above factors. For example, the vertical central leaf of the former resembles the central leaf of the palmettes and there is another impressive comparison in connection with the use of 'island' leaves. On the cistern slab there is an undulating strip of 'island' leaves edged with nailhead above and dangling berries below. This strip forms a demi-palmette. On the Gundrada slab, the motif of the leaves is divided from that of the berries and each has become part of the internal decoration of different palmettes. They derive from the cistern slab: they have become distinct elements in the more complicated layout of the palmettes.

If we reject the proposition that Henry of Blois was the promoter of the use of Tournai stone at Lewes, we must consider alternative sources. Such suggestions will depend on the dating of the Tournai pieces at Lewes including the Gundrada slab. The construction of the

(22) The Winchester pieces are: a double base housed currently in the Cathedral transept; three shafts from Hyde Abbey in the City Museum; a fragment of a shaft from Hyde Abbey housed currently with the Archaeological Unit; a double base also in the Archaeological Unit; a double base and a couple of fragments displayed on site at Wolvesey Palace. I am grateful to all those who helped me in finding these pieces.

(23) Clay, as above n. 1, p. 84-86, No. 32.

(24) D. KNOWLES, *The Monastic Orders in England*, Cambridge, 1940, p. 282-283.

(25) L. VOSS *Heinrich von Blois*, Berlin, 1932, p. 119.

(26) As above, n. 21.

lavatorium and the carving of the Gundrada monument were part of the twelfth century building campaign on the Priory site. This work replaced the earlier Priory church, built in Quarr limestone after c. 1082 and dedicated between 1091 and 1098, and its accompanying buildings<sup>(27)</sup>. Documentary evidence and that afforded by the extensive remains of the Priory allow us to postulate a date for the start of the campaign<sup>(28)</sup>.

The dedication ceremony of 1147 already mentioned marks the beginning of the construction of the church and not its termination as has always been stated. Once the perimeter of the church had been laid down, work could start on the cloister. Progress here affects the dating we are concerned with. Certainly the 1150s mark the earliest possible date for the commencement of activities and the lavatorium was in the south-west corner. We know that the new Dorter further south still, may be dated to the period c. 1175 by the extensive use of Sussex marble, a material not in general employment before the last quarter of the century. So a date in the 1160s would be appropriate for the lavatorium; this fits well with the manuscript evidence discussed earlier.

The Gundrada slab was placed in the Chapterhouse and we can do no more than hazard reasonable guesses about when it was put there. That depends on the completion of work on the Chapterhouse; it would have been the first of the major claustral buildings to be laid down and its position in the cloister suggests a start early in the 1150s. But we have a *terminus ante quem*; the similarities between the slab and the Glastonbury cloister sculptures are so apparent that the carving of the latter has to be dated before 1184 when these cloisters were destroyed by fire. As with the cistern slab, the manuscript evidence, still to be discussed, demands a date after c. 1160. There is clearly no reason why the funerary cists should not have been placed in position under the floor of the Chapterhouse when its foundations were being prepared; the 1845 excavators' reports are not opposed to such a possibility, but it seems improbable that the remains of the founders were bundled away in such a casual manner. But the Gundrada slab required the cessation of building activities before it could be put into place. So a date after 1170 is by no means impossible, although it cannot be ruled out that the slab antedated its installation.

To sum up; a dating range of c. 1160-1170 is reasonable for all the Tournai pieces; the Gundrada slab could be as late as c. 1175, but would certainly be at the end of the suggested decade. A date of c. 1145 has been proposed for the latter; the architectural evidence is against this, without consideration of stylistic and manuscript factors<sup>(29)</sup>. In the end, however, the date of the Chapterhouse is decisive. This analysis provides another reason for querying the involvement of Henry of Blois in this matter; he died in 1171 and his years of powerful authority were over before this.

In order to formulate an hypothesis that will cover the circumstances by which Tournai marble came to be used at Lewes, we must set out what we are looking for. The theory will have to explain who had access to information about Tournai buildings in Flanders itself; this

(27) F. ANDERSON, *The Romanesque Sculptures of Lewes Priory*, unpublished PhD thesis, University of London, Senate House Library, p. 74-177.

(28) As above n. 27, see especially p. 163-168.

(29) As above n. 21, p. 181.

is especially true of the lavatorium. We also need to include the economics of the problem; the stone had to be imported and paid for and this required considerable practical expertise and finance. In the case of the tomb slab, we have to provide an answer to this question; who wanted a tomb slab for Gundrada, in the first place? Gundrada died in childbirth in 1085. Orderic Vitalis records that William of Warenne was buried under an inscribed tomb slab, but there is no evidence that his wife was honoured similarly<sup>(30)</sup>. She had to wait nearly eighty years for her memorial; after such an interval one wonders why it was thought necessary at all.

We shall begin with the direct evidence. This exists, although not in the form of a convenient document or bill of lading. An examination of the Gundrada slab provides us with incontrovertible evidence of contacts between Flemish and Lewes craftsmen. The sheer expertise shown by its sculptor is far beyond that displayed on the cistern slab. In particular, the use of hatching and the deep undercutting especially at the wider end of the slab, are reminiscent of the *Porte Mantile*. Secondly, the palmettes in their totality resemble those on manuscripts at the Abbey of Marchiennes in Hainault; these were influenced by the illuminations in the Lambeth Bible, c. 1150, but the immediate motif is Flemish and could be known only by a sculptor acquainted with Flemish work<sup>(31)</sup>.

From these facts we have the choice of two hypotheses; either the slab was carved by a Flemish sculptor resident in the Lewes workshop, or a Lewes sculptor had been to Flanders where he had not only seen Tournai craftsmanship, but received instruction in how to emulate it. This last point is very important; we are considering a skill and its acquisition required technical and practical tuition. Either way, the slab was carved in Lewes; the Priory motifs discussed already, establish this very firmly.

We now turn to the circumstantial evidence. By its very nature such evidence is less satisfactory and more open to criticism. Yet it is the basis of most judicial argument and a good case is acceptable in the courts. There is a strong case for a close connection between work on the Lewes lavatorium and that at Ghent. St. Bavon's Ghent was mentioned earlier as a means of visualising the vanished Lewes structure. But there are signs of a closer genuine contact. They have the same internal measurement of 19ft [5.79m] and were under construction at the same time, the 1160s, as the Ghent building was completed c. 1171. There is also a tradition of English interest in the Abbey that goes back to c.940 and in 982 or 985, an English nun called Teta, persuaded the abbot of San Pancrazio in Rome to send relics of St. Pancras to the Ghent abbey<sup>(32)</sup>. St. Pancras of Rome is a rare dedication and in England, Lewes Priory alone had such a patronal saint; in fact, the Priory became known just as 'St. Pancras', without

(30) Orderic Vitalis, *Historia Ecclesiastica*, ed. M. Chibnall, Vol. IV, p. 45.

(31) C. DODWELL, *The Great Lambeth Bible*, London, 1959. Douai MS 250, fol. 85r (Augustini enarrationes in omnes Psalmos). Douai MS 250, fol. 40v (as before). Douai MS 44 (2) fol. 3v (Commentaria super Psalmos). My attention was drawn to these MSS by Mr. Richard Lockett's unpublished MA thesis, *The Romanesque Sculpture of the Cluniac Houses in England*, 1968, University of London, Courtauld Institute. I am also indebted to Mr Ghislain for his help.

(32) P.H. GRIERSON, *The Relations between England and Flanders before the Norman Conquest*, Royal Historical Society, 1941, p. 94.

any other site reference<sup>(33)</sup>. The consecration of the high altar of the 1147 church had to take place, canonically, over relics; those of St. Pancras would obviously have been the most sought for.

The building of a lavatorium in Tournai marble at Lewes was the most remarkable undertaking. Nothing similar had been done elsewhere in England, or was to be done; moreover, it was contrary to the policy of Tournai workshops to provide stone for an entire building outside its area of influence. All this suggests contacts of a direct, practical kind. It would be in keeping with the development of the Lewes building campaign generally to seek architectural advice from external sources. We have excellent evidence that the Lewes masons were in touch with Cluny III, the parallels between the two churches are such that no other explanation fits the facts<sup>(34)</sup>. In the same way, Flemish technical advisers, as we should call them, were invited to assist with the lavatorium. Or the Lewes masons visited Flanders for advice. The choice is the same as for the Gundrada carving.

Behind all this architectural and artistic activity was the Warenne family. We have documentary evidence for the foundation of the Priory and for continuing donations to it by successive Earls and other members of the family<sup>(35)</sup>. The third Earl was so determined to ensure the progress of the new campaign that he instituted the 1147 ceremony in order to confirm his gifts to the Priory before he left for the Second Crusade in June 1147; it was a provident action as he was killed in the army of the King of France on the terrible march through Anatolia in 1148. In 1159 his daughter Isabel became Countess of Warenne in her own right; this included her hereditary title in Flanders.

William of Warenne I would have been unlikely to ally himself with a woman who could not have brought him lands, either in her own right, or as part of her dowry. That Gundrada did so, is clear from the statement of the Hyde Chronicler that Warenne on his death-bed divided his territory between his two sons, William and Reginald; the latter received lands in Flanders. ('Duos filios suos..... haeredes fecit, Willelmum in Anglia, Reginaldum in Flandria')<sup>(36)</sup>. Clay has shown that Gundrada's family held the hereditary office of advocate of St. Bertin's Abbey and her brother, Gerbod, Earl of Chester used the title<sup>(37)</sup>. It seems that Warenne did not pass the title over to Reginald, or if he did, it was restored later to be part of the style of the Earldom bestowed on his son, William of Warenne II. Hamelin, the fifth Earl in a charter bestowing lands on St. Bertin calls himself 'Hamelin(us) Dei Gratia comes de Waringe et ecclesie beati Bertini advocatus'<sup>(38)</sup>. The Warenne dynasty, therefore, had a permanent interest in the St. Omer region. Its members had ample opportunities to know what architectural developments in Flanders were like.

(33) F. ARNOLD FORSTER, *Studies in Church Dedications of England's patron Saints*. Vol. III, Appendix III, Skeffington, 1899, p. 433. I am grateful to Mr. John Bleach for his assistance.

(34) As above n. 27.

(35) Clay as above n. 1, Charters, Nos. 2, 8, 9, 20, etc.

(36) *Liber Monasterii de Hyda* ed. E. Edwards, Rolls Series 45 (1886), p. 299.

(37) Clay as above n. 1, p. 45.

(38) Clay as above n. 1, p. 45.

Isabel was Countess of Warenne during the years of the Tournai activity. With these Flemish connections she could have played a significant part in promoting the work. There is certainly a case to be made for her involvement in the Gundrada monument. The fact that the excavation of 1845 revealed cists containing the founders' bones indicates that the Chapterhouse was not the original burial place. Thus when Gundrada's remains were moved, the opportunity to provide her with a tombstone at long last, occurred. Its provision is more likely to have been the initiative of the Warennes than of the monks; a woman might have been more interested in celebrating an ancestress than a man.

Previous to her years of independent authority, Isabel had been married to William of Blois, the second son of King Stephen and brother of Henry. He had become Count of Boulogne in 1153 and he held the title until 1159; within his territory was Wissant. Both would have been in the position of knowing how the Tournai trade was conducted.

This economic question is very important. Lewes, situated on the river Ouse, had an outlet to the sea at Seaford and the Caen limestone used for most of the architecture at this period was unloaded at this port. Seaford was at the end of the most direct cross-Channel route from Normandy but nautical geography is against its use for the import of Tournai stone. Wissant is more likely and by 1160 it was being referred to as «portus Britannicus» by Lambert d'Ardrès<sup>(39)</sup>. The most probable port of entry was London where there were good facilities for Flemish merchants. We have documentary evidence that, as early as the reign of Ethelred II, in a list of tolls for 99-1002 in London, Flemings were included with Normans, Frenchmen and Poitevins as habitual users of the port. Provisions were made for them to exhibit their wares and pay the tolls<sup>(40)</sup>. In 1044 Edward the Confessor granted to St. Peter's Ghent, the district of «Warmansacre» in London. This district, probably in Tower Ward was on, or near, the waterfront as wharves were attached to it<sup>(41)</sup>. The Prior of Lewes, who had his own ships, would have picked up the stone from the London quays<sup>(42)</sup>. The organisation involved would have been considerable and the knowledge and influence of the Warennes could have been an important contribution to this vitally important aspect of the Tournai problem.

The combined evidence, both direct and circumstantial, is interlocking and self-reinforcing; there are no negative factors to be set against a hypothesis framed from its conclusions. We feel, therefore, that there were contacts between Lewes and Flanders that account for the use of Tournai marble at the Priory, the construction of the only lavatorium in England made of this material and the carving of the Gundrada tombstone in the sophisticated manner that has brought it such justifiable admiration.

What has also emerged from the investigation, of great general importance for scholars, is the fact that not all Tournai pieces in England were imports from local ateliers.

(39) Rolland as above n. 11, p. 199. Mr. Ghislain thinks that Antwerp is another possibility.

(40) Grierson as above n. 32, p. 104-105.

(41) Grierson as above n. 32, p. 105, n. 1.

(42) M. LOWER and W. COOPER, *Further Memorials of Seaford*, in *Sussex Archaeological Collections*, 17 (1865), p. 143. «Sornecam» is a type of ship.

**ABSTRACT: The Tournai Marble Sculptures at Lewes.**

The Cluniac Priory of St. Pancras in Lewes is unique amongst English monasteries in having a lavatorium of Tournai marble. More pieces of this material have been found here than at any other site. There are certainly more to be found. The construction of the lavatorium was done in the Priory workshop, by Priory masons. Arguments are developed to support this statement.

Evidence that Lewes 'exported' Tournai sculptures to other English sites is produced, especially in relation to Salisbury. The possibility that other English workshops also carved their own Tournai pieces is examined; the Iffley font is cited. The proposition that the impetus for importing Tournai marbles was given by Henry of Blois of Winchester is challenged. Arguments are produced to show that Lewes had no need of such initiatives. Special attention is given to the Gundrada slab.

An alternative explanation of the use of Tournai marble at Lewes and the construction of a lavatorium is worked out in depth. The fundamental factor is shown to be contacts between Lewes and Flanders; these were both practical and dynastic. The importance of the marriage between Warenne and his Flemish wife, Gundrada, the founders of the Priory, is emphasised. The general view that English Tournai marble pieces were exports, is felt to be in need of revision.

F.A.

APPENDIX

**A. General comments on Tournai pieces**

- (a) Most of the sculptures are in the Anne of Cleves House Museum, Lewes. Two Catalogue numbers are given; the first is that of the Museum, the second that used in the Catalogue attached to my doctoral thesis, which is in the University of London Library at Senate House, Malet Street, London WC1. (Examples; ACHM 1980.48.21 and C-K144).
- (b) Specimens of the majority of the pieces, in the first instance went to the Palaeontology Unit of the Geological Museum in London. They were pronounced barren of the characteristic foraminifera. These samples and microscopic slides were sent on to Professor R. Conil of Louvain University; he said he «believed» them to be Tournai marble and did not give a detailed explanation. External factors are supportive. All the pieces show either the natural range of colour from blue to grey, or a blackish appearance that shows treatment with wax. All, too, display the horizontal laminations so characteristic of the material. The demi-shaft, No. 11, is a particularly interesting specimen in this respect.
- (c) The condition of the pieces shows mutilation by human hands but is free from severe flaking. All are small; none was bearing a heavy weight. Their situation in the Priory was external, but their setting provided some protection against the weather. Since the Dissolution in 1538, however, all were left exposed to the English climate with the exception of the Gundrada slab. The double bases, Nos. 2, 3, 5 plus the demi-shaft No. 13 had been open to frost and rain for more than a century at least. The two pieces Nos 19 and 20 had also spent thirty years or so out of doors. Their remarkable condition is presumably because they were not weight-bearing; a combination of the latter with exposure to the climate is what does the worst damage.

- (d) It is not possible to state accurately how many pieces were polished as most have not been sent for cleaning and conservation. Both tomb-slabs were polished. But there are no indications of polish on the cistern slab or the three capitals. There are no apparent signs of polychrome on any piece.

### B. Details of other pieces.

(a) *Nailhead.*

In form this motif lies somewhere between chip-carving and dog-tooth. Examples of its employment are not easy to find. In Normandy, at Boscherville, one of the north chancel capitals, showing a moneyer, has an impost with nailhead borders. A variation appears as a diapered background on capitals from La Daurade in Toulouse; the descent from the Cross and Doubting Thomas. Here, however, the nailheads are sunken. The portal facade at Cahors shows nailheads at the present time. The problem with Cahors is the extensive nineteenth century restoration. They may not be part of the original work.

In England, the font at Belton in Lincolnshire has a nailhead border running under the rim and the arcade below has nailhead decoration. The font of Stottesdon (Salop) has nailhead roundels. From Old Sarum a voussoir figure has a mouth full of nailhead teeth. The motif can also be seen on the lintel of the north porch at Bretwardine church in Herefordshire. There are the cloister capitals at Glastonbury, although these are derived from the Gundrada slab. A complicated variant is used for the two inner orders of an arch from Merton Priory in Surrey.

There are doubtless other examples but it is clear that the motif is uncommon and its origins uncertain. Yet Lewes has at least five examples, more than at any other site and all important. Besides the three in Tournai stone, there are elaborate scallop capitals (ACIM 1984.30.2; C-A30) and (ACIM 1985.33.3; C-A31). There is a possible sixth. The looped bands of the impost (ACIM 1980.48.18; C-B39) look like minute nailhead, but they are too worn to be identified with total confidence.

(b) *Multi-stranding.*

Stranding is in frequent use in Romanesque repertoires, but Lewes developed a version peculiar to itself. It takes the form of multi-stranded banding often in relief; it is also thick. The total effect is like a torque. In conception it is multi-linear. It appears on at least the following pieces: —(ACIM 1980.48.46; C-A4; ACIM 1980.48.166; C-B38; ACIM 1980.48.1; C-D60). It can be seen in a flattened form, where the thickness is emphatic, but tristranding is more likely than multi-stranding (ACIM 1980.48.175; C-B37). Flat multilinearity is an interesting feature of the respond shaft (ACIM 1980.48.11; C-J125).

(c) *Palmettes.*

It would be better to call it the heart-shaped motif rather than the more specific 'palmette'; the BM impost (C-B40) hardly displays a palmette outline. It can also be found on: —(ACIM 1980.48.1; C-D60; ACIM 1980.48.175; C-B37; ACIM 1980.48.18; C-B39). A damaged base (ACIM 1980.48.59; C-I108) retains a miniature version on one of its spurs. A springer (ACIM 1980.48.138; C-G96). A very interesting variant is the lyre motif of (ACIM 1980.48.107; C-A14).

- (d) The Garden capital was found at Kingston Manor in the village of Kingston, near Lewes and it is still there. It is a large respond capital, showing a Lion and Griffin each side of a stylized Tree of Life. In style, iconography and technical ability it is an outstanding example of the work of the Lewes sculptors c. 1165; the same period as the Tournai sculptures, in fact. (C-A20).

## C. Catalogue.

All measurements in centimetres.

Southover Grange-established nr. ruins of priory at end 16C. Constructed from Priory stones. Now a public park.

Southover Manor School-opposite ACHM, Southover, Lewes. Once part of Priory demesne land. Now closed and sold in 1986.

Mantell Collection-sculptures collected by Dr. Gideon Mantell and sent to British Museum in 1839. Most returned to Lewes, 1853; 2 retained and now displayed in Mediaeval and Later Antiquities Gallery.

Spurrell lithographs-see article, F. Spurrell, 'Architectural Relics of Lewes Priory', *Sussex Archaeological Collections* 6 (1853), p. 253-264.

Reredorter Wall-over 90 pieces stuck on this wall of the Priory in mid-19C. Removed in conservation work directed by Emil Godfrey, 1982.

Mr. Richard Lewis conducted excavations on the Priory site during the 1970s. No reports have been made available.

The photographs taken by H. Felton and I. Ray may be found in National Monuments Record. Those showing sculptures in Lewes Castle Keep are in the Barbican House Museum, Lewes. Photos labelled RPI and SOGB may be found in the above Museum and the NMR respectively. Further details are in the thesis Catalogue.

The Gundrada entry is abbreviated; a detailed entry is in the thesis Catalogue.

Southover is the low-lying area at the foot of Castle Hill, Lewes; the Priory was built there.

### a. *Double bases*

1. Fragment d.b. L.53.5; diameter shaft-moulding 18. Discoloured; badly broken. In collection 1943; Felton photo, c. 1160-1170. ACHM 1980.48.187; C-K133.

Remaining, roll and 2 spurs. Possible remains of impacted shaft on shaft-moulding.

2. Fragment d.b. H.15; plinth 47x31; diameter shaft-moulding 18 approx. Discoloured, lichen; top, broken. Removed Reredorter Wall, summer 1982 under direction Emil Godfrey. C.1160-1170. ACHM 1982.10.201; C-K134.

Rectangular plinth; fillet, roll, 4 spurs.

3. Fragment d.b. L.46; diameter shaft-moulding 18 approx. Discoloured, lichen; halved longitudinally; right-hand spur damaged; modern mortar, top. Attached Southover grange Gateway, E. side; RPI, SOGB photos (bottom, central pier). Removed to ACHM by Lewes District Council, September 1984. c.1160-1170. ACHM 1984.30.4; C-K135.

Remaining, 2 spurs.

4. Fragment d.b. Found excavations, Richard Lewis. No further details available. c/o Mr Lewis, 11, Priory Crescent, Lewes. From photos given to writer by Mr. Lewis, it is clearly part of the lavatorium complex. C-K136.

5. Fragment d.b. L.36; diameter shaft-moulding c.14. Base, broken; top mouldings weathered. Found top of arch, Southover Manor School. Presented ACHM by Headmistress, September 1981. c.1160-1170. ACHM 1984.29.2; C-K137.

1 spur surviving. Later profile than Nos. 1-4.



6. Fragments d.b. No measurements possible. Part of infilling arch No. 5 above. Very badly damaged; held together by modern concrete, that broke on removal. Impossible to piece together. December 13, 1986. c.1160-1170 ACHM 1986.45.36. (Found subsequent to thesis Catalogue).
  7. Fragment d.b. L.40 approx; diameter 12.5 approx. Badly broken. In Prittlewell Museum, Prittlewell, nr. Southend, Essex. c.1160-1170. C-K 138.  
Remains, 1 primitive spur; another, mutilated.
- b. *Demi-Shafts*
8. Fragment d-s. H.45; diameter 15. Discoloured; badly broken, top and bottom. No provenance. c.1160-1170. ACHM 1980.48.22; C-K139.  
Remaining, asymmetric interlocking motif.
  9. Fragment d-s. H.33; diameter 15. Discoloured; moulding broken right-hand side. In collection 1943; Felton photo. c.1160-1170. ACHM 1980.48.24; C-K140.  
Triple-stranded spirals between concave mouldings. See Nos. 25, 26.
  10. Fragment d-s. H.28; diameter 15. Discoloured; broken, top and bottom. In collection 1943; Felton photo. c.1160-1170. ACHM 1980.48.25; C-K141.  
Double-stranded spirals between alternate concave and convex mouldings. See No. 30.
  11. Fragment d-s. H.42; diameter 15. Discoloured, brownish; top, badly broken. No provenance. c.1160-1170. ACHM 1980.48.26; C-K142.  
Triple-stranded spirals between alternate concave and convex mouldings. March 26, 1981 and repeated subsequently, piece became black, tacky, reverting later to 'normal' brown colour. Residual wax exudation?. Phenomenon unconnected with atmospheric conditions.
  12. Fragment d-s. H.15 approx; diameter 14 approx. Discoloured; very broken, but see No. 13. c.1160-1170. ACHM 1980.48.32; C-K143.  
Single-stranded spirals between alternate concave and convex mouldings. See No. 13.
  13. Fragment d-s. H.27.5; diameter 15. Discoloured, weathered; broken, right-hand side. Removed Reredorter Wall, summer 1982, under direction Emil Godfrey. c.1160-1170. ACHM 1982.10.204; C-K144.  
See above No. 12.
  14. Fragment d-s. H.27; diameter 18.3 approx. Very broken. Cleaned 1978. (Laboratory Report 3157) No provenance. c.1160-1170. ACHM 1980.48.4; C-K145.  
Crossing, tristranded banding; basket weave motif with floral infilling. See Nos. 15-18.
  15. Fragment d-s. H.17.5; diameter 16.7 approx. Very broken. Cleaned 1978 (Laboratory Report 3156). No provenance, c.1160-1170. ACHM 1980.48.9; C-K146.  
See No.14.

16. Fragment d-s. H.51 ; diameter 19.5. Discoloured. Top broken. Pellets mutilated. In collection 1926 ; Ray photo. c.1160-1170. ACHM 1980.48.21 ; C-K147.  
See No.14.
17. Fragment d-s. H.35 ; diameter 19.3. Discoloured ; moulding obliterated front surface. Cleaned 1981 (Laboratory Report 3794). In collection before 1914 ; Castle Keep photo. c.1160-1170. ACHM 1980.48.335 ; C-K148.  
See No.14.
18. Fragment d-s. H.34.6 ; diameter 19.3. Very broken ; moulding obliterated top front. Cleaned 1981 (Laboratory Report 3795). In collection 1943 ; Felton photo. c.1160-1170. ACHM 1980.48.336 ; C-K149.  
See No.14. Similar diameters Nos. 16-18 suggest they were 1 shaft ; total height 1.30m.
- c. *String-course or Impost*
19. Fragment s-c or i. W.top 15 ; h.8 approx ; thickness 37. Discoloured, weathered ; badly broken. Found garden ACHM May 1981. c.1160-1170. ACHM 1980.48.234 ; C-K 150.  
Fillet, quirk, hollow chamfer. See No.20.
20. Fragment s-c or i. W.top 29.5 ; h.8 approx ; thickness 21. Discoloured, weathered ; general breakage. Found garden ACHM May 1981. c.1160-1170. ACHM 1980.48.329 ; C-K151.  
See No.19. Nos. 19 and 20 do not fit together, but are part of same complex.
- d. *Single bases*
21. Fragment s.b. Across plinth 30x30 ; diameter shaft-moulding 15. Some breakage ; general condition, fairly good. In Rodmell Church, nr. Lewes. c.1160-1170. C-K152.  
Freestanding. Square plinth with 4 spurs. Profile ; fillet, fillet, scotia, fillet. See No. 22, with which it is a pair.
22. Fragment s.b. Across plinth 30x30 ; diameter shaft-moulding 15. Excellent condition ; chipping 1 corner. In collection 1943 ; Felton photo. c.1160-1170. ACHM 1980.48.204 ; C-K153.  
See No.21.
23. Fragment s.b. H.15 approx ; diameter shaft-moulding 16. Discoloured ; very broken, top section only surviving. In collection 1943 ; Felton photo. c.1160-1170. ACHM 1980.48.31 ; C-K154.  
1 spur remaining. Despite breakage, another piece No. 21.
- e. *Quadruple Base*
24. Fragment q.b. Upper area 36 (probably x 36) ; diameter shaft-moulding 15. Discoloured ; severely broken, almost bisected. No provenance. c.1160-1170. ACHM 1980.48.29 ; C-K155.  
Profile similar to No.21 ; probably spurred.
- f. *Circular Shafts*
25. Fragment c.s. H.43 ; diameter 15. Discoloured ; some breakage. In collection before 1914 ; Castle Keep photo. c.1160-1170. ACHM 1980.48.23 ; C-K156.  
Triple-stranded spirals between concave mouldings. See Nos. 9, 26.

26. Fragment c.s. H.37; diameter 15. Discoloured; vertical mouldings broken. In collection 1943; Felton photo. c.1160-1170. ACHM 1980.48.27; C-K157.  
Triple-stranded spirals, terminating as verticals between concave mouldings. See Nos. 9,25.
27. Fragment c.s. H.49; diameter 15.5. Discoloured; some breakage. In collection 1853; Spurrell lithograph 8. c.1160-1170. ACHM 1980.48.30; C-K158.  
Single-stranded spirals between convex mouldings.
28. Fragment c.s. H.51.5; diameter 15. Good condition; central break, repaired. Found on site by Ambrose Boyson, 1899; *Sussex Archaeological Collections* 43,217. c.1160-1170. ACHM 1980.48.205; C-K159.  
Double-stranded spirals between concave mouldings. See No.29.
29. Fragment c.s. H.50; diameter 15.7. Discoloured; some breakage. In collection 1943; Felton photo. c.1160-1170. ACHM 1980.48.28; C-K160.  
See No.28.
30. Fragment c.s. H.38; diameter 14. Good condition. In Rodmell Church, nr. Lewes. c.1160-1170. C-K161.  
Double-stranded spirals between alternate concave and convex mouldings. See No.10.
- g. *Capitals*
31. Fragment c. Diameter, across top 25 approx, across base 20; shaft-moulding 15. Top surface badly broken. In collection 1943; Felton photo c.1160-1170. ACHM 1980.48.163; C-K162.  
Freestanding. Single. Pitched out, not completed. 4 semi-cylindrical mouldings, same width, differing heights above necking; these separated by 4 vertical extended incisions. Shaft-moulding complete.
32. Fragment c. Diameter across top 25 approx, across base 20 approx. Broken, top surface and necking. In Mantell Collection, BM Register, 12374-12378; Spurrell lithograph 21. c.1160-1170. ACHM 1980.48.43; C-K163.  
Freestanding. Single. Divided into 4 by crossing tristranded bands; upper sectors with affronted leaf motif. Below, 1 sector, leaf motif with strong central stem: other 3, central stem only. Not completed.
33. Fragment c. Diameter across base 20 approx. Very broken; middle section remaining. In collection 1943; Felton photo. c.1160-1170. ACHM 1980.48.44; C-K164.  
Freestanding; Single. 4 affronted leaf motifs, between pairs of verticals. Only 2 of former complete with veining; 1 has bulbous, uneven outline. 3 intermediate segments with motif like fluted pilasters; 4th, patterned motif with chevrons. Paired tendrils, upper smaller leaves and traces of necking visible. Does not seem completed properly; practice piece.
- h. *Unidentified*
34. Fragment identification impossible. W.12.9; h.2.2. Very small fragment. Found Custodian's Garden, ACHM, November 9, 1981. No date. ACHM 1980.48.444; C-K165.  
No interest beyond material used.

i. *Cistern Slab*

35. Fragment cistern slab; W.53; h.69; thickness 8. Some flaking; general breakage, but overall condition good. Found on site 1845, blocking hole in passage known as 'Lantern' Spurrell lithograph 7; *Sussex Archaeological Collections* 7,151. c.1165-1170. ACHM 1980.48.36; C-K166.

From lavatorium. Arcading with respond scallop capitals. Spandrels with complicated motif, including acanthus, berries, nailhead. Central leaf, nailhead stem;

j. *Tombslabs*

36. Fragment t. Measurements; see photo. Found excavations Richard Lewis. c.1160-1170. c/o Mr. Lewis, 11 Priory Crescent, Lewes. C-K167.

Plain border. Within, asymmetric, interlocking triple-stranded and narrower bands, nailhead. Strands bend in middle; right-angled bends guessed at; 2 strands, nailhead left incomplete, 1 strand not begun; extra nailheads squeezed in at sharp bends. Probably, practice piece. In correspondence, Mr. Lewes said more pieces found; no details supplied.

37. Fragment Gundrada's t. L.1.93m; w.top 62, bottom 48.5. General condition very good. Broken narrower end where it was cut to fit table tomb. Found 1775 by Dr. Clarke, Rector of Buxted, on table tomb of Edward Shirley, Shirley Chapel, Isfield Church. Brought back to Lewes; now in St. John the Baptist Church, Southover, Lewes. c.1165-1175. C-K168.

Divided into 16 compartments; outward-facing palmettes connected by animal heads. Each palmette has 5 leaves; middle pairs include berries and 'island' leaves. Within, 2 motifs only, with 1 exception; minute chevron, nailhead. Animal heads with hatched ears, eyebrows; moustaches descend to border, turning into acanthus coils. Wider area deeply undercut. Inscription begins top centre, Greek cross; runs round slab clockwise, then comes down dividing strip. (Details not included).



# HET LAATSTE AVONDMAAL-GLAS IN DE ONZE-LIEVE-VROUWEKERK TE ANTWERPEN. EEN OUDE TOESCHRIJVING HERZIEN

Zsuzsanna van RUYVEN-ZEMAN

België kan zich verheugen in een rijk bezit aan gebrandschilderd glas uit de 16de eeuw. Met name de eerste helft van deze eeuw is goed vertegenwoordigd in het kunstpatrimonium, getuige reeds drie volumes van de internationale reeks *Corpus Vitrearum Medii Aevi* gewijd aan België<sup>(1)</sup>. Aangezien men begrijpelijkerwijs chronologisch te werk gaat bij de beschrijving, laat de bestudering van de glazen uit de tweede helft van de 16de eeuw en later nog op zich wachten. Het onderhavige artikel kan dan ook beschouwd worden als een herziening van de gegevens betreffende een reeds uitvoerig gepubliceerd glas en een bijdrage tot de toekomstige beschrijving van gebrandschilderde glazen uit de tweede helft van de 16de eeuw in België<sup>(2)</sup>.

Het glas van de Onze-Lieve-Vrouwekerk te Antwerpen voorstellende *Het Laatste Avondmaal* bevindt zich in de kapel van het Heilig Sacrament in het venster van de meest oostelijke travée (afb. 1). Vermoedelijk is dit altijd zijn plaats geweest gezien het ikonografische verband tussen de voorstelling — de instelling van de Eucharistie door Christus — en de plaats ervan in de Venerabel kapel van de Broederschap van het Heilig Sacrament<sup>(3)</sup>. De twaalf apostelen zijn getuigen van de toning van de kelk, terwijl de schaal met stukjes brood vóór Christus staat. Een dergelijke uitbeelding van het centrale sacrament van de christelijke godsdienst is een bij uitstek geschikt motief voor de decoratie van de Heilig Sacramentskapel. *Het Laatste Avondmaal* vormt ook het onderwerp van het schilderij van Otto van Veen, thans in het schip, dat vroeger bij het Heilig Sacramentsaltaar in dezelfde kapel hoorde<sup>(4)</sup>. Helaas heeft het

(1) J. HELBIG, *Les vitraux de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle conservés en Belgique. Province d'Anvers et Flandres*, Brussel 1968; J. HELBIG ET Y. VANDEN BEMDEN, *Id., Brabant et Limbourg*, Gent 1974; Y. VANDEN BEMDEN, *Id., Provinces de Liège, Luxembourg, Namur*, Gent 1981, resp. delen II, III en IV van *Corpus vitrearum* België. In voorbereiding is door de laatstgenoemde auteur deel V. *Hainaut*, Fascicule 1, *Les vitraux de la Collégiale Sainte-Waudru de Mons*.

(2) Voor het *Laatste Avondmaal*-glas zie J. HELBIG, *op. cit.*, 1968, cat. no. 2, p. 36-51.

(3) De Bijbelpassages voor de instelling van de eucharistie zijn als volgt: Mattheus 26 :21-35; Marcus 14 :18-31, Lucas 22 :3, 15-23 en 1 Cor. 11 :23-25.

(4) J. DE WIT, *De kerken van Antwerpen*, MS van ca. 1748 in moderne uitgave van J. DE BOSSCHERE, Antwerpen-Den Haag, p. 11. Een ander illustere voorbeeld is het altaar van D. Bouts uit 1464-68, gemaakt voor de kapel van de Broederschap van het Sacrament in de St. Pieterskerk te Leuven. Een opgave van de vroegere



Afb. 1. Het Laatste Avondmaal, glasraam, ontwerp hier toegeschreven aan L. van Noort (O. L. Vrouwekerk Antwerpen).  
Opname 1967, de ontbrekende stukken glas in de vensterkop zijn inmiddels aangevuld.  
(Copyright A.C.L., Brussel).

Antwerpse glas, mede door zijn lage plaats, slechts in beperkte mate de tand des tijds doorstaan. Het onderging in 1870 een zeer ingrijpende restauratie die de uit deze tijd daterende inscriptie onderaan in het raam ook bevestigt: *D.O.M. ET FELICI MEMORIAE ENGELBERTI II COMITIS NASSAUIAE VIANEN BURGGRAVII ANTVERPIENSIS TOPARCHAE GRIMBERGENSIS BREDANI DIESTHEMIENSIS ET SICHEMENSIS GUBERNATORIS GENERALIS PROVINCIIARUM BELGICARUM SUB MAXIMILIANO IMPERATORE ANNO M.D.LIII A NICOLAO ROMBOUTS PICTUM SEculo XVII MEDIA PARTE RENOVATUM ANNO M.DCCC.LXX A JOANNE BAPTISTA CAPRONNIER DUCTU ET CONSILIO BARONIS H. LEYS, F.GONS ET P.GENARD RESTAURATUM* (5). Volgens deze informatie werd het glas in opdracht van Engelbert II van Nassau in 1503 door Nicolaas Rombouts vervaardigd, vervolgens werd het middendeel in de 17de eeuw vernieuwd en tenslotte werd het geheel in 1870 door Jean Baptiste Capronnier gerestaureerd naar plannen van H. Leys, F. Gons en P. Cénard (6). In het vervolg zal ik de gedeeltelijke onjuistheid trachten aan te tonen van deze 19de eeuwse visie, die ook door de moderne kunsthistorische wetenschap in zijn oordeel betreffende het genoemde glas tot nu toe volledig onderschreven werd.

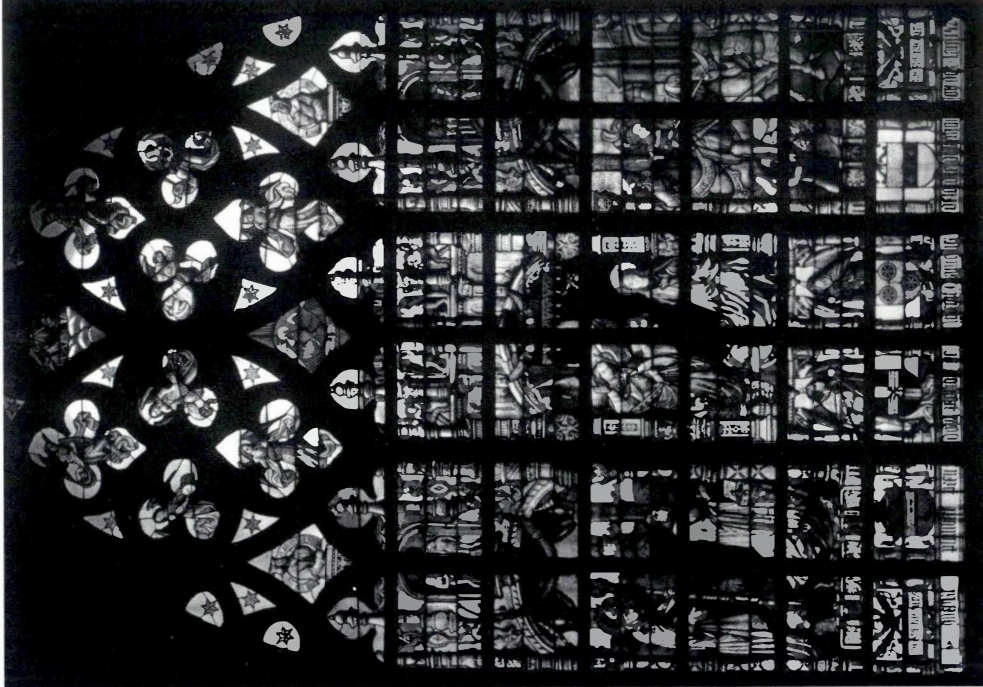
## De achtergronden van de 19de eeuwse restauratie

De oudste mij bekende weergave van het glas is een 1816 gedateerde, ongepubliceerde lithografie in de ikonografische verzameling van het kathedraal archief (afb. 2) (7). Een vergelijking van deze schematische weergave van de situatie aan het begin van de 18de eeuw met het glas van nu laat weinig illusies over betreffende de authenticiteit van het overgrote deel van het glas. Een tussenfase in het ontstaan van de voorstelling zoals die wij nu kennen is vastgelegd in een anonieme tekening. Deze bevat de heraldische aanvullingen van P. Génard conform zijn identificatie van de op een bidbank knielende ridder rechts onderaan in de voor-

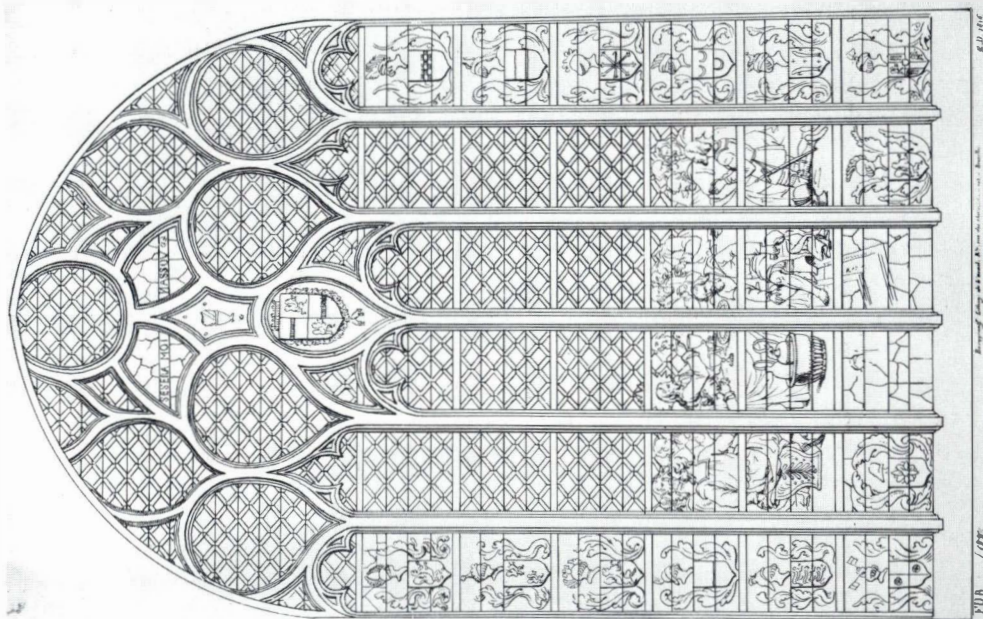
plaats van het Antwerpse *Laatste Avondmaal*-glas in de St. Antoniuskapel (certijds Besnijdeniskapel) moet op vergissing berusten. J. HELBIG, *De glasschilderkunst in de oude Nederlanden, Repertorium der documenten*, Antwerpen 1943-51, 2 dln. I, no. 68.

- (5) De volgorde van het opschrift is overigens al minstens 20 jaar verkeerd, zoals blijkt uit de opname van 1967 (afb. 1), en het glas zelf. Dit was Helbig in 1968 niet opgevallen. HELBIG, *op. cit.*, 1968, afb. 15.
- (6) De interpretatie van 'seculo xvii media parte renovatum' blijft dubbelzinnig. Bedoeld is waarschijnlijk het feit dat de helft van de voorstelling toen uit het venster is gehaald. Voor de schilders Frans Gons (1834-1904) en baron Hendrik Leys (1815-1869) zie U. ТИМЕЕ-Ф. БЕККЕР, *Allgemeines lexikon der bildende Künstler*, resp. XIV (1921) p. 372 en XXIII (1929) p. 174-75. Pieter Génard (1830-1899) was vanaf 1863 stadsarchivaris van Antwerpen. Zie Fl. PRIMS, *Archivaris Pieter Génard, Antwerpiensia*, IV, 1930, no. 15, p. 143-51.
- (7) 445 x 292/295 mm. Opschriften onderaan links: *FDB*, midden: *Burggraaff. Lithog: de L'acad. Rle. rue des chandeliers 343. in Bruxelles.*; rechts: *E.D. 1816*. Alle heraldische panelen zijn in spiegelbeeld, getuige de naar rechts gewende leeuwen. Dit is waarschijnlijk de prent genoemd in N. CORNELISSEN, *Peinture sur verre*, in *Annales belgiques des sciences, arts et littérature*, VII, 1821, p. 13.





Afb. 2. Het Laatste Avondmaal, litho, 1816  
(Archief O. L. Vrouwekerk, Antwerpen).



Afb. 3. De Annunciatie, glasraam, N. Rombouts 1524  
(Bergen, Ste Waudru).  
(Copyright A.C.L., Brussel).

stelling als Engelbert II van Nassau<sup>(8)</sup>. Dat het hier om een afbeelding van een telg van de familie Nassau ging was altijd al duidelijk op grond van de wapenspreuk *se sera moi Nassou* in de vensterkop. Er waren ook vele andere voorstellen geopperd totdat Génard door zijn heraldische onderzoek van de sterk verminkte en onderling verwisselde wapens tot de conclusie kwam dat de figuur rechts Engelbert II van Nassau, bruggraaf van Antwerpen, stadhouder van Brabant en gouverneur-generaal der Nederlanden voorstellen moet<sup>(9)</sup>. Engelbert van Nassau was in 1451 geboren en werd in 1473 tot ridder van het Gulden Vlies geslagen. Hij zou één jaar vóór zijn dood het *Laatste Avondmaal*-glas in de Onze-Lieve-Vrouwekerk te Antwerpen gesticht hebben, aangezien hij op 31 mei 1504 te Brussel stierf<sup>(10)</sup>. Uitsluitel over de vraag wie deze opdracht uitvoerde en wanneer meende men in het volgende archiefstuk te vinden. De post in de rekeningen van de kerkfabriek is gevonden door ridder L. de Burbure in de eerste helft van de jaren 1850 en luidt als volgt: 1503. *Item, gegeven Claes, den gelaesmaker van Bruselle, die 't gelas stelde in 't Sacraments-Capelle met sijnen gesellen, uijt consent mijns heren des thezauriers,...* V sch<sup>(11)</sup>. Een zodanige interpretatie van het archiefstuk dat betrekking heeft op de Sacramentskapel, weliswaar in een tijd toen Engelbert II van Nassau leefde, is echter bedenkelijk. Eertijds werden er ongetwijfeld meer glazen in de Sacramentskapel gesticht dan dat ene dat in de 19de eeuw nog een restauratie waard geacht werd<sup>(12)</sup>. Zijn identificatie met het in de archieven genoemde glas blijft hypothetisch omdat noch het onderwerp, noch de schenker nader gespecificeerd worden. Bovendien, als de volgende archiefstukken uit het rekenjaar 1503-1504 betrekking hebben op hetzelfde glas als het hiervoor geciteerde stuk — het betreft nog steeds *den gesellen van Bruesel den gelaesmakers* — dan is zelfs het tegendeel bewezen. De opdrachtgever heet hier namelijk Henrick van Mechelen. *Item betaelt*

(8) P. GÉNARD, *Notice historique sur une verrière à l'église de Nolre-Dame à Anvers*, in *Messenger des Sciences historiques*, Gent 1851, p. 353-363. De tekening, die inmiddels verloren is gegaan, werd pas vier jaar later gepubliceerd in *De Vlaemsche School*, I, 1855, p. 129. Zie ook Id., *Verzameling van Graf- en Gedenkschriften van de provincie Antwerpen*. I, Antwerpen 1856, afb. tussen p. 326-327 en Helbig, *op. cit.*, 1968, afb. 26.

(9) De hachelijke taak van de reconstructie van de wapenkwartieren blijkt uit de verschillen met de 1816 gedateerde lithografie. Er is in het kathedraalarchief ook een tekening bewaard gebleven uit vermoedelijk de eerste helft van de 19de eeuw die dezelfde staat aangeeft als de lithografie, echter met meer details en met een correcte weergave van de heraldische panelen. Pen in zwart en zwart crayon, 170 x 106 mm. Door de schrijfster van dit artikel is geen nieuw heraldisch onderzoek verricht.

(10) *Biographie Nationale* XV (1899) col. 473-80 door E. de Borchgrave die ook het glas in de Antwerpse kathedraal noemt. Voor andere, slechts uit documenten bekende schenkingen van glas van de graaf zie A. VAN DEB BOOM, *Monumentale glasschilderkunst in Nederland*, 's-Gravenhage 1940, p. 75 (Prinsenhage, 1499 en Breda, klooster St. Catharina-dal, 1505) en HELBIG, *op. cit.*, 1943, no. 751 (Diest, St. Sulpice, 1505, uitgevoerd door N. Rombouts).

(11) L. DE BURBURE, *Vittreksels uit de archieven der kathedrale kerk van Antwerpen. 1100-1797*, MS (Stadsarchief, Antwerpen), I, p. 145, gepubliceerd in Id., *Toestand der beeldende kunsten te Antwerpen omtrent 1454*, Antwerpen 1854, p. 49. Op p. 48 wordt tevens voor het eerst verband gelegd tussen deze vondst en het glas voorstellende *Hel Laatste Avondmaal*. Voor het oorspronkelijke archiefstuk zie Kathedraalarchief Antwerpen (KAA), reg. 11, 1502-3, fol. 37vo.

(12) Het glas van de zogenaamde *Twee Johannessen*, daterend uit het begin van de 16de eeuw, bevindt zich slechts sinds het einde van de vorige eeuw in deze kapel. HELBIG, *op. cit.*, 1968, p. 52 en 56.

den gesellen van Bruesel der gelaesmakeren voor haer drinckgelt...X sch en nog eens Item den gesellen van Bruesel doen sy 't gelas sellen van Henrick van Mechelen, in de colve...XII sch<sup>(13)</sup>.

Deden de schriftelijke bronnen reeds vragen oprijzen betreffende de juistheid van de 19de eeuwse inscriptie in het glas, de geloofwaardigheid ervan wordt nog meer ondergraven door het stilistische onderzoek. Uitgaand nog steeds van dezelfde archiefpost van 1503 werd *Claes, den gelaesmaker van Bruselle* geïdentificeerd met de glasschilder *Nicolas Rombouts*. Geboren in Leuven in het midden van de 15de eeuw, vervulde Rombouts een belangrijke rol als titelvoerend glazenier van het hof. Hij stierf in 1531<sup>(14)</sup>. De vergelijking van zijn werken, in het bijzonder zijn enig gesigneerd glas in Bergen (afb. 3), met wat van het *Laatste Avondmaal*-glas in Antwerpen aan het begin van de 19de eeuw nog over was, laat zien dat zij onmogelijk aan één en dezelfde kunstenaar kunnen toebehoren. Het 1524 gedaterde werk in Bergen is strak ingedeeld in drie compartimenten, waarbinnen steeds één figuur per licht afgebeeld wordt in een statige houding. De compositie sluit in wezen aan bij de traditie van de 15de eeuw, verlevendigd met renaissance ornament. In het Antwerpse glas, dat ruim 20 jaar eerder heet te zijn ontstaan, lijkt de heraldische oplossing neutraal. De acht panelen met figuratieve voorstelling vertonen aan de andere kant een gedurfde, asymmetrische compositie doorlopend over vier lichten en geagiteerde figuren. Her verbaast dan ook niet dat men daar vroeger de hand van de 17de eeuwse glasschilder Abraham van Diepenbeeck in wilde zien<sup>(15)</sup>. De voor de 19de eeuwse restauratie verantwoordelijke mensen zagen echter kennelijk geen bezwaar in de stijl van deze acht panelen om de voorstelling met vroeg-renaissance ornament *à la N. Rombouts* te completeren. H. Leys heeft het ontwerp voor de historiserende achtergrond geleverd, terwijl P. Génard voor de completering van de wapens en de opvulling van de vensterkop met blazoenen van de graafschappen en heerlijkheden van Engelbert II van Nassau zorgde<sup>(16)</sup>. Het door F. Gons vastgelegde ontwerp werd in 1870 door J. B. Capronnier uitgevoerd. De sanctionering

(13) KAA, reg. 11, 1503-4, fol. 36vo en 37vo, ook geciteerd door DE BURBURE, *MS op. cit.*, p. 146. De gepubliceerde betaling van V sch. zou dan op de plaatsing van het glas betrekking hebben, terwijl de twee latere posten als vertraagde registratie van de gebruikelijke uitkering van drinkgeld, deels weggedronken in herberg De Colve, geïnterpreteerd kunnen worden. Bij HELBIG, *op. cit.*, 1943, no. 70 staat het glas van H. van Mechelen als een schenking uit 1504 geregistreerd.

(14) Voor een recente samenvatting van de literatuur over N. Rombouts en een opsomming van de aan hem toegeschreven werken zie Y. VANDEN BEMDEN, *Les vitraux anciens de la collégiale Sainte-Waudru à Mons*, in *Jacques Du Brœucq, sculpteur et architecte de la Renaissance*, Bergen 1985, p. 229-233 en noot 17. Voor andere, niet bewaard gebleven glazen van de meester zie HELBIG, *op. cit.*, 1943, no. 62 (Antwerpen, O. L. Vrouwekerk, 1481-82) en het reeds genoemde no. 751 (Diest, St. Sulpice, 1505, in opdracht van de toen reeds overleden Engelbert II van Nassau).

(15) Th. van Lerijs verwierp deze mening waarschijnlijk als eerste door het glas 'vroeger' te dateren. ID., *Notre-Dame d'Anvers avant la seconde invasion française en 1794*, Antwerpen 1841, p. 14. Een vergelijking met een ander werkelijk in 1503 ontstaan glas in de O. L. Vrouwekerk — gegeven door Hendrik VII van Engeland, en eveneens sterk gerestaureerd — laat ook het grote verschil in stijl en compositie met het *Laatste Avondmaal*-glas zien. HELBIG, *op. cit.* 1968, afb. 2.

(16) Minuut van de brief van P. Génard, dd. 21 februari 1867 aan de kerkmeesters van O. L. Vrouwekathedraal. Stadsarchief, Antwerpen, bijzondere briefwisseling no. 106. Uit de minuten van andere brieven in dit dossier blijkt hoezeer de restauratie van de glazen Génard aan het hart lag en in het bijzonder hoeveel moeite hij nam om de juiste voorstelling van het devies van de schenker, midden boven in het glas, te achterhalen. (Minuten dd. 8 en 24 januari 1867).

van de restauratie staat in de reeds geciteerde inscriptie onderaan in het glas. Uit de literatuur blijkt dat een aantal mensen toch bleven twijfelen, en terecht, of de figuurstijl nog iets met het werk van N. Rombouts te maken kon hebben. De scene met *Hel Laatste Avondmaal* werd liever gezien als een uiting van de geest van de late Romanisten van omstreeks 1600 of van het begin van de 17de eeuw (17).

### Het Laatste Avondmaal in de Nederlandse glasschilderkunst in de 16de eeuw

Bij een poging een meer bevredigende datering voor de 8 panelen in kwestie te vinden, moet men stilstaan bij de eigenaardige compositie van de scene. De dieptewerking wordt bereikt door de plaatsing van de tafel, van voren op de hoek gezien, waarvan de korte einden eveneens schuin lopen ten opzichte van het beeldvlak. Een korte orientatie in de Nederlandse glasschilderkunst van de 16de eeuw betreffende uitbeeldingen van het Laatste Avondmaal laat zien dat dit in de eerste helft van de eeuw geenszins gebruikelijk is. De welbekende glazen in de St. Catharinakerk te Hoogstraten (1535) en in de St. Jacobskerk te Antwerpen (1538) vertonen de traditionele compositie van apostelen om een tafel die in de breedte opgesteld staat, zoals in het meest beroemde prototype van de voorstelling, de fresco van Leonardo da Vinci in de refter van het Dominicaner klooster van Santa Maria delle Grazie in Milaan (1494-98) (18). Ook de ontwerptekening voor glas van een anonieme Nederlandse meester in het British Museum in Londen deelt deze compositie, evenals het glas van Dirck Crabeth te Gouda (1557), vervaardigd in opdracht van koning Philips II (19). Een volgende variant is wanneer de tafel in de diepte geplaatst wordt volgens de regels van het centrale perspectief, zoals in de glazen van twee Nederlandse glasschilders werkzaam in Spanje: Arnao de Flandes in de kathedraal van Sevilla (1552-56) en Teodoro de Holanda in de kathedraal van Granada (1559-61) (20). Van meer durf getuigt het ontwerp van Dirk Vellert in King's College, Cambridge (jaren 1530) waarbij de tafel schuin in de diepte opgesteld is, maar nog niet zodanig dat ook de korte zijden ervan een afwijking ten opzichte van het beeldvlak vertonen (21). Dit laatstge-

(17) F. DONNET, *Le chapitre de la Toison d'Or tenu à Anvers*, Antwerpen 1924, p. 33; St. LEURS-L. J. M. PHILIPPEN, *De kathedrale kerk van O.-L.-Vrouw te Antwerpen*, Antwerpen 1938, p. 46-47, tekst bij afb. 72 en J. HELBIG, *Dernières Cènes dans le vitrail belge in Apollo, Chronique des beaux Arts*, XI, 1942, p. 19. In de publicatie van *Corpus Vitrearum*, die de meeste autoriteit op dit gebied bezit, worden de niet gerestaureerde gedeelten van *Hel Laatste Avondmaal* door Helbig echter als oorspronkelijk, dat wil zeggen van de hand van N. Rombouts beschouwd.

(18) HELBIG, *op. cit.*, 1968, afb. 155 en 45.

(19) A. E. POPHAM, *Catalogue of drawings by Dutch and Flemish artists*, V, Londen 1932, p. 32, no. 2, afb. Pl. XI als toegeschreven aan L. Lombard; J. Q. VAN REGTEREN ALTENA, et al., *De Goudsche glazen 1555-1603*, 's-Gravenhage 1938, afb. 6. Algemeen kan worden gesteld dat deze compositie verreweg de meest gebruikelijke is in scenes van *Hel Laatste Avondmaal*. De rangschikking van de figuren kan variëren van de meer houterige opstelling aan één zijde van de tafel tot een levendige groepering rondom, met inbegrip van rugfiguren.

(20) V. NIETO ALCAIDE, *Las vidrieras de la catedral de Sevilla*, Madrid 1969, pl. XCV en Id., *Las vidrieras de la catedral de Granada*, Granada 1973, afb. op p. 214, resp. delen I en II van *Corpus Vitrearum* Spanje.

(21) H. WAYMENT, *The windows of King's College Chapel, Cambridge*, Londen 1972, p. 70 en pl. 83. *Corpus Vitrearum* Groot-Britannië, Suppl. I.



Afb. 4. Het Laatste Avondmaal, tekening, L. van Noort (by permission of The Fine Arts Museums of San Francisco, Achenbach Foundation for Graphic Arts, James D. Phelan Bequest Fund).

noemde type dat aan het eind van de ontwikkeling staat schijnt reeds in het tweede kwart van de 16de eeuw te zijn voorgekomen op kleine schaal, maar tot monumentale composities komt het pas na 1550<sup>(22)</sup>. Een representatief voorbeeld naast het glas in de Antwerpse kathedraal is het middenluik van het triptiek van Michiel Coxcie (1567), afkomstig uit de kerk van St. Goedele te Brussel<sup>(23)</sup>.

#### **Lambert van Noort als ontwerper van het Laatste Avondmaal-glas in de Onze-Lieve-Vrouwekerk te Antwerpen**

Het werk dat de meeste overeenkomst vertoont met het glas in kwestie is een tekening met de voorstelling van *Het Laatste Avondmaal*, gesigneerd rechts onder met het monogram

(22) Twee voorbeelden van deze experimenten zijn de tekening voorzien met de annotatie Aertgen van Leyden in Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, D.I.A.L. no. 2498 en de tekening van een anonieme Nederlandse meester in de Staatliche Graphische Sammlung in München, W. WEGNER, *Niederländische Handzeichnungen 15-18. Jahrhundert*, Berlijn 1973, no. 36, pl. 8 als P. Coecke.

(23) *Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Catalogue de la peinture ancienne*, Brussel 1927, p. 172-73, inv. no. 332.



Afb. 5. Pinksteren, tekening, L. van Noort 1559  
(Albertina, Wenen).

van Lambert van Noort<sup>(24)</sup> (afb. 4). De tekening behoort tot de collectie van de Achenbach Foundation for Graphic Arts in San Francisco, California samen met drie andere scènes van een reeks met passievoorstellingen<sup>(25)</sup>. De twee ontwerpen zijn nauw verwant in de asymmetrische compositie en in de houding van enkele figuren als Christus en Johannes. Ook Judas, rechts op de voorgrond, de beurs met dertig zilverlingen in de hand, en zijn disgenoot links, met zijn rug naar de toeschouwer gekeerd, komen ongewijzigd voor in het glas<sup>(26)</sup>. De tekening geeft tevens

(24) Lambert van Noort was omstreeks 1520 in Amersfoort geboren en werd in 1549 als vrijmeester ingeschreven in de Liggeren van het Antwerpse St. Lucasgilde. (I, fol. 105vo). Hij bleef met korte tussenpozen in die stad werkzaam tot zijn dood in 1570. Voor een kort overzicht van zijn oeuvre zie mijn bijdrage in tentoonstellingcat. *Kunst voor de beeldenstorm. Noord-nederlandse kunst 1525-1580*, Amsterdam 1986, p. 239.

(25) Pen in bruin, blauw gewassen, over sporen van zwart krijt, 286 x 235 mm. James D. Phelan Bequest fund, 1932.5.9a. De inv. nummers van de overige tekeningen zijn 1932.5.9b, c, d. Andere tekeningen van dezelfde passiereeks, op dit moment 11 in getal, zijn verspreid over verschillende musea en particuliere collecties in Europa. Het watermerk dat in enkele van deze tekeningen voorkomt — b.v. in de Bewening in San Francisco — is een variant op Briquet 12.618-12.638 (onder andere Antwerpen, 1512-49).

(26) Zonder de tussenkomst van J. B. Capronnier was de overeenkomst ongetwijfeld nog groter geweest, getuige de drie apostelen aan de rechterhand van Christus in het glas of de tweede apostel aan zijn linkerhand.

opheldering betreffende de ikonografie van het glas. Aangezien op de tafel in beide gevallen dezelfde attributen voorkomen — beker, broodjes, schaal gevuld met stukjes brood — is het aannemelijk dat Christus oorspronkelijk ook in het glas een stukje brood verhief in zijn rechterhand. Samen met de kelk in de linkerhand zou dan de instelling van de Eucharistie in zijn meest complete vorm te zien zijn geweest, zoals ook in de tekening<sup>(27)</sup>. Het is duidelijk dat het blad in San Francisco niet als regelrecht ontwerp voor het glas bedoeld is geweest, maar slechts als uitgangspunt voor een tweede versie. Het maakt deel uit van een andere reeks, de compositie is meer compact, het verdwijnpunt ligt hoger en de schenker is afwezig. Ook in details zijn er verschillen, zoals het vervangen van de hond van Judas links onder door de meer toepasselijke koeler met waterkruik en wijnkan of de voller gedekte tafel in het glas.

Er zijn verschillende kenmerken die de voorstelling in de Antwerpse kathedraal deelt met andere werken van L. van Noort. De uitgebalanceerde compositie en ritmische verdeling van de figuren tussen de lichten — resp. 4-3-3-4 in Antwerpen — vindt men ook terug in een ander ontwerp voor kerkglas met de voorstelling van *Pinksteren* (afb. 5). De tekening behoort tot de collectie van de Albertina in Wenen en is voorzien van de signatuur en datering *Lambertus a. Noort. inventor 1559*<sup>(28)</sup>. Opvallend is ook de groepering van de figuren per paar, naar elkaar gewend en verdiept in een levendige conversatie. De apostel links op de voorgrond heeft in beide werken dezelfde houding en de antithese in de vorm van een figuur naar de toeschouwer gekeerd komt ook terug<sup>(29)</sup>. De fysionomie van de gezichten van de weinige intact gebleven figuren van het glas laat geen twijfel over de identiteit van de ontwerper bestaan (afb. 6). Dit wordt tenslotte ook door het ornamentgebruik bevestigd, zoals blijkt uit een vergelijking met een ontwerp-tekening voor een glasrondje, gemonogrammeerd en 1557 gedateerd, in Museum Fléhite in Amersfoort (afb. 8)<sup>(30)</sup>. Het fries op de ark van Noach heeft veel gemeen met de watermonsters op de randversiering van de koeler in het glas, terwijl ook motieven als herm- en leeuwekoppen in vrijwel gelijke vorm in beide werken voorkomen (afb. 7).

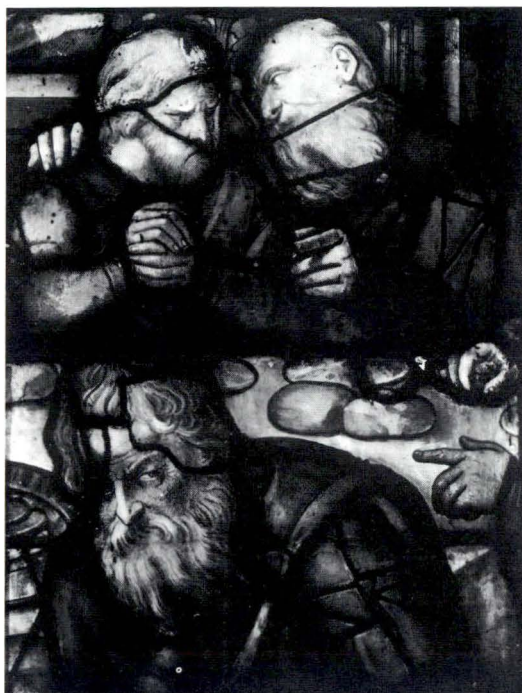
Het feit dat L. van Noort het ontwerp voor het *Laatste Avondmaal*-glas in de kathedraal van Antwerpen getekend heeft betekent niet dat hij ook voor de uitvoering ervan verantwoordelijk is geweest. Zijn ontwerpen voor de Oude Kerk in Amsterdam uit 1555 en voor Gouda uit de jaren 1560-62 werden steeds door de glasschilder Digman Meynaert uit Antwerpen uitge-

(27) Het glas direkt boven de rechterhand van Christus is 19de eeuws en behoort tot het achtergrondontwerp van H. Leys. Ook in een ander gesigneerd en 1558 gedateerd werk van L. van Noort met de voorstelling van *Hel Laatste Avondmaal* verheft Christus het brood en de kelk tegelijkertijd. Olie op paneel, 107 x 270 cm. Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Antwerpen, in bruikleen afgestaan aan het Museum Vleeshuis. *Koninklijke Musea voor Schone Kunsten. Catalogus I. Oude Meesters*, Antwerpen 1970, p. 172, no. 450.

(28) Pen in bruin, bruin gewassen, 280 x 423 mm., inv. 7893. O. BENESCH, *Die Zeichnungen der Niederländischen Schulen des XV. und XVI. Jahrhunderts*, Wenen 1928, p. 17, no. 111.

(29) Een ander voorbeeld van dit spel met contrastrijke houdingen is te zien in het ontwerp van L. van Noort voor een glas in de St. Janskerk te Gouda in de theatrale figuren op de voorgrond. Het ontwerp dateert uit 1561 en stelt *De Annunciatie aan Zacharias* voor. VAN REGTEREN ALTENA, *op. cit.*, afb. 10.

(30) Pen in bruin, blauw gewassen, d. 265 mm. inv. S17. De tekening, voorstellende *De terugkomst van de duif met een olijftak*, maakt deel uit van een reeks van 12 tekeningen met *De geschiedenis van Noach*, waarvan 9 zich in het museum in Amersfoort bevinden.



Afb. 6. Drie apostelen uit het Laatste Avondmaal, detail glasraam, ontwerp hier toegeschreven aan L. van Noort (O. L. Vrouwekerk Antwerpen). Opname 1942. (Copyright A.C.L., Brussel).



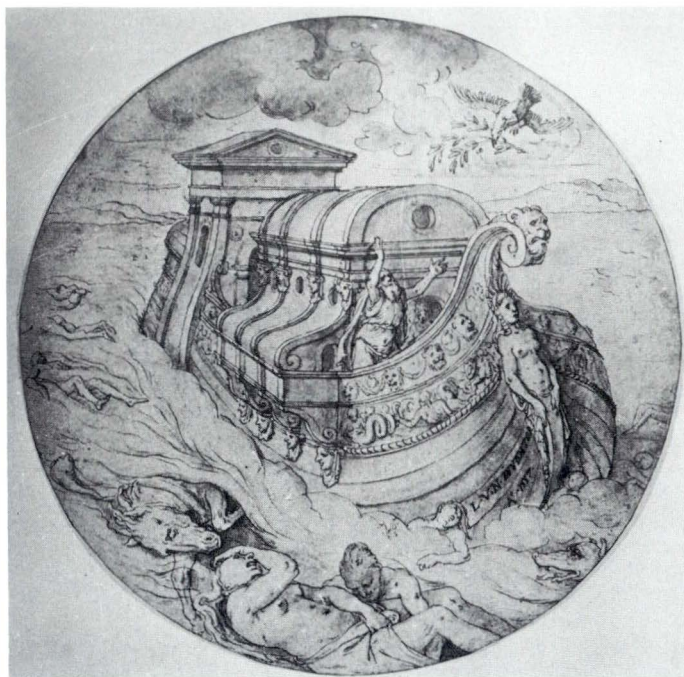
Afb. 7. Koeler met wijnkan en waterkruik, detail glasraam, ontwerp hier toegeschreven aan L. van Noort (O. L. Vrouwekerk Antwerpen). Opname 1942 (Copyright A.C.L., Brussel).

voerd, in de laatste jaren bijgestaan door diens neef Hans Scrivers<sup>(31)</sup>. Het is aannemelijk dat ook het Antwerpse glas het produkt van dezelfde samenwerking is geweest. Alhoewel in alle drie de gevallen de glazen sterk gerestaureerd zijn — in Amsterdam en Gouda mede door toedoen van de gebroeders De Angelis uit Brussel in de 18de, en het atelier 't Prinsenhof van J. Schouten uit Delft in de 20<sup>e</sup> eeuw — het kleurgebruik is verwant. Robijnrood, paars, mosgroen en felblauw zijn dominerend naast diverse gradaties van zilvergeel. Van vleeskleur is geen gebruik gemaakt. De toestand van het Antwerpse glas lijkt helaas sinds 1942, de datum van de detailopnames, sterk achteruit te zijn gegaan. De grisailleschildering is op het ongekleurde, oude glas, met name bij de weinige nog oorspronkelijke koppen, vaag geworden. Ook de door J. Helbig opgestelde en in 1968 gepubliceerde oud-nieuw tekening behoeft bijstelling<sup>(32)</sup>.

(31) A. C. ESMELER, *Lambert van Noort als ontwerper van gebrandschilderd glas te Gouda en Amsterdam*, in *Bulletin van de Slichling Oude Hollandse Kerken*, XVII, 1983, p. 15-26 met afbeeldingen. Digmaan Meynaert is in 1531 meester geworden in het Antwerpse St. Lucas gilde, Hans Scrivers die bij hem gestudeerd heeft in 1559. Liggeren, 1, fol. 90vo en fol. 115vo.

(32) De apostelfiguur in de linkerbovenhoek vertoont een merkwaardige, rode verkleuring, mogelijk veroorzaakt door opnieuw bakken van het glas. Aanluitend op de recente restauratie van het schip van de kathedraal is





Afb. 8. Terugkeer van de duif met de tak, tekening,  
L. van Noort 1557  
(Stichting Museum Fléhite, Amersfoort).

Uit het bovenstaande blijkt, dat het Antwerpse glas naar ontwerp van L. van Noort niet eerder dan 1549 — het jaar van zijn inschrijving in het St. Lucasgilde als meester — kon zijn ontstaan, maar waarschijnlijk pas later, gezien de vergelijkingen met eigen werken. Dit is op het eerste gezicht tegenstrijdig met het sterfjaar van de schenker, 1504. De enige verklaring die aannemelijk zou zijn voor het tijdsverschil, is een vernieuwing van het glas na de beeldenstorm van 1566<sup>(33)</sup>. Het is bekend dat de iconoclasten grote schade hebben aangericht in de Sacramentskapel. Het orgel bij het jubée en het sinds de brand van 1533 in aanbouw zijnde altaar zijn totaal vernield, het tabernakel is geforceerd<sup>(34)</sup>. Het is zeer goed mogelijk dat het laag gelegen glas, vooropgezet dat het dezelfde voorstelling bevatte, het ook moest ontgelden.

het glas uitgehaald geweest van 7 jan. 1981 tot 1 okt. 1986. Het paneel met de rechterheft van het opschrift is in die tijd nieuw bijgemaakt door het atelier Athena pvba Holvoet uit Wevelgem op afwijkend ongekleurd glas. Dossier Restauratie van de buitenramen van de zijbeuken Noord en Zuid 1981-85, Provinciebestuur van Antwerpen. Met dank aan de heer W. Aerts.

(33) Reeds N. Cornelissen (op. cit., p. 13) heeft geopperd dat het hoofd van de schenker in het glas na de beeldenstorm van 1566 vernieuwd werd. Een geheel andere mogelijkheid zou kunnen zijn dat de 8 panelen met figuratieve voorstelling en het heraldische gedeelte van het raam pas later bij elkaar zijn gevoegd. Hiervoor ontbreken echter de bewijzen.

(34) F. DONNET, *Notice historique sur la chapelle du T. S. Sacrament en l'église cathédrale d'Anvers*, Bijsseel-Brussel 1887, p. 8.

De afgebeelde scene gold immers als één van de belangrijkste strijdpunten tijdens de reformatie<sup>(35)</sup>. Hoe dan ook, op 20 mei 1567 was het altaar in de Sacramentskapel opnieuw gewijd en op 29 mei trok de jaarlijkse processie van het Heilig Sacrament weer door de stad<sup>(36)</sup>. Met de wederkering van de orde zal men ook maatregelen genomen hebben om het geschonden glas te herstellen. Het is niet duidelijk wie het initiatief nam, oftewel de kosten droeg. Engelbert II van Nassau stierf zonder wettelijke erfgenamen. Zijn meest directe familie, de Oranje-Nassau's, kunnen nauwelijks in aanmerking komen als opdrachtgevers vanwege de politieke situatie van dat moment en vooral vanaf 1568, toen de tachtigjarige oorlog aanving. Het is aannemelijk dat de sleutelfunctie van de voorstelling in de ideologische strijd tussen de katholieken en de protestanten een belangrijker beweegreden was voor de beslissing het glas te laten restaureren dan piëteit tegenover de oude burggraaf van Antwerpen. Een maatregel van de Broederschap van het Heilig Sacrament zelf om het gedeeltelijk vernielde *Laatste Avondmaal*-glas in haar kapel door een nieuw ontwerp te laten vervangen lijkt niet onwaarschijnlijk. Het moet helaas bij een hypothese blijven aangezien geen rekeningen van de Broederschap zijn bewaard uit die tijd<sup>(37)</sup>.

Dat de keuze bij de vernieuwing van het *Laatste Avondmaal*-glas op Lambert van Noort viel is niet verwonderlijk. Hij moet een zekere positie verworven hebben als inventor niet alleen voor monumentaal gebrandschilderd glas, maar ook voor glasrondjes. Een bewijs hiervoor, naast de bewaard gebleven kerkglazen zelf in Nederland, is het grote aantal ontwerpen voor dit genre in zijn tekenoeuvre. Bovendien was hij letterlijk binnen handbereik. Vanaf half maart 1561 tot zijn dood in 1570 huurde hij het huis genaamd *De vlucht naar Egypte* in de Cammerstraat van de Kerkfabriek<sup>(38)</sup>. Zijn schilderij met hetzelfde onderwerp bevond zich reeds in 1556 in de O. L. Vrouwekerk<sup>(39)</sup>. In 1568 en 1569 werden zijn diensten bovendien door de kerkfabriek ingeschakeld voor het beschilderen van een paar orgeldeuren en twee lijkvanden<sup>(40)</sup>. Zijn deze werken spoorloos verdwenen, van zijn ontwerp voor de herstelling van het glas van Engelbert II van Nassau is tenminste iets bewaard gebleven. Hoe het volledige ontwerp er uitzag, kan men slechts gissen. De aanwezigheid van de wapenschilden rondom de voorstelling — een in zijn werken hoogst ongebruikelijke oplossing — wijst erop dat hij concessies aan het werk van zijn voorloper moest doen of dat hij de daaruit sprekende geest moest respecteren. De tien panelen boven de figuratieve voorstelling waren echter hoogstwaarschijn-

(35) Dat opzettelijke vernieling van gebrandschilderde glazen tijdens de beeldenstorm voorkwam, kan gezien worden in de gravure van Frans Hogenberg, vervaardigd voor M. ARSINGER, *De Leone Belgico*, Keulen 1583, afb. p. 44-45.

(36) DONNET, *op. cit.*, p. 9.

(37) Zie getypte inventaris van de archiefbescheiden van de Broederschap, opgemaakt in 1978 door J. van den Nieuwenhuizen. De zorg voor de eigen kapel uit zich o.a. in opdrachten van de Confrérie aan M. de Vos na het herstel van de katholieke eredienst in 1585. Zie J. VERVAET, *Onbekend werk van Maarten De Vos voor een verdwenen doksaal te Antwerpen*, in *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten* 1971, p. 137-41. Het archiefonderzoek in de rekeningen van de Kerkfabriek gaf geen uitsluitel over de financiëringkwesitie.

(38) Voor de eerste vermelding zie *Rekeningen Kerkfabriek*, 1560/61, fol. 18vo.

(39) Het schilderij voorzien van de signatuur en de datering LAMBERT. A. NOORT *invent. pingebat A.o 1556* lijkt verloren te zijn gegaan. P. GÉNARD, *op. cit.*, 1856, p. 463.

(40) *Rekeningen kerkfabriek*, 1566/67, fol. 35vo, 1567/68, fol. 30ro en 1568/69 fol. 26vo.



Afb. 9. Christus vóór Pilatus, tekening, L. van Noort 1566  
(Uffizi, Florence).

lijk in eigen stijl geconcipeerd in de vorm van indrukwekkende hoogrenaissance architectuur. De kracht van zijn glasontwerpen schuilde immers in zijn illusionistische tempelinterieurs, zoals in de gemonogrammeerde tekening uit 1566 in de Uffizi te Florence, *Christus vóór Pilatus* voorstellend<sup>(41)</sup> (afb. 9). Ook het Antwerpse *Laatste Avondmaal* moet zich in een dergelijke, asymmetrisch weergegeven zaal afgespeeld hebben. De plaats van Christus werd mogelijk met een opvallend architectonisch motief als een afsluitende boog of een baldakijn benadrukt<sup>(42)</sup>. Dit gedeelte van het glas is echter reeds vroeg uitgenomen, mogelijk vanwege het vermeende bezwaar dat het *duysternis causeert*<sup>(43)</sup>. Acht grotendeels vernieuwde panelen houden slechts de herinnering in leven aan de activiteit van Lambert van Noort in Antwerpen als inventor voor gebrandschilderde glazen, weer, wind en onjuiste restauraties en opschriften trotserend.

## Verantwoording

De resultaten van dit onderzoek werden in summiere vorm gepresenteerd op het XIV<sup>e</sup> colloquium van *Corpus Vitrearum Medii Aevi*, gehouden te Amsterdam, 18-23 mei 1987. Het onderwerp van deze publicatie maakt deel uit van mijn dissertatie over *Lambert van Noort als 'inventor'*, waarvoor het onderzoek door de Nederlandse organisatie voor zuiver-wetenschappelijk onderzoek (ZWO) gefinancierd wordt. Hierbij dank ik mevrouw prof. dr. A. C. Esmeijer en prof. dr. E. K. J. Reznicek voor het kritische lezen van het manuscript, en de heer dr. J. van den Nieuwenhuizen, archivaris van de O. L. Vrouwekathedraal en de stad Antwerpen, voor de door hem geboden hulp bij het archiefonderzoek.

## ABSTRACT: The Last Supper window in Our Lady's Church at Antwerp. An old attribution reconsidered

The stained glass window representing the Last Supper, more precisely the Institution of the Eucharist in the presence of a kneeling donor, is situated in the chapel of the Holy Sacrament of Our Lady's Cathedral at Antwerp (fig. 1). Unfortunately only the eight panes with figural scenes and some coats of arms date back to the 16th century, as a comparison with a lithograph, dated 1816, of the same window shows (fig. 2). The remainder is due to the restora-

(41) Pen in bruin, blauw gewassen, 245 x 139 mm. Inv. 8523 S. E. K. J. Reznicek wees voor het eerst op de overeenkomst van dit ontwerp met twee andere vidimussen in het Wallraf Richartz Museum in Keulen. Tent. cat. *Mostra di disegni fiamminghi e olandesi*, Florence 1964, no. 23. Voor een vierde tekening behorend tot de serie zie Tent. cat. *Renaissance et Maniérisme dans les Écoles du Nord*. Parijs/Hamburg 1985/86, no. 62. De voorgestelde scene is echter *De Hemelvaart* en niet *De Transfiguratie*.

(42) In de tweede helft van de 16de eeuw is een tendens naar versobering waarneembaar, met name bij afbeeldingen van *Het Laatste Avondmaal*, getuige de tekening in San Francisco en het 1558 gedateerde paneel in het Vleeshuis van L. van Noort zelf. Voor monumentale werken met een representatieve functie als kerkglazen en altaarstukken, geldt deze regel in mindere mate. Zie ook het decor in het reeds genoemde triptiek van M. Coxcie uit 1567, vroeger in de St. Goedele in Brussel.

(43) DE WIT, *op. cit.*, I, fol. 2vo.

tion of 1870 by J. B. Capronnier, assisted by H. Leys, F. Gons and P. Génard. Our current knowledge about the donor, the artist and the date of the window is based on 19th century research. While the identification of the donor as Engelbert II of Nassau (1451-1504) was based on the remnants of coats of arms, the name of the glazier and the date—Nicolas Rombouts, 1503—were deduced from records in the cathedral archives. Such an interpretation of the documents in question is rather doubtful, as neither the subject nor the place of the window are specified. Furthermore, the only donor mentioned alongside the glazier in the records of 1503-4 is called H. van Mechelen. Arguments can be brought against the authorship of N. Rombouts, active until 1531, also from a stylistic point of view. The traditional composition of his windows (fig. 3) forms a marked contrast with the rythmical grouping of the apostles in the Last Supper scene. The daring asymmetric composition and the attitude of some of the protagonists, such as Christ and the two apostles in the foreground, have much in common with a drawing from a series of the Passion in San Francisco signed with the monogram *LVN* (fig. 4). It stands for Lambert van Noort (Amersfoort c. 1520-1570 Antwerp) who was active from 1549 on at Antwerp mainly as inventor for stained glass windows. Comparisons with his other drawings at Vienna (fig. 5) and at Amersfoort (fig. 8) also justify a change of attribution on the basis of composition, facial types and ornament. In view of the illusionistic renaissance architecture of most of his glass designs (fig. 9) a similar setting for the original Last Supper scene is most probable. From documents at Amsterdam and Gouda, it is known that the artist only acted as an inventor. The execution of his five windows there was entrusted to the glaziers, D. Meynaert and H. Scrivers of Antwerp, who probably also painted the present window. The data of the donor (1451-1504) are in contradiction with the style of the Last Supper scene, characteristic for the 1560's. A complete renewal of the window after the iconoclastic riots of August 1566 seems a logical explanation. The importance of the subject in the ideological fight between the roman catholics and the protestants would have justified the replacement of the damaged window by a partly new design of L. van Noort. However owing to a lack of records of the Confraternity of the Holy Sacrament and a lack of relevant information from the church accounts, this explanation has to remain hypothetical. Z.v.R.-Z.

## LE PAYSAGE SYMBOLISTE. DU RÉEL À L'IMAGINAIRE

Jacqueline LECLERCQ

Les rapports de l'œuvre d'art avec la réalité sont, on le sait, complexes<sup>(1)</sup>. À cet égard, personne ne songerait à nier la part fondamentale que celle-ci joue tant au niveau de la conception que de l'expression figurative ou même abstraite. Et pourtant, c'est presque un lieu commun de la critique d'art d'affirmer que « le paysage symboliste par excellence, est la représentation d'un lieu qui n'existe pas ou qui n'existe qu'en rêve »<sup>(2)</sup>. Cette assertion qui postule, par ailleurs, une spécificité — discutable — du paysage symboliste, doit être en tout cas nuancée, la représentation d'un lieu qui existe bel et bien — transposé évidemment par l'imagination picturale —, pouvant être considéré comme un élément important, voire constitutif du paysage symboliste. On sait en effet depuis longtemps que l'effet d'irréalisme peut parfaitement naître d'une référence précise au réel<sup>(3)</sup> et que cette tendance attestée dans la peinture du siècle dernier — comme dans le Surréalisme d'ailleurs — se fonde souvent sur ce paradoxe. Ainsi pourrait-on dire, par exemple, à propos de Léon Frédéric, que ce dernier a atteint le Symbolisme par un réalisme suraigu.

Mais point n'est besoin de s'attarder sur ce cas-limite, sur cet artiste qui, comme on sait, balança toute sa vie entre Symbolisme et Naturalisme et qui, peignant toujours d'après nature, multiplia croquis et esquisses pour ses paysages. D'autres peintres ont également fait des paysages directement inspirés de la réalité, qui n'en sont pas moins des exemples types de tableaux symbolistes, dans la mesure où ceux-ci renvoient toujours à une réalité *autre*, dans celle aussi où l'œuvre est plus riche que l'identification visuelle qu'elle suscite immédiatement.

Si nous prenons l'une ou l'autre des nombreuses vues de Fosset de Fernand Khnopff — *L'eau dormante* (1894) (fig. 1) par exemple —, la référence à la réalité — le site est parfaitement localisable — est évidemment patente. Tellement même, qu'Émile Verhaeren, critique si pénétrant par ailleurs et lui-même écrivain symboliste, se trompa dans l'appréciation qu'il fit de ce genre de paysages, au point d'attribuer à Fernand Khnopff, des intentions « impression-

(1) Voir notamment à ce sujet les belles études d'E. GILSON, *Peinture et Réalité*, Paris, Vrin, 1958 (*Problèmes et controverses*) et de E. M. J. GOMBRICH, *L'Art et l'Illusion. Psychologie de la représentation picturale* (tr. G. DURAND), Paris, Gallimard, 1971 (*Bibliothèque des sciences humaines*) (éd. orig. angl. 1959), surtout le chapitre « le stéréotype et la réalité ».

(2) Par exemple, Fr. Cl. LEGRAND, *Le Symbolisme en Belgique*, Bruxelles, Laconti, 1971, p. 74 (*Belgique, art du temps*).

(3) Ph. ROBERTS-JONES, *La Peinture irréaliste au XIX<sup>e</sup> siècle*, Fribourg, Office du Livre, 1978, le démontre à suffisance dans le chapitre intitulé « De la nature au rêve ».



Fig. 1. F. KHNOPIFF, L'eau dormante. Vienne. Oesterreichische Galerie.  
(Copyright Oesterreichische Galerie).

nistes». Il écrivait en effet en 1886 : « C'est l'Ardenne, et rien que l'Ardenne que le peintre a traduit... » (4). Et pourtant, ce type de paysage illustre parfaitement l'esthétique symboliste : l'eau dormante de l'étang s'inscrit dans la thématique du miroir, les arbres, châtrés de leur frondaison, apparaissent comme autant de symboles de refus et de renoncement — à une sexualité effective peut-être ? Quant aux reflets de ces arbres — reflets figurés plus grands que les arbres eux-mêmes ! —, ils renvoient précisément au paysage mental d'un homme introverti et solitaire, davantage préoccupé par l'ombre et le reflet des choses que par les choses elles-mêmes.

L'articulation entre le réel et l'imaginaire trouve sans doute son expression la plus éclairante chez Fernand Khnopff, dans le dyptique *Le Secret* (1902) (fig. 2). On y voit, réunis dans un même cadre, deux dessins dont l'un représente un site connu — en l'occurrence l'arrière de l'Hôpital Saint-Jean à Bruges —. Ce paysage urbain, fidèlement reproduit par l'artiste, atteste comme pendant d'une scène plus théatralement symbolique, son propre pouvoir de suggestion et d'évocation, et se présente dès lors, malgré son « réalisme », comme une voie à part entière menant à la rêverie poétique. Ainsi donc, chacun des éléments du dyptique est là, en fait, comme discours substitutif de l'autre... Un autre site identifiable — la place Memline à Bruges — est également à l'origine d'un des paysages urbains les plus étonnants du courant symboliste : *La Ville abandonnée* (1904) du même Khnopff (fig. 3). Dans ce cas-ci, encore une fois, la référence au lieu représenté ne fait pas de doute, malgré les mutilations que l'artiste lui a fait

(4) Cité dans R. L. DELEVOY, C. DE CROES, G. OLINGER-ZINQUE, *Fernand Khnopff*, Bruxelles, Lebeer-Hossmann, 1987, p. 93 (*Cosmos Monographies*) (2<sup>e</sup> édit.), auteurs qui mettaient déjà en évidence l'erreur d'appréciation de l'écrivain.

subir dans sa transformation picturale : il a notamment supprimé la sculpture qui se trouvait sur le socle, et « effacé » certains éléments architectoniques des maisons, comme le révèle la confrontation de l'œuvre et d'une ancienne photo<sup>(5)</sup>. On peut par ailleurs supposer que l'ouverture de la place sur la mer — dont l'effet est si déconcertant —, a comme origine le souvenir déformé de plusieurs places de stations balnéaires qui donnent sur la digue. Ici donc encore, l'insolite plonge directement ses racines dans le réel, ce qui nous inciterait à reprendre à propos de Fernand Khnopff, l'exclamation admirative que le talent de Gustave Doré avait naguère arrachée à Théophile Gauthier : « Quel sens de la réalité, et en même temps, quel esprit visionnaire et chimérique »<sup>(6)</sup> !

Cet esprit si complexe, si habile à — paradoxalement — enrichir la réalité en la morcelant, en la mutilant même, sut également utiliser suggestivement la couleur comme valence symbolique, ainsi qu'en témoigne une autre vue de Fosset : *Le Pont de Fosset* (1897) (collection privée, Wépion). En effet, une particularité remarquable sur le plan chromatique frappe immédiatement le regard : le paysage baigne dans une lumière bleue irrécusable — différente de la lumière nocturne — due à l'utilisation radicale, systématique d'une couleur imaginée « arbitraire », comme on l'appelle dans ce cas. Le choix du bleu, couleur de rêve, n'apparaît évidemment pas comme le fruit d'un hasard.

Le bleu comme couleur de la nuit, cette fois, a aussi été utilisé très fréquemment par un autre peintre symboliste belge un peu plus jeune que Fernand Khnopff : William Degouve de Nuncques qui est notamment l'auteur de plusieurs représentations de parcs au crépuscule : *Nocturne au Parc de Bruxelles* (1894), *Le Parc de Milan* (1895) (fig. 4)... Contrairement toutefois aux paysages de Fernand Khnopff, aucun détail typique de ces différents lieux n'apparaît dans ces tableaux. L'identification du site connu auquel renvoie le titre du tableau est donc impossible à établir sur base d'éléments purement visuels. On a ainsi affaire ici à un nouveau type de rapport particulièrement ambigu entre réalité et irréalité, puisque dans ce cas, c'est un paysage manifestement imaginaire qui est présenté par l'artiste comme évocation d'un lieu existant réellement. Cette fois encore, c'est par l'intermédiaire de cette lumière bleue si particulière qui baigne le tableau, et qui apparaît comme un vecteur privilégié des songes et des fantasmes, que s'opère essentiellement le passage symbolique d'un monde à l'autre. L'écrivain Camille Lemonnier l'avait déjà remarqué en son temps, lui qui écrivait en 1899 à son ami peintre : « Tu as créé une lumière qui est la négation de celle qui enveloppe pour nous la vision immédiate des choses et apparaît plutôt la lumière intérieure de ton cerveau »<sup>(7)</sup>. Cette utilisation de la couleur à des fins symboliques ne caractérise pas — tant s'en faut — les seules œuvres de Fernand Khnopff et de William Degouve de Nuncques... Elle est en fait largement attestée

(5) Reproduction de la photographie : *ibid.*, p. 81. Commentaire, *ibid.*, p. 82 : « On a dit, de ce prodigieux dessin, qu'il est une représentation inspirée par Bruges ». Qu'il traduit une « vision imaginaire », qu'il est un « paysage perçu en rêve ». Ces propos peuvent être à présent nuancés, sinon corrigés. Car nous savons aujourd'hui que *Une ville abandonnée* est moins « une représentation inspirée par Bruges » qu'une image *directement* fondée sur la reproduction, en héliogravure, d'un site brugeois bien connu (...).

(6) Cité par ROBERTS-JONES, p. 72. C'est le lavis et gouache *Navire parmi les icebergs* (c. 1865) qui avait suscité l'exclamation de l'écrivain.

(7) *Ibid.*, p. 133.





Fig. 2. F. KUNOFF, *Le secret*.  
Bruges, Stedelijk Museum voor  
Schone Kunsten.  
(Copyright A.C.L. Bruxelles).

dans l'œuvre des peintres appartenant au mouvement artistique qui nous occupe. L'étonnante *Catanque* de Lucien Levy-Dhurmer, tout en camaïeu bleu (c. 1898, Louvre, Cabinet des dessins) (8), ainsi que maints paysages très colorés de Georges Lacombe, d'Henri Le Sidaner ou de Paul Gauguin le prouvent à suffisance.

(8) Pastel reproduit dans Ph. JULLIAN, *Les Symbolistes*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1973, fig. 79 (*La Bibliothèque des Arts*) (éd. orig. angl. 1979).



Fig. 3. F. KUISINOFF, La ville abandonnée.  
Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.  
(Copyright A.C.L. Bruxelles).

L'usage subjectif de la couleur chez les peintres symbolistes, n'a pas empêché au moins l'un d'entre eux — en l'occurrence Alex Séon — de s'intéresser de très près au problème de la restitution de la lumière dans ses effets les plus mouvants, à l'instar des impressionnistes et surtout des néo-impressionnistes, ses contemporains. Ainsi ce peintre décadent, auteur d'une étonnante Chimère désespérée dans un décor de falaises roses et bleues (*Le Désespoir de la*



Fig. 4. W. DEGOUVE DE NUNCQUES, *Le Parc de Milan*. Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller.  
(Copyright Kröller-Müller Stichting).

*Chimère*, 1890, Paris, Collection Flament)<sup>(9)</sup>, est le co-auteur, avec Seurat, de la théorie chromoluminariste — pour reprendre la terminologie du critique André Mellério —, théorie dont ledit tableau constitue par ailleurs une bonne application. Cet exemple pour le moins déconcertant a toutefois le mérite de prouver que l'aboutissement du réalisme sur le plan de la technique — en ce qui concerne du moins les éléments de décor naturel —, n'est pas incompatible avec le choix d'une thématique relevant de l'imaginaire pur.

Dans un même ordre d'idées, Symbolisme et Néo-impersonnisme apparaissent liés dans le cas des paysages post-impersonnistes auxquels leurs créateurs ont conféré un contenu symbolique. L'œuvre d'Henry van de Velde, de même que ses écrits théoriques, sont tout à fait significatifs à cet égard. Ainsi, dans un tableau comme *Ferme au coucher du soleil* (1889) (fig. 5), l'expérience émotive s'exprime d'abord par l'intermédiaire de la technique pointilliste ou néo-impersonniste. On sait en effet qu'elle était pour ce peintre, un système qui lui permettait de représenter à travers la couleur et la lumière, la réalité objective dont les harmonies de couleur étaient analogues, dans son esprit, à de la musique<sup>(10)</sup> :

(9) *Ibid.*, fig. 127.

(10) Suzan M. CANNING, *The Symbolist Landscapes of Henry van de Velde*, dans *Art Journal*, XLV, 2 (été 1985), p. 133 (article entier : p. 130-136).

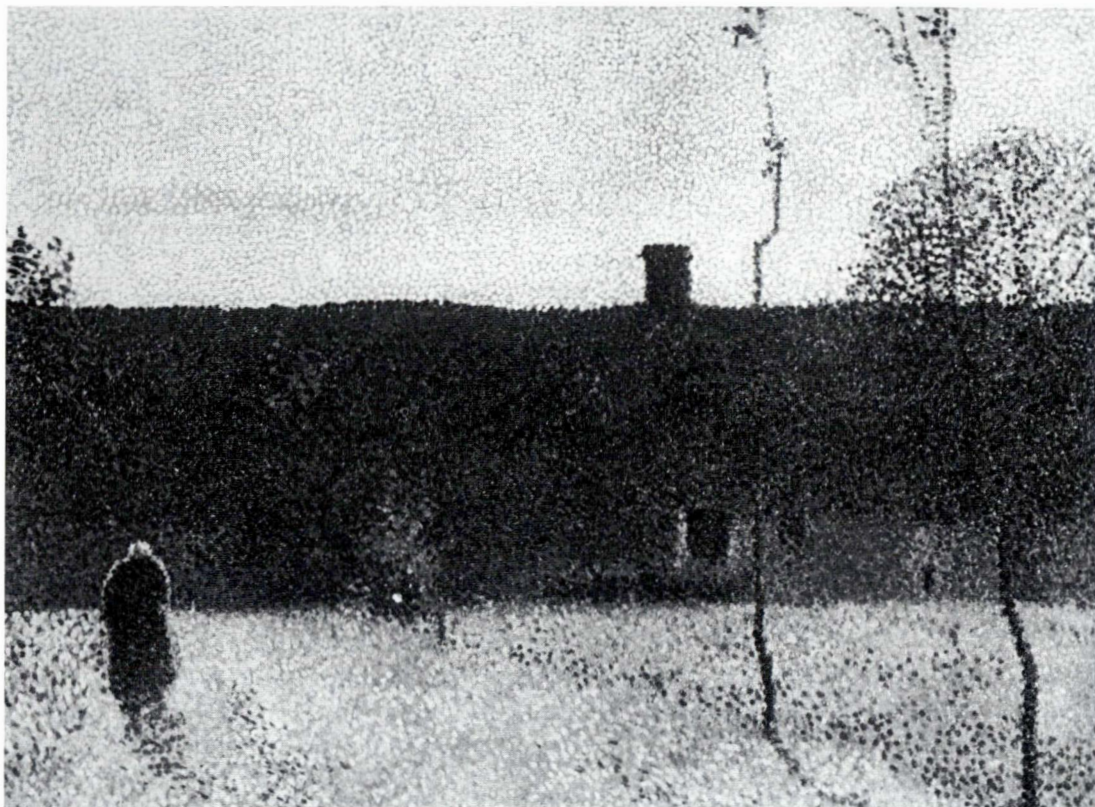


Fig. 5. H. VAN DE VELDE, Ferme au coucher du soleil. Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller.  
(Copyright Kröller-Müller Stichting).

« Le Néo-impressionnisme. Sait-on seulement ce qu'il tente? « Objectivité » stricte pour les uns — à courtes vues — « Réalité ». Alors que c'est plutôt; « Couleur » et le champ vaste de ses voluptés et de ses crises. Sensualité à l'écoute des heurts les plus choquants, des caprices les plus fugaces, des harmonies les plus tendres... Divers états d'âme à ces Largo, Andante, ou Allegretto de Couleur! Réalité, la notation de ces voix? La Couleur! Cette informulée et changeante signification dont se revêtent les choses! Au résumé, s'annonce un avenir... Les indices se proclament hautement en telles œuvres — fixant l'AU DELÀ RÉEL, « la vie des choses » et ces inoubliables paysages du Premier des néo-impressionnistes (Seurat) —. Fixer le Rêve des réalités, l'Informulé planant sur elles, les disséquer impitoyablement pour voir leur Âme, s'acharner à la poursuite de l'Intangible et se recueillir — dans le silence — pour en noter la mystérieuse Signification » (11).

Ainsi donc, et par-delà les apparences, Symbolisme et Post-impressionnisme ne sont pas antithétiques, ce que l'attraction de Felix Fénéon et d'Émile Verhaeren — poètes symbolistes — pour les néo-impressionnistes, laissait déjà pressentir *ab initio* (12).

(11) Cité d'après Henry van de Velde, *Noles d'Art*, dans *La Wallonie*, (février-mars 1890), p. 90-93, *ibid.*, p. 133.

(12) CANNING, p. 132-133.

Si le caractère symboliste d'une œuvre apparaît donc parfois lié à sa technique, celui-ci peut encore résulter d'un parti-pris de simplification des formes perçues. Ainsi pourrait-on dire que l'impression d'angoisse qui se dégage d'une œuvre telle que l'*Ile* d'Edvard Munch (c. 1900) (fig. 6), tient à la stylisation poussée des contours du site de référence. Il ne reste en effet du fjord d'Oslo, dont Munch s'est inspiré<sup>(13)</sup>, qu'une masse informe dont le caractère volontairement synthétique suscite inmanquablement une lecture au second degré, de type émotionnel. Ph. Roberts Jones, qui voit dans ce paysage, « la projection d'une vision intérieure sur la nature » en fait la description suivante :

« l'île, doublée par son reflet, flotte comme une bouche et cette vision sensuelle, accompagnée d'un autre écho formel, emplit le tableau de son désir et de sa menace, que le bleu violacé de l'eau renforce »<sup>(14)</sup>.

Léon Spilliaert, créateur de plusieurs paysages de veine symboliste, s'est aussi plu à styliser les formes. Chez lui, en outre, ce procédé se combine souvent avec l'utilisation de cadrages très particuliers et de couleurs arbitraires.

Mais si la tension interne, génératrice d'émotions et de mystère est souvent la conséquence de son climat plastique, elle peut aussi naître du rapprochement inattendu d'éléments narratifs, ou de l'importance démesurée d'un détail. C'est ainsi qu'un immense insecte plânant au dessus d'un jardin tout ce qu'il y a de plus « réaliste », confère un aspect inquiétant à un tableau que son auteur, le Polonais Josef Mehoffer, a judicieusement intitulé *Le Jardin étrange* (1903, Varsovie, Muzeum Narodowe)<sup>(15)</sup>. Dans ce cas, à une certaine vision de la réalité s'oppose une autre vision de celle-ci représentée à une échelle différente.

L'utilisation de ce type d'effets, ajouté à ceux auxquels il a été fait allusion auparavant, montre notamment que, loin d'être nié, le réel est plutôt manipulé dans l'art symboliste. Ce serait d'ailleurs de cette manipulation que découlerait son ambiguïté essentielle. En fait, cette subversion insidieuse de la réalité, qui n'a cessé par ailleurs de nourrir le paysage symboliste, est la conséquence de plusieurs facteurs relevant tant de l'histoire de l'art et des techniques que de celle des idées.

D'une part, les peintres symbolistes sont les héritiers spirituels des Pré-Raphaélites anglais qui avaient prôné et pratiqué eux-mêmes l'imitation fidèle de la nature, en peinture. D'autre part, les peintres symbolistes — comme maints artistes et intellectuels fin-de-siècle —, ont subi l'influence des doctrines philosophiques de Schopenhauer qui distinguait le monde comme volonté, du monde comme représentation — celui de l'art —, présenté paradoxalement comme unique réalité !

En outre, le courant symboliste, comme avatar du Romantisme avait réhabilité l'image de l'artiste-Narcisse, dont l'œuvre est le miroir. Image ambiguë par excellence de la réalité et de son double. Seule l'image du peintre photographe comme Fernand Khnopff, peut rivaliser avec

(13) Le tableau est également connu sous le nom de *Nuit d'été sur le fjord d'Oslo*. À noter qu'Edvard Munch prétendait que de telles œuvres ne pouvaient être peintes d'après nature mais devaient être extraites du plus profond de soi, comme le rappelle ROBERTS JONES, p. 95.

(14) *Ibidem*.

(15) *Ibid.*, fig. 90.



Fig. 6. E. MUNCH, Nuit d'été sur le fjord d'Oslo. Mannheim, Städtische Kunsthalle.  
(Phot. du Musée).

celle du peintre-Narcisse au miroir, comme Khnopff encore, dans la mesure où la photographie comme « intermédiaire », comme *medium*, fait écran entre le peintre et le réel tout en assurant le passage du monde intérieur de l'un à celui des apparences de l'autre.

Enfin, c'est dans le courant symboliste qu'il y a eu pour la première fois, affirmation du médium artistique entre le réel et la production, affirmation qui vaut par ailleurs au Symbolisme d'être rangé parmi les esthétiques modernes. À la représentation du poème en train de se faire, répond une peinture sur la peinture... L'art réfléchissant sur l'art ouvre dorénavant sur un nouveau domaine, celui du rêve, auquel aborderont peu après les Surréalistes et les Expressionnistes.

Les rapports entre l'artiste, le monde qui l'entourait et celui qu'il a peint selon les critères de l'esthétique symboliste, se révèlent donc bien plus complexes qu'il n'y paraît à première vue. Même si elle est déformée, mutilée, manipulée, la réalité est presque toujours affirmée en tant que telle, même lorsque l'atmosphère du tableau est manifestement iréelle. En fait, chaque paysage symboliste est davantage qu'une simple réponse de l'imagination à la percep-

tion sensible. Il est encore soumission au réel en même temps que subversion du réel, tentative de synthèse du vu et du vécu.

Réduire la part de la réalité au seul rôle de réservoir d'images et faire la part belle aux « images de rêve », semble en tout cas excessif dans le cas du paysage symboliste. Comment pourrait-on d'ailleurs affirmer le contraire quand on sait qu'un William Degouve de Nuncques ou qu'un Gauguin n'ont cessé de « voyager en quête de paysages nouveaux et de visions en accord avec leur état d'âme » (16) ?

**ABSTRACT : The symbolist Landscape. From reality to imaginary.**

It is nearly a commonplace to say that the landscape of the Symbolists is a dreamscape away from reality. Yet this opinion cannot be generalized as shown here. Observation of a number of symbolist paintings — and among them those by Belgian artists — proves that the connexions between the artist, the world in which he is living and the world he is representing according to symbolist aesthetics are much more entangled than one could think at first sight. Notwithstanding remodelling, distortion, manipulation, reality is always materially present, even if the atmosphere of the picture is unreal. That insidious subversion of reality which increases the essential ambiguity of the symbolist landscape — originates in many factors referring either to history of art and techniques or to the history of ideas and moods. One has also to reckon with the influence of the English Preraphaelites who advocated and practised true imitation of nature. The philosophy of Schopenhauer who sees in the world of art the only reality has certainly influenced the symbolist painters in their conception of the interrelation between work of art and reality. From this context emerges the narcissist artist — such as F. Khnopff — and mirror-works originated in which the mediatic role of the artist played a prominent part between reality and its aesthetic interpretation.

J.L.

(16) Noté à propos des voyages de William Degouve de Nuncques dans J. Cassou et collaborateurs, *Encyclopédie du Symbolisme. Peinture, Gravure et Sculpture. Littérature. Musique.*, Paris, Somogy, 1979, p. 64-65.

## POUR LE CINQUANTENAIRE DE LA MORT D'UN GRAND PAYSAGISTE : VICTOR GILSOUL (1867-1939)

Albert DUCHESNE

Consacrant tout un livre au maître paysagiste Gilsoul qui avait à peine quarante ans (et allait en vivre trente autres encore), un Français, Camille Mauclair, historien de l'impressionnisme, rendait cet hommage à la fécondité et à l'originalité du talent de notre compatriote : « L'étendue, la puissance et la signification de son œuvre..., je l'ai découverte presque avec stupeur. Je suis entré dans cette œuvre comme au cœur d'une forêt dont on n'a entrevu que la lisière. J'en garde l'émerveillement... Elle est saine et magnifique, parce qu'elle est salubre, parce qu'elle s'élève à la signification d'un grand exemple » (1). Ajoutons, pour situer Mauclair décédé en 1945 et bien oublié aujourd'hui, que c'est longtemps après la diffusion de son ouvrage en 1900 qu'il deviendra un des amis de l'artiste. Par contre, de la bouche de celui-ci, Mauclair a pu recueillir dès le début du siècle des souvenirs personnels qui font de sa monographie le meilleur sinon le plus sincère des témoignages. Il n'en existe guère de prolongement valable pour les trente dernières années de l'existence peu banale de Victor Gilsoul (2) (fig. 1).

\*  
\* \* \*

À son œuvre qu'on peut qualifier de très abondante, plusieurs expositions ont été consacrées. D'abord de son vivant, également après 1945, le peintre étant décédé en 1939 au moment où venait d'exploser la seconde guerre mondiale. Des guides et catalogues ont alors vu le jour, avec une illustration forcément limitée et des commentaires qui constituent rarement matière à référence (3).

(1) C. MAUCLAIR, *Victor Gilsoul*, (*Collection des Artistes Belges contemporains*), Bruxelles, G. Van Oest & Cie, in-4°, 1909, 90 p. et nombreuses illustrations in- et hors-texte. Imprimé chez J.-E. Buschman à Anvers, l'ouvrage fut diffusé en mai 1909 car l'exemplaire que l'artiste offrit à son épouse Kelly porte la date du 14 de ce mois.

(2) Exception, toutefois, pour les quatre pages de Lucien JOTTRAND, *Victor Gilsoul*, dans la collection *Les Peintres Belges Contemporains*, éditée par les Archives Économiques de la Belgique et du Congo, Bruxelles, L. Cuypers, s.d. (vers 1950), avec huit planches hors-texte, ainsi que pour quelques catalogues d'exposition des œuvres de Gilsoul dont il sera question plus loin. Notre premier article : A. DUCHESNE, *Victor Gilsoul, un peintre de la lumière*, dans *Wiluva*, bulletin trimestriel du Cercle d'histoire, d'archéologie et d'architecture de Woluwe-Saint-Lambert, (septembre 1984), p. 3-8, n'avait d'autre prétention que celle de préparer la présente contribution et également la notice que nous a demandée la Commission de la Biographie nationale (Académie royale de Belgique) pour le premier tome de la *Nouvelle Biographie Nationale* (Bruxelles, 1989).

(3) On renvoie à la bibliothèque des musées royaux des Beaux-Arts à Bruxelles.





Fig. 1. Portrait de Victor Gilsoul en 1903.  
(Document J. Stiers).

Je voudrais, si le lecteur le permet, ajouter quelques mots au sujet de la genèse du présent article. L'auteur, sans être à proprement parler historien de l'art et en particulier de la peinture des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, s'est toujours intéressé à ce qu'ont produit plusieurs des merveilleux artistes de notre pays. Ancien conservateur de musée, comment n'aurait-il pas cherché à repérer leurs œuvres éparpillées un peu partout dans le monde? En ce qui regarde Gilsoul, un motif supplémentaire a guidé une démarche entamée en 1981. Il avait établi avec Léopold II une sorte de dialogue qui se poursuivit par la fourniture, en 1903, de treize tableaux pour orner le yacht royal. Voilà qui ne pouvait laisser indifférent l'historien que je suis, d'autant que l'occasion m'avait été donnée entretemps de faire la connaissance de Madame Hélène Stiers, l'unique enfant de Gilsoul, ma quasi-voisine à Woluwe-Saint-Lambert où il eut son dernier

atelier (4). Grâce à elle, née en 1904, j'ai connu au sujet du peintre, et également de la remarquable aquarelliste qu'était son épouse, Ketty Hoppe, énormément de détails et d'anecdotes (5).

\* \* \*

Modestes étaient les origines de Victor Gilsoul, ce qui explique certaines réalités de sa jeunesse et en particulier qu'il ait dû débiter fort tôt (6). Son père, Léopold Gilsoul, était un ouvrier de brasserie natif de Waret-l'Évêque en Wallonie. Avec son épouse, Thérèse Briers, une Limbourgeoise, il avait ouvert dans un faubourg de la capitale, Schaerbeek, un cabaret que fréquentaient des artistes-peintres. Parmi les plus connus vers 1880 que le jeune Victor put rencontrer ici (il était né à Bruxelles le 9 octobre 1867), l'animalier Alfred Verwée, maître de la Société libre des Beaux-Arts, qui habitait au n° 64 bis de la rue de la Consolation, et aussi le mariniste Louis Artan qui, au fil des ans, deviendrait un familier des Gilsoul dont il louait une mansarde. Le père destinait son fils à devenir ouvrier brasseur, semblant professer du mépris pour les artistes en général; la mère, en sous-main, l'encouragea dans la voie qu'il avait choisie. En effet, Victor avait commencé à dessiner en cachette dès l'âge de douze ans, soutenu par la bienveillance d'Artan et de Verwée qui lui prodiguèrent conseils et suggestions. À l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles où il aurait suivi l'un ou l'autre cours du soir, toujours à l'insu de son père, il fit la connaissance d'un maître, Franz Courtens (le futur baron, 1854-1943), qui peignait à la fois des paysages et des marines. Natif de Dendermonde (Termonde), où il avait fréquenté divers ateliers avant de monter à Bruxelles en 1875, Courtens commençait à jouir d'une renommée qu'il devait surtout à ses sous-bois ensoleillés qu'il exécutait dans des coloris chatoyants, soit dans sa région natale: Escaut et Dendre, soit en Campine et même en Hollande du côté de Haarlem (7).

Quoi qu'il en soit d'affirmations parfois contradictoires, bien difficiles à contrôler, deux choses sont certaines. À quatorze ans, Victor Gilsoul — nous sommes en 1881, — peint un

(4) Dois-je rappeler aux lecteurs de cette Revue qu'un intérêt historique identique m'avait déjà conduit à y publier deux études, en 1985: *Jean Portaels, portraitiste de la Famille royale de Belgique* (LIV, p. 59-70), et en 1976: *Quelques projets du duc de Brabant, futur Léopold II, au sujet de la transformation de Bruxelles et en particulier des résidences royales (1853-1865)* (XLV, 2<sup>e</sup> fasc., p. 33-50)?

(5) Veuillez Madame Stiers, actuellement souffrante (janvier 1988), agréer l'expression de ma respectueuse gratitude pour l'obligeance avec laquelle elle m'a accueilli une dizaine de fois dans l'atelier même de Victor Gilsoul où nous entouraient quelques-unes de ses toiles.

(6) Sauf quelques précisions que l'on doit à la fille de l'artiste — et qui peuvent être remises en question après que d'autres informations m'aient été transmises, — nous avons cru devoir faire confiance à la monographie de C. MAUCLAIR, déjà citée, puisque cet auteur fut son ami autant que son biographe, ainsi qu'à plusieurs articles de Gustave VANZYPE, critique d'art de plusieurs quotidiens importants, tels « La Gazette » et « La Nation » de Bruxelles, et futur premier Secrétaire perpétuel de l'Académie royale de langue et de littérature françaises (une bibliographie complète de Vanzype a été dressée par J.-M. CULOT dans *Collection anthologique belge*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1959).

(7) Au sujet de ces divers peintres: Artan, Verwée mais surtout Franz Courtens (à ne pas confondre avec son fils Hermann), revoir le catalogue de l'exposition jubilaire de l'Académie royale de Belgique: *De Ingres à Paul Delvaux*, Bruxelles, 1973, p. 14, ainsi que P. BAUTIER, *Dictionnaire des peintres*, Bruxelles, s.d., *passim*.

*Village au soleil couchant*, et l'année suivante obtient un premier prix d'excellence pour le paysage à l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers. Y fut-il envoyé par Courtens? C'est possible. Si j'en crois ce que m'en a écrit sa fille en 1984, il y resta quelques mois à peine, car il n'appréciait pas l'enseignement qu'on dispensait dans la métropole en classe de paysage<sup>(8)</sup>. Et à dix-sept ans, en 1884, il expose une première toile au Salon de Bruxelles: *Moulin à Waasmunster* (dans la région de Termonde). Un événement peu commun, même lorsqu'on apprend que le jeune peintre — parmi les références littéraires dont il se réclamait volontiers, — s'était cultivé soi-même par des lectures aussi judicieuses que *Les maîtres d'autrefois, Belgique et Hollande* d'Eugène Fromentin (1876), et *La philosophie de l'art* de Taine (1882)<sup>(9)</sup>.

En attendant, Gilsoul, avec une belle audace, tournait franchement le dos au courant pictural qui, avec l'impressionnisme, triomphait à Paris depuis 1874 en marquant la rupture pratique de l'art moderne avec un certain académisme officiel. Il est vrai qu'à la veille d'affronter le public, le jeune homme avait bénéficié des conseils des trois maîtres déjà cités plus avant. Comme L. Jottrand l'a souligné, de l'admirable mariniste que reste Louis Artan, Victor Gilsoul « apprend la finesse des tonalités fondues sous la pression du souple couteau d'acier ». Et des puissants paysagistes et animaliers Alfred Verwée et Franz Courtens, « il retiendra la libre traduction de ce que la nature propose à son observateur objectif mais non pas asservi, tous les prestiges d'une exécution où se révèle un beau métier »<sup>(10)</sup>. Il s'oriente vers une sorte de néo-romantisme, affectionnant un chromatisme sombre et corsant l'effet de ses motifs par de vigoureuses oppositions de valeurs « encloses dans des pâtes assez lourdes, mais habilement maîtrisées et conduites »<sup>(11)</sup>.

Et voilà Gilsoul rapidement associé aux compagnons du cercle « Voorwaerts », qui ne connut que quelques années de vitalité puisqu'il fut dissout en 1897. C'était, au Musée d'Art moderne, une réunion de jeunes qui voulaient peindre et où l'on invitait des aînés aux noms bien oubliés aujourd'hui: Jan Stobbaerts (1834-1914), Alfred Verhaeren (un cousin du poète), et Jean De la Hoese. En faisaient partie Eugène Laermans, futur ami de Gilsoul (1864-1940), et Gouweloos. Notre héros y exposa ses premières toiles, sans doute exécutées dans un modeste atelier de la rue Vanderlinden à Schaerbeek. Fini le temps où le gamin vendait dix francs de petites études et barbouillait des enseignes de magasins pour se procurer pinceaux et couleurs!

Sur le peintre nouveau, résolument romantico-réaliste, se fixent l'attention et la curiosité des chroniqueurs et amateurs d'art. Car notre capitale déjà alors se voulait un carrefour de l'Europe, sous cet angle artistique autant qu'à bien d'autres points de vue<sup>(12)</sup>. Comment en

(8) Madame Stiers se référait sur ce point, comme sur d'autres, à ce que son père lui avait raconté jadis, mais également à la documentation qu'il lui a laissée: correspondance, coupures de presse (collées dans des albums jusqu'en 1906), etc.

(9) L. RIOTOR, *Un peintre flamand. Victor Gilsoul*, dans *L'art décoratif* (dir. Soulier), n. 98 (1906), p. 186.

(10) L. JOTTRAND, *op. cit.*, non paginé (p. 2).

(11) *Ibidem*, p. 3.

(12) Bornons-nous à citer l'ouvrage d'excellente vulgarisation de G.-H. DUMONT, *La vie quotidienne en Belgique sous le règne de Léopold II (1865-1909)*, Paris, Hachette, 1974 (chap. IX: le monde des écrivains et des artistes, p. 140-164).

aurait-il pu être autrement du centre politique de la grande puissance industrielle qu'était devenue la Belgique sous le règne de l'homme qui avait nom Léopold II ? (13).

Simultanément, car Gilsoul se révéla d'entrée de jeu un peintre d'une fécondité assez extraordinaire, ou successivement furent pendues aux cimaises des toiles telles *La Courbe*, un train fuyant dans une tranchée par une nuit de lune tragique, et *Le Train de 4 h.47* (1889), qui reste un des tableaux les plus représentatifs d'une volonté de résister à tout prix à l'irruption de l'impressionnisme — ajoutons-y *En gare* (fig. 2). De la même veine sont *La nuit tombante*, *Le canal aux anguilles* et *La rentrée au château* (1891). Ces expositions sont autant de succès pour l'artiste, c'est-à-dire que la critique, en général plus que flatteuse et souvent enthousiaste, entraîne sans délai la vente de ses toiles. Dès lors, il est « lancé » comme on dit. Chaque fois qu'il lui arrivera d'exhiber celles-ci, l'opinion lui sera de plus en plus favorable et plus nombreux les acquéreurs, musées nationaux et étrangers, galeries d'art et personnalités de tout bord (14). Quelques années plus tard, la rencontre avec Léopold II, suivie de celles de plusieurs membres de sa famille, allait encore élargir l'audience de Victor Gilsoul auprès des classes dirigeantes de notre pays. Nous en reparlerons plus loin.

À l'époque où nous voici arrivés, la dernière décennie du XIX<sup>e</sup> siècle, « l'âme belge » se cherchait dans ses expressions les plus diverses (le socialiste et internationaliste Edmond Picard, ami de Gilsoul, était persuadé de l'avoir rencontrée, comme en témoigne une série d'écrits, et il était loin d'être seul!). Les arts plastiques constituaient l'une des références les plus fréquemment invoquées dans l'ensemble du royaume. En admirant le talent de Gilsoul, fils — comme on l'a écrit plus haut — d'une Flamande et d'un Wallon, la plupart des critiques s'extasiaient, à l'instar de C. Mauclair, sur la richesse de son coloris et la puissance de sa technique, mais également sur la « sincérité de son sentiment filial pour la terre de Flandre » (15). Cette expression souvent reprise après 1909, notamment pendant la guerre 1914-18 et plus tard encore, ne peut être interprétée dans le sens politique qu'on lui donne à présent. Comme tant de ses amis et compagnons de route — ne citons ici que Constantin Meunier, Émile Verhaeren et Alfred Stevens —, notre peintre n'eut jamais pour patrie que la Belgique, même si

(13) À la suite d'une conférence que nous venons de faire sur *Léopold II en 1887, il y a exactement cent ans*, un résumé sera publié dans le bulletin trimestriel des « Anciens et Amis de la Force publique du Congo belge ». Le fait a été mis en évidence que le souverain était alors au milieu de son règne, et que maintes difficultés extérieures et intérieures ne l'avaient jamais empêché d'encourager, quoi qu'on en ait dit, toutes les formes de l'art national.

(14) Dans la mesure où cela a été rendu possible par une documentation qui est loin d'être toujours récente, nous indiquerons là où certaines des œuvres de Gilsoul peuvent être admirées. Quand il s'agit d'un musée à Riga, capitale de la Lettonie aujourd'hui en U.R.S.S., ou d'une institution de la République démocratique d'Allemagne, écrire ne suffit pas pour être bien informé !

(15) C. MAUCLAIR, *op. cit.*, p. 11 : « Il (V. Gilsoul) ne travaille pas pour sa gloire. Il travaille pour qu'on aime mieux la Flandre », et p. 13 : « Ce que j'aime, c'est qu'il nous restitue la Flandre dans l'état le plus direct de sa réalité de tous les jours... Voilà ce que j'entends en disant que Gilsoul est réel... ».

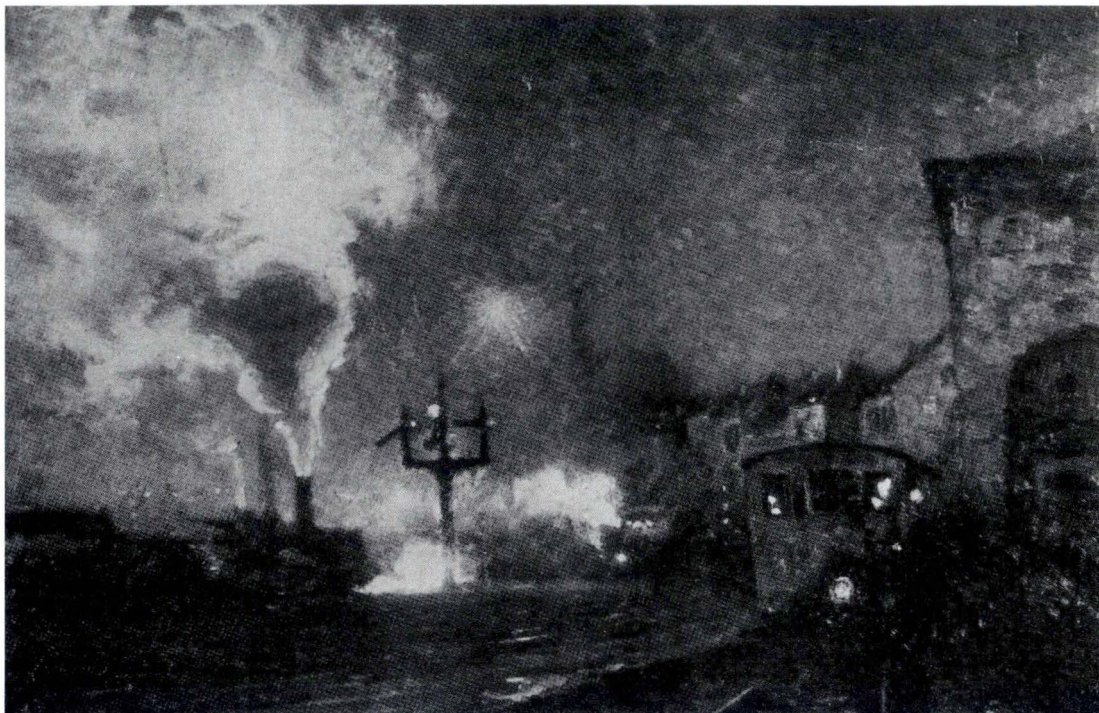


Fig. 2. V. Gilsoul, En gare (1898).  
(Coll. Privée).

sa sensibilité le fit l'interprète de la Flandre au même titre qu'il deviendra à plusieurs reprises celui de la Hollande et, entre 1910 et 1923, le chantre de certaines régions de la France (16) !

\* \* \*

Que Victor Gilsoul ait été séduit par maints aspects du nord et du centre de notre pays n'a pas besoin d'être démontré ; de très nombreuses toiles attestent son amour pour ces régions si attachantes. Il n'en faudrait pas conclure qu'il ait délibérément ignoré le sud de sa patrie. Beaucoup moins connues sont des esquisses qu'il fit d'aventure en Ardenne (17). Peut-être le

(16) Dans plusieurs catalogues de vente qui me sont passés sous les yeux, la plupart en français, le patronyme Gilsoul s'est transformé en *Gilsoel* ! S'agit-il d'une simple coquille d'impression ? Peut-être, mais c'est loin d'être prouvé à mes yeux.

(17) À titre de simple exemple, un petit tableau de ce genre est conservé à Ath par un de mes petits-cousins, M. Ph. Carton. Il aurait été, par ailleurs, étonnant que Gilsoul n'ait pas été invité par la comtesse de Flandre à séjourner parfois en son château des Amerois près de Florenville, auquel cas il y aurait certainement planté son chevalet ! Cf. L. WILMET, *Inlimités royales. Les parents du roi Albert dans leur domaine des Amerois en Ardenne*, Spa, 195, p. 56.

moment est-il venu de citer la réponse de l'artiste à qui Gustave Vanzype vantait une contrée aux paysages séduisants : « Mais il n'y a pas d'eau ! Il me faut de l'eau ! » (18).

Avant de connaître et de magnifier la Flandre, Gilsoul s'est livré à bien des pérégrinations dans sa province natale. Déjà, vers sa quinzième année et souvent accompagné d'une petite bande de rapins, il avait quitté l'estaminet paternel pour se diriger, « des tartines ficelées sur la boîte de peintre », vers les étangs de Rouge-Cloître ou les prairies de Trois-Fontaines. Son chevalet fut planté, un peu plus tard, à quelques kilomètres de là : Genval, Maransart, Overijse, La Hulpe et environs, et également Vilvorde à cheval sur le canal de Willebroek. Autant de thèmes privilégiés d'inspiration auxquels l'artiste recourra encore à plusieurs reprises, et avec un succès jamais démenti. À titre d'exemple, le *Pont Brûlé*, exposé en mai 1921 à la Galerie Leroy à Bruxelles, sera vendu 14.500 frs au collectionneur Willems. Les œuvres exécutées à Overijse, où Gilsoul s'installa vers 1908, avaient déjà connu la faveur de la critique une décennie auparavant : *Place en Brabant* (au Musée du Luxembourg à Paris), *Overijse la nuit*, *Marronniers en fleurs*, *L'entrée du château*, etc.

Bruxelles, la ville natale de l'artiste, occupe une place centrale dans son existence. Il y a connu ses premiers triomphes. Et il y reviendra toujours en dépit d'absences plus ou moins longues dont il sera question plus loin. Dans l'un et l'autre des faubourgs de la capitale, il ouvrira au total cinq ateliers : à Schaerbeek, où s'était déroulée sa jeunesse laborieuse, avenue Rogier puis rue Vanderlinden ; à Ixelles, d'abord avenue Molière puis — après son mariage — l'architecte Hobé lui construisit un petit hôtel rue de la Vallée (son petit-fils, M. Jean Stiers, y réside aujourd'hui, gardien de certains de ses tableaux), et à Woluwe-Saint-Lambert enfin où Lebon érigea en 1932, avenue du Castel n° 75, sa dernière maison avec un atelier.

De 1890 date *Au crépuscule* que le roi Léopold II ne tarda pas à acquérir ; de 1891 : *Nuit de lune sur le canal*. En 1894, on s'arrache les *Vieux Quais au crépuscule* (le port de Bruxelles), le *Zavelput* (coin de la banlieue), *Le Soir*. Le ministre Paul de Smet de Nayer achète la *Ruelle. Buées du Soir*, de 1895 aussi, entre dans une autre galerie et *Tramway passant sur un pont*, naguère au musée de Louvain. Car Gilsoul expose souvent également en province : Gand, Anvers, le Cercle artistique de Tournai, etc. En 1894, pourtant, il avait connu une déception amère. Le jury d'admission du Salon triennal de Bruxelles venait de refuser sa *Tourmente nocturne*. Chez les critiques d'art et dans l'opinion du public, cette décision entraîna un beau chahut (19). Quatre ans plus tard, le jury pour le salon des Beaux-Arts de l'exposition universelle de Bruxelles 1897 repoussa de même son *Canal de Vilvorde*, alors qu'il avait accueilli avec faveur deux autres des toiles de l'artiste (20). Cette fois, il fut bien vengé. Car, à l'exposition internationale de Munich de 1897, le prince-régent Luitpold de Bavière remarqua et acquit deux de ses tableaux. La médaille d'or qui couronna le *Canal de Vilvorde* semble avoir eu deux conséquences : son admission dans l'Ordre de Léopold le 7 janvier 1898, et sa nomination de professeur à l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers peu après (21).

(18) *Nos Peintres* (2<sup>e</sup> série). Victor Gilsoul, supplément du quotidien bruxellois *La Gazette* du 1<sup>er</sup> novembre 1903.

(19) L'œuvre en cause figurait encore en 1909 dans la collection du docteur Jacobs (C. MAUGLAIR).

(20) Il s'agit de *Buées du soir* (déjà cité) et d'un grand paysage appelé *Vieille place d'Ypres*, où Gilsoul a groupé des maisons à pignon qu'il avait dessinées avec minutie mais séparément.

(21) C'est le 5 mars 1898 que Léopold II reçut l'artiste-peintre en audience privée au Palais royal (archives de Madame H. Stiers-Gilsoul). Il sera promu Officier de cet Ordre par le roi Albert en novembre 1911. D'autre

Bruxelles encore est présente dans des eaux-fortes, où Gilsoul vient de trouver une nouvelle forme d'expression : la *Porte de Namur* et la *Montagne de la Cour*. Il ne cesse du reste nullement de peindre comme en témoignent *Le Bois de la Cambre* et *Aulomne à Auderghem*, des toiles joyeuses dans lesquelles la lumière frissonne. Et encore la *Grand-place de Bruxelles*, la *Place De Brouckère*, l'*Avenue Molière*. La *Foire du Midi* est datée de 1900, et de 1910 l'admirable et pathétique *Incendie de l'exposition universelle*, qu'a précédé l'*Incendie d'une fabrique*. Là aussi, Gilsoul est un témoin.

De cette série urbaine, si l'on permet l'expression, l'eau est presque complètement absente. C'est pourtant, nous l'avons mis plus haut en évidence, une composante essentielle du talent de Gilsoul. En 1899 alors qu'il était associé à la Société nationale de Paris, son *Étang en Brabant* (à la Hulpe) fut acquis par le musée du Luxembourg. À nouveau, c'est le triomphe de l'eau dans des vues du canal de Willebroek. Celles-ci lui sont commandées par le collège des Bourgmestre et Échevins de la capitale, dirigé par Émile De Mot. On lui confie en mai 1902 la décoration du couloir des « Cabinets des Échevins » au premier étage du vieil hôtel de ville. Il s'agit d'exécuter quatre panneaux de 1 m 40 sur 1 m avant la fin de l'année suivante, le peintre s'engageant à soumettre à l'approbation de la municipalité les esquisses prévues, soit 1° le bassin de l'entrepôt avec, dans le fond, le pont de la Porte du Rivage (où le dit canal pénètre en ville) et l'Allée verte ; 2° l'autre extrémité du canal de Willebroek ; 3° et 4° deux vues entre ces points extrêmes : le bief des Trois-Fontaines et Cappelle-du-Bois (Tisselt). Prix prévu par le contrat signé par le bourgmestre De Mot le 21 mai 1902 : 18.000 francs<sup>(22)</sup>. Ajoutons que, dans ce couloir assez sombre, l'œuvre de Gilsoul, bien conservée, continue de rayonner de l'éternelle jeunesse de ses coloris !

\* \* \*

Est-ce pur hasard que le merveilleux artiste qu'était devenu l'ancien gamin des tenanciers d'un café de Schaerbeek, se soit épris d'une jeune fille remarquable et intelligente, Ketty Hoppe, de surcroît aquarelliste de talent ? Il l'épousa en 1894. Elle était née à Düsseldorf en 1868, fille d'un graveur en médailles, dans un milieu d'autant plus privilégié qu'il vivait géographiquement proche d'une École de peinture qui tenait depuis un siècle un rang non négligeable dans l'histoire de l'art européen. Quoi qu'il en soit de ce peintre de fleurs très apprécié — dont le Musée d'Art moderne de Bruxelles et bien des collections de premier ordre, y compris celle de Léopold II aujourd'hui dispersée, avaient accueilli les œuvres<sup>(23)</sup> —, ce fut le début d'un amour intense. En 1904, naquit Hélène que, enfant puis adolescente, l'artiste prit pour

part, c'est en janvier 1897 que Gilsoul prépara le « voyage circulaire » d'une quinzaine de ses toiles en direction des « Ausstellungen » de Francfort, Dresde et Munich, essentiellement des coins de la Flandre et du Brabant (mêmes archives Stiers). Ajoutons qu'une visite récente ne nous a pas permis de repérer un Gilsoul parmi les œuvres de peintres belges qu'expose la Nouvelle Pinacothèque de Munich (1985).

(22) Archives de Madame H. Stiers-Gilsoul. Gilsoul, il faut le répéter, était un artiste fort apprécié à cette époque !

(23) Voir l'excellente notice que M<sup>lle</sup> S. SULZBERGER a consacrée à Catherine-Hélène-Régine dite Ketty GILSOUL-HOPPE dans la *Biographie nationale* (Académie royale de Belgique), Bruxelles, XXXIV, col. 406 et sqq. Membre de la Société royale des Aquarellistes, cette artiste fut créée chevalier de l'Ordre de Léopold le 19 mars 1903.

modèle tout comme son épouse et ses vieux parents. En 1909 encore, quand Camille Mauclair lui remit les premiers exemplaires de la monographie qu'il lui avait consacrée, Gilsoul en offrit un à sa femme qu'il avait revêtu de cette dédicace : « ...À l'adorée compagne de ma vie ». Pour des raisons que nous n'avons pas à juger, survint la séparation définitive : Ketty décéda la même année que Victor, en 1939, elle à Bruxelles en novembre, lui peu après à Woluwe-Saint-Lambert le 5 décembre.

Ensemble, pourtant, jusque 1910 en tout cas, les époux Gilsoul-Hoppe avaient subi la fascination du littoral belge. Nieuport et ses environs les inspiraient l'un et l'autre. En face de la station du chemin de fer alors existant, Gilsoul avait installé son atelier dans un décor que devait saccager, on le sait, la guerre 1914-18. À quoi bon rêver de ce qu'était alors le voisinage de La Panne qu'un ami français de passage décrivait comme « un délicieux petit paradis sauvage perdu au milieu des dunes » !<sup>(24)</sup>. C'est à partir de Nieuport que l'artiste rayonne pour reproduire, grâce à la magie de son pinceau, les vieilles demeures aux pignons dentelés de Dixmude et d'Ypres, et traduire les heures de rêveries le long des canaux de Bruges, les promenades contemplatives du crépuscule mélancolique sous les cieux bas de l'Escaut et de l'Yser, sans oublier l'Écluse (Sluis), ce prolongement de notre littoral en terre hollandaise.

Tour à tour s'élaborent les « portraits », comme Gilsoul lui-même le déclarait, des paysages d'une région qu'il aime de toute sa sensibilité : *Lever de lune sur le canal en Flandre*, *Canal de Bruges* (journée grise), *Rayons du soir sur la ville* (Sluis), *Maisons flamandes au crépuscule*, *Nuit lunaire* (littoral belge), *Soir de septembre* (Sluis), *A la nuit tombante* (Flandre), *Dans les dunes*, *Zoutelande*, *Lessiveuses zélandaises*, *Enkhuyzen*, *Brouwershaeven*, *Canal de Bruges* (un autre aspect), *Vieux pont à Malines*, la *Bénédiction de la mer* (à Nieuport). *Marché en Flandre*, le *Soir de Bruges* (1903, coll. Léon Delbruyère), la *Base d'un Moulin* (en Flandre), *L'estacade* (1902), *La maison du pontonnier* (1902), *La Porte Maréchale* à Bruges (1906), *Le Soir à Malines* (1902, coll. Schleicher), *Vieilles maisons à Dixmude* (1905, coll. Dr Le Marinel), *Le canal en juin* (1908), *La barque abandonnée* (1905, coll. M. Samuel) et *Soleil couchant* évoquant aussi toutes deux Nieuport ; *Au bord d'un canal en Flandre* (coll. Simons) ; *Château féodal en Flandre*, *Accalmie sur le chenal* (1898, au Musée d'Art moderne à Bruxelles après son achat par le gouvernement), et *A Dixmude* (1904) qu'acquiert la comtesse de Flandre. De la même inspiration réaliste sont les eaux-fortes telles les *Cités flamandes sous la neige*, *Canal à Dixmude*, *Le Vieux Pont* (Dixmude également), *Malines*, *L'estacade*<sup>(25)</sup>. Citons encore *Malinée de juin* et *Malines sous la neige* (fig. 3 et 4).

En 1900, Gilsoul a exposé à Paris dans le cadre du Cercle artistique, à l'occasion de la grande manifestation universelle que l'on connaît. Une médaille d'argent lui est octroyée, et

(24) Léonce BÉNÉDITE, *Exposition Victor Gilsoul. Galeries Georges Petit* (8, rue de Sèze), Paris, 1912, p. 3.

(25) Cette liste, qui n'est certainement pas complète et ne tient nullement compte de la chronologie, reprend en partie le catalogue de ce que Gilsoul a exposé à Paris, aux Galeries G. Petit, entre le 16 et le 30 avril 1912 (cf. L. BÉNÉDITE, *op. cit.*, p. 11-16), partiellement aussi ce qui a été exposé à l'hôtel de ville de Bruxelles du 16 juillet au 17 août 1980 (voir brochure illustrée présentée par M. PIRON, échevin des Beaux-Arts de la capitale, 1980, et enfin plusieurs des 42 tableaux qui figurèrent à l'exposition Victor Gilsoul et Ketty Hoppe-Gilsoul à la fondation E. Deglumes (rue Abbé Cuypers 9, près du Cinquantenaire à Bruxelles) du 12 au 31 octobre 1985 (voir liste polycopiée communiquée par Madame H. Stiers)





Fig. 3. V. Gilsoul, Matinée de juin (1908).  
(Coll. privée).

Léopold II la visite à son tour en se faisant présenter les compatriotes qu'il y rencontre dont notre peintre. L'année suivante le souverain, toujours à Paris au Salon de la Société nationale, acquiert un grand *Paysage du littoral belge. Environs de Nieupoort*. L'œuvre a suscité l'admiration enthousiaste de C. Maclair et l'entraîne à écrire cette monographie dont j'ai déjà entretenu le lecteur, avec les conséquences pratiques que l'on devine<sup>(26)</sup>.

\*  
\* \* \*

Léopold II est littéralement emballé par la technique et le coloris de Gilsoul. On sait qu'en 1890 il avait acheté son *Au Crépuscule* et plus tard son *Paysage du littoral*. Pourquoi ne pas lui confier la tâche de rehausser de quelques-uns de ses merveilleux tableaux son yacht personnel, l'*Alberta*? Car le roi des Belges, qui est en même temps depuis 1885 souverain de l'immense État indépendant du Congo, possède un second yacht qui porte le nom de son neveu et futur successeur, après s'être débarrassé d'un premier dont sa troisième fille, la princesse Clémentine,

(26) C. MACLAIR, *op. cit.*, passim. Voir également à propos de cet ouvrage G. V. Z. (Gustave VANZYPE), *Chronique artistique. Un livre intéressant. — L'impressionnisme et l'École belge —*, dans *La Gazette* (Bruxelles) du 22 mai 1909.



Fig. 4. V. Gilsoul, Malines sous la neige (1908).  
(Coll. privée).

avait été marraine. À l'un et l'autre de ces bateaux de plaisance mais également « instruments de la diplomatie royale » (car Léopold II reçut à leur bord d'assez nombreux personnages politiques de plusieurs pays), j'ai consacré maintes recherches et j'envisage une étude<sup>(27)</sup>. Mais ce n'est pas le lieu d'en faire état ici. Qu'il suffise au lecteur de savoir que le monarque utilisait

(27) Un travail exhaustif, s'entend, car j'ai déjà entamé cette étude dans mon mémoire *Léopold II et le Maroc (1885-1906)*, Bruxelles, Académie royale des Sciences d'Outre-Mer, Classe des Sciences morales et politique, nouvelle série, XXX-2, 1965, p. 118 et sqq. Bien des photos de ces deux yachts ont été publiées, surtout de l'*Alberta* (à titre d'exemple dans G. RESOV, *Nous. Léopold II*, Zaltbommel, 1979, p. 166), malheureusement jamais de vues intérieures.

souvent l'*Alberta* et qu'il désira, vers la fin de 1900, le rendre plus confortable et surtout plus accueillant <sup>(28)</sup>.

C'est dans les bassins du port d'Ostende qu'était alors amarré le splendide yacht royal. Gilsoul dût s'y rendre assez rapidement après la commande. « Tous les encadrements, boiseries et une partie de l'ameublement sont en bois du Congo », décrivait l'un des rares journalistes qui avait réussi à y pénétrer <sup>(29)</sup>. Pour notre artiste il s'agissait de fournir treize panneaux décoratifs qui présenteraient « les coins les plus pittoresques de la Belgique », tandis que son épouse se chargerait « au dessus d'une porte, (d') une branche de clématite s'élevant harmonieusement au centre d'un motif qui ressemble à un éventail déployé », ainsi que de deux tableaux de fleurs <sup>(30)</sup>.

En réalité, les choses se déroulèrent selon la volonté du roi qui n'aimait guère attendre. Le 20 février 1901, l'artiste fut averti que le yacht ne serait pas à quai à Ostende, mais la semaine suivante seulement. Le 26, Madame et Monsieur Gilsoul furent invités à s'y rendre en train ; Ketty accompagnait son mari d'autant que, le 23, Léopold II — le couple avait vraisemblablement été le saluer au palais de Bruxelles —, l'avait chargée de peindre pour l'*Alberta* « quatre petites aquarelles ». Le 27 avril, le souverain était rassuré : la commande était « en bonne voie » d'exécution. Le 4 juin suivant, il pouvait admirer les treize panneaux du peintre et, également sur chevalets, les aquarelles de son épouse, et leur exprimer son plus vif contentement <sup>(31)</sup>.

Nul doute, par ailleurs, que Léopold II ait fait part de son enthousiasme aux membres de sa famille qui habitaient la capitale. Son frère et surtout sa belle-sœur, la comtesse de Flandre, ainsi que le duc de Vendôme, leur gendre, visitèrent les salons et les galeries où Gilsoul exposait et même se rendirent à son atelier. La mère du futur roi Albert, pour sa part, acheta *A Dixmude* (1904) et *Canal en Flandre* (1904). Suivirent des membres de la noblesse, des magistrats, des industriels... <sup>(32)</sup>.

Le sort de l'*Alberta*, après le décès de notre deuxième souverain en 1909, a fait l'objet d'un certain nombre d'hypothèses que je n'ai pas à discuter ici. On sait où échoua l'argenterie, pour

(28) La présence à bord de l'*Alberta* de la célèbre baronne de Vaughan ne peut exclure que Léopold II y ait mené des négociations importantes, notamment au sujet du Congo. Cf. L. VAN AUDENHAEGE, *Très-Belle. Blanche Delacroix...* Bruxelles, Didier Hatier, 1987, *passim*.

(29) *L'opinion libérale* (Namur), janvier 1901. Un exemple parmi d'autres des extraits de la presse nationale et internationale que conserve Madame H. Stiers-Gilsoul. Le tout est révélateur de la grande notoriété que connaissait le peintre, et qui — on s'en doute, — lui valut également bien des jalousies!

(30) *Le Petit Belge* (Bruxelles), 9 juin 1901. Les informations ainsi fournies étaient quelque peu erronées, comme on s'en rendra compte un peu plus loin.

(31) Archives de Madame H. Stiers-Gilsoul. Les lettres du Palais royal sont signées par le comte Edouard d'Assche, maître des cérémonies de la Cour. Peut-être le moment est-il venu de rappeler que Victor Gilsoul et son épouse fréquentèrent un moment cette Cour. C'est, en tout cas, devant le peintre que Léopold II s'adressa, peu avant 1907, aux ingénieurs chargés des travaux du nouveau port de Zeebrugge en des termes que Gilsoul répéta plus tard au journaliste et écrivain Gérard Harry : « ...Attendez-vous à me trouver en travers de votre chemin si vos travaux menacent une seule des admirables vieilles maisons de Bruges ou même un seul de ses arbres ». (G. HARRY, *Léopold II*, Turnhout, 1920, p. 14).

(32) D'après nos derniers renseignements, le *Canal en Flandre* orne actuellement le bureau du président du Conseil héraldique, avenue Louise à Bruxelles. Cette grande toile fut souvent reproduite, en particulier dans *Belgian Art in exile*, Londres, 1916, p. 13.

nous borner à cet exemple. Par contre, on ignore ce que sont devenus les treize tableaux de Gilsoul et les quatre aquarelles de Kitty Hoppe, et c'est bien dommage. Car jamais, à notre connaissance tout au moins, ces œuvres n'ont fait l'objet de la moindre reproduction. On en est même à ignorer les thèmes retenus. Pourtant, la presse parla à l'époque d'une exposition au Cercle artistique et littéraire où, à côté d'œuvres marquantes des époux Gilsoul, on pourrait admirer ces nouveaux tableaux. Quoi qu'il en soit, il est tout à fait exclu qu'il se soit agi — comme on me l'a parfois affirmé — des neuf provinces belges! (33). Plus que probablement, c'est la Flandre y compris le littoral, le Brabant et la Campine que magnifia une fois de plus notre paysagiste.

\* \* \*

Très tôt, la Hollande l'avait fasciné. Souvenons-nous de ses premières incursions en Zélande et en particulier du côté de Sluis. Est-ce l'influence de Franz Courtens, dont on a dit les attaches avec Termonde, confluent de l'Escaut et de la Dendre, qui l'attira d'abord dans cette région? Pour passer aux Pays-Bas, suffisait la fantaisie voyageuse de Gilsoul qui le faisait séjourner tantôt à Dordrecht et tantôt à Amsterdam ou Rotterdam, non sans revenir dans l'entretemps aux vieux quais de Bruges ou de Gand.

La Meuse hollandaise, majestueuse et dramatique, aux beaux tournants, a été l'inspiratrice de nombre de ses toiles. Il l'a peinte à *Dordrecht* (sur les bords du fleuve), dans des *Paysages hollandais* et des *Maisons hollandaises sur le quai*, dans *L'Orage sur la Meuse* (1901, collection Rommelaere), dans les *Bicoques*, *Soir de novembre* (exposé en 1896 au salon de la Société des Beaux-Arts de Bruxelles, il fut acheté par le gouvernement et déposé plus tard aux Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles), *Rotterdam*, etc.

Tous les biographes de Victor Gilsoul ont été frappés par sa parenté avec certains peintres hollandais tels Maris, Roelofs, Breitner et aussi Van Mastenbroeck. Comme eux, il a le sens de la grandeur « des horizons illimités où l'œil embrasse des lointains vaporeux au-delà desquels la mer se presse » (34). A cet égard, notre compatriote aura été tout autant l'interprète de certaines contrées du royaume des Pays-Bas que de la Flandre et du Brabant.

\* \* \*

En 1910, c'est pour la France que part Gilsoul. Dans sa vie privée, on l'a dit plus haut, s'est produit un événement douloureux. La séparation d'avec Kitty Hoppe est consommée. Dès son arrivée dans le département du Nord, qu'il a d'abord abordé comme avec regret (il ignore tout de cette société, celle de Millerand et de Poincaré, de l'aristocratie républicaine aussi!), il revient peindre des sites et des villages du pays de l'Yser, ainsi *Mannekensvere* à 5

(33) Madame H. Stiers croit se souvenir qu'un des tableaux en question aurait été acheté, vers 1912, par le père d'une de ses compagnes de classe, un certain M. Deschamps. La dispersion de nombreux biens mobiliers de Léopold II, déjà de son vivant, a fait l'objet d'un catalogue : *Tableaux, meubles et œuvres d'art des collections de S. M. le Roi. Vente au Palais des Beaux-Arts (rue de la Régence), du 14 octobre au 14 novembre 1909, au profit de la Mutualité des Artistes associés (!)*. V. Gilsoul est cité pour un tableau : *Le soir, paysage*, estimé alors mille francs (?).

(34) L. JOTTRAND, *op. cit.*, non paginé.

km. de Nieuport et à 4 de Dixmude, un tableau que la ville de Paris lui achète pour les collections du Petit Palais.

Successivement Gilsoul se fixera dans plusieurs localités françaises. Entre 1910 et 1923, il ne rentrera au pays — à la veille de la guerre de 1914 — que pour amener la vieille maman qui avait tant fait pour l'éveil de son jeune talent. Il l'avait représentée, tout comme son père d'ailleurs. Il s'installe d'abord à Paris, dans le XVII<sup>e</sup> arrondissement, avenue de Villiers. Après son *Atelier de Paris* (1915) tant de sujets attirent le pinceau de Gilsoul en Île de France et progressivement plus loin.

Successivement, mais avec des retours sur place, « il a chanté », comme l'écrivit l'un de ses admirateurs, « le poème de Versailles... et la Touraine. Il est venu ensuite dans le Midi, et ce coloriste violent et ardent des vieilles cités de la Flandre et du Brabant a su, presque aussitôt, comprendre la lumière azurée et perlée des matins de Nice et de Menton et exprimer en maître l'insaisissable olivier... »<sup>(35)</sup>. Dans tant de charmantes cités de la province française, Gilsoul a certainement cru retrouver ce qu'il avait chéri dans sa propre patrie.

Pêle-mêle — car, une fois encore, la fantaisie voyageuse de l'artiste ne s'accommode pas d'une chronologie rigoureuse —, voici d'abord Versailles : *Reflets du couchant au palais, Automne* et *La margelle de marbre*, et Fontainebleau : *Cours de la Seine*, puis Chartres avec *Le pont*. Ensuite la vallée du Rhône avec *Villars, Le château de Chinon* en Touraine, et *Mantes, et Vélheuil, et Saunois*. Inévitablement, comme en Flandre et en Hollande, Gilsoul est attiré par la mer. Normandie et Bretagne le voient installer son chevalet : à Saint-Malo : *La baie, Le fort national, Le départ de la vedette* ; à Concarneau : *Port, Le soir, Baleaux de pêche* ; à Honfleur ; à Dinard (où l'artiste s'installe pour un temps de vacances durant la guerre) : *Ciel d'été, La plage de Saint-Lunaire* ; à Vitré sur la Vilaine : *Vieille maison et Automne* ; à La Rochelle : *Le port*. Du séjour de Gilsoul à Paris, d'autres œuvres sont connues que les paysages où il est devenu un maître admiré et souvent exposé, telles *Une Parisienne* et *Nu à la poupée* (fig. 5).

Et le voici, en 1913, parti pour le Midi où règne la Méditerranée. Tour à tour l'ont séduit les plages et les petits ports de la Côte d'Azur. De Menton, dont il peint *L'ancien port* (chez son petit-fils), Gilsoul arrive dans la région de Nice puis de Villefranche, « ce coin de paradis terrestre » comme l'avait souvent répété le roi Léopold II.

Gilsoul pensa-t-il à ce dernier — qui y avait vécu en des séjours de plus en plus longs au cours des douze dernières années de son règne et où l'on venait précisément d'ériger à sa mémoire un premier monument — lorsqu'il peignit *L'allée des cyprès au Cap-Ferrat, Le jardin à Beaulieu, Les oliviers* (Beaulieu), *Villefranche...*<sup>(36)</sup> ?

(35) J.-R. DELAHAUT, *Victor Gilsoul*, dans *Terres latines*, Bruxelles, 4<sup>e</sup> année, n° 4, avril 1936, p. 109-116.

(36) Depuis plusieurs années, j'ai sur le chantier un travail sur *Léopold II et la Côte d'Azur (1898-1909)*. J'espère pouvoir en illustrer la publication de quelques-uns de ces merveilleux tableaux de Gilsoul. Mais, si j'en ai vu des reproductions dans certaines revues, j'ignore encore où sont actuellement les toiles. *L'allée des cyprès* fit partie de la collection de tableaux de J. Frantz Fonson, l'auteur du *Mariage de Mademoiselle Beulemans* et ami de Gilsoul (Bruxelles 1870-Paris décembre 1924), et également frère de Jules Fonson, philanthrope et surtout industriel (médailles et décorations). Frantz Fonson acquit aussi le *Jardin à Beaulieu*, cependant que *Les oliviers* entraient dans la collection d'un certain M. Otto (?). Pour en revenir un instant encore à Léopold II, une stèle lui fut érigée en 1912 précisément au Cap-Ferrat à l'initiative de l'écrivain Léon Dommartin dit Jean d'Ardenne, tout près des propriétés royales qui ne furent vendues que beaucoup plus tard. *L'Allée des cyprès* faisait partie de l'une d'elles.

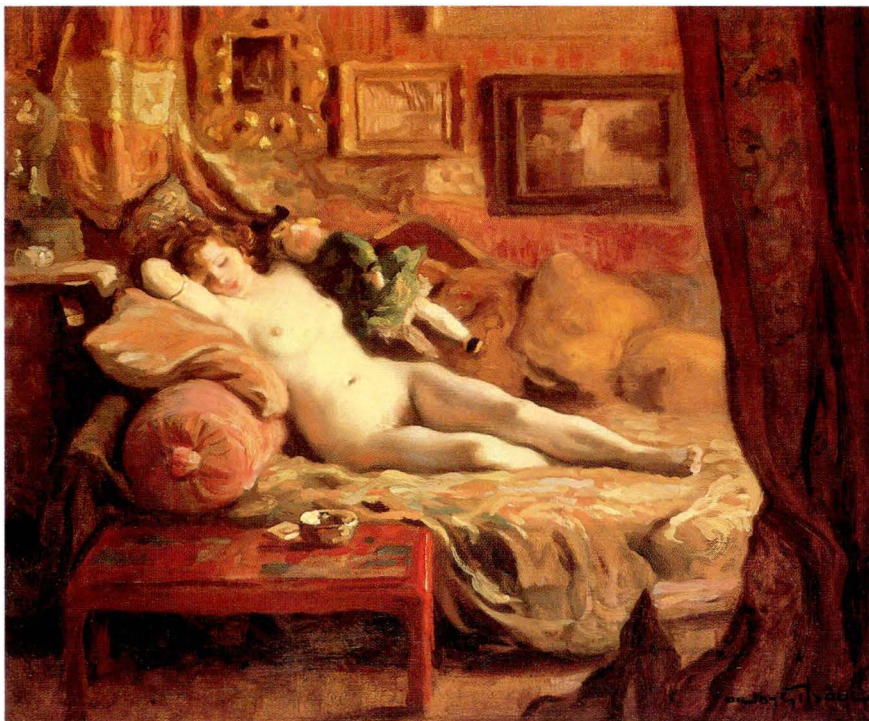


Fig. 5. V. Gilsoul, Nu à la poupée (période parisienne, 1910-23).  
(Coll. privée) (Copyright Spelldoorn).



Fig. 6. V. Gilsoul, Le marché de Zele (années 1930).  
(Coll. privée) (Copyright Spelldoorn).



Le 28 novembre 1916, un événement combien douloureux devait affecter la sensibilité de Victor Gilsoul. Il fut l'unique témoin de la mort tragique, en gare de Rouen, de son vieil ami Émile Verhaeren, broyé par le train où il voulait monter trop tôt avant l'arrêt. Le peintre, au risque de sa propre vie, chercha à empêcher la catastrophe en retenant le grand poète, mais en vain. Il ne put qu'accompagner, avec mesdames Verhaeren et Van Rysselberghe et André Gide, les voitures du ministère belge de la Guerre qui suivirent le corps jusqu'au cimetière d'Adinkerke-La Panne, ultime coin libre de sa patrie<sup>(37)</sup>. Fort ébranlé par cette disparition dramatique de Verhaeren, l'artiste, alors installé près du parc de Versailles, chercha plus que jamais à se distraire dans le travail. C'est alors qu'il peignit non seulement à Saint-Malo et La Rochelle, mais surtout au Grand Morin.

Les hostilités qui continuaient à ravager son pays natal en même temps qu'une partie importante de la France inspirèrent à Gilsoul quelques toiles, telle *Le sac de Louvain* que conserve le Musée royal de l'Armée à Bruxelles, et *La cure de Houtem (Les Moères)*, qui fut un temps le grand quartier-général du roi Albert et que la fille de l'artiste remit en janvier 1940, en souvenir de son père, à la reine Elisabeth<sup>(38)</sup>. Tout en ayant connu en France, en particulier dans la capitale le rayonnement flatteur d'une vie artistique intense, Victor Gilsoul n'était pas sans éprouver le regret de son pays. En 1923, après treize ans d'absence, il y revint.

\* \* \*

Comme pour fêter ce retour, il monta une exposition rétrospective de ses œuvres. Autant qu'un triomphe, ce fut une révélation. Aux cimaises de la Galerie Giroux à Bruxelles, en février 1924, le roi et la reine, le corps diplomatique, le grand public vinrent admirer « la bonne peinture que montrait Gilsoul... le bain salubre et combien bienfaisant après les horreurs et des éculubrations cérébrales où l'art, pour tout dire, n'avait rien à voir ». On aurait dit vraiment, poursuivait un critique d'art, « que les gens savaient gré à Gilsoul d'avoir conservé toute sa foi dans une technique d'une plasticité chantante et d'une noble sincérité »<sup>(39)</sup>. La plupart des tableaux exposés furent emportés aussitôt. L'ambassadeur du Japon, Moneitero Adaatci, en acquit un petit, le portrait d'*Hélène, la fille du peintre*. Car l'inspiration de la nature n'empêcha jamais Gilsoul, on l'a dit plus haut, de peindre les membres de sa famille et ses amis.

Après 1924 et pratiquement jusqu'à son décès, quinze ans après, sa vie continua à s'écouler avec une sérénité et une conscience identiques. « Gilsoul est peintre », soulignait un de ses nombreux admirateurs en 1936, « il l'est de toute son âme généreuse. Il l'est pour lui, pour lui seul, c'est ce qui fait la sincérité de son œuvre lumineuse et puissante »<sup>(40)</sup>.

(37) On se réfère ici à la belle brochure illustrée que l'Institut National de Radiodiffusion publia en 1936 à l'occasion du 20<sup>e</sup> anniversaire de la disparition d'Émile Verhaeren.

(38) Voir le catalogue d'une exposition « La guerre de 1914-1918 dans le dessin et l'estampe » au Musée royal de l'Armée, Bruxelles, 1968, n° 48.

(39) J.-R. DELAHAUT, *op. cit.*, p. 114-115. L'artiste, dès qu'il fut rentré au pays, s'installa dans un atelier aux établissements Mommen au n° 37 de la rue de la Charité à Saint-Josse-ten-Noode. Sur ces ateliers, que fréquentèrent tant de peintres et de sculpteurs, il faut relire Y. DU JACQUIER, *Saint-Josse... au temps des équipages, nouvelles promenades à bâtons rompus*, (Bruxelles), 1963, p. 92-106.

(40) J.-R. DELAHAUT, *op. cit.*, p. 116.



Il s'était d'abord installé dans une résidence modeste et tranquille, au bord du lac d'Overmeire, à une quinzaine de kilomètres de Termonde. De cette période réaliste et féconde de l'art de Gilsoul, nous avons le témoignage d'un de ses amis, le critique Léonce de Castillon. « J'ai fait », écrira-t-il en 1937, « une excursion en barquette avec... un maître de la peinture belge, Victor Gilsoul, qui y réside l'été dans un coquet *tusculum* (villa) au bord du lac, qu'il a nommé « Zomernestje » (le petit nid d'été) et où un couple d'hirondelles a fait son nid dans la véranda ouverte au sud » (41).

Voient le jour bien des tableaux où l'artiste accroche les impressions poétiques d'un lac un peu mystérieux : *Le lac vu du jardin du peintre*, *Entrée du jardin*, *Étang avec pêcheur dans une barquette*, *La terrasse*, *Au bord du lac*, *La chapelle du hameau*, *Une passerelle rustique* sur le petit canal reliant le lac à l'Escaut, *Overmeire-Donk*, etc. Gilsoul n'oublie évidemment ni *L'atelier* qu'il possède dans son joli cottage, ni les environs de celui-ci : *Pont à Termonde*, *Effet de brume* (l'Escaut à Uitbergen), *Zelee et son Marché* (fig. 6).

En 1933, en pleine crise financière et à peine installé dans son nouvel atelier à Woluwe-Saint-Lambert, une grande exposition des dernières œuvres de Gilsoul marque un nouveau triomphe. Une fois encore, ce fut pour beaucoup de critiques d'art l'occasion de mettre en évidence la diversité d'un talent qui excellait dans le paysage, mais brillait aussi dans la nature morte, le nu, l'intérieur et, on l'a dit plus haut, le portrait. Aux tableaux tumultueux de la jeunesse et de l'âge mûr, en avaient succédé d'autres. L'artiste, toujours réfractaire aux modes qui déferlaient sur le siècle et qu'il appelait « les maladies en isme de la peinture » (pointillisme, luminisme, impressionnisme, cubisme, dadaïsme, surréalisme), restait fidèle à lui-même. Il avait vu des régions aussi différentes que les Pays-Bas, la France, la Suisse, le nord de l'Italie et celui de l'Égypte sans cesser d'appartenir à l'école flamande par la technique et le tempérament (42). Il peignit ainsi jusqu'au bout. Nous connaissons de lui une toile destinée au musée national de Riga, une vue de *Gand* (1935), un autoportrait de *L'artiste* (1938). Mais qui peut se vanter de tout avoir exploré de cette production extraordinaire, toujours marquée du sceau de la qualité ? (43).

(41) L. DE CASTILLON, *Les paysages scaldéens. Au lac de Donck*, dans *Bulletin du Touring Club de Belgique*, Bruxelles, n° 5, 1<sup>er</sup> mars 1937, p. 71-74. Du même auteur : *Chronique artistique. Victor Gilsoul*, dans la revue mensuelle *L'expansion belge et exportation réunies*, Bruxelles, septembre 1935, p. 713-716.

(42) L. PLEE, *Un peintre de l'âme belge. Victor Gilsoul*, dans les *Annales politiques et littéraires*, Paris, 20 juillet 1919, p. 59. Epinglons cet extrait : « Flamand, Gilsoul l'est jusque dans les moelles. Il l'est au moral comme au physique.... Dans ce renouveau de l'art national où courageusement elle s'apprête, la Belgique compte sur lui ».

(43) Je viens d'apprendre que le musée communal de Woluwe-Saint-Lambert possède de lui trois petits paysages. L'un d'eux porte au verso une étiquette : « Galerie Georges Giroux. Bruxelles » et dut donc y être exposé en 1924. Nombre de périodiques et publications antérieures à 1939 citent, parfois en les reproduisant, des toiles de Gilsoul qui me restent inconnues. Ainsi C. MAUCLAIR, *Le peintre V. Gilsoul*, dans *L'art belge, journal du Mouvement artistique belge*, dirigé par Iwan Gilkin et Isy Brachot, 2<sup>e</sup> année, n° 9, Bruxelles, 30 octobre 1920 ; G. VERDAVAINE, *Le peintre V. Gilsoul*, dans *Savoir et Beauté*, 5<sup>e</sup> année, n° 1, Saint-Ghislain, janvier 1925 ; F.R. DE MIOMANDRE, *Victor Gilsoul*, dans *L'art et les artistes...* Revue d'art ancien et moderne des deux Mondes » (dir. : A. Dayot), 9<sup>e</sup> année, n° 98, n° 101, Paris-Leipzig, août 1913, p. 209-219.

L'homme comptait beaucoup d'amis<sup>(44)</sup>. L'un d'eux le décrivit ainsi à la fin de sa vie : « loyal, rude parfois, avec des naïvetés et des gaités brusques... Il sait beaucoup, parle peu, vit à l'écart, est fou de nature, indépendant jusqu'à la sauvagerie... sans arrivisme, sans violence et sans bruit... »<sup>(45)</sup>. Ses succès, ses expositions, de hautes relations également, lui attirèrent, c'est l'évidence même, la jalousie des uns, l'inimitié des autres. C'est « pour des motifs de haute conscience » qu'il avait quitté son professorat à l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers où avait enseigné bien avant lui Franz Courtens<sup>(46)</sup>.

Quand Gilsoul décéda le 5 décembre 1939, la guerre venait de s'allumer en Europe, et notre pays mobilisait ses forces pour tenter d'échapper à une seconde invasion. La disparition d'un artiste, aussi riche de réalisations que de talent, ne fut pas entourée des longs commentaires flatteurs qui avaient salué ses expositions de 1924 et de 1933. Plus tard, la commune de Woluwe-Saint-Lambert, où il avait eu sa dernière résidence et ouvert un ultime atelier, lui rendit hommage en baptisant du nom de Victor Gilsoul une avenue et un clos tout proche. En 1980, en la salle des milices de son fastueux hôtel de ville, Bruxelles à son tour se souvint de son illustre « enfant » en consacrant une exposition à septante-deux de ses œuvres. L'avant-propos de la modeste brochure qui sert de catalogue, sous la signature de Marcel Piron, pour lors échevin des Beaux-Arts de la capitale, avait pour titre : « Gilsoul, trop peu connu »<sup>(47)</sup>.

À cette époque déjà, il y a près de huit ans, il était permis de se poser la question : « Peut-on dire que cette œuvre nombreuse et de qualité est au premier plan des amateurs de peinture contemporaine ? ». Négative alors, la réponse l'est tout autant aujourd'hui, sinon davantage. C'est pourquoi sa fille d'abord, relayée actuellement par le fils de celle-ci, M. Jean Stiers, ont tenté et s'efforcent encore de ranimer la flamme du souvenir autour d'une mémoire qui leur reste chère. En octobre 1985, aux cimaises des salons de la Galerie Fondation Edmond Deglumes, proche du Cinquantenaire à Bruxelles, le public put admirer une cinquantaine d'œuvres de Victor Gilsoul, et une dizaine d'aquarelles signées de Ketty Hoppe-Gilsoul. Comme le soulignait le chroniqueur Paul Caso, « faut-il dire que cet art rétro a beaucoup de charme :

(44) J'ai déjà cité Constantin Meunier (les familles se fréquentaient depuis longtemps) avec qui Gilsoul siégea dans plusieurs jurys. C'est de C. Meunier qu'est le médaillon de bronze qui rappelle le profil du peintre sur la stèle de sa tombe au vieux cimetière de Woluwe-Saint-Lambert (avenue du Dernier repos). Bien d'autres de ses amis devraient être évoqués ici : outre les écrivains Émile Verhaeren, déjà cité, Eugène Demolder et Camille Lemonnier (de ce dernier, on ne peut omettre *L'École belge de peinture 1830-1905*, Bruxelles, 1906), les peintres Alfred Stevens, cité plus avant, Constant Montald qui avait son atelier à Woluwe-Saint-Lambert, et Jean Gouweloos, ainsi que Égide Rombaux et Victor Horta.

(45) L. JOTTRAND, *op. cit.*, non paginé. Autre passage à retenir : « ...les honneurs officiels et les distinctions honorifiques ne lui avaient pas manqué, ni la satisfaction d'avoir établi sa fortune par son travail... Avec une légitime fierté, il considérait son destin de self-made-man d'un regard souriant... Savoir plusieurs de ses œuvres dans les musées et de célèbres collections particulières du monde entier le flattait... ». De fait, outre chez nous, en France et aux Pays-Bas, Gilsoul continue à être présent dans des musées de Barcelone, Krefeld, Bucarest, Riga, Buenos-Aires, Le Caire, Brighton, etc.

(46) Archives de Madame H. Stiers-Gilsoul.

(47) *Exposition . Tentoonstelling Victor Gilsoul*, Bruxelles, 1980, non paginé.

portraits, paysages, fleurs et nus se reflètent dans un regard fin de siècle, avec l'éclat d'une matière très nourrie qui a gardé la fraîcheur de l'instant » (48).

Le moment est venu de conclure. Dans cette époque désordonnée de l'après-guerre où tant de valeurs spirituelles, morales et artistiques semblent avoir perdu leur raison d'être et où l'argent paraît tout dominer, comment ne pas souhaiter que l'œuvre à la fois sincère, lumineuse et puissante d'un Gilsoul ne tombe pas dans un oubli progressif ? (49).

#### ABSTRACT : **The Belgian Painter Victor Gilsoul (1867-1939)**

Victor Gilsoul died about fifty years ago. His numerous works are kept in private and public collections in Belgium, France, Netherland, Germany, Spain, the Soviet Union, Rumania, Egypt, Argentine a.s.o. Gilsoul represents a rather uncommon type of self-made artist : he was born in Brussels in 1863 coming from a very modest family (his parents kept a pub). He painted from his twelve years on with no other guide than the advice of both Louis Artan, a marine painter and Alfred Verwee, an animal painter and, later, that of Franz Courtens, a master of landscape.

He exhibited his first painting in the Brussels Salon at the age of seventeen. Over more than sixty years Gilsoul remained faithful to his youth ideal : a free rendering of what nature presented to him. Gilsoul strongly resisted all the succeeding trends in painting, such as impressionism ; surrealism, pointillism, cubism a.s.o. Whenever he is painting a landscape, a portrait, a nude or a still life, every picture is characterized by authentic sincerity. He obtained some important official commissions, among them from the city of Brussels and from king Leopold II for whom he decorated the yacht *Alberta*. Exhibitions in Belgium, in Paris, Munich, Berlin and Frankfurt promoted a deserved reputation.

Exhibitions of his works held after 1945 (Gilsoul died in december 1939) witness that his painting represented mostly various aspects of Flanders and Brabant with a predilection for waterscapes.

A.D.

(48) À ce sujet, relire l'article de Marcel VERMEULEN, *Dans l'atelier-sanctuaire du peintre Victor Gilsoul, sa fille entretient la flamme du souvenir*, dans le quotidien *Le Soir* (Bruxelles) des 25, 26 et 27 mai 1985, et celui de Paul CASO, *Le retour de Victor Gilsoul : une rétrospective attendue*, dans le même journal des 26 et 27 octobre 1986. Plus récemment, à l'occasion d'une nouvelle exposition « Victor Gilsoul et Kathy Hoppe » (en février 1987, à la Galerie Fondation Deglumes déjà citée), un bref article, fort bien illustré en couleurs : *Un maître de la peinture belge contemporaine : Victor Gilsoul*, a été diffusé par *Le Cahier des Arts*, 9<sup>e</sup> année, Bruxelles ; direction : Louis Henno), novembre 1986, p. 8-14, sous les signatures de J. S. (Jean Stiers) et de E. L. (Émile Leclercq, rédacteur en chef).

(49) Je ne puis terminer cet article sans adresser mes vifs remerciements à la famille du peintre grâce à la générosité de laquelle il est rehaussé d'une illustration digne de son objet.

## MISCELLANEA

### Un nouveau vocabulaire des objets civils domestiques

Le nouveau volume de la collection « Vocabulaires » de l'Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France est un fort volume richement illustré, consacré cette fois aux objets civils domestiques français « dont la forme se précise vers 1400 et qui disparaissent ou se transforment vers 1914 » (p. xi) : Catherine ARMINJON - Nicole BLONDEL, *Objets civils domestiques. Vocabulaire*. (Coll. Principes d'analyse scientifique). Ouvrage dirigé par André CHASTEL et Francis SALET, Paris, Ministère de la Culture, 1984, in-8 (30,5 cm), 636 p., 2771 ill. dont 388 en coul., relié simili sous jaquette en coul.

Les deux auteurs principaux se distinguent de la tradition des dictionnaires de « mobilier » par une limitation aux seuls « objets » et par une classification de ceux-ci suivant leur fonction, indépendamment de leur matière et de leur niveau social, délimitant ainsi quatorze chapitres consacrés à l'alimentation, la toilette, les soins médicaux domestiques, l'entretien de la maison et du linge, l'éclairage, l'âtre, le chauffage, le décor, l'écriture, le tabac (fumé et prisé), les ouvrages de main. Vingt pages d'index alphabétique permettent inversement de retrouver chaque mot.

Quelque 2771 photos en blanc et noir ou en couleurs ont le mérite non seulement de donner à ce vocabulaire une illustration quasi-systématique, mais d'attirer aussi l'attention (voir p. 626-629) sur les richesses de 168 musées et nombre de collections privées, qui évoquent les uns et les autres la production de quantité de manufactures de céramique (comme Douai, Limoges, Lyon, Marseille, Montpellier, Niederviller, Paris, Rouen, Saint-Cloud, Saint-Omer, Sarreguemines, Sèvres, Vincennes), d'orfèvres (comme Boulenger, Christoffe), de couteliers (comme Guerre : p. 244, n° 1210 ; 245, n° 1218 ; 246, n° 1221 ; 525, n° 2466), de cristalleries (comme Baccarat), à côté de productions plus artisanales ou plus quotidiennes tels les objets en fil de fer (p. 17, n° 70-71 ; 213, n° 1087-1088 ; 217, n° 1109), en tôle émaillée (p. 143, n° 705 ; 345, n° 1677 ; 553, n° 2594), etc.

L'ensemble donne une refonte et une modernisation complète du glossaire de Gay et du dictionnaire de Havard — tout juste centenaires —, abordés sélectivement de façon à ne retenir que les objets d'usage domestique et laïque. Il en résulte un vocabulaire totalement indépendant et maniable, qui évite au lecteur pressé l'usage de séries de volumes, tout en offrant à de plus acharnés le recours à neuf pages de bibliographie « conconctées » par les auteurs.

Au niveau du contenu de chacun des chapitres, quelques menus détails sont à signaler. Ainsi, le crachoir n'est-il pas uniquement objet de toilette, mais aussi de table, de malade ou de chiqueur de tabac (1) ; un exemplaire décoré de fumeurs attablés devant des crachoirs existe aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles (2). Plus simple aurait été d'intituler ce chapitre « Le tabac », en y

(1) « La manie de chiquer est portée à un degré inconcevable. Les hommes portent de petites boîtes exclusivement destinées au tabac à chiquer. Il s'ensuit qu'on est toujours entouré de crachats. J'ai vu en Angleterre et en Hollande bien des gens qui avaient la même habitude, mais jamais je n'ai vu cracher comme en Amérique. Cela soulève le cœur » (note du B<sup>m</sup> Behr, Min. de S. M. le Roi des Belges, écrite entre 1832 et 1837. Coll. privée).

(2) A.-M. MARTIEN, *La vie au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, 1970, 143, n° 466 ; ill. 466.

incluant le tabac chiqué. Un autre objet, le « brasier de cabaret » est égaré parmi les objets domestiques (3) sous le mot « chaufferette à pipes » (à noter le terme « braisier » utilisé par les auteurs (p. 552) ; il en est de même des pots de pharmacie destinés non à un usage domestique, mais à orner les rayons de grandes officines, comme celle de l'Hôtel-Dieu de Troyes. La « barre à instruments de cuisine » (4) a, elle, glissé dans le chapitre consacré à la « conservation » plutôt que la « préparation des aliments » ou « les objets d'âtre ». Certains « objets de poche ou de sac » sont repris dans l'ouvrage, tels les blagues à tabac, couteaux, cure-dents, peignes, miroirs, etc., tandis que n'y figurent pas les porte-monnaie et les portefeuilles. L'exclusion délibérée des ustensiles domestiques de poids et de capacités est à regretter en fonction de leur usage courant en matière d'alimentation ; à noter cependant une chope d'1/2 litre (n° 799) et deux mètres-rubans de couture (n° 2732).

Le regroupement des pyrogènes dans le chapitre consacré au tabac est un peu exclusif, puisqu'une partie de ceux-ci aurait tout aussi bien pu figurer dans les chapitres consacrés à l'éclairage, à l'âtre, ou au chauffage. Ainsi la fonction première du briquet 2571 n'est-elle pas d'allumer de quoi fumer, mais bien la bougie attenante à l'écrivoire (5). Les « lithophanies » (n° 2083) auraient dû trouver leur place également dans le « décor de la maison » (6) ; il en est de même des « pots-pourris » et des « brûle-parfums » relégués au chapitre de l'« entretien ». Toujours au niveau du décor, les

(3) Parmi ses représentations, citons « *Le bain de pieds inallendu* » de Remy Cogghe, 1895, et la publicité pour l'élixir « De Kempenaar ».

Pour éclairer quelque peu la notion d'objet de cabaret, citons au passage les porte-allumettes en céramique ou en bois, les porte-cure-pipes muraux en cuivre ou en bois (V. VERMEERSCH, *Cal. Schenking Heerssens*, Bruges, Musée communal, 1977, 57, n° H.98 ; d'autres exemplaires figurent dans les collections des musées de Turnhout et d'Ostende, ou sont signalés à Anvers et à Bruxelles), et les égouttoirs (Soc. Céram. Maestricht, *Cal. ill.*, Brux., Bruylant, [1901], 50, n° 146 ; H. LINDINGER, *Comment le présent se manifestait déjà ?*, dans *Esso Magazine*, 1973/1, 25, ill., Malines, Musée de Folklore). Toujours parmi les objets civils professionnels, citons finalement le porte-carafe ou porte-bouteille des livreurs, constitué d'une barre métallique formant un « U » horizontal pourvu d'encoches à sa branche inférieure ; l'objet peut être articulé dans la partie courbe, et muni dès lors d'un anneau de fermeture (*Nouv. Larousse ill.*, [Paris, 1897-1904], 6, 1027 ; un exemplaire existe dans la coll. Florizoone-Mus. Florishof, à Koksijde, Belgique).

(4) Appelé aussi « râtelier de foyer ».

(5) Plusieurs exemplaires sont également représentés dans l'article suivant : M. CHRISTY, *Concerning linder-boxes*, IV, Burlington Magazine, 3, 1903, 307 ; 309 ; 311. Sur l'allumage des chandelles, voir *Un siècle d'industrie allumetière belge*, s.d., S. A. L'Union Allumetière, s.d., 2 : « Camille Flammarion rapporte dans ses mémoires que dans son enfance, lorsqu'il s'agissait d'allumer une chandelle, il voyait, dit-il, sa grand'mère prendre dans un sabot de longues bûches de paille souffrée que l'on allumait au tison conservé sous les cendres du foyer ». Voir aussi un système d'allumage de chandelle à l'aide d'allumettes enflammées au contact d'acide sulfurique : G. ALLISON FIELD, *The century year...*, The Illustrated London News, 26 mai 1934, 832-833 ; Ailleurs encore, le brevet français de Jacques-Côme Jamet, fabricant de bronzes à Paris en 1829, décrit un système de briquet à pierre : on frappe la pierre sur le briquet, au lieu de l'inverse, pour allumer une allumette « pour se procurer de la lumière » (*Description des mach. et procédés pour lesquels des brev. d'inv. ont été pris sous le régime de la loi du 5 juil. 1844* [= *Description...*], Paris, Impr. Nat., XXVII, 1835, 277-278, n° 2516 ; pl. 19 ; 31.11.1829). Sur les briquets et les allumettes, voir en particulier CHRISTY, *art. cit.*, B.M., I, 1903, 55-62 ; 321-326 ; III, 1903, 197-204 ; 307-316. Sur les allumettes, à noter par ex. une représentation au xvii<sup>e</sup> s., Pieter Claesz (1596-1661) « *Nature morte* » (La Haye, Mauritshuis), et une statuette du xviii<sup>e</sup> s., « *Le marchand de brocales* » (Guide du visiteur, Enquête Mus. Vie Wallonne, 1958, 147, fig. ; 148. Inv. A 54588/C. 11436). Sur l'amadou et sa préparation en 1899, ainsi que sur la préhistoire du briquet, voir F. SEEBERGER, *Steinzeitliches Feuerschlagen ein experimenteller Beitrag zur Archäologie*, Arch. Korrespondenzblatt, 7, 1977, 195-200.

(6) J. KUNZE, *Lithophanie der Meissner Porzellanmanufaktur*, Keramos, 92, 1981, 3-10 ; 3, inventées à Paris en 1827 par Paul de Bourgoing. R. VAN DICK, *Lithophanien der Meissner Porzellanmanufaktur*, Keramos, 109, 1985, 17-22.

oiseaux ont été boudés : pas de jolies cages en céramique, en bois, ou en métal (7), pourvues de petits abreuvoirs décorés, mais seulement des représentations de cages (p. 493, n° 2335-2336) ; ici, la barrière entre l'objet et le meuble devient fragile, comme pour les mots « baratte » (p. 2) et « mortier » (p. 8), et la première définition qui aurait pu figurer dans l'ouvrage est bien celle de l'objet (8). Au niveau fonctionnel, certains ustensiles de nettoyage auraient peut-être mieux trouvé leur place dans les chapitres consacrés à leurs usages respectifs, au titre d'« instruments » d'un tout : ainsi l'arrosoir (p. 354-355) dans les « objets pour les plantes et les fleurs », le goupillon à verre de lampe (p. 361, n° 1736) dans « l'éclairage », etc. A noter que le « gobe-mouche » est le seul ustensile présenté dans l'ouvrage en matière de lutte contre les animaux nuisibles : pas de pièges à souris ou à rats (9) si bien représentés, par exemple, sur le retable de Mérode datant des alentours de 1425 (10), ou dans l'Encyclopédie ; pas de chasse-mouche ou de tape-mouche, étamine protège-plats,...

L'« urinal » classé parmi les « récipients pour la toilette » (pp. 318-319), pendant masculin du « bassin de lit » (11) (n° 340-341), aurait mieux trouvé sa place dans le chapitre des « soins médicaux domestiques ».

En ce qui concerne plus précisément le vocabulaire, on cherchera en vain les mots suivants qui, parfois simplement admis dans le langage courant, revêtent cependant une utilité certaine : boîte à priser, bouille-lait ou bout-lait, bouilloire russe, brosière, cannelle ou cannette, chaleil (12), coq (13) au lieu de coque, crayon, crochet à marmite, cylindre à tuyaux, dégoudronnoir, demoiselle (doncette ou donzelle), fourchette à chaudron, fourgon, frase, frise-beurre, fusaïole (14), gazogène, injecteur, lave-oreille, méchine, paillon, papeterie, pince-notes, pommier, porte-assiettes, porte-cartes, porte-pelle, porte-rat de cave (Belgique), raclette, saucière gras et maigre, seltzogène, serpillère, sparklet, téterelle, timbre d'appel, verrier, vide-bouteille, vide-citron, vide-plombs, vide-pommes. En revanche, on trouvera « un lardoir » pour « une lardoire ».

Les maillets de bois à face bossettée dits « attendrisseurs à viande » sont signalés ailleurs comme « maillets à beurre » (15). Le « fourgon » (« raclette à four » p. 83, n° 416 ; « râble ») sert à « ramener la braise à la bouche du four » (16) ; il est à distinguer du « raclor à pétrin » (p. 470, n° 2224). Le terme « présentoir à bouteilles » (p. 218-219) laisse souvent place, dans les brevets, au mot « verse-bouteille »

- (7) Voir le tableau de Chardin dans la coll. Frick de New-York (B. DENVER, *Chardin*, New-York, 1950<sup>1</sup>, pl. 23, « *The Bird-organ* », A° 1751), cage cylindrique en métal. Des cages en céramique sont également reproduites dans A. BRUNARD, in *Elains, porcelaines et faïences d'autrefois*, Le Folklore Brabançon, n° 202, 1974, 16, n° 4, et J. HELBIG, *Faïences hollandaises*, II, Brux., s.d., 99, inv. Ev. 234 ; 100, fig. 93 ; 133, inv. Ev. 235 ; 131, fig. 127.
- (8) Sur la notion de « meuble », voir J. CUISENIER in M. DE VIRVILLE, *Syst. descr. des objets domest. franç.*, Paris, 1977, 11-16.
- (9) E. KLIJN et H. van der MEIJDEN, *Rallen, muizen en mensen*, Arnhem, Het Nederlands Openluchtmuseum, 1979.
- (10) *Ibid.*, 41, fig. 51-53, New-York, Metropolitan Mus. ; T. ROUSSEAU Jr., *The Merode Altarpiece*, The Metropolitan Mus. of Art Bulletin, 16, 1957, 123, fig.
- (11) Soc. Céram. Maestricht, *Cat. ill.*, Brux., Bruylant, [1901], 160, n° 544, « urinal pour hommes » ; cette société avait une agence à Paris, chez Ch. Petit, rue d'Hauteville, 58.
- (12) « Porte-chaleil » est cependant mentionné p. 438.
- (13) N.m. synonyme de coque. Larousse, et brevet belge du 17.10.1863 en faveur de François Stoker, quai St-Antoine, 33, à Lyon. (Office de la Propriété Industrielle [= OPRI], dossier 15162).
- (14) A. FERDIÈRE, *Le travail du textile en région du Centre de l'Âge du Fer au Haut Moyen Âge*, Rev. Arch. Centre de la Fr., 23, 1984, 216-217.
- (15) J. WEYNS, *Volkshuisraad in Vlaanderen*, 3, Beersel, 1974, 919 et 924, n° 521.
- (16) MILLET-ROBINET, *Maison rustique des dames*, 1, Paris, 1880<sup>1</sup>, 216, fig. 99.

ou « verse-vin »<sup>(17)</sup> ou encore « vide-bouteille »<sup>(18)</sup>, qui désignent tous trois un ustensile de table mobile, soutenant la bouteille de vin ; le second terme cependant est préféré par d'aucuns pour qualifier un siphon mobile à vrille destiné au service des boissons gazeuses en bouteilles<sup>(19)</sup>. A la rubrique « arrosoir à plantes » pourrait figurer un modèle à écoulement continu du type arrosoir de sol à pommeau, tel qu'il en existe un sur une tapisserie du xv<sup>e</sup> siècle du Musée des Arts décoratifs à Paris : c'est la « chantepleure »<sup>(20)</sup>.

Au chapitre « écrire », on pourrait ajouter les célèbres bouteilles à encre du Beauvaisis (fig. 7), surtout connues par la firme Guyot<sup>(21)</sup> qui sont de véritables conditionnements commerciaux anciens au même titre que les pots à moutarde repris dans l'ouvrage, ou les bouteilles à eau en grès<sup>(22)</sup>. Parmi les « bains d'œil » se distingue au xix<sup>e</sup> siècle un modèle particulier muni d'une seringue, entièrement en verre.

En ce qui concerne les boîtes à cigare, signalons un petit ustensile pratique en forme de lame tire-clou et de marteau permettant de les ouvrir et de les refermer facilement ; cet objet existe également combiné avec le coupe-cigare.

A côté du battoir à linge aurait pu figurer la cassette (carrosse, banc-à-laver, boîte-à-laver) (fig. 2)<sup>(23)</sup>, et la planche de laveuse (planche-à-laver, planche à lessiver) (fig. 3)<sup>(24)</sup> ainsi que, toujours dans ce chapitre, de petits ustensiles en os pour ouvrir les boutonnières des faux cols et des manchettes de chemises empesées (leur forme affecte soit celle d'un lisseur pointu terminé à l'opposé par une petite boule, soit celle d'une pointe aplatie pourvue d'une gorge à l'extrémité opposée). A côté du pot à bouillir le lait (p. 46, n° 215 et 217) existe également un ustensile breveté en France en 1849 à l'initiative de Félix Vogeli, de Lyon ; il s'agit d'une tôle, ou tout autre matière, formée en tronc de cône, pourvue d'échancrures à la base, et d'une collerette au sommet. L'invention est baptisée « garde-lait » et sera revue en 1852<sup>(25)</sup> ; certains auteurs l'appellent également « bouille-lait »<sup>(26)</sup>. Un autre système consiste en une rondelle de céramique, de tôle, ou de verre, pourvue d'une échancrure ou d'un trou, et baptisée « anti-monte-lait ». La « fontaine » (p. 167, n° 840) signalée comme chauffée par en-dessous comporte en réalité un réchaud interne ; elle s'appelle plutôt dans ce cas « bouilloire russe »<sup>(27)</sup>.

(17) Brevet Pirotte, de juil. 1858 (OPRI, dossier n° 6218).

(18) Brevet Rever (*Descr.*, XXV, 1834, 365 ; pl. 32) ; brevet Deleuze et Dutillet (*Descr.*, XXVIII, 1836, 65 ; pl. 15, A° 1829) ; brevet Liézar (OPRI, dossier 13007 de 1862 ; brev. français du 29.4.1862).

(19) *Nouv. Larousse ill.*, [Paris, 1897-1904], 7, 1289.

(20) Y. BRUNHAMMER, *Cent chefs-d'œuvre du Mus. Arts Décor.*, Paris, 1964, 24-25, ill.

(21) Une bouteille à encre de ce type est conservée au musée d'Alost (Aalst, Belgique) ; elle est munie de l'étiquette imprimée suivante : « Encre de la Petite Vertu composée par Gnyot et Tardif, de Paris. Cette encre est connue en Europe depuis 1602... ». Sur cette encre : P. GAXOTTE, *Paris au XVIII<sup>e</sup> s.*, [Paris], 1968, 226-227 ; 230 (extrait de *L'Année Litt.*, 1774, t. VI, 210-216). Le type de bouteille est reproduit dans A. DESVALLÉES et G. H. RIVIÈRE, *Arts pop. des pays de Fr.*, [Paris], s.d., 55, n° 5 ; J. CARTIER, *Céramiques du Beauvaisis*, Paris, 1984, 208, ill. du milieu.

(22) B. BRINCKMANN, *Zur Datierung von Mineralwasserflaschen aus Steinzeug*, Keramos, 98, 1982, 7-36. H. NIENHAUS, *Sellerswasserkrüge mit Reliefauflagen*, Keramos, 111, 1986, 39-48 ; bibl. n. 4.

(23) MILLET-ROBINET, *Maison rustique des dames*, 1, Paris, 1880<sup>11</sup>, 157-158, fig. 72 ; de VIRVILLE, *op. cit.*, 64.

(24) Brevet français déposé le 11.12.1844 par William Allen (*Description...*, 11, 1850, 72 ; pl. XI.11/17-18) ; brevet belge pour la « laveuse belge » produite par V. Mullendorff et C<sup>ie</sup> (OPRI, dossier n° 7129C du 14.2.1859). Dimensions moy. de la planche : H. 50 x l. 30 cm.

(25) OPRI, dossier 6214 du 22.3.1852.

(26) MILLET, *Mais. rust.*, 95, fig. 46-47.

(27) *Ibid.*, 108, fig. 61-62.

Certaines définitions manquent un peu de précision : quelle différence formelle entre d'une part le « pot à eau et la cuvette à laver », et d'autre part l'« aiguière et son bassin » (n° 1542 & 1048) ; le « fer à friser » et la « pince à tuyauter » (n° 1637 & 1845) ; le « pot à lait » et le « pichet » (p. 160-161) ; le « pot de siège d'aisance » et le « seau de toilette » (n° 1577 & 1607) ; l'« écran de lumière », l'« écran à main », et l'« éventrail » (n° 2089 & 2150),... Les « coquemars » annoncés avec une anse latérale ne correspondent pas à la photo (p. 31, n° 131) ; celle-ci représente plutôt des « marabouts » tels que décrits dans le brevet du fabricant lillois J. B. Noiret (fig. 5) <sup>(28)</sup> ; le « coquemar » correspond plutôt à une bouilloire de terre cuite ou de fonte (fig. 4), du moins en Belgique <sup>(29)</sup>.

La « bouteille à siphon » qui devrait se trouver à l'illustration 767 (p. 155) a été remplacée par un « gazogène » <sup>(30)</sup> ou « seltzogène ». Plusieurs firmes s'attelèrent à la construction de ces derniers ; les productions les plus connues sont celles de D. Fèvre <sup>(31)</sup>, brevetées le 1<sup>er</sup> septembre 1846 <sup>(32)</sup>, celles de Ch. Delin, brevetées le 13 mars 1851 <sup>(33)</sup>, et celles de Briet (fig. 1) <sup>(34)</sup>. Le gazogène sert à mélanger une poudre avec de l'eau pour produire une boisson gazeuse comme l'est naturellement l'eau de Seltz. En revanche, le « siphon » est un dispositif spécial permettant de vider une bouteille préalablement remplie de boisson gazeuse à l'aide d'une machine spéciale ; le système fut breveté en France le 8.10.1844 au profit de M. Ozouf <sup>(35)</sup>. Des créations dérivées des « siphons » sont les bouteilles à fermeture à bille. D'abord en caoutchouc moins dense que l'eau vers 1864 (fig. 10), les billes sont ensuite produites en verre, nécessitant un dispositif spécial de retenue lors du versage du liquide dans le verre. Ces deux types s'ouvraient à l'aide d'un petit ustensile en bois spécialement conçu à cet effet, et affectant la forme d'un champignon ou d'un cylindre creux <sup>(36)</sup>. Finalement, le « sparklet » est une bouteille à eau gazeuse fonctionnant au moyen d'une cartouche de gaz comprimé.

Le « dénoyateur » <sup>(37)</sup>, ustensile destiné à chasser les noyaux, est à distinguer du « vide-pommes » (ou videlle), qui découpe une carotte dans le fruit. À côté du « rouleau à cannellonis » (n° 423), ajoutons le « rouleau à nouilles ». L'« étui à boîte d'allumettes » 2607 est en réalité un « étui à allumettes » ; ce type d'objet peut revêtir des formes variées (bouteille, cochon, poupon,...) qui diffèrent souvent du premier. Un rasoir de type « rabot » (p. 336) est représenté, sous la forme moderne que nous lui connaissons, dans un brevet de 1847 (fig. 12) <sup>(38)</sup>.

(28) Fabrication en fer blanc (OPRI, dossier 6221 du 23.7.1858, brevet français du 2.3.1858). Certains marabouts, de cuivre cette fois, portent sur une plaquette ovale la marque d'un quincaillier parisien.

(29) Ch.-J. COMHAIRE, *Musée de folklore*, Bull. Soc. Anthrop. Brux., 12, 1894-1895, 285 ; pl. IV, « le coquemar est la cafetière que l'on emporte aux champs » ; l'exemplaire en terre cuite illustré dans cet article fut trouvé à Spa, et est conservé aux Mus. Roy. Art & Hist. (inv.B.4911, Fonds Comhaire, n° 1220). Voir d'autre part le brevet du fabricant Laurent-Thiange, à Huy (Belgique), concernant la fabrication de « coquemars en fonte de fer » (OPRI, dossier 10287 du 23.1.1861). Un ancien catalogue de la « Fonderie du Coq rouge — Cassart-Freson & Gabriel F<sup>RES</sup> » à Gembloux, présente sous le n° 7 le même type d'objet sous le même nom.

(30) Ce qui les distingue principalement est que le siphon est rempli de gaz en usine, tandis que le gazogène, comme son nom l'indique, produit lui-même l'eau gazeuse à l'aide des réactifs que l'on y introduit. La gazéification de l'eau peut s'effectuer par un troisième procédé, une cartouche de gaz vissée sur la bouteille constituant alors un « sparklet » (Nouv. Larousse ill., [Paris, 1897-1904], IV, 6 et 797).

(31) MILLET, *Mais. rust.*, 319, fig. 110 ; et publicité dans l'*Annuaire des Grands Magasins du Louvre*, 1913, 254, « société française fondée en 1835 ».

(32) OPRI, brevet belge, dossier n° 4639.

(33) Id., dossier 5658.

(34) Id.

(35) Id., dossier 5111.

(36) Sur le premier type : OPRI, dossier 15671 du 1.2.1864, brevet déposé par Edward Hamilton, de Chicago ; même brevet déposé en France le 29.1.1864.

(37) MILLET, *Mais. rust.*, 96, fig. 48.

(38) Brevet belge du 29.1.1848 qui reprend le brevet GB de William Henson du 17.7.1847 (OPRI, dossier n° 4283).



La « tabatière » ne sert pas uniquement au tabac à priser (p. 572) (c'est alors une « boîte à priser »), mais aussi au tabac à fumer ; il s'agit alors de boîtes plus grandes, qui sont en quelque sorte les pendants rigides des « blagues à tabac », et qui peuvent comporter divers compartiments destinés au briquet, à l'amadou, au silex, et au cure-pipe.

Les « ciseaux à moucher » (ou ciseaux-mouchettes) ont une utilisation plus précise que celle de couper la mèche des bougies : « une des conditions essentielles pour qu'une lampe donne toute la lumière que comporte son calibre <sup>(39)</sup> (...), c'est que la mèche soit bien coupée horizontalement : pour cela, il faut avoir des ciseaux fait exprès (...) on doit mettre le plus grand soin à ne pas laisser tomber de mouchures dans l'intérieur de la lampe... » écrit M<sup>me</sup> Millet <sup>(40)</sup>. Jean Louis Schlossmecher, fabricant de lampes à Paris, donne également une série de précisions dans un brevet qu'il demande en 1854 <sup>(41)</sup> : « Jusqu'ici, le pied indépendant des lampes monstres n'a pas eu d'autre destination que de servir de support à ces lampes pour leur donner de la hauteur. Je me suis proposé d'utiliser le trépied ou support de ces lampes à contenir divers accessoires nécessaires à leur service. A cet effet, j'établis ce trépied avec un ou plusieurs compartiments à l'intérieur et disposés de manière à renfermer les mèches, le coupe mèche, le mandrin pour monter la mèche, l'anneau [-cuvette] pour recevoir les bavures, et enfin le goupillon servant au nettoyage du verre ». A côté des ciseaux, différents modèles de « coupe-mèches » circulaires furent d'ailleurs inventés, comme celui de Parent & Vallet, horlogers à Paris en 1829 <sup>(42)</sup>, ou celui breveté en Belgique en 1839 <sup>(43)</sup>. L'« abat-jour » ou « garde- vue » (p. 434-435) est déjà présent en 1751 sous le second terme, dans le livre de Lazzar Duvaux cité par les auteurs. Il faut cependant distinguer des autres abat-jours ceux fixés sur deux bras raccordés à une douille adaptable aux chandelles <sup>(44)</sup>. En ce qui concerne les matériaux des abat-jours en général, ajoutons la tôle doublée de miroirs <sup>(45)</sup>.

Quelques petites erreurs insignifiantes sont encore à signaler p. 563, n° 2635, lire « papier-mâché » au lieu de « bois » ; n° 2640, lire « métal peint » au lieu de « faïence fine » ; p. 179, n° 906, lire « tôle galvanisée » au lieu de « étain ». Ailleurs, p. xxiii, s.v. système, lire « de Virville » au lieu de « de Tirville » ; p. 19, ill. 79 (sauf s'il s'agissait d'un vase antidaté), lire « xviii<sup>e</sup> s. » au lieu de « xix s. » (A° 1727) ; p. 74, ill. 362, lire « IDV » au lieu de « IDA » ; p. 75, ill. 369, c'est vraisemblablement du moulage d'un biscuit qu'il s'agit, et non d'une marque ; p. 434, s.v. cheminée, n. 2, lire « Lange » au lieu de « Langue »... Le chaudron et la bouilloire, annoncés uniquement en métal dans la définition figurent également en terre cuite dans les illustrations.

Certains mots, inventés pour clarifier, détonnent un peu, tel le « retire-botte » trop connu sous le nom de « tire-botte » (au singulier), il eut mieux valu préciser pour l'homonyme (pluriel) « crochets tire-bottes ». Signalons pour finir le groupement sous le terme « affiquet » de deux sortes d'objets distincts : les « porte-aiguille à tricoter », aussi appelés « tricotoirs » <sup>(46)</sup> (objets oblongs, d'une pièce, juste assez évidés à une extrémité pour caler à la ceinture une seule des deux aiguilles inactives lors du tricotage des bas), et les « protège-pointes » destinés normalement à ranger les aiguilles (n° 2733 & 2737) (et qui sont constitués quant à eux, de deux capuchons reliés entre eux par une latte extensible ou un cordon souple, — chaînette ou ruban —).

(39) Il s'agit de mèches disposées en tube.

(40) MILLET, *Mais. rust.*, 189-190, fig. 84. Un brevet belge du 2.9.1839 (OPRI, dossier 1465 présente un modèle de coupe-mèche.

(41) OPRI, dossier 7716, brevet d'importation du 2.1.1854 (brevet français du 18.1.1854 ; ce fabricant se trouvait rue du Petit Thouars, 14, à Paris).

(42) *Description...*, XXVIII, n° 2686 du 28.4.1829.

(43) OPRI, dossier 1465 du 2.9.1839.

(44) Certains exemplaires de cuivre portent la mention « breveté S.G.D.G. ».

(45) *Descr.*, III, 1820, 43 ; pl. 18 ; n° 163, brevet Duval du 3.4.1804.

(46) X., *Descr. des salles provisoires du mus.*, Enquêtes du Mus. de la Vie Wallonne, VII, 1958, 39-41.

Du point de vue des critères de sélection chronologiques des objets figurant dans l'ouvrage, on constatera dans certains cas la présence, dans d'autres l'absence d'objets apparus très tard dans les limites chronologiques proposées : ainsi on voit un « porte-allumettes » industrialisé (n° 2640), destiné à des allumettes à friction, tandis que ces dernières, apparues vers 1827<sup>(47)</sup>, ne sont pas représentées. Les boîtes à conserve en fer blanc, utilisées en France dès 1810, font également défaut<sup>(48)</sup>. Les crayons, quant à eux, sont fabriqués chez Johan Faber des 1763<sup>(49)</sup>, chez Conté, à Paris, dès 1794<sup>(50)</sup>, chez Gilbert à Givet, à partir de 1836. Le « taille crayon », quant à lui, apparaît sous ce nom le 16.4.1847 dans un brevet français déposé par M. De Thierry des Estivaux, à Paris (fig. 11)<sup>(51)</sup>; dès le XIX<sup>e</sup> siècle, les taille crayons revêtiront des formes variées dont les principales sont le tonneau, l'obus, et la clochette.

Le « porte-plume réservoir » remonte au moins à 1820, année qui voit John Scheffer, à Hérisséau (Suisse), déposer un brevet en France pour sa « plume mécanique » ou « encrier plume »<sup>(52)</sup> suivi en 1822 par Pradier, bijoutier et coutelier à Paris<sup>(53)</sup>. Si les objets précédents n'ont pas été repris dans l'ouvrage on trouvera en revanche une application de la pile électrique domestique sous la forme d'un briquet (p. 550, n° 2580).

Les appareils fonctionnant au gaz ne sont représentés que par deux fers à repasser (p. 371, n° 1825-1826), et une chaufferette pour fers (p. 371, n° 1778); il est bon de rappeler ici que l'éclairage public au gaz fit son apparition en France en 1819<sup>(54)</sup>, et que sa diffusion n'est plus exceptionnelle vers 1839, tel que le rapporte un brevet<sup>(55)</sup>: « Lorsqu'il y a trente ans environ, la première idée d'employer à l'éclairage le gaz provenant de la distillation de la houille fut essayée à Paris par l'ingénieur Lebon, cette tentative ne fut considérée que comme un objet de pure curiosité, et l'on était alors loin de prévoir l'immense développement que cette découverte a reçu depuis et l'utilité dont elle est aujourd'hui à toutes les classes de la société ».

La machine à coudre, qui trouve son origine dès 1755 en Angleterre, apparaît vers 1804 en France, mais se développe seulement aux alentours de 1850<sup>(56)</sup>. A noter au passage l'appellation amusante de « machine pour remplacer les doigts dans la couture », utilisée dans un brevet de 1804<sup>(57)</sup>.

D'autres productions industrielles sont représentées comme les lampes Pigeon en vogue vers 1880, ou certains fers à repasser datant, selon les auteurs, du début du XX<sup>e</sup> s. (pp. 378-379), alors que les fers à cheminée apparus vers le milieu du XIX<sup>e</sup> s. manquent (fig. 9)<sup>(58)</sup>, ainsi que les fers à sable chaud<sup>(59)</sup>. A noter à propos des fers à gaz justement cités dès le XIX<sup>e</sup> s. (n° 1825), que Schaeffer,

(47) X., *Un siècle d'industrie allumetière belge*, s.l., s.d., 4.

(48) A. LAUMON, *Mise en boîtes / 200 ans de fer blanc*, Jarville, Mus. de Fer, 1979, 12.

(49) Mention en filigrane sur un ancien papier d'emballage de la firme.

(50) Indication sur les boîtes. Brevet du 3.1.1795 (*Description...*, I, 234-241, n° 32), et brevet du 12.6.1807 (*Descr.*, VI, 343-348, n° 484; pl. 21).

(51) OPR1, dossier 4151. Le modèle fut repris presque tel quel par la firme Eagle qui déposa un brevet en Grande-Bretagne le 1<sup>er</sup> août 1893; ce dernier objet porte conjointement les mentions « 557 Eagle Pencil Co New York » et « Eagle Pat. Aug.1.93 Pat.Gt.Britain ».

(52) *Description...*, XX, 237-241, n° 1783; pl. 19.

(53) *Ibid.*, XIV, 27, n° 1257; pl. 3.

(54) M. et P. DERIBERE, *Préhist. et hist. de la lumière*, Paris, 1979, 200 (185-217).

(55) Brevet du 15.4.1839 (OPR1, dossier n° 1273).

(56) F. GODFREY, *An international history of the sewing machine*, Londres, 1982, 23; 45.

(57) *Descr.*, VIII, 66, n° 616; pl. 11, Stone et Henderson, 14 févr. 1804.

(58) Brevet belge Gardissal du 13.5.1853 (OPR1, dossier 7100) qui reprend le brevet US Talliaferro et Cunnings du 13.5.1852; brevet Canivez du 7.7.1862 (OPR1, dossier 12860).

(59) WEYNS, *Volkshuisraad...*, ill. 351 d.

Walcker & Herschmann font breveter en 1857 un fer à gaz à Bruxelles<sup>(60)</sup>; de même, Charles Cailloüé, avocat parisien, fait breveter un fer à alcool en France le 21.10.1859<sup>(61)</sup>, puis un fer à gaz le 21.8.1861, en Belgique<sup>(62)</sup>.

D'un autre côté, la limite chronologique de 1400 est un peu ténue, puisque l'origine de nombre des objets traités ne remonte pas jusqu'à cette date, tandis que d'autres sont présents, en France ou dans les pays limitrophes, depuis bien longtemps. Ainsi, l'aiguille à chas remonte au paléolithique<sup>(63)</sup>, la cuillère<sup>(64)</sup>, le peigne<sup>(65)</sup> la fusaïole<sup>(66)</sup> et le biberon<sup>(67)</sup> au néolithique, le couteau métallique<sup>(68)</sup> et le rasoir<sup>(69)</sup> à l'âge du bronze, le crochet à pot<sup>(70)</sup> au premier âge du fer. L'époque de La Tène offre quant à elle, en France, des chaudrons<sup>(71)</sup>, des crémaillères<sup>(72)</sup>, des briquets<sup>(73)</sup>, des chènets<sup>(74)</sup>, des forces<sup>(75)</sup> des entonnoirs<sup>(76)</sup>, ... et l'époque romaine, des crassets<sup>(77)</sup>, des miroirs<sup>(78)</sup>, des chandeliers<sup>(79)</sup>, des lanternes (fig. 8)<sup>(80)</sup>, des canifs<sup>(81)</sup>, des encriers<sup>(82)</sup>, des éventails (fig. 6)<sup>(83)</sup>, des bouteilles<sup>(84)</sup>, des plats<sup>(85)</sup>, des coupes<sup>(86)</sup>, des gourdes<sup>(87)</sup>, des ventouses<sup>(88)</sup>, ...

(60) OPR1, dossier 4496 du 21.5.1857.

(61) Id., dossier 8149 du 26.10.1859.

(62) Id., dossier 11360.

(63) D. STORDEUR-YEDID, *Les aiguilles à chas du paléo. sup.*, 13<sup>e</sup> suppl. à Gallia [Préhist., 1979].

(64) Michel MARIËN, *Cuillères en os...*, Helinium, 21, 1981, 3-20.

(65) F. SCHIFFERDECKER, *Néolithique et Bronze anc. à Auvergnier*, Bull. Soc. Suisse de Préhist. et d'Archéol., 8, 1977, 5-21; 17, fig. 16. J.-L. BOISAUBERT, *Le gisement de La Saunerie*, ibid., 22-31; 26, fig. 5.

(66) Sur le mot : A. FERDIÈRE, *Le travail du textile en Région du Centre de l'Âge du Fer au Haut Moyen Âge*, Rev. Arch. Centre de la Fr., 23, 1984, 209-275; 216-217, n.

(67) C. EIBNER, *die urnenfelderzeitlichen Sauggefäße*, Praehist. Zeitschrift, 48/2, 1973, 144-199.

(68) J. GEORGE et G. CHAUVET, *Cachelle d'objets en bronze découverte à Vénal*, Angoulême, 1895.

(69) A. JOCKENHÖVEL, *Die Rasiermesser in Westeuropa*, Munich, 1980 (Prähist. Bronzenfunde, VIII/3).

(70) M. E. MARIËN, *Trouailles du Champ d'Urnes et des tombelles hallstattiennes de Court-St-Étienne*, Brux., 1958, 109, fig. 17/216; 115-117.

(71) F. BARATTE c.a., *Vases antiques de métal au Mus. de Chalon-sur-Saône*, Rev. Arch. Est et Centre-Est, Suppl. 5, 1984.

(72) M. E. MARIËN, *Crémaillère en fer découverte près de Duffel*, Annales du 36<sup>e</sup> Congrès de la Féd. Arch. et Hist. de Belg., Gand, 1956, 125-134.

(73) Id., *Le Trou de l'Ambre*, Brux., Mus. Roy. Art & Hist., 1970, 129-130.

(74) B. HOFMANN, *La quincaillerie antique*, Paris, T.C.F., 1964/65, pl. XVII/2-4; XVIII/1.

(75) R. WYSS, in *Ur- und frühgeschichtliche Archäologie der Schweiz*, IV, Bâle, 1974, 120, fig. 4, Marin-Epagnier, «La Tène».

(76) L. KULIAN, *Hügelgräber bei Hoppstädten*, Trierer Zeitschrift, 22-24, 1956/58, 59-102; pl. 19/1.

(77) HOFFMANN, *Quincaillerie ant.*, pl. XXXVI/1-6 et 22.

(78) G. LLOYD-MORGAN, *The mirrors*, La Haye, 1981 (Descr. of the coll. in the Rijksmus. Kam at Nijmegen, IX).

(79) M. E. MARIËN, *Mobilier funéraire découvert à Lixhe*, Bull. Mus. Roy. Art & Hist., 43-44, 1971/72, 74 et 76. E. RABEISEN, *Lampes et chandeliers d'Alesia*, Rev. Arch. Est et Centre-Est, 36, 1985, 298-303.

(80) S. LOESCHKE, *Antike Lantern und Lichthäuschen*, Bonner Jahrbücher, 118, 1909, 370-430, pl. XXVIII-XXXVI. G. THILL, *15 frühkaiserzeitliche Brandgräber bei Nospell (Kräkelberg)*, Hémécht, I, 1970, 100-102, tombe 9, n° 2. M. E. MARIËN, *La tombe de Herstal*, Bruxelles, 1976, pl. 5 (Inventaria Archaeologica B. 11).

(81) C. VAROQUEAUX, *Info. archéol.*, Gallia, 42, 1984, 392, fig. 3/8, Evreux (11<sup>e</sup>-Normandie), 11<sup>e</sup> s.

(82) E. GOSE, *Gefäßtypen der römischen Keramik in Rheintand*, Bonn, 1984 anastat., pl. 10/155-157.

(83) La parenté de l'éventail avec l'écran pliant (p. 435, n° 2089) est suffisante pour attirer l'attention sur une série de documents romains représentant des objets comparables typologiquement : stèle d'Autun (S. Reinach, *Cat. ill. du Mus. des Ant. Nat. au château de St.-Germain-en-Laye*, I, Paris, 1926, 243; 245, fig. 262), de Carlisle, «Murrel Hill» (R. FERGUSON, Arch. J., 36, 1879, 177-; fig.), d'Aquilea (V. SANTA MARIA SCRINARI, *Mus. archeol. di Aquilea, Cat. delle sculture romane*, Rome, 1972, 128, n° 365; fig. 365b, 1<sup>e</sup> 1/2 r<sup>e</sup> s.), et de Flavia Solva (E. DIEZ, *Flabella*, Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, Berlin, 70, 1955, col.

Du point de vue de la répartition géographique, les auteurs se limitent dans l'ensemble aux frontières françaises, mais par pure délimitation pratique, montrant à l'occasion quelques produits néerlandais (p. 493, n° 2333 et 2335-2336 ; 513, n° 2419), allemands (p. 102, n° 513 ; 154, n° 766 ; 183 ; n° 927-928 ; 187, n° 954 ; 492, n° 2329), anglais (p. 240, n° 1196 ; 336, n° 1654 ; 361, n° 1739 ; 403, n° 1944), et italien (p. 513, n° 2418), ou l'une ou l'autre pièces vraisemblablement régionales du musée de Virton en Belgique. Les seuls objets apparemment extra-européens sont un presse-citron d'un modèle qui se vend encore actuellement dans les souks de Damas et en Angleterre, — mais qui en revendiquera la paternité ? —, ainsi qu'une pipe chinoise (n° 2626).

Parmi les sources utilisées pour la dénomination et la chronologie des objets auraient pu figurer utilement les brevets ; un certain nombre sont du reste cités pour l'éclairage (Gagneau A° 1817, Philips A° 1820, Neuberger A° 1840, Franchot), et les briquets (Derosne A° 1816, Luminus ca. A° 1860), tandis que d'autres sont seulement illustrés (machine à casser le sucre, chaufferettes à fers, fers, essuie-plumes, taille-plumes, machine à nettoyer les couteaux de George Kent brevetée en Angleterre le 12.6.1844<sup>(89)</sup>).

L'illustration, très abondante, est parfois plus développée pour certaines rubriques comme celle consacrée aux plats à barbe (15 ill.), et un peu moins pour d'autres comme les blagues à tabac (1 ill., n° 2561), les briquets à battre (qui peuvent affecter des formes variées telles que chien, cochon, soldat), les pelottes à épingles (ornant le dos d'animaux divers tels que grenouilles, oiseaux, éléphants... ou des compositions plus élaborées comme des bouquets de fleurs, une chèvre tirant une charrette, un africain tenant une ombrelle, ...), les tirelires, etc...

Un important index (p. 606-625) complète nécessairement l'ouvrage ; un oubli est à signaler : les renvois aux illustrations du chapitre xiii, Les ensembles. Par exemple, le « nécessaire de toilette » n° 1658 (p. 337) combiné en réalité avec un pupitre (écritoire-pupitre, p. 529), ainsi que le nécessaire de toilette n° 1620 (p. 328) font partie des « nécessaires de voyage », mais aucun mot-vedette de la table ne permet de les retrouver (pupitre de voyage, nécessaire de voyage, nécessaire de toilette,...). A noter également l'absence de notice en rapport avec les illustrations des cuillers de verre d'eau combinées ici avec des pilons (p. 259, n° 1294-1295).

En ce qui concerne la terminologie (p. 598-603), le mot « bobèche » annoncé dans l'introduction (p. xi) comme figurant dans la liste des « éléments de structure » en fin de volume est à chercher en réalité sous le mot « chandelier » (p. 390) ; de même les structures de couteaux sont expliquées sous le mot « couteau » (p. 242). Le terme « frein » (anse) n'a pas été retenu.

Pour les lecteurs passionnés d'objets domestiques, signalons tout de même l'ouvrage de Jozef Weyns, *Volkshuisraad in Vlaanderen (Objets domestiques populaires en Flandres)*, qui présente une table des illustrations en quatre langues. Le *Dictionnaire liégeois* de Haust donne, quant à lui, l'explication en français à 735 figures en rapport avec la vie domestique. Citons également, pour les régions wallonnes, le bel ouvrage *L'art populaire en Wallonie*, et la revue « les Enquêtes du Musée de la Vie Wallonne ». En France, l'ouvrage collectif cité par les auteurs et dirigé par M. de Virville, « *Système descriptif des objets domestiques français* » rendra des services, ainsi que les fascicules de B. Hofmann sur « *La quincaillerie antique* ».

65, fig. 2). Un exemplaire réel provient d'une nécropole de York (I. RICHMOND, *The four « coloniae » of roman Britain*, Arch. J., 103, 1947, 78-80 ; fig. 12-14 ; IIIe-IVe s.).

(84) C. ISINGS, *Roman glas from dated finds*, Groningue, 1957, par ex. 63-68.

(85) M. DEN BOESTERD, *The bronze vessels*, Nimègue, 1956, pl. IX/199a. F. BARATTE, *L'argenterie romaine de Lillebonne*, Gallia, 34, 1976/2, 450.

(86) H. EGGERS, *Der römische Import im freien Germanien*, Hambourg, 1951, pl. 14/168-177.

(87) F. FREMERSDORF, *Eine Feldflasche aus südgallicher Sigillata*, Mainzer Zeitschrift, 46/47, 1951/52, 13-17. A noter une gourde cellique à Hallein (A.) et une autre à Rodenbach (D.).

(88) E. KÜNZL, *Ventosae cucurbitae romanae ?*, Germania, 60, 513-532. A noter l'existence dès le ve s. av. J.-C., de ventouses à Rhodes : E. BERGER, *Das Baster Artzrelief*, Bâle, 1970, 62-97.

(89) Brevet belge d'importation du 29.10.1844 (OPRI, dossier n° 2904).

Les quelques remarques choisies qui précèdent, nées au gré d'agréables promenades dans l'ouvrage, n'en altèrent certainement pas les qualités ; la première sera sans conteste de captiver le lecteur par l'abondance des matières présentées ; ensuite, l'illustration de qualité est souvent plus qu'une représentation des objets ; en effet, leur choix judicieux met souvent en évidence des exemplaires datés tantôt par un millésime, tantôt par un poinçon, voire même par des armoiries.

*Objets civils domestiques* est un ouvrage destiné à plaire non seulement aux amateurs et aux collectionneurs, mais encore aux curieux et aux scientifiques ; il renferme des heures et des heures d'occupation, et une foule de sujets d'étude : un travail qui mérite une place intéressante dans les bibliothèques.

Michel MARIËN

- 
1. Gazogène Briet, A° 1851 : à g., en position de fonctionnement ; à dr., mode de remplissage (d'après O.P.R.I.) H. ca. 40 cm.
  2. Casette de laveuse, A° 1880 (d'après MULLET)
  3. Planche à lessiver, A° 1844 (d'après *Description...*) H. ca. 35 cm.
  4. Coquemar. Gembloux (Belg.), XIX<sup>e</sup> s.
  5. Marabout. Lille, A° 1858 (d'après O.P.R.I.) H. ca. 24 cm. →
-



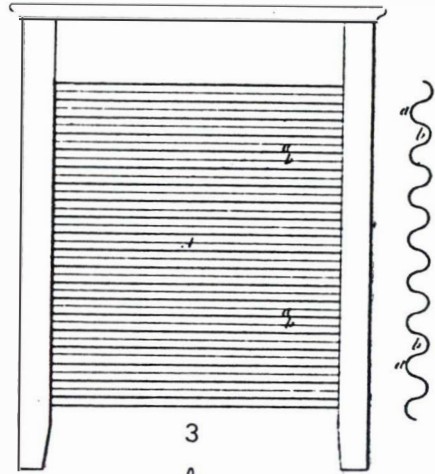
APPAREIL DÉMONTÉ.



ENTONNOIR.

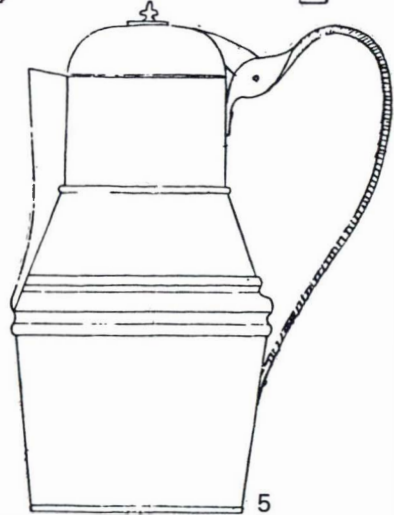


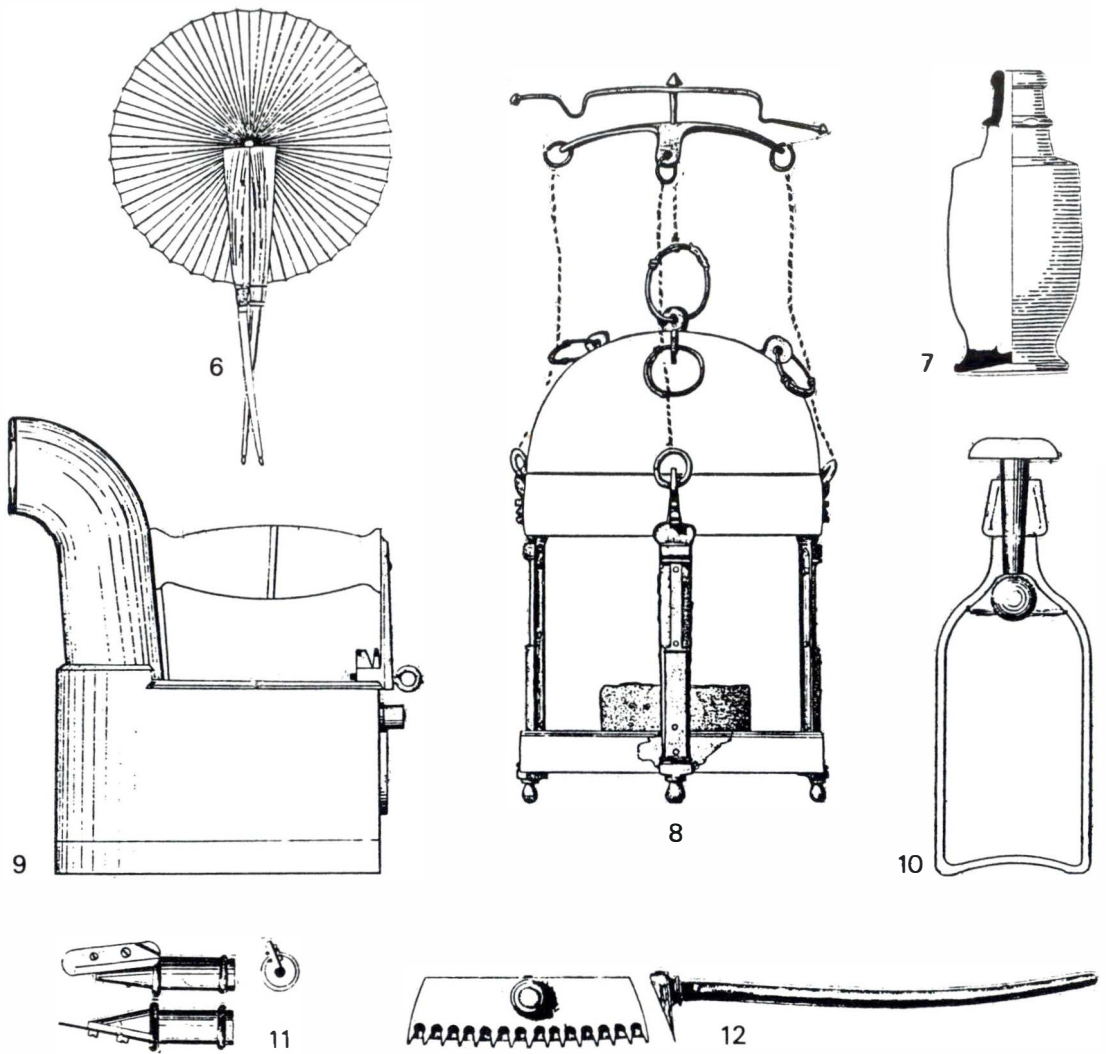
2



COQUEMARS.

N <sup>o</sup> 1	2	3	4	5	6	7	8	9





6. Éventail. York, III<sup>e</sup>-IV<sup>e</sup> s. (d'après HAWKES & RICHMOND) H. ca. 45 cm.
7. Bouteille à encre, probablement « de la Petite Vertu ». Paris, XVII<sup>e</sup> ou XVIII<sup>e</sup> s. (Mus. Roy. Art & Hist., inv. B 4078) H. 16 cm.
8. Lanterne. Herstal (Belg.), ca. A° 50-160 (Mus. Roy. Art & Hist., inv. B. 134 ; d'après MARIËN 1976) H. ca. 25 cm.
9. Fer à repasser à cheminée, A° 1852 (d'après O.P.R.I.) H. ca. 23 cm.
10. Bouteille à bille de caoutchouc et son ouvre-bouteille, débouchage effectué, A° 1864 (d'après O.P.R.I.) Ech. variable.
11. Taille crayon, A° 1847 (d'après O.P.R.I.) L. ca. 4,5 cm.
12. Rasoir rabot, A° 1847 (d'après O.P.R.I.) L. ca. 12 cm.

## L'importance méconnue de la tapisserie bruxelloise au xv<sup>ème</sup> siècle et son couronnement avec la Dame à la Licorne \*

Il y a plus d'un siècle, lorsque les historiens de la tapisserie entreprirent d'écrire une histoire de la tapisserie basée sur des textes, A. Pinchart fut chargé de l'Histoire des Tapisseries des Pays-Bas mais mourut sans avoir achevé le chapitre essentiel consacré à Bruxelles. A. Wauters publia en 1878 le livre *Tapisseries bruxelloises* sans recherches dans les archives autres que celles de la Ville. Intéressée par l'aspect économique de cet art textile, je suis retournée aux sources. Les comptes des ducs de Brabant prouvent qu'ils effectuent des achats chez les tapissiers bruxellois dès 1368. Un registre du métier de la laine fournit les noms de cinq cents membres tapissiers inscrits entre 1417 et 1447. Le métier devient indépendant en 1448 et obtient ses premiers statuts en 1451. C'est de cette époque que datent les belles tapisseries tissées d'après des tableaux disparus de Roger Van der Weyden.

Jusqu'à mes recherches, on considérait que seuls les ateliers d'Arras et de Tournai se partageaient la production au xv<sup>e</sup> siècle. Cependant, les comptes de Philippe le Bon prouvent que dès 1433 il acquit des tapisseries à Bruxelles; ensuite vient une interruption s'expliquant par la destruction des Comptes de l'Épargne jusqu'en 1466. C'est à cette date que Jean de Haze fournit au duc huit pièces «de fine verdure» avec ses armoiries, ornées de deux lettres e. Une pièce considérée comme faisant partie du Butin de Bourgogne et enlevée à Charles le Téméraire est conservée au Musée historique de Berne. C'est en fait la plus belle des «millefleurs», catégorie de tapisseries à fleurettes trouvées en grand nombre dans les châteaux de France mais dont on ignorait l'origine.

L'historien français Jules Guiffrey s'empressa de les annexer vers 1878 au patrimoine artistique français, considérant qu'étant belles et commandées par des nobles de France ces tapisseries étaient françaises. N'ayant trouvé aucun argument sérieux, il modifia sa théorie en 1912, en parlant d'«ateliers ambulants des bords de la Loire», également sans aucune preuve. Sa théorie, en fait une fragile hypothèse, fut reprise par tous les spécialistes (Betty Kürth, H. Göbel) et à force d'être répétée devint un fait historique acquis. En poursuivant mes recherches d'archives j'ai mieux interprété une ordonnance du magistrat de Bruxelles de 1476 qui accordait aux tapissiers le droit de dessiner eux-mêmes les fleurettes, les touffes et les petites bestioles qui devaient servir aux verdure, tandis que les peintres devaient fournir les autres parties des cartons. Les inventaires des ducs et des nobles des Pays-Bas décrivent des verdure avec scènes de la vie féodale et pastorale.

Les tapisseries de Bruxelles s'exportent alors dans toute l'Europe et certainement en France. La Dame à la Licorne, tenture en six pièces conservée au Musée de Cluny, que nous avons étudiée de façon approfondie, ne pouvait avoir été tissée qu'à Bruxelles pour des raisons techniques, économiques, botaniques et stylistiques. Elle est très proche d'une autre tenture, les Femmes Illustres, tissée pour le cardinal Ferry de Clugny, conseiller de Marie de Bourgogne. Les dames, dont les traits s'apparentent à ceux des vierges de Memlinc et de Gérard David, portent de fastueux costumes à la mode de la Cour de Bourgogne, les fleurettes correspondent à celles de la tenture de Berne.

Cette conclusion forme une partie importante de ma thèse de doctorat défendue en 1965. Un article intitulé *La Dame à la Licorne a été tissée à Bruxelles*, paru en 1967 dans la *Gazette des Beaux-Arts*, provoqua une vive émotion chez les historiens français mais plus personne n'osa invoquer l'hypothèse de Guiffrey. Les différents conservateurs du Musée de Cluny ont été les premiers à souscrire à mes conclusions et actuellement les visiteurs du Musée sont informés que la tenture provient des Pays-Bas bourguignons et peut-être de Bruxelles. J'ai mené seule ce combat, soutenue en Belgique par des historiens mais non par les historiens spécialisés qui n'exprimaient pas d'opinion ou combattaient mes théories. A présent que mes vues l'ont emporté, je prépare un ouvrage richement illustré destiné à informer un plus vaste public.

† Sophie SCHNEEBALG-PERELMAN

(\*) Ce texte rend compte de la communication que l'Auteur avait faite à l'Académie le 17 janvier 1987. L'ouvrage annoncé sera publié par le Centre de la Tapisserie bruxelloise.





## COMPTES RENDUS — RECENSIES

*Architecture rurale de Wallonie. Ardenne centrale* (247 p., ill.) ; *Pays de Herve* (227 p., ill.). Liège, Éd. P. Mardaga, 1987, 2 vol. in-4.

Les problèmes liés à la conservation des monuments et sites, au respect de la nature, à l'élaboration de l'environnement préoccupent actuellement un nombre croissant de personnes, de sociétés d'histoire et d'archéologie et de divers autres groupements. Ce mouvement se traduit par la publication des résultats d'enquêtes, de travaux particuliers à caractère local ou régional et d'ouvrages généraux. Concernant ces derniers, on peut citer la collection « Patrimoine monumental de la Belgique » en cours d'édition qui en dresse un inventaire descriptif, fort apprécié, par villes et arrondissements ce qui permet d'inclure les villages et bourgades. Mais de la sorte on ne répond pas encore à toutes les questions. En effet, on constate que jusqu'à présent ce sont les monuments historiques civils et religieux qui ont bénéficié d'une plus large attention que les bâtiments du milieu rural. C'est pour ces derniers que le Centre d'histoire de l'archéologie et du bâtiment de l'U.C.L. a entrepris depuis 1980 la constitution d'un « Fichier de l'archéologie rurale traditionnelle de Wallonie », dont les recherches se prolongeront jusqu'en 1991. A cette date on disposera d'une douzaine de volumes dans la collection « Architecture rurale de Wallonie », qui est à mi-chemin avec les deux ouvrages qui viennent d'apparaître : *Pays de Herve* et *Ardenne centrale*, réalisés par un groupe de collaborateurs : A. Charles, Ch. Cristians, B. Dumont, B. Fettweis, L.-F. Génicot, J. Lechanteur, A. Meunier, A. Piret, M. Pirotte, A. Poletti, P. Servais, F. Speliers, B. Vauchel, Ph. Weber, L. Wintgens.

Tous ces volumes présentent, en tête, un même texte d'introduction générale consacré à la géographie, l'habitat rural, les forêts et paysages actuels, l'histoire, l'architecture et la dialectologie. Ensuite, fondé sur la même séquence, chaque volume contient la description détaillée dans les différents chapitres, dont celui qui traite de l'architecture a une place prépondérante. Celui-ci prend toute sa valeur puisqu'il est précédé de l'étude des facteurs géographiques et historiques qui ont influencé les formes, les styles, les détails des constructions et même leur mobilier. Ainsi on en arrive à discerner, surtout autour des parties centrales des régions, des sous-régions qui sous l'influence extérieure prennent des allures de compositions secondaires et transitoires.

Il en est ainsi au pays de Herve, au paysage bocager, où l'élevage qui s'y est développé depuis le xvi<sup>e</sup> s., a donné naissance à des constructions faites surtout de calcaire, grès et parfois colombeau et dont certaines remontent au xvii<sup>e</sup> s., époque à laquelle on voit des granges transformées en étables.

L'Ardenne centrale apparaît comme la région la plus rurale, fort pittoresque pour les romantiques, mais aussi celle où la maison traditionnelle avec ses dépendances sous un seul toit à faible pente, dont la robustesse est accentuée par l'emploi presque exclusif du bois et du schiste. Ce type d'architecture a pu se maintenir jusqu'à la fin du xix<sup>e</sup> s., bien que des variations et des influences périphériques aient pu produire des modèles plus jeunes.

Les volumes consacrés au Pays de Herve et à l'Ardenne centrale, de même que les autres, ont été conçus dans un esprit strictement scientifique, permettant de rassembler la documentation la plus large possible. De plus, le texte est accompagné d'une abondante illustration : cartes de délimitations, de densités et de localisations (c.a. pour les matériaux, les activités industrielles et agricoles, les sites d'implantation de l'habitat, des structures et formes de l'habitat), plans et coupes, photographies et croquis de constructions-types rencontrés dans des villages déterminés, dont on trouve l'énumération dans un index en fin de volume. Bon nombre de villages et de bourgs n'ont donc pas été inclus dans l'étude, qui est basée sur des exemples typiques.

Cette collection contribue largement à faire apprécier le rôle et la valeur du patrimoine culturel rural, que des générations ont pu maintenir dans ses parties essentielles, malgré les bouleversements intervenus depuis la fin du XIX<sup>e</sup> s. D'où la difficulté de pouvoir disposer d'une documentation complète, même orale, reproduite dans les lexiques dialectologiques en fin de volume. Bref, un travail interdisciplinaire dont on attend l'achèvement par la publication d'un ouvrage de synthèse et qui s'adresse aussi bien aux spécialistes qu'aux amateurs et même aux touristes.

II. JOOSEN

*Der Architekt Gottfried Böhm.* Catalogue de l'exposition, Goethe-Institut, janvier-février 1988. Texte en all., nb. ill., n/bl., 83 p., 30 x 30, Kunsthalle, Bielefeld, 1984.

Gottfried Böhm, né en 1920, fit ses études à Munich puis collabora avec le bureau chargé de la reconstruction de Cologne avant d'aller à New-York dans le bureau de C. Baumann. En 1955, à la mort de son père, architecte également, il reprit la direction de son bureau d'architecte. A ce titre, il proposa diverses solutions qui le placèrent à l'avant-scène des maîtres du post-Bauhaus sans glisser vers le postmodernisme. « La tâche future de l'architecte n'est pas tant d'envahir le paysage de ses constructions que de rétablir une certaine harmonie dans nos villes et nos villages... »

Sans jamais tomber dans l'imitation, Böhm conçoit son architecture pour être une liaison entre espaces urbains divers et pour apporter, par la variété des fonctions, une vitalité nouvelle. L'aménagement proposé pour le Heumarkt à Cologne et pour le centre urbain de Dudweiler démontrent comment Böhm souhaite intervenir pour offrir aux habitants de la cité un lieu de convivialité.

Le catalogue reproduit un grand nombre de projets. Un encart en français permet de mieux s'orienter.

M. VAN DE WINKEL

Rudolf ARNHEIM, *Dynamique de la forme architecturale.* Traduit de l'éd. américaine de 1977. In-8, 284 p. ill. et croquis. Liège, Mardaga, 1986. Prix : 1550 frs.

Rudolf Arnheim, philosophe et psychologue, enseigne la psychologie de l'art à Harvard dans la tradition de la Gestalttheorie. Il s'attache à montrer l'expressivité des formes et insiste sur la différence qu'il y a entre les projets, les croquis, les maquettes et la perception d'une œuvre architecturale qui est un objet que personne n'a jamais vu dans sa totalité. C'est une image mentale, synthétisée à partir de visions partielles.

Le chapitre *Le plein et les vides* nous emmène dans de passionnantes promenades urbaines. Arnheim y parle de la rue dont le plan horizontal constitue le champ d'action de l'homme mais qui se différencie du simple chemin par la présence de deux murs de façades qui lui apportent sa dimension verticale, la première que l'on voit. Pour que les bâtiments gardent leur valeur de figure, il faut que l'homme détourne son regard de l'axe de la rue et se tourne vers un bâtiment précis : la dualité entre la continuité du front bâti et les façades individuelles dont chacune doit être suffisamment indépendante pour mériter notre attention. L'auteur cite en exemple les maisons qui bordent les canaux d'Amsterdam qui se singularisent tout en s'harmonisant avec l'ensemble. Des rues, on aboutit aux croisements, aux places. Les exemples et les croquis nous aident à suivre l'auteur dans ses pérégrinations.

Tout naturellement la relation intérieur — extérieur termine ce chapitre. L'architecture doit allier deux tâches peu conciliables : concevoir un abri agréable et créer un extérieur physiquement adapté à l'environnement. On ne peut jamais voir simultanément l'intérieur et l'extérieur d'un bâtiment. Le volume architectural global qui en contient lui-même beaucoup d'autres, constitue

une entité qui dépasse probablement nos facultés imaginatives. Ces limites freinent la compréhension et nous amènent au chapitre suivant qui traite de l'apparence et de la réalité, donc des effets de la perspective.

Les derniers chapitres constituent une synthèse de l'ouvrage et apportent au lecteur, en plus d'une autre manière de voir l'architecture, celle de lui permettre de la lire, d'en comprendre le symbolisme et la sémantique. Pour R. Arnheim, le symbolisme architectural commence lorsque dans un bâtiment, il y a des formes qui véhiculent une signification conventionnelle. Les symboles les plus puissants renvoient à des expériences humaines fondamentales comme le triomphe de la lumière sur les ténèbres (le soleil du matin éclaire le chœur de l'église) ou l'ascension associée à une victoire sur la pesanteur et la matière (les tours Sikhara en Inde). Mais n'oublions pas que toute dynamique opère dans les deux sens. La pyramide offre une dynamique ascendante contrecarrée par un mouvement descendant de pression vers le bas. En illustration, l'auteur montre les effets dynamiques de bâtiments aux formes plus complexes avant d'examiner la dynamique des arcs.

Dans le dernier chapitre, *Expression et fonction*, R. Arnheim pose, en psychologue, que tous les besoins physiques de l'homme se traduisent par des besoins mentaux. L'impact visuel d'un édifice influence nos sensations et nos comportements. Les ornements, s'ils sont judicieusement choisis et disposés avec harmonie, contribuent à renforcer l'effet favorable.

Pour conclure, l'auteur affirme que toutes les pensées aboutissent à des constructions qui le plus souvent restent mentales et que le propre de l'architecture est de concrétiser une pensée.

M. VAN DE WINCKEL

Paul BINSKI, *The Painted Chamber at Westminster*. Society of Antiquaries (Occasional Paper, New Series, IX). Londres, Thames and Hudson, Relié, in-8, ix + 166 p., LXXIV pl. hors-texte. Prix : £. 18.00.

La «Chambre peinte» du Palais royal de Westminster a été sommairement décrite en 1329 par deux moines irlandais, Symon Semeonis et Hugo Illuminator. Elle périt dans les flammes lors de l'incendie d'octobre 1834. Heureusement, une documentation archivistique et iconographique antérieure au désastre permet de reconstituer un des ensembles picturaux les plus importants de l'Angleterre du XIII<sup>e</sup> siècle. C'est à cette tâche que s'est employé Paul Binski dans une version remaniée de la thèse qu'il avait présentée à l'Université de Cambridge en 1983.

Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, la Chambre peinte fit l'objet d'une première restauration qui facilita la réapparition des peintures murales dont elle était décorée. L'événement suscita un vif intérêt et la *Society of Antiquaries* délégua des artistes pour exécuter des copies de l'ensemble tel qu'il avait été conservé. Exécutées entre 1292 et 1297, les scènes de l'Ancien Testament, dues au mécénat d'Edouard I<sup>er</sup>, reflètent le «nouveau style de cour» dans lequel des décors architecturaux jouent un rôle primordial ainsi que l'activité de l'atelier de maître Walter, *pictor regis*.

Un catalogue descriptif termine cette intéressante étude, qui utilise avec pertinence la méthode comparative, notamment en ce qui concerne l'Apocalypse Douce et le Retable Westminster.

J. STIENNON

*Brabant in de twaalfde eeuw: een renaissance?* Brussel, UFSAL, Centrum Brabantse geschiedenis, 1987. In-8°, 193 p., ill. Prijs : 590 fr.

Het hoeft geen betoog meer om aan te tonen dat de middeleeuwen niet als een duistere en barbaarse periode dienen te worden beschouwd. Men beseft hoe langer hoe sterker dat deze tussenin liggende eeuwen voorbereidende elementen en een vruchtbare voedingsbodem hebben geleverd, die de 15de-16de-eeuwse renaissance hebben mogelijk gemaakt. Deze laatste stelling wordt versterkt door de veelzijdige inhoud van het voorliggend werk, waarin een zevental specialisten volgende

aspecten van de 12de-eeuwse beschaving in Brabant belichten met het oog op de gestelde vraag: R. BAUER, *De twaalfde eeuw: een nieuw mens- en wereldbeeld*. J. VERBESSELT, *De renaissance van de 12de eeuw in Brabant*. W. GRAUWEN, *De godsdienstigheid in de 12de eeuw*. J. D. JANSSENS, *De «renaissance van de 12de eeuw» en de literatuur in de volkstaal in Brabant*. R. VAN UYTVEN, *Economische groei in het Hertogdom Brabant tijdens de twaalfde eeuw*. V. VANHEMELRYK, *Recht en rechtspraak in de 12de en 13de eeuw*. L. VERBESSELT, *De architectuur en de beeldhouwkunst in Brabant tijdens de 12de en het begin van de 13de eeuw*.

Al de behandelde onderwerpen worden niet losgemaakt van de algemene toestanden die de evolutie in de westerse wereld in de 12de eeuw karakteriseren. In Brabant, zoals elders, maar met een zekere vertraging, komen nieuwe inzichten op en beleeft men structureel-institutionele politieke en kerkelijke aanpassingen, die met de tevoren bestaande situaties afbreken of er zich stilaan uit losmaken en de weg openen naar een moderne wereld. Aanwijzingen in deze zin worden eveneens op economisch en sociaal gebied waargenomen. Wat specifiek de bouw- en beeldhouwkunst betreft, zijn de collegiale kerk van Nijvel en de iconografisch voorgestelde abdij van Affligem de voor-naamste besproken monumenten in de romaanse stijl opgetrokken. Deze stijl handhaafde zich lang in Brabant, waar de gotiek slechts aarzelend met het kruisribbengewelf doorbrak om in de 14de en 15de eeuw religieuze en wereldlijke toonbeelden van gotieke monumenten te laten oprijzen. Meleen moet hier de gestelde vraag omtrent een renaissance in de 12de eeuw negatief worden beantwoord. Dit geldt ook op andere terreinen, waarvoor een genuanceerde opvatting wordt uitgedrukt. Algemeen beschouwd mag men aannemen dat Brabant in de 12de eeuw een opvallende groeiperiode heeft gekend. Spijtig dat deze bundel opstellen met geen synthetisch overzicht kon afgesloten worden. Hij brengt nochtans een reeks nieuwe inzichten, vatbaar voor een verdere uitwerking.

H. JOOSEN

Kaisa BRONER, *New York face à son patrimoine — Le secteur historique de SoHo*, Liège, Mardaga, 272 p., 200 ill., 24 x 22, 1986.

La société industrielle a entraîné des changements fondamentaux qui touchent notre façon de voir et de vivre. L'auteur, architecte de l'École Polytechnique d'Helsinki, Master of Science in Historic Preservation de l'Université de Columbia et docteur en sciences urbaines de l'École des Hautes-Études en Sciences sociales de Paris, est particulièrement sensible à l'évolution de la politique qui privilégie le recyclage du bâti et non la reconstruction, dans les centres urbains. New York a été l'une des premières villes qui se soit engagée dans une politique de préservation de son patrimoine architectural. Le quartier de SoHo en fut le grand bénéficiaire. Toute la première partie de l'ouvrage est consacrée à l'étude de la législation et de l'organisation de la préservation du patrimoine historique et culturel aux États-Unis et à New York en particulier.

La deuxième partie étudie plus particulièrement la préservation urbaine à New York qui s'est révélée efficace dans le quartier sud de Manhattan. SoHo est un exemple passionnant de mutation de la destination des bâtiments: construits à usage industriel et commercial, ils furent transformés en logements. On peut parler de *loft culture* que des règlements particuliers régissent pour conserver au quartier une mixité d'usages. En 1969, SoHo délabré était voué aux engins destructeurs et à la reconstruction. S'il n'en fut pas ainsi, c'est grâce à l'intérêt porté à quelques témoins de l'architecture industrielle du XIX<sup>e</sup> siècle. Après quatre ans de lutte, un secteur fut protégé (1973): Cast Iron Historic District.

Pour les fervents du retour au cœur des villes, les grands plateaux modulables apportaient une solution relativement économique au problème du logement. Les artistes furent les plus intéressés à trouver en ville un atelier de bonne taille et à prix raisonnable. C'est l'ère des transformations sauvages du début. Des bâtiments de tous styles se rencontrent dans l'espace relativement réduit de SoHo. Leur étude historique et stylistique initie au «Manhattanisme» dont la doctrine ambitieuse n'a jamais été énoncée même si elle fut, là, parfaitement matérialisée. Ces constructions préfabri-

quées en fonte de fer, acier et moulages de terre cuite marquent le début d'une identité culturelle aux États-Unis où l'on associe le répertoire académique à des formes industrielles. Ce fut là le berceau expérimental de la construction en hauteur qui allait doter New York de ses fameux gratte-ciel.

La conséquence de la revitalisation de ce quartier urbain est un changement progressif du statut social des habitants; les intellectuels et les artistes impécunieux du début sont submergés par des familles aisées qui veulent se démarquer de l'embourgeoisement. Les commerces de luxe, les galeries d'art se multiplient et l'on se trouve maintenant devant de nouveaux choix à faire pour préserver l'atmosphère particulière de ce quartier, empreinte au départ du refus radical de l'urbanisme moderniste.

L'ouvrage de Kaisa Broner est exemplaire; il retrace l'historique d'une portion de ville et montre aussi que le souci de préservation peut dépasser son but et engendrer de nouveaux problèmes. Parfois le but fixé au départ, lorsqu'il est atteint, porte en lui-même d'autres germes de dégradation; une ville doit vivre et, comme tout organisme, elle s'adapte... mais pas toujours dans le sens préférable.

M. VAN DE WINCKEL

Peter Cornelius CLAUSSEN, *Magistri doctissimi romani. Die römischen Marmorkünstler des Mittelalters* (Corpus Cosmatorum I). (Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie. Veröffentlichung des kunstgeschichtlichen Instituts des Johannes-Gutenberg Universität, 14. Band), Stuttgart, Franz Steiner Verlag Wiesbaden GmbH, 1987, in-4, 264 p. en 150 pl. met 300 zwart-wit afbn. buiten tekst.

Deze studie vormt het eerste van de drie voorziene volumes van het oeuvre-corpus der zgn. *Cosmati*, de oneigenlijke naam voor de ateliers van marmerbewerkers in het middeleeuwse Rome. Voor het eerst wordt hier een volledige documentatie gebracht van zowat vijftig marmorari romani, die actief waren niet alleen als mozaïsten (het meest bekend aspect van hun oeuvre in de algemene kunstgeschiedenis), maar ook als architecten, beeldhouwers en scheppers van liturgisch meubilair. Het eerste en voornaamste bindteken is het gebruikte materiaal, nl. marmer, in al zijn mogelijkheden van ornament en figuratie. Het verspreidingsgebied is voornamelijk beperkt tot de streek rond Rome, het Latium, een regel die bevestigd wordt door enkele glansrijke uitzonderingen in het buitenland (bijv. in Westminster Abbey). De activiteit van de besproken ateliers is chronologisch beperkt tussen het einde van de elfde eeuw en het begin van de veertiende, met de gevangennamen van Bonifatius VII (1303) en de ballingschap naar Avignon (1309). Tenslotte, en niet het minst, zijn alle besproken kunstenaars-vaklui afkomstig uit Rome. Uitzonderlijk voor de kunst van de periode is het feit dat deze ateliers allen bij naam gekend zijn, en dit bijna uitsluitend door de epigrafisch aangebrachte handtekeningen op de bewaarde kunstwerken; archivalische meldingen behoren tot de uitzonderingen.

Met een voorbeeldige wetenschappelijke gestrengheid en volledigheid geeft Peter Cornelius Clausen (die als medievist o.m. bekendheid verwierf door zijn *Chartres-Studien*) hier een kritische synthese van de bestaande literatuur en van zijn doorgedreven persoonlijke opzoekingen betreffende niet minder dan veertien ateliers, door hem terecht in de meeste gevallen « families » genoemd. Het gaat inderdaad vooral om werkplaatsen die soms gedurende verschillende generaties actief zijn; herhaaldelijk vindt men handtekeningen van vader en zoon op een zelfde ensemble. Het bekende geslacht der *Cosmati* werd eponiem voor de marmerkunst te Rome. Bijzondere aandacht wordt geschonken aan de belangrijke grafmonumenten van Guilelmus Durandus en van Gonsalves te Rome door Johannes *Cosmati* (p. 226-231). Men ontdekt in dit corpus ook talrijke belangrijke werken van vele andere geslachten van Romeinse marmerbewerkers, en elke kunsthistoricus die op eigen houtje speurtochten heeft gevoerd in de onuitputtelijke artistieke rijkdom van de Italiaanse

hoofdstad en van de heerlijke kleine steden van Latium, zal in dit werk de wellicht definitieve synthese vinden van heelwat middeleeuwse ensembles die hem in situ zowel aangesproken als geïntrigeerd hebben. Voor mezelf noem ik aldus de paaskandelaar en de bisschopstroon in de Duomo van Anagni (p. 122-124) en de kruisgang van St. Jan in Lateranen te Rome (p. 126-132), alle van de Vassalletus-familie; het uitzonderlijke grafmonument van paus Clemens IV te Viterbo, door Petrus Oderisii (die ook de mozaïekvloer voor het hoogaltaar, en het graf van de H. Edward de Belijder in Westminster Abbey op zijn aktief heeft) (p. 176-199); de porticus van de Duomo van Cività Castellana, gedateerd 1210 en gesigineerd door Jacobus Laurentii en zijn zoon Cosmas: *Magister Jacobus civis romanus cum Cosma filio suo carissimo fecit hoc (sic) opus anno dni MCCX* (p. 81-91)! Dit en andere opschriften getuigen van een artistiek zelfbewustzijn, dat ook elementen ontleent aan de topiek van heidens-antieke én vroegkristelijke voorlopers. De academische aanspraak van het voortbrengen van een 'geleerde' kunst die levenswetenschap is, uit zich wellicht nergens beter dan in de handtekening der Vassalletti in St. Jan van Lateranen (tweede kwart van de 13de eeuw): *Nobiliter doctus hac Vasalectus in arte — cum patre cepit opus quod solus perfecit ipse*; het bekende kwatrijn van het Lam Gods heeft dus antecessoren...

Al deze voorbeelden zijn uitgewerkt in bijna monografische hoofdstukken, waarin de auteur alle elementen van de kunstwetenschappelijke kritiek streng hanteert. Dit belet hem niet het op zichzelf droge opzet van een corpus te verlevendigen door rake persoonlijke opmerkingen die getuigen van een aandachtige studie in situ van alle door hem besproken marmerwerken, en door eigen genuanceerde stellingnamen tegenover de oudere literatuur terzake. Aldus biedt dit werk een boeiende lektuur voor al wie belang stelt in een al te weinig gekend facet van de middeleeuwse kunst in Italië.

Een laatste bemerking betreft de presentatie zelf van dit boek. Met genoegen stelt men vast dat de Duitse kunsthistorici en hun uitgevers het behoud van een klassiek-wetenschappelijke en duidelijk leesbare vormgeving niet schuwen: een lijn die nog over de ganse breedte van de bladzijde durft lopen, zodat men nog eens 12 tot 15 woorden achter mekaar mag lezen, duidelijke voetnota's onderaan de pagina (met doorlopende nummering tot 1354...), uitgebreide en gevarieerde registers, een platendeel zonder coloristische modegrillen maar samengesteld uit relevante en duidelijke zwart-wit foto's: 145 van de 300 opnamen zijn van de hand van de auteur zelf. Het is niet zijn geringste verdienste, en wij kunnen maar reikhalzend uitkijken naar de volgende twee delen van dit corpus.

G. DELMARCEL

Micheline COMBLEM-SONKES, *Le Musée des Beaux-Arts de Dijon*, avec la collaboration de Nicole VERONÉE-VERHAEGEN. *Les Primitifs Flamands, I. Corpus de la peinture des Anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle*, 14).

Bruxelles, centre National de Recherches «Primitifs Flamands», 1986, 2 vol. in-4, t. I, xi 296 p., t. II, 232 pl.

Cet ouvrage prend une place importante dans la série des volumes consacrés aux Primitifs Flamands. Il concerne douze tableaux conservés au Musée des Beaux-Arts de Dijon et dont la connaissance est assez largement répandue grâce aux reproductions dans des études d'histoire de l'art et dans des catalogues d'expositions et du Musée. Il s'agit notamment de portraits d'Isabelle de Bourbon (?), de Philippe le Hardi, du Christ, de Philippe le Bon, d'un homme, d'Annonciations, d'une Visitation, d'une Nativité, de la Présentation et de la Fuite en Egypte (au revers de deux volets sculptés du retable de la Crucifixion de J. de Baerze et M. Broederlam), de Vierges à l'Enfant, du Christ couronné d'épines, d'anges, d'Apôtres et de S<sup>te</sup> Cathérine et les philosophes.

Chacune de ces œuvres fait l'objet d'une étude approfondie allant d'une description matérielle et iconographique à l'historique qui comprend des opinions de divers auteurs au sujet de l'attribution et de la date du tableau. Des éléments de comparaison fournis par des portraits peints, dessinés ou intégrés dans des compositions plus vastes, par des miniatures, des sculptures et des tapisseries

nourissent abondamment la documentation. Tablant sur toutes ces données, l'auteur exprime finalement son opinion personnelle. C'est ainsi que des identifications courantes sont rectifiées ou précisées, tandis que dans des cas de copies contemporaines, les traces de l'original perdu sont mises en évidence.

En ce qui concerne leur attribution, les œuvres analysées se rattachent à des anonymes, à A. Bouts, aux groupes Van der Weyden et Campin (Maître de Flémalle) et à quelques Maîtres, c.a. celui de la Légende de S<sup>te</sup> Lucie, de la Légende de S<sup>te</sup> Marie-Madeleine et de la Vie de S<sup>te</sup> Gudule. Bien que l'attribution de l'Annonciation et Visitation, Présentation au Temple et Fuite en Égypte, peintes par M. Broederlam au revers de deux volets sculptés du retable de la Crucifixion de J. de Baerze, ne laisse pas de doutes, on ne peut s'empêcher de noter que l'étude comparative avec les sculptures n'a nullement été négligée. En outre la comparaison avec des œuvres d'autres écoles amène à attribuer à M. Broederlam un rôle déterminant dans la peinture des Primitifs flamands. Un cas un peu particulier se présente pour la Nativité attribuée au Maître de Flémalle et qui pourrait être à rapprocher de R. Van der Weyden, tandis que la représentation d'une ville (Huy ?) et d'un paysage posent quelques problèmes. On ne peut cependant pas nier que l'incorporation de scènes dans un paysage trouve son origine chez les Primitifs flamands.

Quelques légères coquilles et le fait qu'une multitude de références reproduites dans le texte et non au bas des pages entravent dans bien des cas la lecture courante de l'exposé, ne diminuent en rien la haute valeur scientifique de cet ouvrage. De plus, il s'accompagne d'un volume qui contient 232 planches reproduisant non seulement chaque tableau dans son ensemble, mais aussi en détail et même à l'infrarouge, en radiographie, en réflectographie et en macrophotographie. On pourrait regretter de n'y trouver que quatre planches en couleur, mais il faut avouer qu'elles illustrent les œuvres les plus marquantes.

Bref, deux volumes d'un intérêt exceptionnel et qui démontrent une fois de plus la nécessité des travaux du Centre national de recherches « Primitifs Flamands ».

H. JOOSEN

LUC DEVLIEGHER, *De Keizer Karel-schouw van het Brugse Vrije* (Kunstpatrimonium van West-Vlaanderen, deel 10). Tielt, Uitg. Lannoo, 1987, in-8, 160 p. en 189 zwart-wit afbn. buiten tekst.

Als tiende deel van de welbekende reeks 'Kunstpatrimonium van West-Vlaanderen', biedt Dr. Luc Devliegheer ons een inventarisband gewijd aan één beroemd meesterwerk van architectuur en plastiek van de Vlaamse Renaissance: de grote gefigureerde schouw in de Schepenkamer van het Brugse Vrije, met de heraldisch-genealogische voorstelling van keizer Karel V en zijn voorouders. Dit houten en marmeren monument werd, na lange voorafgaande besprekingen, uitgevoerd in 1529-1530 door Guyot de Beaumont en door lokale beeldsnijders naar modellen van Lanceloot Blondeel en met advies van Jan Mone.

Zoals de auteur het zelf toegeeft in zijn inleiding, wijkt deze publicatie wel enigszins af van een gewone inventaris. Uitgangspunt van deze monografie was de noodzaak om alle bestaande archivalia betreffende de schouw van Keizer Karel te publiceren volgens de moderne criteria van de kunstwetenschap, en ze aan een gepaste analyse te onderwerpen. Men bekomt aldus een zeer verzorgde kritische editie van 33 documenten, daterend van 1526 tot 1847 (p. 93-152). De hieraan voorafgaande tekst biedt daarbij veel méér dan wat de titel aankondigt. Eerst en vooral wordt de geschiedenis van de gebouwen van het Brugse Vrije kritisch doorgenomen en geïllustreerd aan de hand van duidelijke grondplannen, doorsneden en tekeningen (p. 15-39). Hierbij verschaft de auteur veel korte bijkomende archiefmeldingen in voetnoot, en bovendien talrijke nuttige gegevens over de andere aspecten van de binnenhuisversiering zoals schilderijen, wandtapijten, glasramen, enz. Vervolgens wordt de schouw zelf besproken: eerst een kritische opsomming van de bestaande documen-



ten van haar ontstaansgeschiedenis en van de latere kunstliteratuur, nadien een beschrijving naar vorm en inhoud volgens de huidige én de vroegere toestand (p. 45-74). Oude tekeningen, alsook foto's van een afgietsel uit 1839, verschaffen kostbaar beeldmateriaal over de toestand vóór de uitgebreide restauratie door het atelier van Charles Geerts uit Leuven in 1847. In een laatste deel (p. 75-92) wordt de schouw in haar tijds kader geplaatst. Hierbij wordt eerst verwezen naar andere eigentijdse heraldisch-genealogische monumenten, in het bijzonder naar de typologisch verwante schouwen te Bergen-op-Zoom, Kortrijk, Oudenaarde, Mechelen en Kampen. Tenslotte volgt een schets van het oeuvre en de loopbaan der betrokken kunstenaars, en van de intrede van de Italiaanse Renaissance in de Nederlanden, vooral betreffende het ornament. Het betoog wordt gesteund door een overvloedige illustratie van 2 kleurplaten en 189 zwart-wit afbeeldingen buiten tekst.

Het geheel is aldus uitgegroeid tot een boeiende kunsthistorische synthese rond dit bekende monument, en het is wellicht overbodig te zeggen dat het werk geschreven werd met al de wetenschappelijke volledigheid, objectiviteit en acribie eigen aan de auteur, en ons al lang bekend o.m. door zijn vorige monografieën in deze inventarisreeks. Men zal het de auteur dan ook niet euvel nemen dat hij zich hier vrijwillig heeft willen beperken tot « een inventarisband waarin de schouw wel in haar historisch en kunsthistorisch kader geplaatst wordt, maar niet het onderwerp uitmaakt van een grondige studie waarin gepeild wordt naar de oorsprong van elk detail » (inleiding, p. 9). Sommige vragen blijven aldus open en zullen ooit het voorwerp moeten uitmaken van later onderzoek. Enkele voorbeelden ervan mogen hier volstaan. Een verdere reflexie is nog geboden over de iconografische samenhang van de kunstwerken in het Brugse Vrije. De juridische functie schijnt hier wel doorslaggevend geweest te zijn, en hierop wordt trouwens herhaaldelijk gezinspeeld in de tekst. De schepenen spreken eerst en vooral recht, zowel in Vierschaar als in Schepenkamer, en deze rechtsmacht wordt hen gedelegeerd door de natuurlijke vorst, wiens functie van opperrechter maatgevend is voor het landsbestuur. Niet alleen de exemplen van Justitia, zoals Laatste Oordeel, de geschiedenis van Suzanna enz. alluderen hierop, maar ook en vooral de vorstelijke heraldiek, die de legitimiteit van de rechters fundeert. Deze heraldiek is in de periode der Habsburgers nauw gekoppeld aan hun genealogie, en zij wordt benadrukt niet alleen op de schouw, maar ook op de wandtapijten, de balksloffen enz. Volgens mij is deze heraldische aanwezigheid belangrijker dan de mogelijke secundaire betekenissen die uit de politieke toestand van het ogenblik (verdragen van Madrid en van Kamerijk) zouden afgeleid zijn, al kan niet geloofwaardig worden dat de beeltenis van Frans I ontgensprekelijk de wens naar een ware Europese vrede verzinnebeeldt.

Ook sommige details van de iconografie verdienen een diepgaander onderzoek. De twee ovale medaljons die zich thans op de rugwand van Karels troon bevinden, stellen m.i. nog problemen (cf. p. 65, en afbn. 70, 74, 75). Vooreerst lijkt het ongewoon dat zulke beeltenissen zijn opgesteld op een plaats die voor de beschouwer nauwelijks zichtbaar is. Als men daarenboven in de vrouwenfiguur de beeltenis van Margareta van Oostenrijk wil herkennen, dan lijkt dit bijna een protocolaire fout ten aanzien van de toenmaals heersende regentes der Nederlanden. Staan deze medaljons wel op hun oorspronkelijke voorziene plaats, of werden zij aldaar ingevoegd door de restaurateurs in de 19de eeuw? Ook moet nagegaan worden of het mannenhoofd wel langer kan weerhouden worden als het portret van Charles de Lannoy, een veronderstelling van F. de Hondt uit 1840 (cf. p. 54) die niet verder gefundeerd werd. De gelaatstreken van de overwinnaar van Pavia zijn elders met meer realisme weergegeven, o.m. op de eigentijdse wandtapijtreeks van de Slag van Pavia (1525-1531), nu in het Capodimonte te Napels), en zijn wel verschillend van dit buitengewoon profiel, dat met zijn gelauwerde krullen en baard all'antica eerder verwijst naar een ontlening aan een antieke cameo of aan een medaille van het Quattrocento. Staat men derhalve niet voor een medaljon met allegorische functie, of zou men mogen denken aan een antikiserend kunstenaarsportret, diskreet opgesteld achter de hoofdfiguur? Tenslotte zijn de twee zuilenparen, zichtbaar aan weerszijden van Karels troon (afbn. 54 en 76), naar alle waarschijnlijkheid een allusie op de zuilen van Hercules (p. 65), maar hierbij dient toch opgemerkt dat dit persoonlijk heraldisch embleem van Karel V bijna altijd een banderol vertoont die de twee zuilen mee omvat (zie afb. 189), terwijl de banderollen naast

Karels troon dit niet doen, en er eerder de afzonderlijke wapenschilden begeleiden, zoals elders op het monument. Deze enkele details zijn maar voorbeelden van de verdere mogelijkheden tot kunsthistorische reflexie die door deze verdienstelijke inventaris-monografie geboden worden.

G. DELMARCEL

*The Glory of the Page. Medieval and Renaissance illuminated Manuscripts from Glasgow University Library.* Introduction and Catalogue by Nigel THORP, Glasgow University Library, 1987, 244 p., 230 ill. dont 44 en couleurs.

Dr. William Hunter (1718-1783), médecin éminent et ancien étudiant de l'Université de Glasgow, légua à cette Alma Mater 10.000 volumes dont 100 incunables et 650 manuscrits. Le catalogue présente un choix remarquable opéré pour la plupart des pièces parmi eux : 130 manuscrits et 13 incunables permettent de retracer à travers les écoles anglaises, françaises, italiennes et des Pays-Bas l'histoire de la miniature européenne tout en mettant en évidence les intérêts professionnels du collectionneur avec les ouvrages médicaux (catal. 1, 2, 8, 24, 30, 31, 61, 105, 140) et alchimiques (catal. 28, 46). Parmi les manuscrits anglais les plus précieux figurent le « Hunterian Psalter » (*Ms. Hunter 409*, cat. 36) c. 1170 et la traduction de Chaucer du Roman de la Rose (*Ms. Hunter 409*, cat. 36) c. 1440-50.

Il faut noter l'élégance particulière de certaines écritures (cat. 38 ; 41 ; 45) ; parmi les codex français un Boccace (*Ms. Hunter 371-372*, cat. 54) 1467, et des manuscrits de l'école de Savoie (*Ms. Hunter 208*, cat. 55, *Ms. Hunter 420*, cat. 57 ; *Hunter 37*, cat. 60) ; un alphabet (*MS. General 326*, cat. 69) qui présente des relations évidentes avec celui dit de Marie de Bourgogne (Bruxelles, *Br II 845*). 31 manuscrits illustrent l'école italienne. Des 17 manuscrits de nos régions, on retiendra avant tout le *Hunter 25*, cat. 125, splendide bréviaire exécuté en 1494 pour Maximilien d'Autriche par un maître de l'école ganto-brugeoise, un livre d'heures de l'école de Vrelant (*Ms. General 288*, cat. 117) et un curieux Miroir de la Salvation humaine en grisaille (*Ms. Hunter 60*, n. 116) (cf. *Ms. BR. 9249-9250* et *11104-5*).

De présentation claire et agréable, abondamment illustré en noir et en couleurs, ce catalogue est précédé d'une introduction générale fort bien faite. Chaque notice comporte une description concise et un dernier état des recherches à propos du codex, des renseignements d'ordre codicologique et historique essentiels et une courte bibliographie mise à jour. Il est complété très utilement par une liste d'ouvrages de références et par plusieurs index.

C. VAN DEN BERGEN-PANTENS

D. GUIBERT, *Réalisme et architecture. L'imaginaire technique dans le projet moderne.* Liège, Mardaga, 1987. In-8, 178 p., croquis. Prix : 169 FF.

Pour l'auteur, le réalisme est un système de production de message par la représentation. Son domaine est l'objet. L'architecture en projet est une activité privilégiée d'artistes visionnaires. La démarche d'Étienne-Louis Boullée fait l'objet d'une longue étude.

La matière du projet, c'est l'image qui nous entraîne vers l'architecture du signe *in situ* de Vittorio Gregotti. Cet architecte rêve d'une symbiose entre l'héritage du passé et ses projets. Il rêve d'associer territoire physique et intervention de l'architecte et, ainsi, de créer un monde qui accueillerait ses nouveaux projets encore informés. Van de Velde, Gropius et Sullivan sont très souvent cités, l'un veut la malléabilité à l'image de la nature, les autres veulent fixer une théorie. L'éthique chez les architectes mène à des propositions fort diverses. Tous, avec les meilleures intentions, proposent des solutions pour le bonheur des autres. Pour transmettre ce message, il faut un langage

universel. Ce seront les ordinateurs qui répondront présent, le langage digital de la C.A.O. permet des manipulations de l'image d'architecture. Un outil n'est qu'un moyen, il produit ce que l'esprit de l'homme lui demande.

Le don du réalisme est de pouvoir simuler des objets virtuels. Les moyens mis à notre disposition indifférencient l'infiniment grand et l'infiniment petit, notre corps n'est plus l'échelle de cette nouvelle géométrie. Nous nous situons dans l'univers et nous sommes transmués vers le grand exil de la science-fiction qui annonce la fin, d'après D. Guibert, de notre tradition occidentale du réalisme.

M. VAN DE WINCKEL

*De Habsburgers en Mechelen.* Catalogus van de tentoonstelling Europalia 87 Österreich. Stad Mechelen — Gemeentekrediet, 1987. In-4, 115 p., ill. Prijs: 400 Fr.

Deze tentoonstelling werd te Mechelen onder de vorm van een tweeluik opgebouwd: «De Dynastie» in het Stedelijk Museum Hof van Busleyden en «Binnenhuis van Gotiek naar Renaissance» in de Troonzaal van het voormalig Hof van Margareta van Oostenrijk.

De eigenlijke catalogus wordt ingeleid door een reeks opstellen, die het opzet en het karakter van de tentoonstelling verklaren. Zo geeft M. BAFOP, *Een schematische historisch-artistieke benadering* een schets van de algemene culturele evolutie van de 15de tot in de 18de eeuw. K. VOGEIKA, *De betrekkingen tussen het Habsburgse huis en de «Nederlanden»* beklemtoont de ontwikkeling van deze relaties, met af en toe inschakeling van wederzijdse culturele elementen. H. INSTALLE, *De Habsburgers, drie eeuwen heren van Mechelen* haalt hoofdfeiten uit de Mechelse geschiedenis aan die in verband staan met het optreden van de Habsburgse vorsten en gouverneurs. C. VAN DEN BERGEN-PANTENS, *De wapenborden ter herinnering aan de kapittels van het Gulden Vlies. Plaats van de Mechelse reeks in hun evolutie* overschouwt de nog bestaande panelen te beginnen met de vergadering te St Omer in 1440, om uiteindelijk te wijzen op de Mechelse wapenschilden, die als geen minderwaardige Vlaamse Primitieven mogen beschouwd worden. C. LEMOINE-ISABEAU, *Mechelen en de kaart van Ferraris* bespreekt het ontstaan en de verwezenlijking van de «kabinetskaart» en de «carte marchande» te Mechelen door alhier gevestigde artilleristen onder het bevel van generaal graaf J. de Ferraris. M. EEMAN, *Binnenhuis van gotiek naar renaissance*, levert een bondige bijdrage over de culturele activiteit in en rond het Hof van Margareta van Oostenrijk met zijn schitterende inhoud. Deze inleiding tot het tweede deel van de tentoonstelling wordt gevolgd door twee uitgebreide opstellen. J. GROOTAERS, *Aspecten van het burgerlijk interieur te Mechelen ca. 1480-1530. Hof van Margareta van Oostenrijk Hof van Cortenbach* evoqueert, aan de hand van de ontleding van de architectuur en detail-elementen van genoemde hoven, het aspect en de atmosfeer van de rijke interieurs in de laat-gotische en vroeg-renaissance periode. Met een algemene beschrijving van meubilair, vloeren, bestek, eet- en kookgerei, glaswerk, gebruiks- en siervoorwerpen laat St. VANDENBERGHE, *Aantekeningen bij meubilair en huisraad* uitschijnen wat er in hoven en rijke burgershuizen kon aangetroffen worden.

De catalogus telt 234 nrs., die telkens worden verduidelijkt door een nauwkeurige beschrijving van kunsthistorische en vaak historische aard, met opgave van auteurschap, herkomst en literatuur. Voor «De Dynastie» geldt dit voor de kunstwerken waarbij namen o.a. van Dürer, Van Orley, Keldermans, Hoogenberg, Van Valekenborgh, Colijn, Nattier voorkomen. Archivalia en iconografie gaande van 1477 tot 1793 sluiten dit eerste deel af. In de afdeling «Binnenhuis van gotiek naar renaissance» werd de klemtoon gelegd op het paleis van Margareta van Oostenrijk met onroerende interieurelementen, meubilair, diverse gebruiksvoorwerpen, beeldhouwwerk en mozaïek, schilderingen, textiel, grafiek, sieraden, muziekinstrumenten en wapens. Al deze stukken vertoonden niet alleen een hoge artistieke waarde, maar vormden ook een documentatie die op de rijkdom van hun gewezen eigenaars wees.

H. JOOSEN

Jean JENGER, Michel LACLOTTE, Gae AULENTI, *Gae Aulenti e il Museo d'Orsay*, Milan, Electa, 1987. In-4°, 80 p. ill., plans, coupes.

Une introduction historique de J. JENGER nous rappelle les heurs et malheurs de la gare d'Orsay, sa désaffection progressive à partir de 1939, les projets de démolition et le concours organisé en 1961 pour un nouvel hôtel d'Orsay (Le Corbusier, J. Faugeron, R. Coulon et G. Gilet). La décision enfin de préserver cette belle gare et l'organisation de deux nouveaux concours, l'un pour la transformer en musée du XIX<sup>e</sup> siècle, l'autre pour l'aménagement intérieur de ce musée qui fut finalement confié à Gae Aulenti. Michel Laclotte évoque le programme muséographique auquel il fallait répondre. Gae Aulenti elle-même nous décrit dans « l'architecture interne du musée 1980-1986 » comment elle a conçu son aménagement pour que les impératifs muséographiques dissimulent le moins possible l'architecture 1900.

Les plans, les croquis avec disposition des œuvres, les photographies de détails démontrent combien tout a été pensé. L'équilibre entre parties anciennes et aménagement nouveau est expliqué en fonction du programme et des impératifs techniques. Chaque salle a été conçue individuellement en fonction des œuvres qu'elle devait abriter. Le belle pierre de Buxy et les gris-bleus dominant, la lumière réfléchie est douce. Le succès du musée prouve que la mutation de la gare en musée est une réussite qui a d'ailleurs dépassé les prévisions si l'on en juge par l'exiguïté des lieux de service (vestiaires, restaurant, cafetaria...) qui ne répondent pas à l'affluence.

Le livre consacré à Gae Aulenti et au Musée d'Orsay est destiné à des lecteurs avertis qui s'intéressent à l'architecture, à la décoration et à la muséographie. Il est conseillé de le consulter après une visite de cet ensemble monumental.

M. VAN DE WINCKEL

Fabienne JOUBERT, *La tapisserie médiévale au Musée de Cluny*. Paris, Réunion des Musées nationaux, 1987. 28 x 22, 224 p., 203 ill. dont 67 en coul., relié. Prix : 250 FF.

Cet ouvrage qui étudie les vingt-quatre pièces de tapisserie conservées au Musée de Cluny et exécutées aux Pays-Bas du Sud entre 1450 et 1550, dépasse le simple catalogue critique par l'ampleur du travail accompli. Le chapitre introductif retrace brièvement l'historique de la collection et offre une brillante synthèse de l'état actuel de la recherche. Mais surtout, c'est en filigrane des notices très riches et bien articulées qu'apparaît la double préoccupation méthodologique de l'auteur : celle de tenter de comprendre le système d'organisation du travail et de la production de la tapisserie médiévale, puis de discerner la part respective que prennent dans la création de l'œuvre le maquettiste, le cartonnier et le lissier. Cette démarche qui renouvelle l'étude traditionnelle de la tapisserie, permet à l'auteur d'émettre des hypothèses très convaincantes à propos des inventeurs des compositions ; elle aide aussi à mettre en évidence le processus de recours aux modèles de sources d'inspiration variées, parmi lesquelles la gravure occupe une place importante, et montre la fréquence des rééditions d'un même sujet, mais avec des qualités d'exécution très variées. Enfin, elle apporte des précisions significatives sur l'usage du remploi de cartons d'ensembles identiques mais parfois « modernisés », ou de cartons partiels à l'intérieur d'une même tapisserie ou dans des pièces différentes.

Les conclusions que F. Joubert tire de cet examen attentif du processus d'élaboration d'une tapisserie rejoignent celles des récentes recherches menées sur la production en atelier des retables et des peintures flamandes de la fin du XV<sup>e</sup> et du début du XVI<sup>e</sup> siècle. On relève, en effet, de nombreuses analogies entre les deux démarches créatives.

Les plus frappantes sont le remploi systématique de modèles répondant au goût du jour (figurines de retable, compositions ou parties de composition de peintures, souvent reproduites à l'aide d'un poncif), la différence très nette de qualité dans la production liée à l'origine de l'œuvre, de

commande ou de marché, et enfin le phénomène de dessèchement du style dans les œuvres à bon marché dû à l'usage de stéréotypes. En mettant en évidence ces mêmes éléments dans le domaine de la tapisserie, l'auteur ouvre la voie à une étude comparative qui s'impose dorénavant entre ces différents arts.

Les notices bien conçues sont toutes rédigées selon un même schéma. Elles renseignent sur l'état de conservation des tapisseries et sur l'ampleur des restaurations subies. Elles analysent l'iconographie de façon très détaillée et traitent des attributions au départ d'un abondant matériel comparatif, tentent de déterminer les lieux de production ou les milieux artistiques et s'efforcent de préciser la chronologie des œuvres.

Pour chaque tapisserie, des illustrations de qualité, en majorité en couleur, permettent de suivre aisément la démonstration. Plusieurs photographies anciennes offrent des arguments de preuve inédits quant à l'état des pièces avant restauration. Enfin, une documentation comparative, judicieusement sélectionnée, aide le lecteur à visualiser les analogies relevées ; on peut toutefois regretter que le format de ces documents soit souvent trop petit.

La célèbre tenture de la *Dame à La Licorne*, pièce maîtresse du Musée, occupe naturellement une place prépondérante dans l'ouvrage. F. Joubert se penche, en particulier, sur le style de la tenture, le milieu artistique dont elle est issue retenant son attention plutôt que le lieu de tissage. L'auteur rejoint en cela N. Reynaud et G. Souchal et adopte leur attribution de l'œuvre à un peintre français travaillant à Paris à la fin du xv<sup>e</sup> siècle.

S'il est impossible ici d'examiner en détails toutes les autres attributions proposées dans le catalogue critique, il nous paraît nécessaire d'en retenir certaines. Ainsi l'auteur sur base d'une analyse stylistique serrée, propose de reconnaître, dans la *Tenture de chœur de Saint Étienne*, offerte au chapitre de la cathédrale par Jean III Baillet, évêque d'Auxerre, la main d'un maquettiste travaillant dans le milieu bruxellois sous l'influence directe du peintre Colyn de Coter.

Le style de certains motifs apparaissant dans deux autres tapisseries : *La Mort de l'Honneur et Bataille et Embarquement*, à caractère narratif et d'un genre produit en grand nombre, est rapproché aussi pour la première fois et à juste titre, nous semble-t-il, de celui de Colyn de Coter. On retrouve, en effet, dans ces tentures un type de drapé et d'orfroi ainsi qu'une recherche expressive propres au vocabulaire utilisé par l'atelier du maître.

L'hypothèse émise déjà en 1937 par J. Maquet Tombu, selon laquelle Colyn de Coter a dû fournir des cartons de tapisserie aux ateliers bruxellois, toujours reprise, attendait d'être étayée par des exemples. C'est maintenant chose faite avec brio, en particulier par les comparaisons de détails de la *Tenture de St-Étienne* avec les panneaux de la *Légende de St-Rombaut* exécutés entre 1480 et 1510 par Colyn de Coter et son atelier.

F. Joubert voit également dans la *Tenture de St-Pierre* un maquettiste de l'entourage de J. Darel, peintre du *Retable de Saint Vaast* d'Arras commandé par l'abbé Jean du Clercq en 1435. Le schéma de composition, le type de drapé moelleux et simple, la gestuelle des personnages et le goût pour de lourdes pierres ou orfèvrerie, rappellent sans conteste l'œuvre de ce maître qui aurait, selon l'auteur, un profil de chef d'atelier.

Enfin, la tapisserie d'*Auguste et la Sibylle* est donnée à un maquettiste anversois, qui pourrait même être le Maître d'Hoogstraeten. Les caractéristiques stylistiques anversoises de cette pièce nous semblent évidentes. Elle évoque même les compositions des premiers maniéristes anversois, en particulier, selon nous, celles attribuées à Jan de Beer. Une peinture à la détrempe sur toile d'*Auguste et la Sibylle*, genre souvent considéré comme un substitut à bon marché de la tapisserie, conservée à l'Académie de Vienne et attribuée à ce maître par Renate Trnek, est un peu conçue dans le même esprit. Une autre tapisserie du début du xvi<sup>e</sup> siècle : l'*Arithmétique*, donnée aux ateliers de tissage tournaisiens, nous semble aussi dénoter des particularités maniéristes anversoises.

F. Joubert a démontré tout au long de son ouvrage que le lieu de création de la maquette et le lieu de tissage pouvaient être différents. Ainsi ne serait-il pas improbable qu'Anvers, Métropole de l'Occident, drainant sur le *Pand* des retables, des peintures et des tapisseries destinées à l'exportation, ait joué un rôle plus important dans la conception des maquettes que celui qui lui est alloué.

Une collaboration entre peintres bruxellois et sculpteurs anversois dans l'élaboration des retables brabançons a été reconnue ces dernières années. Ne pourrait-on pas envisager une collaboration de ce genre pour la production des tapisseries ?

En conclusion, cet ouvrage enrichit considérablement, par la solidité de son appareil critique et documentaire, les connaissances sur la collection des tapisseries du Musée de Cluny, peu étudiée jusqu'à ce jour à l'exception de la tenture de la *Dame à la Licorne*. Mais son apport primordial réside surtout dans les hypothèses originales concernant la genèse des œuvres, qui, formulées sur base d'un renouveau dans l'approche méthodologique, ouvrent d'intéressantes perspectives de recherche.

C. PÉRIER-D'ETEREN

J. LAFONTAINE-DOSOEGNE, *Histoire de l'art byzantin et chrétien d'Orient* (Publications de l'Institut d'Études médiévales, Textes, études, congrès, 7). Louvain-La-Neuve, 1987. In-8, xxviii + 287 p., 3 cartes, 19 plans et 71 fig. dont 10 en coul. Prix : 1.500 frs.

Il y a vingt ans, Madame Lafontaine-Dosogne faisait œuvre de synthèse dans le domaine dont elle possède une magistrale connaissance en écrivant le « Haupttext » pour le vol. III de la *Propyläen Kunstgeschichte* : F. W. VOLBACH-J. LAFONTAINE-DOSOEGNE, *Byzanz und der christliche Osten*, Berlin, 1968. Elle nous en offre aujourd'hui une version profondément remaniée, tenant compte, comme l'écrit l'Auteur dans la préface du livre, « des apports fournis par les nombreux ouvrages parus entre-temps ou de découvertes récentes, ainsi que de l'enseignement dispensé par l'Auteur, de ses propres recherches et de sa réflexion ».

On sait les principes qui sont à la base de ce type de synthèse, laquelle a pour objet l'étude circonstanciée de l'ensemble de l'art byzantin, tout en soulignant ses principales phases d'évolution et en le situant dans son cadre historique et géographique. Cet ouvrage nous paraît être un exemple réussi dans ce domaine difficile car, tout à la fois substantiel et succinct, il offre une image nette et complète de près de quinze siècles de production artistique sur un territoire s'étendant de l'Italie au Caucase et de la Russie à la Nubie, priorité étant toutefois donnée à l'art de Byzance.

Ce vaste exposé sur la forme et le contenu de l'art byzantin est distribué suivant une division chronologique en huit chapitres, dont le développement interne est régi par l'examen des différentes techniques. On y trouve la mise en relief des caractères fondamentaux de l'expression artistique et l'analyse aussi précise que concise d'un grand nombre d'œuvres. Chaque chapitre est introduit par l'énoncé des données historiques et culturelles de la période concernée, qui seule varie peu par rapport à la version première de ce travail. Cet ouvrage est d'une telle richesse d'information que nous ne pouvons en ces quelques lignes en rendre compte complètement, on se bornera à souligner les traits qui distinguent le livre dans son ensemble. Notons l'accent porté à la description des techniques : s'y trouvent exposés les principes régissant la soigneuse élaboration des illustrations de manuscrits, les procédés de réalisation de la mosaïque, de la fresque et de l'icône, de même que les règles architectoniques. Notons aussi combien l'Auteur étudie l'ensemble du monde byzantin tout en faisant remarquablement la distinction entre ce qui est expression de l'Empire et les tendances régionales, en soulignant les courants spécifiques que l'on constate à une même époque dans les diverses régions de la sphère culturelle byzantine. Notons enfin le développement accordé aux dernières périodes en raison de l'intérêt particulier dont elles font l'objet depuis quelques années.

L'une des qualités de l'ouvrage est certainement son ordonnance interne : les chapitres sont bien articulés par des sous-titres et fragmentés en portions de texte plus brèves auxquelles renvoie une table des matières détaillée, ce qui rend le livre d'une consultation fort aisée en dehors d'une lecture continue sans pour autant entraver la perception de continuité historique. Cette synthèse bien charpentée fournit un cadre dans lequel le lecteur, s'il désire poursuivre son étude, peut aisément insérer des données détaillées. Pour l'aider en ce sens, la bibliographie est, compte tenu du genre de l'œuvre, abondante et suffit largement pour orienter une recherche. Répondant à la volonté de

composer un manuel, l'Auteur dote son ouvrage d'une liste des empereurs et d'un glossaire des termes grecs et scientifiques. Un tableau des translittérations indique les procédés de transcription adoptés pour les langues slaves et le turc. Un précieux index récapitule les sites et les œuvres. Trois cartes, dix-neuf plans et soixante-et-onze figures, parmi lesquelles plusieurs inédits dus à l'Auteur, constituent une somme documentaire intéressante, illustrant judicieusement les informations répan- dues dans différents chapitres. Cette documentation est conçue comme un complément à celle de *Byzanz und der christliche Osten* à laquelle renvoient des astérisques.

Cet ouvrage remarquable par sa densité et son efficace précision, qui conjugue la grande érudition du savant et la clarté didactique du professeur, s'impose comme un outil de travail indispen- sable à tous ceux qui poursuivront des recherches sur l'art byzantin.

ANNE BOONEN

*De Librije van Margareta van Oostenrijk*. Catalogus door Marguerite DEBAE van de tentoonstelling Europalia 87 Österreich. Koninklijke Bibliotheek Albert I, Brussel, 1987, in-8, 173 p., ill.

Bij gelegenheid van de manifestaties Europalia 87 Österreich, liep in de Koninklijke Bibliotheek Albert I een tentoonstelling van 45 handschriften uit de bibliotheek van Margareta van Oostenrijk, die thans nog worden bewaard in openbare verzamelingen te Brussel, Mechelen, Parijs en Wenen. Uit de inleiding van de catalogus verneemt men dat het boekenbezit van Margareta wellicht bijna 400 exemplaren telde, die in de loop der tijden werden overgeërfd, verspreid en zelfs verloren geraakten. Toch getuigen de 45 geëxposeerde werken van de onschatbare rijkdom van de verluchte handschriften, die in een volgorde worden gepresenteerd die overeenstemt met de opeenvolgende etappes in het leven van Margareta. Tevens leveren zij het bewijs van de bewuste samenstelling van haar bibliotheek, waarin de religieuze werken in getal overwegend waren, hoewel de voorkeur van Margareta naar ridderromans en historische werken ging. Buiten de verklarende inleiding bevat deze degelijke en goed gedocumenteerde catalogus de nauwkeurige beschrijving van de tentoonges- telde exemplaren, die meestal gepaard gaan met gekleurde afbeeldingen.

H. JOOSEN

Sarah MACREADY — F. H. THOMPSON, *Art and Patronage in the English Romanesque*. Society of Antiquaries (Occasional Paper, New Series, VIII), Londres, Thames and Hudson, 1986. Relié, in-8, VIII + 184 p.

Le mécénat artistique retient de plus en plus l'attention des historiens spécialisés dans le moyen âge. On est passé des recherches de style, de l'identification des ateliers à l'étude des facteurs qui ont stimulé la création artistique. On sera donc particulièrement reconnaissant à *The Society of Antiquaries of London* ainsi qu'au *Victoria and Albert Museum* d'avoir réuni les principales communications de leurs symposia respectifs et d'en avoir confié l'édition aux soins érudits de Sarah Macready et de F. H. Thompson.

Consacré au mécénat dans l'art roman de Grande-Bretagne, ce volume élégamment présenté réunit des contributions relatives à la sculpture, l'orfèvrerie, la miniature, l'architecture, et centre l'intérêt sur deux fortes personnalités du XII<sup>e</sup> siècle : Thomas Becket et Henry de Blois. Il n'est pas question d'analyser en détail le contenu de ce recueil de « Mélanges » particulièrement attrayant qui se présente, en quelque sorte, sous la caution de spécialistes dûment autorisés comme George Zarnecki et Ursula Nilgen. On appréciera, de toute manière, l'excellente synthèse introductive de Christopher Brooke. Il insiste sur le fait que, malgré sa situation insulaire, et sans doute à cause d'elle, la Grande-Bretagne a été en relations constantes avec la vie économique, politique, intellectuelle et

artistique du Continent, ainsi que l'avait d'ailleurs montré Sir Richard Southern dans son étude, parue en 1960, sur le rôle de l'Angleterre dans la Renaissance du *xii<sup>e</sup>* siècle. La contribution des Iles Britanniques à l'art médiéval a été de premier plan, on le sait depuis longtemps. Encore fallait-il le rappeler en se fondant sur les acquisitions les plus récentes de la recherche. Dans cet ordre d'idées, George Zarnecki met en lumière les relations entre la sculpture romane de la Grande-Bretagne et certains ateliers de l'Italie du nord, de la Bourgogne, de la Saintonge et de l'Empire germanique. Quant au nielle, traité par Neil Stratford, son étude s'inscrit dans un renouveau d'intérêt pour cette technique qui a été employée par les artistes mosans du *xii<sup>e</sup>* siècle et sur laquelle Albert Lemeunier, conservateur du Musée d'art religieux et d'art mosan de Liège, prépare une thèse de doctorat. Certains exemples évoqués par l'auteur pourraient, en effet, être utilement comparés à la production de la Meuse moyenne, signalée d'ailleurs par Neil Stratford dans les conclusions de son article.

Les mêmes comparaisons avec le pays mosan peuvent être faites à partir de la contribution de T. A. Heslop sur les sceaux, en relation avec les arts du métal à la fin du *xii<sup>e</sup>* siècle. L'auteur le note avec pertinence, à propos des anges représentés sur le sceau de l'abbaye de Waltram. Quant à la miniature, elle fait l'objet, de la part de C. M. Kaufmann, d'une analyse des progrès qui ont été accomplis par l'érudition entre 1974 et 1984. Dans ce domaine, le problème de l'influence byzantine est à nouveau soulevé et l'art mosan est encore cité, par des références à la Bible de Stavelot conservée à la British Library. L'architecture est présente grâce aux communications de Thomas Cocke sur Ely et de Richard Gem sur la chapelle épiscopale de Hereford, étudiée, entre autres aspects, dans ses rapports éventuels avec Aix-la-Chapelle. Originale et stimulante, la contribution de Laurence Wright sur le rôle des musiciens à la cour d'Angleterre au *xii<sup>e</sup>* siècle, même si, à propos d'Aliénor d'Aquitaine, elle néglige de se référer aux études fondamentales d'Edmond-René Labande, Rita Lejeune et Régine Pernoud. De son côté, Brian Golding met en valeur le mécénat des abbés de St. Alban, de la fin du *xi<sup>e</sup>* au début du *xii<sup>e</sup>* siècle et Xenia Muratova prouve que la vogue des Bestiaires dans les Iles Britanniques doit sans doute beaucoup à l'intervention des souverains et de l'entourage royal et, à la fin du *xii<sup>e</sup>* siècle, à Philippe, chanoine de Lincoln.

L'ouvrage se clôt par deux articles magistraux : celui d'Ursula Nilgen sur le mécénat de Thomas Becket et celui de George Zarnecki sur la protection que Henry de Blois a accordée à l'activité des sculpteurs. Ursula Nilgen étudie la douzaine de manuscrits à miniatures provenant de la collection de Thomas Becket et rattache le style de leur décoration à la miniature du Nord de la France et de l'Angleterre, autrement dit à ce que l'on a dénommé le « Channel Style ». Quant à George Zarnecki, il éclaire avec intelligence et perspicacité les relations de Henry de Blois avec la création artistique à Cluny, Tournai, Saint-Denis et Glastonbury.

J. STIENNON

*Passie*. Catalogus van de Tentoonstelling 4.3/15.4.1988 Hasselt, Generale Bank, in-4, n. gep., 122 ill.-Prijs : 500 Fr.

Het was een lovenswaardig initiatief om een reeks kunstwerken uit particuliere verzamelingen op het thema van het Lijden van Christus samen te brengen en op oordeelkundige wijze in de Generale Bank te Hasselt te presenteren. De hierboven vermelde verzorgde catalogus is een nieuwe rijke bron die in de toekomst dienstig kan worden bij de studie van verschillende aspecten in de kunstgeschiedenis van onze gewesten. In de Inleiding wijst C. Engelen, die voor de samenstelling van de tentoonstelling instond, op het uitzonderlijk karakter van de 122 geëxposeerde stukken, die in vergelijking met Europese kunstwerken, de rijkdom van ons cultureel patrimonium bevestigen. Het gaat hier over werken die de Passie chronologisch uitbeelden vanaf het feestmaal bij Simon en de intrede van Jezus in Jeruzalem tot de Verrijzenis. Het ensemble loopt van het einde van de 13de eeuw met een Franse ivoren Christus tot in de 18de eeuw met een Kruisdragende Putto pentekening van F. Boucher. Tussenin komen karakteristieke en kwaliteitsvolle werken uit de laat-gotische, de



renaissance en de barokperiodes. Opvallend is de beeldhouwkunst overwegend: Vlaamse, Brabantse, Antwerpse, Brusselse, Leuvense en Mechelse sculpturen, van de 15de tot de 17de eeuw, waarvan de toeschrijving niet altijd overtuigend is, wisselen af met Mechelse albasten, waaronder een uitzonderlijk Laatste Avondmaal in een met renaissance motieven versierde lederen omljsting.

Kortom, een prachtige kunsthistorische oogst, die navolging verdient om reeds lang verwachte synthese-werken over bepaalde onderwerpen te bevorderen.

H. JOOSEN

Jean MESQUI, *Le pont en France avant le temps des ingénieurs*. (Grands manuels Picard). Paris, 1986. In-4°, 303 p., nombr. ill. n. et bl.

C'est à partir du pont que naît un lieu disait Heidegger. Cela est vrai pour bien des agglomérations de France, envisagée ici dans les frontières du xviii<sup>e</sup> siècle, depuis l'occupation romaine. L'ouvrage de Jean Mesqui a été rédigé comme un condensé d'une thèse de doctorat beaucoup plus vaste. Il se divise en deux parties. La première est consacrée à la sociologie du pont: financer le pont, organiser le pays, structurer la ville et penser le pont, en sont les différents chapitres.

Qui fait construire le pont et avec quels moyens financiers? Questions auxquelles l'auteur ne répond que partiellement, car chaque cas est particulier ou presque. Notons au passage que l'auteur apporte une claire démonstration de l'inexistence des «frères pontifs».

Dans la ville, le pont, considéré comme un élément monumental, était surtout une construction d'utilité publique liée aux œuvres pies. En plus de son rôle de liaison, il était aussi centre commercial, véritable rue marchande, lieu d'habitation ou support de moulins, de pêcheries et même de défenses et d'écluses.

Sully, Grand Voyer du roi Henri IV, inaugure une ère nouvelle à l'aube du xviii<sup>e</sup> s. par la globalisation des recettes et par la conception d'un réseau routier à l'échelle du royaume. A partir de ce moment, le pont n'est plus un lieu mais une réponse fonctionnelle à un besoin fonctionnel.

La seconde partie traite de la construction du pont. Nous y apprenons qu'un dominicain gantois, Frère Romain, fut appelé à Paris en 1684 comme inspecteur du Pont-Royal. En 1695, il prit la succession de Libéral BRUAND à la Généralité de Paris. A la même époque, Colbert organise le corps des Ponts-et-Chaussées qui donnera naissance aux ingénieurs diplômés (avant cela, le constructeur de pont était un hydraulicien ou un architecte militaire qui s'était signalé par l'ingéniosité de ses machines ou de ses techniques). Les projets de pont sont soumis à l'Académie d'Architecture, ils se normalisent dans leur présentation et même dans leur conception. Les connaissances spécifiques échappent aux métiers, elles deviennent science de l'ingénieur à partir de la Renaissance mais leur application est toujours confiée à un grand nombre d'hommes qui doivent asseoir dans l'eau les piles du pont puis construire les arches. L'auteur s'intéresse à la transmission du savoir-faire à l'intérieur du métier, lors du «Tour de France» mais aussi par l'apport des «experts» et des visites aux chantiers réputés.

L'empirisme préside encore dans les moyens mis en œuvre même après l'apparition des ingénieurs et l'on peut s'étonner de la solidité de certains ouvrages d'art qui après des siècles conservent leur stabilité.

M. VAN DE WINCKEL

*Muziek aan het Hof van Margareta van Oostenrijk. Music at the Court of Marguerite of Austria*. Jaarboek van het Vlaamse Centrum voor Oude Muziek, jg. III. Peer, Musica, 1987, 119 p., ill.

In het kader van de manifestaties Europalia 87 Österreich greep er te Mechelen een colloquium plaats, georganiseerd door het centrum «Musica» uit Peer, omtrent de muziek aan het Hof van

Margareta van Oostenrijk. Dit thema dat vroeger reeds meermaals werd behandeld, verdiende een verdere uitdieping, wat in dit colloquium duidelijk tot uiting kwam. Aan de hand van een uitgebreide documentatie, opgeleverd door 16de-eeuwse handschriften (o.a. verluchte en muziek hs.), schilderijen, houtsneden, boekillustraties en wandtapijten met voorstellingen van muzikale aard, wisten verschillende referaathouders het accent te leggen op bepaalde aspecten van het muziekleven uit die tijd, zoals blijkt uit de betiteling van hun mededelingen :

M. KAPP, *Musikhandschriften am Hof der Margarethe von Österreich*. M. PICKER, *A new look at the « Little » chansonnier of Margarete of Austria*. W. EDWARDS, *Text underlay in Marguerite of Austria's Chanson Album Brussels 228*. H. MEGONI, *Pierre de la Rue and secular music at the Court of Marguerite of Austria*. W. ELDERS, *Number symbolism in some Cantus-Firmus-Masses of Pierre de la Rue*. M. FINK, *Bedeutung und Funktion der Musik in Turnierwesen*. R. GSTREIN, *Tanzmusik-Ensembles zur Zeit und am Hofe Kaiser Maximilians I*. K. MOENS, « *Zeer lustich om singen en spelen op alle musicale instrumenten* ». *Iconografische, organologische en muziek-sociologische bemerkingen bij het gebruik van muziekinstrumenten ten tijde van Margareta van Oostenrijk, bijzonder in de Nederlanden*.

De teksten van deze referaten, onder redactie van GR. MOENS-HAENEN in bovengenoemde publicatie opgenomen, hebben niet alleen een kunsthistorische waarde, maar leggen ook nadruk op technische problemen in verband met de productie van muziekhandschriften, met de bouw van instrumenten, met de uitvoering van composities. Ook socio-culturele aspecten van het muziekleven in de 16de eeuw worden niet verwaarloosd. Al de gegevens uit deze referaten samen genomen, wijzen eveneens op het hoogstaand renaissanceistisch-humanistisch karakter van het leven aan en rond het Hof van Margareta van Oostenrijk.

H. JOOSEN

*Alfred Ost. Tekeningen en aquarellen*. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, 5 maart-24 april 1988 79 p., ill.

Andermaal werd het hoe langer hoe meer gewaardeerde oeuvre van de tekenaar en aquarellist Alfred Ost (Zwijndrecht 1884-Antwerpen 1945) onder zijn talrijke facetten belicht in een tentoonstelling van 56 werken, die meestal thans deel uitmaken van een schenking aan het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen. Dit museum dat heel wat vermaarde oude en moderne schilderijen bezit, kan voortaan ook een selectie van de Ost-werken aan een ruim publiek presenteren. Zodoende wordt er, met elders geëxposeerde werken, gedeeltelijk bijgedragen tot de verwezenlijking van de wens van A. Ost, die er tevergeefs naar streefde zijn werken in een op te richten museum voor de gemeenschap te bewaren. De 56 hier gepresenteerde tekeningen en aquarellen bieden een overzicht van de typische trant waarin A. Ost voorstellingen van sociale, religieuze, menselijke, dierlijke, anecdotische en volkskundige aard realistisch met rake vorm, lijn en kleur tot de verbeelding doet spreken en er een symbolische en vaak kritische betekenis in legt. Al de karakteristieken van het oeuvre van A.O. worden in twee inleidingen van de catalogus beklemd. In het opstel *Alfred Ost of de kracht van de gedrevene* plaatst L. M. A. SCHOONBAERT de evolutie van de kunst van A. Ost in het kader van de toenmalige stromingen, die hij wel observeerde zonder erbij aan te sluiten. In *Alfred Ost en Antwerpen* detailleert D. CARDYN-OOMEN de omstandigheden waarin A. Ost heel wat werken creëerde. Met enkele biografische data, een opgave van tentoonstellingen na 1945, een bibliografie en de fijne afbeeldingen van de tentoongestelde werken, vormt deze catalogus een voorname bijdrage tot de verdere studie over A. Ost.

H. JOOSEN

PIERRE RION, *La basilique de Koekelberg. Architecture et mentalités religieuses*. Louvain-la-Neuve, Institut supérieur d'archéologie et d'histoire de l'art, 1986, 1 vol. 27 x 21 cm, 142 p., 87 fig.

Objet de moqueries davantage bon enfant que sardoniques, la basilique élevée sur le plateau de Koekelberg à l'extrémité de la perspective la plus longue de l'agglomération bruxelloise, méritait que l'on recherchât les causes qui influencèrent le discrédit qui, aux yeux de la majorité de la population, reste attaché au monument. L'auteur, qui base son argumentation sur les sources les plus officielles autant que familières comme les coupures de presse, la correspondance et jusqu'à l'interview, y voit trois raisons principales qu'il développe avec minutie : religieuse, artistique et sociologique.

Après avoir rappelé les circonstances de l'échec du souhait de Léopold II de voir s'élever un panthéon national sur le site, il analyse la longue gestation de l'édifice — de 1903 à 1970 — parallèlement aux variations de la mentalité catholique et aux fluctuations de l'appui politique dans notre pays. Vouée au Sacré-Cœur, la basilique se devait de magnifier une piété plus accessible aux masses qu'elle ne l'avait été jusque-là. L'endroit choisi en accord avec le Roi perpétuait par ailleurs la philosophie générale du programme du panthéon ; il ne pouvait servir d'assiette qu'à une construction qui fût l'expression monumentale d'une Belgique triomphante. Mais, ni les membres du gouvernement, ni les évêques, ne furent sensibles aux appels de fonds que requerrait une telle entreprise, confortés qu'ils étaient par l'opinion publique qui voyait en ce projet une preuve de plus de la mégalomanie royale.

C'est la libération du pays, en 1918, qui vint fort à propos relancer l'idée : au cours d'une grandiose cérémonie organisée sur place le 29 juin 1919, en présence d'une foule considérable, la famille royale et les corps constitués, le cardinal Mercier associa le Sacré-Cœur à la Victoire et la basilique devint ainsi, du même coup, un monument commémoratif pour la Nation toute entière. Le projet initial, conçu en néo-gothique par Pierre Langerock, fut cependant abandonné au profit d'une œuvre plus contemporaine dont la réalisation fut confiée à Van Huffel. Ce n'est cependant qu'à partir de 1931 que commencera l'octroi de subsides officiels, en même temps que l'Action catholique, qui « avait concentré ses efforts sur la jeunesse qu'elle canalisait dans un programme de vie qui n'était pas insensible à certaines formules de la philosophie fasciste italienne », devint un adjuvant de choc en faveur de la basilique. A la veille de 1940, celle-ci présentait déjà une abside, quatre piliers avec leurs arcs porteurs de la coupole et un début de nef.

Après la deuxième guerre mondiale cependant, la hiérarchie ecclésiastique se désintéressa de l'œuvre qui ne répondait plus aux nouvelles tendances liturgiques énoncées par Vatican II et la basilique, une chute de la pratique religieuse aidant, devint un lieu touristique.

Du point de vue architectural, l'auteur scrute méticuleusement les intentions tant techniques qu'artistiques de l'architecte concepteur et de son successeur, Paul Rome, pour conclure que la trop longue période séparant les plans dressés en plein essor des styles des années 1920 de la fin des travaux, a permis l'évolution des goûts architecturaux à tel point que la basilique nationale apparaît aujourd'hui « démodée, étrange, voire monstrueuse — parce qu'incompréhensible ».

Quant à l'aspect sociologique - et urbanistique - Pierre Rion souligne que la vue de la basilique a trop longtemps été défigurée par les travaux continuels entrepris au boulevard Léopold II, dont les immeubles qui le bordent ont été abandonnés par la population belge et récupérés par diverses industries et des immigrés, créant ainsi, entre le centre de la ville et sa périphérie nord-ouest, un espace négatif reléguant « presque » la basilique au rang d'une église de quartier.

L'étude se complète par l'examen des aspects techniques et financiers, une approche du mobilier liturgique qui intéressera plus d'un historien de l'art, et une série de notices biographiques des artistes qui ont contribué à l'enrichissement décoratif de la basilique : Anto Carte, Ri Coëme, Florent et Jacques Colpaert, Camille Colruyt, Arthur Craco, Louis Crespin, Frans Crickx, Robert

Degenève, Joseph Devroye, Harry Elström, Simon Goossens, Ric Haan, Henri Holemans, Jean Huet, Joseph Louis, Jacques Maes, Pierre Majerus, Michel Martens, Georges Minne, Elisabeth de Saedeler, Jean Slagmuylder et Margot Weemoes.

V. G. MARTINY.

ALDO ROSSI, *Architettura 1959-1987*. Milan, Electa, 1987. 29 x 26, 315 p. nombr. ill. n. et bl. rel. toile sous jaq. coul. ds boîtier de carton.

Dans l'introduction à l'ouvrage, intitulé « Frammenti », Aldo Rossi explique la genèse de l'illustration qui figure en couverture : fragments expressifs de sa pensée architecturale et urbanistique. Aldo Rossi nous donne dans sa courte biographie (en fin de volume), les principales étapes de sa carrière. Né à Milan en 1931, il fit ses études au Politecnico de cette ville puis collabora à des publications et à l'organisation d'expositions avant d'entamer une carrière dans l'enseignement. Parallèlement, il créa des projets architecturaux dont certains furent réalisés.

Peintre et dessinateur, son style est varié : expressionniste, surréaliste, cubiste... Architecte, on devine sa volonté de concrétiser sa réflexion par des volumes simples, parfaitement équilibrés, puisés aux sources de Loos puis épurés dans la tradition des architectes visionnaires (Monument à la Résistance pour Cuneo, monument aux partisans à Segrate).

Ces projets de monuments annoncent la clarté et la simplicité des plans que l'on trouve dans ses unités résidentielles, ses écoles ou ses cimetières. Les éléments répétitifs, les « fragments » assemblés confèrent à l'ensemble noblesse mais aussi froideur. Ce sont les décors de Chirico devenus réalité.

Un voyage en U.R.S.S. lui fait découvrir que le réalisme soviétique est une autre voie que le mouvement moderne. Son architecture devient signal. La répétition de mêmes modules échappe à la banalité par la présence affirmée de passerelles ou de cages d'ascenseurs, comme dans le projet d'une zone résidentielle au Verbindungs Kanal à Berlin. Le Théâtre del Mondo (1979) projeté pour Venise, est résolument moderne, révolutionnaire dans la vieille cité des doges. Pour certains c'est une provocation et un sacrilège, admissible tout au plus pour une construction temporaire.

Le projet pour Berlin Sud, Friedrichstadt (1981) reste davantage dans la ligne réaliste et s'imprègne des traditions spécifiques de l'urbanisme germanique. Le tracé des rues est plus important que l'architecture qui est composée de grands volumes de briques percés de baies carrées. Cette simplicité spartiate n'exclut pas des réminiscences qui vont de Palladio jusqu'au Bauhaus. Dans cet esprit, le projet de reconstruction du Théâtre Carlo Felice à Gênes (1983) est exemplaire.

L'ouvrage largement illustré nous fait découvrir les arcanes d'une pensée architecturale dans ce qu'elle a de plus libre : le projet. S'intéresser aux courants actuels de l'art de bâtir est certes le meilleur moyen de comprendre les démarches qui s'effectuent sous nos yeux.

M. VAN DE WINCKEL

ROB RUURS, *Saenredam. The art of perspective. (Oculi. Studies in the Arts of the Low Countries, vol. 1)*. Amsterdam, Philadelphia, Groningen, Benjamins-Forsten publishers, 1987. 24 x 17, 224 p., ill. et 37 pl.h.t.

Pieter Saenredam, né le 9 juin 1597 à Assendelf (Pays-Bas), fut élève de Frans de Grebber à Haarlem en 1612 et c'est tout naturellement qu'il suivit tout d'abord les traces de son maître, sage portraitiste et peintre d'histoire. Ce n'est qu'en 1628 qu'il aborda la peinture du paysage d'après nature et plus particulièrement celle d'intérieurs d'églises.

Usant d'un procédé personnel de mise en perspective tellement différent de ceux mis en pratique par ses prédécesseurs et dont les fondements lui furent enseignés par le mathématicien Pieter Wish, Saenredam peut être considéré comme le fondateur d'un nouveau genre que l'auteur décompose avec

précision, cherchant à démontrer par quels moyens optiques le peintre obtient des résultats qui reflètent autant l'ambiance du lieu reproduit que la construction des espaces dessinés. Généralement la mise en forme, chez Saenredam, procède de quatre phases successives : un croquis d'après nature, la notation des mesures réelles des éléments se trouvant dans le champ de vue et de leur distance à l'observateur, le report du dessin sur un panneau à l'aide de la règle et du compas compte tenu de ces observations, enfin la peinture proprement dite sur cette esquisse servant de guide.

Pour bien faire comprendre les inévitables distorsions des perspectives du peintre hollandais par rapport aux effets produits par les méthodes classiques, Rob Ruurs ne manque pas, au préalable, de s'étendre sur les notions nécessaires à la compréhension de la perspective en général, dont il rappelle les grandes étapes historiques.

En appendice, l'auteur analyse chacun des 18 dessins de Saenredam dont la mise en perspective par l'artiste lui-même nous est connue. Ces dessins sont ceux de l'intérieur des églises St-Odulphe à Assendelf (3), St-Bavon (9) et la Nieuwkerk (2) à Haarlem, S<sup>te</sup>-Marie (2) et la Buurkerk (2) à Utrecht. Chaque examen contient une courte description du sujet représenté, l'endroit où se trouve l'œuvre décrite avec le numéro correspondant du catalogue raisonné de la production de Saenredam établi à l'occasion d'une exposition qui eut lieu en 1961 au Centraal Museum d'Utrecht, les dimensions du support, les annotations manuscrites du dessinateur et les éléments importants ayant servi à établir la perspective.

Une bibliographie relative au sujet traité et un glossaire complètent l'étude qui intéressera aussi bien le scénariste et les peintres réalistes que l'historien d'art.

V. G. MARTINY

P. J. TROMBETTA, *Sous la pyramide du Louvre, vingt siècles retrouvés*. Monaco, Ed. du Rocher, 1987. 80 p., nombr. ill. n. et bl. et en coul.

Les nouveaux aménagements du Louvre ont permis de pratiquer une gigantesque fouille archéologique au cœur de Paris. P. J. Trombetta, le maître d'œuvre sur le chantier, présente ici le fruit des découvertes faites par son équipe de 130 personnes.

Des traces du néolithique et de l'âge de La Tène témoignent de l'occupation des lieux avant la construction du palais royal et le développement du faubourg. Deux églises, un hôpital, des tuileries voisinaient avec des maisons bourgeoises et des exploitations agricoles. La limite entre domaine royal et domaine privé apparut lors de la construction d'un mur sous Philippe VI de Valois.

François 1<sup>er</sup> fait quelques acquisitions en 1579 (maisons, terrains) afin de loger sa mère, Louise de Savoie. Sous la Cour carrée, on a découvert les restes de l'« hôtel, des cuisines et des communs ». Sous la cour Napoléon, les restes d'un hôtel particulier du xvii<sup>e</sup> s. ont livré les témoignages d'un souci d'hygiène : citerne filtrante et canalisations d'égoûts qui évacuaient les eaux usées vers une fosse solidement maçonnée.

Mais la découverte la plus extraordinaire a été celle de l'atelier de Bernard Palissy établi aux Tuileries en 1567 pour construire une grotte dans les jardins de Catherine de Medicis, dont nous ne connaissions rien. Les fouilleurs ont exhumé une impressionnante collection de moules en plâtre qui confirment que Palissy moulait des animaux réels pour pouvoir ensuite les réaliser en céramique polychromée au naturel. Cet ensemble permet d'imaginer ce que devait être la construction du jardin.

Tout ce passé nous est présenté avec passion. J. P. Trombetta titille notre curiosité que nous ne pourrions assouvir qu'après l'ouverture au public de la pyramide et des nouveaux accès au premier musée de France.

M. VAN DE WINGKEL

Hélène VEROUGSTRAETE-MARCQ et Roger VAN SCHOUTE (éd.), *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Infrarouge et autres techniques d'examen*. Colloque VI. 12-14 septembre 1985 (Université catholique de Louvain, Institut supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, Document de travail n° 23). Louvain-la-Neuve, Laboratoire d'étude des œuvres d'art par les méthodes scientifiques, 1987, 8°, 197 p., 77 pl.

Le thème proposé par ce sixième colloque replace fort heureusement la photographie et la réflectographie à l'infrarouge parmi les autres techniques d'examen des peintures et dessins.

Les résultats présentés sont significatifs, comme il apparaît dès la communication de M. C. GARRIDO, qui démontre l'intérêt de recourir plus particulièrement à l'une ou à l'autre méthode selon les caractéristiques techniques des œuvres étudiées : la réflectographie à l'infrarouge, la microscopie et l'examen du support pour l'étude des influences réciproques des écoles espagnole, flamande et italienne primitives ; la réflectographie à l'infrarouge, combinée avec la radiographie, pour distinguer les étapes de la création chez Vélasquez ; la radiographie, la photographie et l'étude des dessins préparatoires autonomes, pour reconstituer la genèse de *Guernica* de Picasso. L'examen au microscope binoculaire de l'*Annonciation* flémallienne de Bruxelles, joint à l'étude des radiographies du panneau central du *Triptyque de Mérode*, permet à J. R. J. VAN ASPEREN DE BOER et J. DIJKSTRA de confirmer l'interdépendance des deux tableaux, déjà pressentie au niveau du dessin sous-jacent. Des photographies à l'infrarouge et des radiographies, réalisées respectivement par l'Institut des Sciences légales et l'Institut de Criminologie de Budapest, ont permis à S. URBACH d'étudier la structure des peintures flamandes et allemandes primitives du Musée des Beaux-Arts de Budapest et de déterminer, par exemple, l'originalité de la *Vierge à la pomme* de Michel Sittow, l'existence d'éléments de dessin non repris au stade pictural dans la *Nativité* de Gérard David et l'exécution au poncif de tout le personnage du saint Jean-Baptiste — mais non du saint Jérôme — dans un des deux volets attribués à A. Isenbrant. La réflectographie à l'infrarouge et la radiographie ont aidé A. TROBEC à cerner la date, ancienne mais relativement tardive, d'une *Adoration des mages*, esquisse d'après Rubens. Chez Matisse, la technique du dessin incisé dans la couleur, qui définit mieux que le contour peint le rapport du corps à l'espace de la toile, a été étudiée par Ch. de COUËSSIN au Laboratoire de recherches des Musées de France par la radiographie et la photographie à l'infrarouge. Les dessins autonomes — en l'occurrence ceux de Raphaël — comportent, eux aussi, des éléments invisibles ou peu perceptibles à l'œil, et la photographie à l'infrarouge aidée de la macrophotographie en lumière semi-rasante décèle ce dessin incolore, tracé au stylet sur la feuille vierge (C. MONBEIG GOGUEL). Une étude très attendue de la technique des toiles peintes flamandes antérieures à 1530 (moins d'une centaine ont été repérées jusqu'à présent) a amené D. WOLFFIAL à mettre en œuvre documents d'archives et sources littéraires, études de laboratoire et analyse visuelle. Mais le projet le plus exemplaire est celui, dirigé par M. FABIEN, qui applique toute une panoplie de techniques d'examen (réflectographie à l'infrarouge, radiographie, analyse microchimique, microscopie et dendrochronologie) à une quinzaine d'œuvres du groupe du Maître de la Sainte Parenté, parallèlement à une étude du style, de la chronologie et de l'iconographie ; les premiers résultats promettent d'en faire un projet-pilote pour l'étude d'autres ateliers complexes.

Deux communications se réfèrent exclusivement à la réflectographie à l'infrarouge, l'une révélant une esquisse dessinée d'une remarquable expressivité sous une *Crucifixion* de l'école du Rhin supérieur de vers 1400 (A. CHATELET), l'autre donnant les premières observations faites sur les réflectogrammes des *Péchés capitaux* de Jérôme Bosch (R. VAN SCHOUTE et M. C. GARRIDO). Deux autres s'en écartent au contraire : M. VEROUGSTRAETE-MARCQ, se basant sur l'observation visuelle aidée de l'image radiographique, voit dans les stries de l'imprimatura de certains tableaux flamands du XVI<sup>e</sup> siècle un procédé délibéré pour conférer une structure aux ombres légères. Quant à P. KLEIN, ses dernières recherches en dendrochronologie lui permettent d'établir que la plupart des bois utilisés pour la fabrication des panneaux peints dans les Pays-Bas jusqu'à la fin de la Guerre de Trente Ans proviennent de Pologne et des régions de la Baltique ; elles confirment entre autres la

date tardive de l'*Homme à l'Éillet* attribué jadis à Jean van Eyck et du *Triptyque de saint Jean* d'après R. van der Weyden à Francfort.

Ce sixième colloque avait été précédé de deux journées consacrées à la théorie et à la pratique de la réflectographie à l'infrarouge auxquelles participaient près de la moitié des utilisateurs des quelque cinquante appareils destinés à l'examen des peintures (J. R. J. VAN ASPEREN DE BOER).

Le volume se clôture sur une *Bibliographie de l'infrarouge et du dessin sous-jacent. 1979-1985* qui fait suite à celle publiée dans les Actes des 1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> colloques. Les deux cent trente-six publications recensées, classées par thème (applications, méthodologie, procédés) sont résumées et toutes les reproductions de photographies et de réflectogrammes à l'infrarouge, mentionnées. Très riche, cette bibliographie est cependant difficile à exploiter. On peut se demander s'il ne serait pas plus utile de donner une table des œuvres examinées (classées par noms d'artistes) référant à une liste numérique des publications (classées par noms d'auteurs). La bibliographie deviendrait alors un outil de travail à la mesure de l'effort consenti, en même temps qu'un complément nécessaire aux rencontres de Louvain-la-Neuve.

Jacqueline FOLIE

Christiaan VOGELAAR, *Netherlandish Fifteenth and Sixteenth Century Paintings in the National Gallery of Ireland. A Complete Catalogue*. Dublin, The National Gallery of Ireland, 1987, 109 p., 92 ill.

Le catalogue des tableaux flamands et hollandais conservés à la National Gallery of Ireland à Dublin est le quatrième titre de la nouvelle série de catalogues critiques de la peinture ancienne de ce musée (après les écoles hollandaise, italienne et allemande), « une des plus considérables parmi les collections de musée moins connues d'Europe », selon la définition de son directeur, Homan Potterton. L'ouvrage a été confié à un historien d'art hollandais, Christiaan Vogelaar, détaché du Rijksmuseum d'Amsterdam.

S'il ne possède pas d'œuvres de premier rang de l'école primitive des Pays-Bas, le musée de Dublin recèle quelques tableaux de grande qualité, tels *Le Christ faisant ses adieux à la Vierge*, fragment donné avec raison à Gérard David, *La Pentecôte* attribuée au Maître de 1518, *L'Adoration du Veau d'Or* de Pierre Pourbus, *La Vocation de saint Matthieu* de Marinus van Reymerwaele, *Le Repos pendant la Fuite en Égypte* attribué à Adrien Isenbrant, et quelques très beaux portraits. La plupart des quarante-six tableaux du catalogue appartiennent à l'école des Pays-Bas du Sud.

Les notices, très développées, comportent d'abord les données de fait du tableau : ses caractéristiques physiques (technique, nature du support, nombre d'éléments, forme, dimensions en centimètres et en pouces, y compris l'épaisseur des panneaux), les inscriptions sur la face, les marques et étiquettes au revers, l'état de conservation, les principales couleurs, localisées succinctement, la provenance de l'œuvre, ses attributions antérieures, les expositions auxquelles elle a figuré, sa bibliographie. Vient ensuite le corps de la notice, parfois introduit par une description du tableau, le plus souvent par un développement des attributions successives ; une grande part est ensuite donnée à l'iconographie. Le catalogue se complète d'une suite exceptionnelle d'annexes : *Index numérique*, suivant les numéros d'inventaire ; *Changements d'attribution* (pas moins de quarante depuis le catalogue sommaire de 1981, en fait trente-trois sur les quarante-six tableaux flamands et hollandais catalogués ici, les autres rejoignant des écoles étrangères) ; *Changements de titre* (vingt-cinq modifications, souvent de détail) ; *Œuvres apparentées* ; *Index des anciens propriétaires* ; *Index des sujets* ; *Formation de la collection* (séquence chronologique des acquisitions) ; *Bibliographie* (liste des catalogues du musée). On appréciera particulièrement la mention des couleurs, si souvent négligées des auteurs, et le relevé des attributions successives.

La typographie, diversifiée à bon escient, est d'une remarquable clarté. L'illustration, en général de bonne qualité, s'enrichit de nombreux documents de comparaison, de détails d'armoiries, marques et inscriptions.

On ne peut que se réjouir de disposer d'une information aussi détaillée pour des tableaux souvent mal connus. On peut cependant s'étonner de certains changements d'attribution qui ne s'imposent pas avec évidence ou qui auraient demandé un complément d'enquête pour être précisés. Ainsi, la *Sainte Famille* (cat. 772, fig. 17) précédemment attribuée au fantomatique Maître au Perroquet et donnée ici à un suiveur de Pierre Coeck œuvrant sans doute dans un atelier distinct, semble bien appartenir à l'abondante production de l'atelier anversois dit du Maître du Fils prodigue. La curieuse *Adoration des mages* (cat. 361, fig. 18) jadis cataloguée comme « d'après Mabuse » et ici sous « style de Pierre Coeck » est visiblement issue d'un courant stylistique différent et d'une autre tradition iconographique (rois mages — sauf Melchior — et leur suite vêtus de cuirasses romaines, Vierge aux pieds nus posés sur un fût de colonne et chaussés de sandales, orfèvrerie insolite aux formes souples et pures) ; en fait, les types des personnages, leurs yeux sombres stéréotypés, leurs attitudes, proches de ceux du *Triptyque Micault* du Musée de Bruxelles, incitent à classer cette œuvre dans l'entourage de Jan C. Vermeyen. Quant à la *Descente de croix* (plus exactement une *Déploration*) (cat. 1641, fig. 24), cataloguée dans l'« École flamande, vers 1550-75 », elle rappelle les *Déplorations* de Pieter Aertsen par le groupement des personnages, les cavaliers qui s'éloignent, l'aspect antiquisant de Jérusalem, et est sans doute due à un artiste de son entourage ou à un imitateur. On voit mal pourquoi *Le Prévôt et quatre échevins de Paris en prière devant la S<sup>e</sup> Trinité* (cat. 4093, fig. 77), catalogué jadis dans l'école française, l'est aujourd'hui dans l'« École des Pays-Bas du Sud », alors que ni la composition, ni le sujet, ni les types des personnages, ni le support (du noyer, fréquent en France) ne sont flamands ; l'influence du Tintoret, très sensible dans la Trinité et les anges, est certes difficile à expliquer, mais elle ne suffit pas à faire classer ce tableau dans l'entourage de Martin de Vos, comme il est suggéré ici.

Dans la notice du *Saint Luc dessinant le portrait de la Vierge*, fragment d'après R. van der Weyden portant les armoiries de Philippe de Bourgogne (cat. 4, fig. 85), quelques imprécisions ont malheureusement échappé à l'auteur : c'est le *Neptune et Amphitrite* du Musée de Berlin que Gossart peignit pour Philippe de Bourgogne, et non le *Saint Luc dessinant le portrait de la Vierge* de la Galerie nationale de Prague, exécuté pour l'autel de la gilde de Saint-Luc à la cathédrale de Malines. Quant au retable de l'abbaye de Middelbourg, il fut commandé à l'artiste, non par Philippe, mais par son neveu, l'abbé Maximilien de Bourgogne. Enfin, ce n'est pas vers 1533-36 que Gossart mourut, mais à l'automne 1532, lorsqu'il était au service de Mencia de Mendoza, troisième épouse de Henri III, comte de Nassau.

En revanche, la dame figurée en 1592 par Frans Pourbus le Jeune (cat. 606, fig. 62) a eu la bonne fortune, grâce à la perspicacité de l'auteur, d'être identifiée comme l'épouse de *Nicolas de Hellinx* (Musée des Beaux-Arts d'Anvers), dont elle est séparée depuis la vente des deux panneaux en 1910. Notons encore le beau dessin préparatoire aux hachures franches, régulières et espacées, mis en évidence aux rayons infrarouges dans *L'Adoration du Veau d'Or* de Pierre Pourbus (cat. 189, fig. 64-65), et qui caractérise plusieurs des tableaux de l'artiste, en particulier le *Jugement dernier* du Musée Groeninge à Bruges.

Cet ouvrage, en dépit de quelques remarques bien mineures en regard du magnifique travail accompli, mérite de prendre rang parmi les bons catalogues scientifiques récemment consacrés à la peinture des anciens Pays-Bas.

Jacqueline FOLLE





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

BIBLIOGRAFIE  
VAN DE NATIONALE  
KUNSTGESCHIEDENIS\*

1987

ET COMPLÉMENTS  
D'ANNÉES ANTÉRIEURES

EN AANVULLINGEN  
VAN VORIGE JAREN

SOMMAIRE — INHOUD

1. PRÉHISTOIRE ET ANTIQUITÉ PREHISTORIE EN OUDHEID	135	c) Peintres, enlumineurs, dessinateurs, graveurs — Schilders, verluchters, te- kenaars, graveurs	145
II. MOYEN ÂGE ET TEMPS MODERNES MIDDELEEUWEN EN MODERNE TIJDEN		5. ARTS DÉCORATIFS — SIERRKUNSTEN	
1. ÉTUDES GÉNÉRALES — ALGEMENE STUDIES		a) Généralités — Algemeenheden	150
a) Généralités — Algemeenheden	135	<i>Arts du textile — Textiele kunsten</i>	
b) Lieux — Plaatsen	136	a) Généralités — Algemeenheden	151
2. ARCHITECTURE — BOUWKUNDE		b) Centres de production — Produktiecentra	151
a) Généralités — Algemeenheden	137	c) Artistes — Kunstenaars	152
b) Lieux — Plaatsen	137	<i>Arts du métal — Metaalkunsten</i>	
c) Architectes — Architecten	140	a) Généralités — Algemeenheden	152
3. SCULPTURE — BEELDHOEWKUNST		b) Centres de production — Produktiecentra	152
a) Généralités — Algemeenheden	140	c) Artistes — Kunstenaars	153
b) Centres de production — Produktiecentra	141	<i>Armes et armures — Wapens en wapenuitrustingen</i>	
c) Sculpteurs — Beeldhouwers	141	a) Généralités — Algemeenheden	153
4. PEINTURE, ENLUMINURE, DESSIN, GRAVURE — SCHILDERRKUNST, VERLUCHTING, TEKEN- EN GRAVEERKUNST		<i>Céramique, verre, vitrail — Keramiek, glas en glasramen</i>	
a) Généralités — Algemeenheden	142	a) Généralités — Algemeenheden	153
b) Centres de production — Produktiecentra	145	b) Centres de production — Produktiecentra	153

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

Georges Dogaer, Claire Dumortier, Claude Gaier, Françoise Leuxe, Luc Serck.

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

<i>Mobilier — Meubelkunst</i>		
a) Généralités — Algemeenheden	153	
b) Centres de production — Produktiecentra	154	
<i>Divers-Varia</i>		
a) Généralités — Algemeenheden	154	
b) Centres de production — Produktiecentra	154	
c) Artistes — Kunstenaars	154	
6. NUMISMATIQUE — NUMISMATIEK	154	
c) Médailleurs — Medailleurs	154	
7. MUSIQUE — MUZIEK	154	
8. MUSÉOLOGIE — MUSEOLOGIE		
b) Lieux -Plaatsen	154	
9. ICONOLOGIE		
a) Généralités — Algemeenheden	155	
b) Artistes — Kunstenaars	155	
111. ÉPOQUE CONTEMPORAINE — HEDEENDAAGSE TIJDEN		
1. ÉTUDES GÉNÉRALES — ALGEMENE STUDIES		
a) Généralités — Algemeenheden	155	
b) Lieux — Plaatsen	155	
2. ARCHITECTURE — BOUWKUNDE		
a) Généralités — Algemeenheden	156	
b) Lieux — Plaatsen	156	
c) Architectes — Architecten	157	
3. SCULPTURE — BEELDHOUWKUNST		
a) Généralités — Algemeenheden	157	
c) Sculpteurs — Beeldhouwers	157	
4. PEINTURE, DESSIN, GRAVURE — SCHILDER- KUNST, TEKEN- EN GRAVEERKUNST		
a) Généralités — Algemeenheden	158	
c) Peintres, dessinateurs, graveurs — Schilders, tekenaars, graveurs	158	
5. ARTS DÉCORATIFS — SIERKUNSTEN	160	
<i>Arts du textile — Textiele kunsten</i>		
a) Généralités — Algemeenheden	160	
<i>Arts du métal — Metaalkunsten</i>	160	
<i>Armes — Wapens</i>		
a) Généralités — Algemeenheden	160	
b) Centres de production — Produktiecentra	160	
<i>Céramique, verre, vitrail — Keramik, glas en glasramen</i>		
a) Généralités — Algemeenheden	161	
b) Centres de production — Produktiecentra	161	
<i>Mobilier, décoration — Meubilair, decoratie</i>		
c) Décorateurs — Decorateurs	161	
6. NUMISMATIQUE — NUMISMATIEK	161	
7. MUSIQUE — MUZIEK	161	
8. MUSÉOLOGIE — MUSEOLOGIE		
b) Lieux — Plaatsen	161	
10. ARCHÉOLOGIE INDUSTRIELLE — INDUSTRIËLE ARCHEOLOGIE		
a) Généralités — Algemeenheden	162	
b) Lieux — Plaatsen	162	

## PREHISTOIRE ET ANTIQUITÉ PREHISTORIE EN OUDHEID

### DE LA PRÉHISTOIRE AU HAUT MOYEN ÂGE

En attendant la reprise de la bibliographie publiée dans la revue *Helinium*, on peut se référer aux notices bibliographiques de la revue *Archéologie. Chronique semestrielle pour l'archéologie en Belgique* (éditée par le Centre national de recherches archéologiques en Belgique, Parc du Cinquantenaire 1, 1040 Bruxelles), 1984/1 - 1988/1.

### VAN DE PREHISTORIE TOT DE VROEGE MIDDELEEUWEN

In afwachting dat het tijdschrift *Helinium* de publicatie van de bibliografie herneemt, kan verwezen worden naar de bibliografische nota's in het tijdschrift *Archeologie. Zesmaandelijks kroniek voor de archeologie in België* (uitgegeven door het Nationaal Centrum voor Oudheidkundige Navorsingen in België, Jubelpark 1, 1040 Brussel), 1984/1 - 1988/1.

## MOYEN ÂGE ET TEMPS MODERNES MIDDELEEUWEN EN MODERNE TIJDEN

### 1. ÉTUDES GÉNÉRALES — ALGEMENE STUDIES

#### a) Généralités – Algemeenheden

1. *1770-1830. Autour du Néo-Classicisme en Belgique. Musée communal des Beaux-Arts d'Ixelles, 14 nov. 1985-8 févr. 1986.* Bruxelles, Crédit communal, 1985, 4°, 491 p., ill.
2. a) *La Belgique autrichienne. 1713-1794. Les Pays-Bas méridionaux sous les Habsbourgs d'Autriche. Europalia 87 Österreich.* (Bruxelles), Crédit communal, 1987, 4°, 539 p., ill.  
b) *Oostenrijks België. 1713-1794. De Zuidelijke Nederlanden onder de Oostenrijkse Habsburgers. Europalia 87 Österreich.* (Brussel), Gemeentekrediet, 1987, 4°, 539 p., ill.
3. *De Habsburgers en Mechelen. « De Dynastie ». Stedelijk Museum Hof van Busleyden. « Binnenhuis van Gotiek naar Renaissance ». Troonzaal van het voormalig Hof van Margareta van Oostenrijk, Europalia 87 Österreich. Mechelen, Stedelijk Museum, 25 sept. - 13 dec. 1987.* Brussel, Gemeentekrediet, 1987, 4°, 115 p., ill.
4. J. DELEVE, *L'art flamand en Bretagne*, in Septentrion, 1986, 4, p. 49-52, 8 ill.
5. G. DENHAENE, *Un collectionneur liégeois de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle: Henri Hamal (1744-1820)*, in Bull. Inst. hist. belge de Rome, 55-56, 1985-1986 (Hommage au Professeur Léon-E. Halkin pour ses quatre-vingts ans), p. 207-236, 1 ill.
6. a) J. MURRAY, *Flanders and England. A Cultural Bridge. The Influence of the Low Countries on Tudor-Stuart England* (Flandria extra muros). Antwerp, Mercator Fonds, 1985, 4°, 400 p., 400 ill.  
b) J. MURRAY, *Flandre et Angleterre. Les relations entre l'Angleterre et les Pays-Bas sous les Tudor et les Stuart* (Flandria extra muros). Anvers, Fonds Mercator, 1985, 4°, 400 p., 400 ill.  
c) J. MURRAY, *Vlaanderen en Engeland. De invloed van de Lage Landen op Engeland ten tijde van de Tudors en de Stuarts* (Flandria extra muros). Antwerpen, Mercator Fonds, 1985, 4°, 400 p., 400 ill.
7. Ch. PIÉRARD, *Léon Losseau collectionneur?*, in Hainaut Tourisme, 244, 1987, p. 147-152, 14 ill.

b) **Lieux — Plaatsen**

8. [Aarschol] J. BREUGELMANS, J. CEULEMANS en Chr. VAN HAESENDONCK, *De Onze-Lieve-Vrouwekerk van Aarschol*. Tongerlo-Westerlo, 1987, 413 p., ill.
9. [Aarschol] F. VAN MOLLE, *De Onze-Lieve-Vrouwekerk te Aarschol*, in Brabant, 1987, 3, p. 3-15, ill.
10. [Antwerpen] a) K. VAN ISACKER en R. VAN UYTVEN, *Antwerpen, Twaalf eeuwen geschiedenis en cultuur*. Antwerpen, Mercator Fonds, 1986, 4°, 448 p., 600 ill.  
b) K. VAN ISACKER und R. VAN UYTVEN, *Antwerpen. Zwölf Jahrhunderte Geschichte und Kultur*. Antwerpen, Mercator Fonds, 1986, 4°, 448 p., 600 ill.  
c) K. VAN ISACKER and R. VAN UYTVEN, *Antwerp. Twelve Centuries of History and Culture*. Antwerp, Mercator Fonds, 1986, 4°, 448 p., 600 ill.  
d) K. VAN ISACKER et R. VAN UYTVEN, *Anvers. Douze siècles d'art et d'histoire*. Anvers, Fonds Mercator, 1986, 4°, 448 p., 600 ill.
11. [Ardenne] *Trésors d'Ardenne. Art religieux et croyances populaires en Ardenne et Luxembourg. Musée en Piconrue*. Bastogne, Crédit communal, 1987, 4°, 135 p., ill.
12. [Asse] J. VAN NIEUWENBORGH, *Geïllustreerde inventaris van het kunstpatrimonium in Asse, V. H. Familiekerk*. Asse, Gemeentebestuur, 1987.
13. [Auderghem/Oudergem] MIGNOT (Abbé), *La salle gothique au château de Val-Duchesse*. Bruxelles, Flayez, 1986, 91 p., ill.
14. [Averbode] S. PAESMANS, « Norbertijnerabdij » van Averbode, in Brabant, 1987, 4, p. 88-89, ill.
15. [Brugge] F. VROMMAN, *Kunstwerken in de Sint-Salvatorskathedraal*. Brugge, 1986, 55 p., ill.
16. [Brugge] F. VROMMAN, *Kunstwerken in de Heilig Bloedkapel*. Brugge, 1986, 25 p., ill.
17. [Brugge] F. VROMMAN, *Kunstwerken in de Onze-Lieve-Vrouwekerk*. Brugge, 1986, 45 p., ill.
18. [Bruzelles-Brussel] *Bruzelles à livre ouvert. Een beeld van Brussel in boek en prent*. Bruxelles-Brussel, Bibliotheca Wittockiana, 1986, 4°, 79 p., ill.
19. [Dielegem] R. VAN DEN HAUTE, *Dielegem en de kunsten*, in Brabantse Folkl., 251, 1986, p. 234-236, 1 ill.
20. [Dion-le-Mont] A. NAMUROIS, *La paroisse de Dion-le-Mont et sa cure, in 987-1987. 1000 ans d'histoire et de vie associative à Dion* (Publ. du foyer culturel de Dion-Valmont a.s.b.l.). Dion-Valmont, 1987, p. 12-29, 1 ill.
21. [Dion-le-Val] P. DONNEZ, *Le presbytère de Dion-le-Val, in 987-1987. 1000 ans d'histoire et de vie associative à Dion* (Publ. du foyer culturel de Dion-Valmont a.s.b.l.). Dion-Valmont, 1987, p. 31-44, 3 ill.
22. [Duffel] *Jubilatie. Sint-Martinuskerk Duffel, 1486-1586*. (Duffel), Feestcomite St.-Martinus, 1985, 145 p., 66 ill.
23. [Erpe] J. DE PUNT, *De kapel van « Onze-Lieve-Vrouw van Bijstand » te Erpe in ere hersteld*, in Mededelingen Heemkundige Kring Erpe-Mere, 27, 1987, 4, p. 61-78, ill.
24. [Gent] C. VANDENBUSSCHE, *Kerk van Sint-Elisabeth te Gent*. Gent, 1987, 32 p., ill.
25. [Hergenrath] R. DOMBER, *Emmaburg à Hergenrath. Die Emmaburg bei Hergenrath. De Emmaburg te Hergenrath*, in Maisons d'hier et d'auj. Woonstede eeuwen heen, 75, 1987, p. 26-39, 14 ill.
26. [Lier] A. LENS, *D'Eycken Boom te Lier. D'Eycken Boom à Lierre*, in Woonstede eeuwen heen. Maisons d'hier et d'auj., 74, 1987, p. 2-17, 8 ill. *Mechelen*: cf. 3.
27. [Mortlanwelz] *Charles de Lorraine à Mariemont. Le domaine royal de Mariemont au temps des gouverneurs autrichiens. Musée royal de Mariemont, 16 oct. 1987 - 14 févr. 1988*. Mortlanwelz, Musée royal de Mariemont, 1987, 96 p., ill. *Namur*: cf. 92.
28. [Poussel] *1163-1987. Poussel*. s.l.n.d., 37 p., ill.
29. [Soignies] *Inventaire du mobilier de la collégiale Saint-Vincent, dressé en 1797*, in Bull. contact Cercle archéol. Soignies, 93, 1987, p. 48; 94, 1987, p. 54.
30. [Tongeren] O. DE TRAZEGNIES, *Hamal*, in Maisons d'hier et d'auj. Woonstede eeuwen heen, 75, 1987, p. 40-67, 19 ill.

31. [Turnhout] W. AERTS, *Berscherm d'cultuurpatrimonium in de provincie Antwerpen. Arrondissement Turnhout*. Antwerpen, Provinciebestuur, 1987, 227 p., ill.
32. [Vollezele] S. PAESMANS, *Hel kasteel van Sleen-*

*haull le Vollezele*, in Brabant, 1987, 4, p. 82-83, ill.

33. [Waulsort] A. WAYENS e.a., *Noles waulsortoises*. 5 vol., Waulsort, Éditions du Pairy, 1981-1987.

## 2. ARCHITECTURE — BOUWKUNDE

### a) Généralités — Algemeenheden

34. G. GUYOT, *L'espace architeclural norberlin aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles comme mémoire culturelle*, in Brabant Tourisme, 1987, 1, p. 31-39, ill.
35. a) *Histoire d'eaux. Stations lhermales et balnéaires en Belgique, XVI<sup>e</sup> - XX<sup>e</sup> siècle*. Bruxelles, Galerie CGER, 27 mars - 8 juin 1987. Ostende, Kursaal, 11 juill. - 30 août 1987. Spa, été 1988. (Bruxelles), CGER Galerie, 1987, 8°, 315 p., ill.
- b) *Te kust en te kuur. Badplaatsen en kuuroorden in België 16<sup>e</sup> - 20<sup>e</sup> eeuw*. ASLK Galerij, Brussel, 27 maart - 8 juni 1987. Kursaal, Oostende, 11 juli - 30 aug. 1987. Spa, zomer 1988. (Brussel), ASLK Galerij, 1987, 8°, 315 p., ill.
36. E. ROEKENS en R. VAN GRIEKEN, *Gevolgen van luchlverontreiniging op historische gebouwen*, in Ons Erfdeel, 30, 1987, p. 361-366.

### b) Lieux — Plaatsen

37. [Aarschol] J. GERITS, *Hel Aarscholse begijnhof*, in Brabant, 1987, 3, p. 16-20, ill.
38. [Aarschol] E. OP DE BEECK, *De Aarscholse molens*, in Brabant, 1987, 3, p. 37-40, ill.  
*Aarschol*: cf. ook/aussi 8, 9.
39. [Aiseau] J. TASIAUX, *Hisloire du prieuré, du béguinage el du trésor d'Oignies*, in Hainaut Tourisme, 244, 1987, p. 173-178.
40. [Amay] G. DUCHENE, *L'abbaye de la Paix-Dieu (Amay). Travaux de mise hors-eau*, in Bull. Fondation Vanhove-Vonnèche, 1987, 2, p. 30-31, ill.
41. [Antwerpen] F. BRENDERS en M. MANDERYCK, *De Sint-Carolus Borromeuskerk te Antwerpen gerestaureerd*, in Monumenten en Landschappen, 6, 1987, 5, p. 12-29, 39 ill.
42. [Antwerpen] *Hel Stadhuis van Antwerpen*, in Monumenten en Landschappen, 6, 1987, 2, p. 53-61, ill.

43. [Ardenne] J. GELIS, *Les «sanclulaires à répil» dans les Ardennes belge el française*, in Trésors d'Ardenne ... Bastogne, 1987, p. 55-64, ill.

44. [Ardenne] A. LANOTTE, *Ardenne, terre d'églises en marge*, in Trésors d'Ardenne ... Bastogne, 1987, p. 19-54, ill.

*Asse*: cf. 12.

*Auderghem/Oudergem*: cf. 13.

45. [Bastogne] L. LEFEBVRE, *Le couvent de Belhèem dans la Piconrue*, in Trésors d'Ardenne ... Bastogne, 1987, p. 9-14, ill.

46. [Bonheiden] E. RAES, *De kerkenbouw te Bonheiden lussen 1331 en 1987. Historiek van de kerkgebouwen en hun bedienaars*. Bonheiden, 1987, 8°, 184 p., ill.

47. [Brabant] M. FRANSENS, *Brabant en Halle in hel panorama van de late Hooggoliek in Wesleuropa*. Halle, 1985, 4°, 80 p., ill.

48. [Brabant] S. PAESMANS, *Demergoliek in hel Hageland*, in Brabant, 1987, 4, p. 20-30, ill.

49. [Brabant] S. PAESMANS, *Kerken in hel Pajollentland*, in Brabant, 1987, 4, p. 40-51, ill.

50. [Brabant] S. PAESMANS, *Kerken in de Voervallei*, in Brabant, 1987, 4, p. 31-39, ill.

*Brabant*: cf. aussi/ook 53, 105.

51. [Brugge] *De Brugse schoenmakers en limmerlieden. De ambachten en hun huizen. 14de - 20ste eeuw*. Brugge, Kredietbank, 1985, 64 p., ill.

52. [Brugge] L. GOEMINNE, *Molentermen te Brugge in de 14de en 15de eeuw*, in Hand. Genootsch. voor Gesch., 124, 1987, 1-2, p. 87-110, 1 ill.

53. [Bruxelles - Brussel] Y. du JACQUIER, *Jolies places à Bruxelles el en Brabant*, in Brabant Tourisme, 1987, 1, p. 22-27, ill.; 4, p. 15-19, ill.; 5, p. 46-49, ill.

54. [Bruxelles - Brussel] L. MONDDAERS EN J. BRAECKEN, *Barokwandeling door Brussel*, in Brabant, 1987, 4, p. 66-77, ill.
55. [Bruxelles - Brussel] L. MONDDAERS EN J. BRAECKEN, *Gotische wandeling door Brussel*, in Brabant, 1987, 4, p. 52-65, ill.
56. [Bruxelles - Brussel] L. MONDELAERS, *Onze-Lieve-Vrouw ten Zavel in Brussel*, in Monumenten en Landschappen, 6, 1987, 3, p. 45-53, ill.  
*Bruxelles - Brussel*: cf. 18, 103.
57. [Châlelineau] Ph. BUXANT, *Les bâtiments conventuels de l'ancienne abbaye Notre-Dame de Soleilmont*, in Rev. archéol. et hist. art Louvain, 19, 1986, p. 114-138, 11 ill.
58. [Clabecq] R. CHERON, *Notes sur les châteaux de Clabecq*, in Entre Senne et Soignes, 55, 1986, p. 14-19.
59. [Dinant] Ch. PAQUOT, *Archéologie dinantaise. L'ancienne église Saint-Médard Outre-Meuse*, in Rev. archéol. et hist. art Louvain, 18, 1985, p. 66-85, 14 ill.  
*Dion-le-Mont*: cf. aussi/ook 20.
60. [Dion-le-Val] L. F. GÉNICOT, *Note sur la chapelle du château de Dion-le-Val et sur sa place au XV<sup>e</sup> siècle dans la typologie des oratoires domestiques*, in Wavriensia, 36, 1987, 3-4, p. 83-89, 2 ill.  
*Dion-le-Val*: cf. aussi/ook 20.
61. [Dour] A. JOURET, *Un aspect oublié de nos paysages. Les moulins du « Grand Dour » du XI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> s.* Dour, Cercle dourois Hist. locale et régionale, 1987, 65 p., ill.  
*Duffet*: cf. 22.
62. [Elewijn] S. PAESMANS, « *Hel Steen* » te Elewijn, in Brabant, 1987, 4, p. 78-81, ill.
63. [Elsegem] X. de GHELLINCK D'ELSEGHEM VAERNEWYCK, *De architecturale bronnen van het kasteel van Elsegem. Aux sources architecturales du château de Elsegem*, in Woonstede eeuwen heen. Maisons d'hier et d'auj., 76, 1987, p. 46-65, 15 ill.
64. [Ename] M. FRÉDÉRICQ-LILAR, *De druiven-serre van Ename. La vignerie d'Ename*, in Woonstede eeuwen heen. Maisons d'hier et d'auj., 74, 1987, p. 34-45, 16 ill.  
*Erpe*: cf. 23.
65. [Ettelgem] C. LIEVENS, J.-L. MEULEMEESTER EN W. SLOCK, *Een restauratie met beperkte middelen. De Sint-Eligiuskerk in Ettelgem*, in Monumenten en Landschappen, 6, 1987, 4, p. 42-49, 12 ill.
66. [Fleurus] *Les moulins des communes de Fleurus*. Fleurus, Soc. Hist., Arts et Folk. des Communes de Fleurus, 1987, 64 p., ill.
67. [Frasnes-lez-Gosselies] G. GYOMOREY, *La restauration de la chapelle Notre-Dame du Roux à Frasnes-lez-Gosselies*, in Bull. Fondation Vanhove-Vonnèche, 1987, 2, p. 18-21, ill.
68. [Gent] M. FRÉDÉRICQ-LILAR, *Quelques phases de la restauration de l'hôtel d'Hane-Sleenhuysse*, in Nouvelles du Patrimoine, 11, 1986, p. 10.  
*Gent*: cf. ook/aussi 24.  
*Gilly*: cf. 57.
69. [Hainaut] *Moulins en Hainaut. Exposition itinérante organisée par le Crédit Communal et Hannonia*. (Bruxelles, 1987), 380 p., ill.  
*Hainaut*: cf. aussi/ook 97.
70. [Halle] R. CLEMENT, *De O.-L. Vrouw-Basiliek van Halle*, in Brabant, 1987, 8, p. 27-29, ill.  
*Halle*: cf. ook/aussi 47.  
*Hergenrath*: cf. 25.
71. [Hesbaye] *Hesbaye liégeoise* (Architecture rurale de Wallonie, 46). Liège, 1986, 4<sup>e</sup>, 216 p., ill.
72. [Heverlee] *De abdij van Park in Heverlee*, in Monumenten en Landschappen, 6, 1987, 5, p. 49-57, 18 ill.
73. [Huy] *Au cœur de Huy. Pour la renaissance d'un patrimoine architectural*. Huy, La maison près la Tour, 1987, 4<sup>e</sup>, 124 p., ill.
74. [Kortenberg] A. STOFFELS, *De abdij van Kortenberg*, in Brabant, 1987, 9, p. 30-32, ill.
75. [Lessines] G. DECOSTER, *L'église collégiale Saint-Pierre de Lessines*, in Hainaut Tourisme, 243, 1987, p. 127-129, 5 ill.
76. [Leuven] C. DE MAEGD, *De Jansenistoren te Leuven*, in Monumenten en Landschappen, 6, 1987, 2, p. 12-32, ill.
77. [Leuven] S. PAESMANS, *Gotiek en Barok te Leuven*, in Brabant, 1987, 4, p. 4-19, ill.

78. [Liège] A. CHEVALIER, *Restauration d'un immeuble du XVIII<sup>e</sup> siècle à Liège. Restauratie van een gebouw uit de 18<sup>e</sup> eeuw te Luik*, in *Woonstede eeuwen heen. Maisons d'hier et d'auj.*, 74, 1987, p. 68-72, 4 ill.
79. [Liège] P. COLMAN, *L'hôtel Torrenlius à Liège (1565) et sa restauration (1981)*. Liège, 1984, 12 p.
80. [Liège] N. PLUMIER-LAGUESSE et M. JOWAY-MARCHAL, *L'hôpital Mère-Dieu, dit Mostard, à Liège*, in *Bull. Soc. roy. « Le Vieux-Liège »*, 237-238, 1987, p. 264-285, 8 ill.
81. [Limburg] *Hel Limburgse burgerlijk lot omstreeks 1750. Een typologisch overzicht*, in *Monumenten en Landschappen*, 6, 1987, 5, p. 30-48, ill.
82. [Lobbes] M.-Ch. SAINTENOIS, *Étude archéologique de l'église Saint-Ursmar de Lobbes : état de la question*, in *Hainaut Tourisme*, 240, 1987, p. 13-19, 5 ill.
83. [Loppem] H. BUSSERS, *Le château de Loppem. Son histoire, son architecture et son affectation actuelle*, in *Septentrion*, 1987, 3, p. 48-52, 7 ill.
84. [Luxembourg] J.-C. NAILIS, *Sites et monuments de la vallée de la Vesdre*. Verviers, 1984, 44 p.
85. [Machelen] C. TEMMERMAN, *Beaulieu. Le château des Tour et Tassis à Machelen*, in *Rev. archéol. et hist. art Louvain*, 19, 1986, p. 238-265, 21 ill.
86. [Mechelen] F. BRENDERS, *Hel stadhuis van Mechelen. Groei, verval en restauratie*, in *Monumenten en Landschappen*, 6, 1987, 4, p. 12-21, 11 ill.
87. [Mechelen] H. KENNES, *L'urbanisme ancien en Flandre. L'exemple de Malines*, in *Septentrion*, 1986, 3, p. 51-56, 8 ill.
88. [Mechelen] M. SWINNEN, *Stadskernonderzoek in Mechelen (1986)*, in *Hand. Kon. Kring Oudh., Lett. en Kunst Mechelen*, 90, 1986, 1, p. 263-265.
89. [Meslin-l'Évêque] R. DELEU, *Hel kasteel van Grand Champ te Meslin-l'Évêque. Le château de Grand Champ à Meslin-l'Évêque*, in *Woonstede eeuwen heen. Maisons d'hier et d'auj.*, 73, 1987, p. 60-67, 6 ill.
90. [Mons] O. DUPIRE, *La restauration de l'immeuble « Le Blan Levrie » à Mons*, in *Bull. Fondation Vanhove-Vonnèche*, 1987, 2, p. 22-27.
91. [Mouscron/Moescroen] C. DEPAUW, *Les moulins de Mouscron*. Mouscron, Soc. Hist. Mouscron, 1987, 14 p., ill.
92. [Namur] *Abbayes et collégiales entre Sambre et Meuse, VII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle. Exposition, 16 mai - 27 sept. 1987*. Maredsous, Crédit comm., 1987, 4<sup>o</sup>, 127 p., ill.
93. [Namur] J.-L. ANTOINE, *La chapelle Notre-Dame d'Haslimoutin*, in *Ann. Soc. archéol. Namur*, 64, 1986, 2, p. 253-308, 24 ill.
94. [Nivelles] V. DELAFONTAINE, *De l'oratoire du 7<sup>e</sup> siècle à la collégiale restaurée. Un court récit d'une longue histoire. Vanaf het oratorium van de 7e eeuw tot aan de gerestaureerde collegiale. Een kort verhaal van een lange geschiedenis*. Nivelles, Syndicat d'Initiative, 1987, 4<sup>o</sup>, 40 p., ill.
95. [Ronse] D. LESTIENNE, *La Haute Molle. Histoire d'une maison forte à Renaix plus connue sous le nom de « Elang Cambier »*, in *Le Parchemin*, 249, 1987, p. 631-639, 3 ill.
96. [Thuillies] E. LOSSEAU, *Permanence d'un domaine foncier depuis le haut Moyen Âge jusqu'à nos jours. L'exemple de la « Ferme de la Cour » à Thuillies*, in *Revue archéol. et hist. art Louvain*, 18, 1985, p. 157-165, 6 ill.
97. [Tournai] L.-F. GÉNICOT, *Réflexions sur l'ancienne maison rurale du Tournaisis*, in *Rev. du Nord*, 68, 1986, p. 859-865.
98. [Tournai] A. D. WILBAUX, *La restauration des maisons gothiques de la rue des Jésuites à Tournai*, in *Bull. Fondation Vanhove-Vonnèche*, 1987, 2, p. 12-15, ill.
99. [Treignes] *La ferme-château de Treignes*. Bruxelles, Fondation Roi Baudouin, 1985.
100. [Turnhout] H. DE KOK, *De ingangspoort van het Turnhoutse begijnhof (1700)*, in *Taxandria*, 57, 1986, p. 123-125.
101. [Veurne] E. DEGRANDE en M. GOOSSENS, *Over een bakstenen topstuk in Veurne*, in *Monumenten en Landschappen*, 6, 1987, 2, p. 45-50, ill.



102. [Vlaanderen] P. BAUTERS, *Eeuwen onder wind en wolken. Windmolens in Oost-Vlaanderen. De infrastructuur van eeuwentlang dagelijks, menswaardig overleven*. Gent, Bestendige Deputatie van Oost-Vlaanderen, 1985, 4°, 481 p., ill.  
Vollezele: cf. 32.
103. [Wallonie] *La mémoire des pierres, à la découverte du patrimoine architectural en Wallonie et à Bruxelles*. (Bruxelles), Crédit comm., 1987, 4°, 304 p., 345 ill.
104. [Warnant-Dreye] J. COMANNE, *La ferme de Waha à Warnant-Dreye: une description de 1752*, in Bull. Soc. roy. «Le Vieux-Liège», 236, 1987, p. 234-243, 6 ill.
- c) **Architectes — Architekten**
105. [Cobergher] V. BLOMMAERT, *Wensel Cobergher, grondlegger van de barok bouwkunst in Brabant*, VI, in Bull. Antwerpse Ver. Bodem- en Grotonderzoek, 1987, 2, p. 41-59, 12 ill.
106. [Dewez] G. GUYOT, *La descendance de l'architecte Laurent-Benoît Dewez (1731-1812) et ses alliances*, in Le Parchemin, 249, 1987, p. 585-621, 13 ill.  
Robijn: cf. 140.

### 3. SCULPTURE — BEELDHOUWKUNST

#### a) Généralités — Algemeenheden

107. M. BROODTHAERS et J. COULOMMIER, *Statues de Bruxelles*. Ixelles, Ed. des Amis du Musée, 1987, 8°, n.p., ill.
108. J. CHARNEUX, *Diversité et unité du culte marial en Ardenne. Un témoignage par la statuaire?*, in Trésors d'Ardenne... Bastogne, 1987, p. 117-118, ill.
109. J. DAAMEN, *Merkwaardige gedenksteen te Nielbij-As*, in Limburg, 65, 1986, 5, p. 236-240, 2 ill.
110. C. ENGELLAU-GULLANDER, *Del flamländska allarskapel i Jäders kyrka -ell krigsbyle eller ej?*, in Fornvännen, 82, 1987, 2-3, p. 93-109, 17 ill.
111. J.-Cl. GHISLAIN, *La cuve baptismale romane de Wauthier-Braine*, in Ann. Cercle hist. et folkl. Braine-le-Château, Tubize et rég. vois., 7, 1986-1987, p. 89-120, 12 ill.
112. *De grauwzusters in Hasselt. Tentoonstelling Stadsmuseum Hasselt, 11 apr. - 28 juni 1987*. Hasselt, De Vrienden v/h Stadsmuseum, 1987, 8°, 171 p., ill.
113. G. GUYOT, *Quelques œuvres religieuses de maniéristes belges au début du XVI<sup>e</sup> siècle*, in Brabant Tourisme, 1987, 4, p. 20-29, ill.
114. Cl. HENNUY, *Découverte à Thuin d'une stèle funéraire du XVI<sup>e</sup> siècle*, in Sambre et Heure, 12, 1986, p. 3-9.
115. L. F. JACOBS, *Aspects of Netherlandish Carved Altarpieces, 1380-1530*, New York University, 1982. (Firma Univ. Microfilms, 8626879).
116. J. LEFEVRE, *Notre-Dame en Wallonie, culte et traditions populaires*, in Trésors d'Ardenne... Bastogne, 1987, p. 109-116, ill.
117. L. LEJEUNE, *Saints protecteurs et guérisseurs en Ardenne*, in Trésors d'Ardenne... Bastogne, 1987, p. 79-96, ill.
118. L. MARQUET, *Vie religieuse d'autrefois et dévotions à La Roche-en-Ardenne*, in Trésors d'Ardenne... Bastogne, 1987, p. 97-108, ill.
119. H. NIEUWDOORP, *Het veertiende-eeuwse beeldhouwde relabel in de O.-L. Vrouwekathedraal te Antwerpen*, in Bull. Kon. Musea Kunst en Gesch. Mus. roy. Art et Hist., 57, 1986, 1, p. 7-24, 9 ill.
120. L. NYS, *A propos d'un tableau volif du début du XV<sup>e</sup> siècle provenant de l'ancien cloître de la cathédrale de Tournai*, in Rev. archéol. et hist. art Louvain, 19, 1986, p. 158-169, 4 ill.
121. L. NYS, *La stèle de Jean de la Wastine conservée à la cathédrale de Tournai*, in Mém. Soc. roy. Hist. et Arch. Tournai, 5, 1986, p. 5-26, 5 ill.
122. M. SERCK-DEWAIDE et S. VERFAILLE, *Le Vieux Bon Dieu de Tancrémont. Examen du bois et des polychromies. Histoire et restauration*. Pépinster, Ed. Tancrémont, 1987, 31 p., ill.
123. E. SZMODIS-ÉSZLARY, *A propos de la sculpture des Pays-Bas et de ses confins*, in Bull. Mus. nat. hongrois Beaux-Arts, 66-67, 1986, p. 27-48, 23 ill.  
Cf. aussi/ook 182, 186, 268.

## b) Centres de production — Produktiecentra

124. [Antwerpen] C. LAPAIRE, *Trois statuettes flamandes de la fin de l'époque gothique*, in *Musées de Genève*, 261, 1986, p. 11-14, 3 ill.  
*Ardenne*: cf. 43.  
*Bruxelles-Brussel*: cf. 301, 302, 305.
125. [Huy] A. LEMEUNIER, *Un groupe de sculptures hutoises à la charnière des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, in *Ann. Cercle hutois Sc. et Beaux-Arts*, 40, 1986, p. 93-107, 10 ill.  
*Mechelen*: cf. 124.
126. [Meuse] A. LEMEUNIER, *Une « Sedes Sapientiae » mosane inédite dans une collection privée liégeoise*, in *Revue belge archéol. et hist. art. Belgisch tijdschrift oudheidk. en kunstgesch.*, 56, 1987, p. 5-12, 5 ill.
127. [Tournai] J. TRIZNA, *Une Vierge tournaisienne du début du XV<sup>e</sup> siècle conservée au Musée de Louvain-la-Neuve*, in *Rev. archéol. et hist. art. Louvain*, 19, 1986, p. 139-157, 14 ill.
- c) Sculptures — Beeldhouwers
128. [Borreman] B. D'HAINAUT ZVENY, *Le retable de la Passion de saint Georges*, in *Brabant Tourisme*, 1987, 3, p. 8-20, 13 ill.
129. [Delvaux] E. DUYCKAERTS, *Le sculpteur Laurent Delvaux (1696-1778)* (*Musées vivants de Wallonie et de Bruxelles*, 15). Liège, 1987, 16 p., ill.
130. [Delvaux] J.-J. HOEBANX, *Laurent Delvaux et les Carmes de Nivelles*, in *Ann. hist. art et archéol. ULB*, 8, 1986, p. 75-81, 3 ill.
131. [Delvaux] M. LECOMTE, *Œuvres inconnues de Laurent Delvaux à Bornival*, in *Ann. Cercle hist. et folkl. Braine-le-Château, Tubize et rég. vois.*, 7, 1986-1987, p. 121-134, ill.
132. [Delvaux] M. LECOMTE, *Œuvres inconnues de Laurent Delvaux à Bornival ?*, in *Rif tout Dju*, 301, 1987, p. 11-13, 8 ill.
133. [Duchesnoy] L. HADERMANN-MISGUICH, *Deux enfants s'embrassant: un motif de François du Quesnoy dans la demeure de Charles Van Poucke*, in *Ann. hist. art et archéol. ULB*, 8, 1986, p. 83-95, 11 ill.
134. [Évrard] B. LHOIST-COLMAN, *Un état d'exposés du sculpteur Guillaume Évrard (1760)*, in *Bull. Soc. roy. « Le Vieux-Liège »*, 237-238, 1987, p. 286-291.
135. [Fayd'herbe] H. BUSSERS, *Fayd'herbe onderschal of een verkeken kans voor de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten*, in *Bull. Kon. Musea Kunst en Gesch. Mus. roy. Art et Hist.*, 57, 1986, 1, p. 81-103, 12 ill.
136. [Floris] A. HUYSMANS, *De grafmonumenten van Cornelis Floris*, in *Belgisch tijdschrift oudheidk. en kunstgesch. Revue belge archéol. et hist. art*, 56, 1987, p. 91-122, 9 ill.
137. [Genoos] C. DUMORTIER, *Jan Genoos, sculpteur anversois du XVI<sup>e</sup> siècle*, in *Bull. Kon. Musea Kunst en Gesch. Mus. roy. Art et Hist.*, 57, 1986, 1, p. 25-41, 12 ill.
138. [Meil] K. PECHSTEIN, *Zu Lebzeiten schon gewürdigt. Conrat Meil. Zu einer unbekanntem Bronzestatue*, in *Kunst und Antiquitäten*, 2, 1987, p. 44-48, 10 ill.
139. [Pépin de Huy] F. BARON, *Le gisant de Jean de Bourgogne, fils de Mahaut d'Arlois, œuvre de Jean Pépin de Huy*, in *Bull. Soc. nat. des Ant. de France*, 1985, p. 161-163, 1 ill. [XIV<sup>e</sup> s.]
140. [Robijn] L. DE REN, *Enkele nieuwe gegevens over de Ieperse beeldhouwer, architect en ingenieur Joris Robijn (ca. 1522-1592)*, in *De Leiegouw*, 28, 1986, 3-4, p. 267-272.
141. [Scheemaekers] B. SCOTT, *Lady Elizabeth Haslings*, in *Yorkshire Archaeol. Journ.*, 55, 1983, p. 95-118, 1 ill.
142. [Schollus] P. CHALON, *A la rencontre de Jean-Georges Schollus, maître sculpteur à Bastogne 1680 (?) - 1754*, in *Trésors d'Ardenne... Bastogne*, 1987, p. 65-78.
143. [Van Mildert] C. LAWRENCE, *Rubens and the Ophovius Monument: a New Sculpture by Hans van Mildert*, in *Burl. Mag.*, 1014, 1987, p. 584-588, 7 ill.
144. [Van Poucke] L. HADERMANN-MISGUICH, *Van Poucke et Ghiberti: note à propos du soi-disant « Sacrifice d'Abraham » de Machelen*, in *Ann. hist. art et archéol. ULB*, 8, 1986, p. 97-99, 2 ill.

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

a) **Généralités — Algemeenheden**

145. J. BACKHOUSE, *Books of Hours*. London, The British Library, 1985, 8°, 80 p., 68 ill.
146. J. BACKHOUSE, *The Illuminated Manuscript*. Oxford, 2nd ed., 1987, 80 p., ill.
147. J. BECKER, [compte rendu/recensie] *H. J. Raupp, Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert, Hildesheim 1984* ..., in *Oud Holland*, 101, 1987, 4, p. 280-284.
148. a) J. BRIELS, *Peintres flamands en Hollande au début du Siècle d'Or*. Anvers, Fonds Mercator, 1987, 4°, 460 p., 560 ill.  
b) J. BRIELS, *Vlaamse schilders in de Noordelijke Nederlanden in het begin van de Gouden Eeuw*. Antwerpen, Mercator Fonds, 1987, 4°, 460 p., 560 ill.
149. Chr. BROWN, *Flemish Paintings. The National Gallery Schools of Painting*. London, National Gallery Publications, 1987, 120 p., ill.
150. L. CAMPBELL, [compte rendu] *J. Vackova avec la collaboration de M. Comblen-Sonkes, Les Primitifs flamands, II. Répertoire des peintures flamandes du quinzième siècle, 4. Collections de Tchécoslovaquie, ... Brussels*, in *Burl. Mag.*, 1011, 1987, p. 401.
151. B. CARDON, R. LIEVENS et M. SMEYERS, *Typologische taferelen uit het leven van Jezus. A Manuscript from the Gold Scrolls Group (Bruges 1440) in The Pierpont Morgan Library, New York (Ms. 649) (Corpus of Illuminated Manuscripts from the Low Countries. Typological Scenes from the Life of Jesus, 1)*. Leuven, Uitg. Peeters, 1985, 206 p., 36 pl.
152. D. CARRIER, *Naturalism and Allegory in Flemish Painting*, in *Journ. of Aesthetics and Art Criticism*, 45, 1986-1987, 3, p. 237-249, ill.
153. M. CHERON, E. COLLET et Chr. PATRIARCHE, *Le char de sainte Gertrude de Nivelles*. Nivelles, Assoc. cult. et dial. région nivelloise, 1987, 8°, 35 p., 2 ill.
154. a) *La Collection Bentinck-Thyssen. De Bruegel à Guardi. Exposition. Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 10 avr. - 7 juin 1987*. Bruxelles, Soc. Expos. Palais des Beaux-Arts, 1987, 8°, 148 p., ill.  
b) *De Verzameling Bentinck-Thyssen. Van Bruegel tot Guardi. Brussel, Paleis voor Schone Kunsten, 10 apr. - 7 juni 1987*. Brussel, Vereniging Tentoonst. Paleis voor Schone Kunsten, 1987, 8°, 149 p., ill.
155. *Collection de tableaux anciens du xv<sup>e</sup> au xviii<sup>e</sup> siècles. XXIX<sup>e</sup> exposition, 1987, Bruxelles, Galerie Robert Finck*. Bruxelles, Galerie R. Finck, 1987, 4°, n.p., ill.
156. J. COMANNE, *Patrimoine culturel hutois. Catalogue des collections de peinture de la ville de Huy. Exposition, Galerie Juwénal*. Huy, 1984, 69 p.
157. M. COMBLEN-SONKES (avec la coll. de N. VERONEE-VERHAEGEN), *Le Musée des Beaux-Arts de Dijon (Les Primitifs flamands. I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 14)*. Bruxelles, Centre national de Recherches « Primitifs flamands », 1986, 2 vol.
158. P. CULOT, *La Bibliotheca Willockiana. Une source intéressante pour l'étude de l'ornement: le décor intérieur et extérieur du livre*, in *La Vie des Musées*, 1, 1986, p. 10-12, ill.
159. J.-L. DAVAL, *Oil Painting: from Van Eyck to Rothko*. London, Weidenfeld and Nicolson, 1985, 4°, 126 p., ill.
160. Ch. de HAMMEL, *A History of Illuminated Manuscripts*. Oxford, Phaidon, 1986, 256 p., ill.
161. a) D. DE VOS, *Groeningemuseum. Brugge (Musea Nostra, 1)*. Brussel, Gemeentekrediet, 1987, 128 p., ill.  
b) D. DE VOS, *Groeningemuseum. Bruges (Musea Nostra, 1)*. Brussels, Gemeentekrediet, 1987, 128 p., ill.  
c) D. DE VOS, *Le Musée Groeninge. Bruges (Musea Nostra, 1)*. Bruxelles, Crédit communal, 1987, 128 p., ill.
162. G. DOGAER, *Flemish Miniature Painting in the 15th and 16th Centuries*. Amsterdam, B.M. Israël B.V., 1987, 4°, 192 p., 118 ill.

163. J. DOUGLAS FARQUHAR, *Manuscript Production and Evidence for Localizing and Dating Fifteenth-Century Books of Hours: Walters Ms. 239*, in *Journal Walters Art Gall.*, 45, 1987, p. 44-55, ill.
164. I. EMBER, *Quelques nouveautés dans les natures mortes flamandes et hollandaises*, in *Bull. Mus. nat. hongrois Beaux-Arts*, 64, 1985, p. 25-40, 10 ill.
165. *Europäische Zeichnungen des 15.-18. Jahrhunderts aus dem Kupferstichkabinett Dresden, DDR. Das Nationalmuseum für Westliche Kunst Tokyo, 25 Jan. — 9 März 1986*. Dresden-Tokyo, 1986, 203 p., ill.
166. *Flämische Buchmalerei. Handschriftensätze aus dem Burgunderreich*, in *Die Kunst u. das Schöne Heim*, 1987, 8, p. 675-676, 1 ill.
167. R. GENAÛLE, *Le paysage dans la peinture des anciens Pays-Bas de Palinier à Bruegel*, in *Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen*, 1987, p. 143-183, 19 ill.
168. E. M. GIFFORD, *Pattern and Style in a Flemish Book of Hours: Walters Ms. 239*, in *Journal Walters Art Gall.*, 45, 1987, p. 89-102, ill.
169. R. GUISLAIN-WITTERMANN, *Conservatie en restauratie van schilderijen in de Onze-Lieve-Vrouwekerk te Aarschot*, in *het Oude Land van Aarschot*, 22, 1987, 3, p. 99-114, 12 ill.
170. J. O. HAND, J. R. JUDSON, W. W. ROBINSON a. M. WOLFF, *The Age of Bruegel: Netherlandish Drawings in the Sixteenth Century* (Exhibition catalogue). National Gallery of Art, Washington, 7 Nov. 1986 - 18 Jan. 1987. The Pierpont Morgan Library, New York, 30 Jan. - 5 April 1987. Cambridge University Press, 4<sup>e</sup>, xii-339 p., ill.
171. J. O. HAND et M. WOLFF, *Early Netherlandish Painting*. Washington, National Gallery of Art-Cambridge, 1986.
172. a) *Handschriften met miniaturen van de 15<sup>e</sup> eeuw*. Tentoonstelling. Brussel, Koninklijke Bibliotheek Albert I. 16 mei - 4 juli 1987, n.p., 22 ill.  
b) *Manuscrits à peintures du XV<sup>e</sup> siècle*. Exposition. Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I<sup>er</sup>. 16 mai - 4 juillet 1987, n.p., 22 ill.
173. K. J. HELLERSTEDT, *Gardens of Earthly Delight. Sixteenth and Seventeenth-Century Netherlandish Gardens* (Exhibition Catalogue). April 3 - May 18, 1986. Pittsburgh, Pennsylvania, The Frick Art Museum, 1986, 82 p., ill.
174. M. JORDENS, *De schilderkunst van de Contrareformatie in de Sint-Pieterskerk te Leuven*, in *Brabantse Folk.*, 254, 1987, p. 106-144, 17 ill.
175. [T. KREN], *Acquisitions 1984. Manuscripts*, in *The J. Paul Getty Museum Journal*, 13, 1985, p. 199-204.
176. [T. KREN], *Acquisitions 1985. Manuscripts*, in *The J. Paul Getty Museum Journal*, 14, 1986, p. 201-205.
177. *Kunst voor de beeldenstorm 1986. Aanvulling en correcties op de catalogus*, in *Bull. Rijksmuseum*, 35, 1987, 3, p. 252-263, 3 ill.
178. *Liber Amicorum Léon Voet*. Antwerpen, Gemeentekrediet van België, 1985, 8<sup>e</sup>, 651 p., ill.
179. C. LLOYD, [compte rendu/recensie], *J. O. Hand, J. R. Judson, W. W. Robinson, M. Wolff, The Age of Bruegel. Netherlandish Drawings in the Sixteenth Century... 1986*, in *Burl. Mag.*, 1015, 1987, p. 674-675.
180. a) H. LOBELLE-CALUWE, *Memlingmuseum, Brugge* (Musea Nostra, 6). Brussel, Gemeentekrediet, 1987, 127 p., ill.  
b) H. LOBELLE-CALUWE, *Memlingmuseum, Bruges* (Musea Nostra, 6). Brussels, Crédit communal, 1987, 127 p., ill.  
c) H. LOBELLE-CALUWE, *Musée Memling, Bruges* (Musea Nostra, 6). Bruxelles, Crédit communal, 1987, 127 p., ill.
181. P. MACLOT, *Een Renaissance plafondbeschildering ontdekt in het pand geheten « Gulden Haze », Zirkstraat nr. 25*, in *Bull. Antwerpse Ver. Bodem- en Grotonderzoek*, 1987, 2, p. 13-18, 4 ill.
182. a) Ph. MERTENS, G. OLLINGER-ZINQUE, G. VAN LENNEP, P. BAUDSON, A. ADRIAENS-PANNIER, *Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België. Museum voor Moderne Kunst, Brussel* (Musea Nostra, 4). Brussel, Gemeentekrediet, 1987, 128 p., ill.  
b) Ph. MERTENS, G. OLLINGER-ZINQUE, G. VAN LENNEP, P. BAUDSON, A. ADRIAENS-PANNIER, *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Le Musée d'Art moderne, Bruxelles* (Musea Nostra, 4). Bruxelles, Crédit communal, 1987, 128 p., ill.

- c) PH. MERTENS, G. OLLINGER-ZINQUE, G. VAN LENNEP, P. BAUDSON, A. ADRIAENS-PANNIER, *Royal Museums of Fine Arts, Belgium. The Museum of Modern Art, Brussels* (Museum Nostra, 4). Brussels, Crédit communal, 1987, 128 p., ill.
183. *Die Messe Gregors des Grossen. Vision - Kunst - Realität. Katalog und Führer zu einer Ausstellung im Schnütgen Museum*, bearb. von U. WESTFEHLING. Köln, Schnütgen Museum, 1982, 115 p., ill.
184. *Mel fluwelen pallrocken en hoeykens mel pluma-giën. Hel kostuum op de muurschilderingen in de begijnhofkerk te Sint-Truiden*. Sint-Truiden, Provinciaal Museum voor Religieuze Kunst, 1987, 32 p., 35 ill.
185. *Netherlandish Mannerism. Papers Given at a Symposium in Nationalmuseum Stockholm, Sept. 21-22 1984*. Stockholm, 1985, 8°, 199 p., ill.
186. a) H. PAUWELS, Ph. ROBERTS-JONES, W. LAUREYSSENS, C. HEESTERBEEK-BERT, M. PACCO, E. DE WILDE, H. BUSSERS, *Koninklijke Musea voor Schone kunsten van België. Museum voor Oude Kunst, Brussel* (Museum Nostra, 3). Brussel, Gemeentekrediet, 1987, 128 p., ill.  
 b) H. PAUWELS, Ph. ROBERTS-JONES, W. LAUREYSSENS, C. HEESTERBEEK-BERT, M. PACCO, E. DE WILDE, H. BUSSERS, *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Le Musée d'Art ancien, Bruxelles* (Museum Nostra, 3). Bruxelles, Crédit communal, 1987, 128 p., ill.  
 c) H. PAUWELS, Ph. ROBERTS-JONES, W. LAUREYSSENS, C. HEESTERBEEK-BERT, M. PACCO, E. DE WILDE, H. BUSSERS, *Royal Museums of Fine Arts, Belgium. The Museum of Ancient Art, Brussels* (Museum Nostra, 3). Brussels, Crédit communal, 1987, 128 p., ill.
187. a) *La peinture flamande au Kunsthistorisches Museum de Vienne*. Anvers, Fonds Mercator, 1987, 4°, 320 p., 500 ill.  
 b) *Vlaamse schilderkunst in het Kunsthistorisches Museum Weenen*. Antwerpen, Mercator Fonds, 1987, 4°, 320 p., 500 ill.
188. P. PIEPER, *Die deutschen, niederländischen und italienischen Tafelbilder bis um 1530* (Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Landschaftsverband Westfalen Lippe. Bestandskatalog herausg. von Kl. BUSSMANN). Münster, Aschendorff, 1986, 4°, 541 p., ill.
189. J. RIVIÈRE, *Réflexions sur les Saint Luc peignant la Vierge flamands, de Campin à Van Heemskerck*, in Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen, 1987, p. 25-92, 31 ill.
190. M. SCHAPELHOUMAN, *Nederlandse tekeningen omstreeks 1600: Netherlandish Drawings circa 1600* (Nederlandse tekeningen in het Rijksprentenkabinet, 111). 's-Gravenhage, 1987, 233 p., 150 ill.
191. M. A. SCOTT, *Dutch, Flemish and German Paintings in the Cincinnati Art Museum. Fifteenth through Eighteenth Centuries*. Cincinnati, Cincinnati Art Museum, 1987, 188 p., 62 ill.
192. N. I. STADNICUK, *Kartina «Vozvrascenie Tobija» iz kolekcii Pavlovslogo dvorca-muzeja*, in Pamiatniki Kultury Noveye Otkrytna Pismennost Iskusstvo Archeologija, 1985, p. 222-227, 3 ill.
193. *Tableaux flamands et hollandais du Musée de Quimper*, in L'Estampille, 202, 1987, p. 48-56, 11 ill.
194. *Il tempo di Rubens. Da Anversa a Genova dal Seicento fiammingo, Museo di Sant' Agostino Genova, 15 Marzo - 30 Giugno 1987*. SpA-Milano, Electa, 1987, 8°, 198 p., ill.
195. H. J. VAN MIEGROET, *De invloed van de vroege Nederlandse schilderkunst in de eerste helft van de 15de eeuw op Konrad Witz* (Kon. Academie Wet., Kunst en Letteren v. België. Klasse der Schone Kunsten, Verhandelingen, nr. 42). Brussel, Kon. Academie Wet., Kunst en Letteren v. België, 1986, XIII-130 p., 61 ill.
196. C. VOGELAAR, *Netherlandish Fifteenth and Sixteenth Century Paintings in the National Gallery of Ireland. A complete Catalogue*. [Dublin], The National Gallery of Ireland, 1987, 109 p., 92 ill.
197. S. E. WEINER, *The Tower of Babel in Netherlandish Painting*, Columbia University, 1985. (Firma Univ. Microfilms, 8604687).
198. J. WILHEM, *Le décor peint de la grand'salle du château de Balleroy*, in Bull. Soc. Hist. Art français, 1985, p. 61-84, 26 ill. [XVII<sup>e</sup> s.]  
 Cf. aussi/ook 112, 113, 221.

## b) Centres de production — Produktiecentra

199. [Antwerpen] D. ALLART, *Le Repos pendant la fuile en Egypte. Tableau de l'école anversoise (1525-1530) conservé à l'Université de Liège*, in *Revue belge archéol. et hist. art. Belgisch tijdschrift oudheidk. en kunstgesch.*, 56, 1987, p. 75-89, 11 ill.
200. [Bruxelles-Brussel] *Bloemen in de Brusselse schilderkunst. Tentoonstelling, Stadhuis, 16 okt. - 9 nov. 1986*. Brussel, Stadsbestuur, 1986, 8°, n.p., ill.
201. [Bruxelles-Brussel] F. JOUBERT, *La tenture de chœur de Saint-Étienne d'Auxerre et la peinture bruxelloise vers 1500*, in *Revue de l'Art*, 75, 1987, p. 37-42, 20 ill.
202. [Liège] J. HENDRICK, *La Peinture au pays de Liège. XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*. Liège, Éditions du Perron, 1987, 4°, 287 p., 259 ill.
- c) Peintres, enlumineurs, dessinateurs, graveurs — Schilders, verluchters, tekenaars, graveurs
203. [Aertsen] W. KLOEK, *Onderzoek tijdens de tentoonstelling « Kunst voor de beeldstorm »*, in *Bull. Rijksmuseum*, 35, 1987, 3, p. 242-251, 9 ill.
204. [Bahuel] V. PAGANI, *Notes on a Flemish Portraitist at the Court of Vincenzo Gonzaga: Giannino Bahuel (c. 1552-1597)*, in *Burl. Mag.*, 1007, 1987, p. 110-115, 1 ill.
205. [Bening] J. A. TESTA, *The Beatty Rosarium. A Manuscript with Miniatures by Simon Bening* (Studies and Facsimiles of Netherlandish Illuminated Manuscripts, ed. by J. M. MARROW, I). Doornspijk, Davaco Publishers, 1986, 8°, 184 p., 38 ill. + Facsimile n.p.
206. [Beuckelaer] M. DÍAZ PADRÓN, *Dos tablas de Joachim Beuckelaer y de Maerten van Heemskerck en Colecciones españolas*, in *Arch. esp. arte*, 236, 1986, p. 412-415, 2 ill.
207. [Beuckelaer] P. HECHT, *Ghent: Joachim Beuckelaer*, in *Burl. Mag.*, 1010, 1987, p. 341-343, 3 ill.
208. [Bles] E. BUISEN, *Notes on Two New Views of La Sainte Baume by Herri met de Bles*, in *Rutgers Art Review*, 1986, 7, p. 55-61, 4 ill.
209. [Boeckhorst] H. Vlieghe, *The Cardiff Caroons: Boeckhorst After All*, in *Burl. Mag.*, 1014, 1987, p. 598-599, 2 ill.
210. [Bosch] a) R.-H. MARIJNISSEN, *Hieronymus Bosch. Het volledig oeuvre*. Antwerpen, Mercator Fonds, 1987, 4°, 512 p., 390 ill.  
b) R.-H. MARIJNISSEN, *Jérôme Bosch. Tout l'œuvre peint et dessiné*. Anvers, Fonds Mercator, 1987, 4°, 512 p., 390 ill.
211. [Bosch] R. M. MYERS and W. DYNES, *Hieronymus Bosch and the Canticle of Isoviah*. New York, 1987, 207 p., 55 ill.
212. [Bosch] G. VALLESE, *Follia e Mondo alla Rovescia nel 'Giardino delle Delizie' di Bosch*, in *Paragone Arte*, 38, 447, 1987, p. 3-22, 15 ill.
213. [Bosch] P. VANDENBROECK, *Jheronimus Bosch « Hooiwagen »: enkele bijkomende gegevens*, in *Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen*, 1987, p. 107-142, 15 ill.
214. [Bosch] P. VANDENBROECK, *Jheronimus Bosch. Tussen volksleven en stadscultuur*. Berchem, Uitgeverij EPO, 1987, 8°, 534 p., 64 ill.
215. [Bouts] A. L. SØBENSEN, « *La Perle du Brabant* », une interprétation iconologique, in *Gaz. Beaux-Arts*, 1420-21, 1987, p. 227-230, 1 ill.
216. [Bouts] K. STROMBERG, *Essen und Trinken*, in *Kunst und Antiquitäten*, 5, 1987, p. 28-41, 16 ill.
217. [Bruegel] E. M. KAVALER, *Pieter Bruegel's Fall of Icarus and the Noble Peasant*, in *Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen*, 1986, p. 83-98, 9 ill.
218. [Bruegel] R.-H. MARIJNISSEN, *Laissez-nous le Bruegel*, in *Museum*, 38, 1986, 4, p. 249-252, 2 ill.
219. [Bruegel] A. MONBALLIEU, *Nog eens Hoboken bij Bruegel en tijdgenoten*, in *Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen*, 1987, p. 185-206, 6 ill.
220. [Bruegel] N. E. SEREBRENNIKOV, *Pieter Bruegel the Elder's Series of 'Virtues' and 'Vices'*, The Univ. of North-Carolina at Chapel Hill, 1986 (Firma Univ. Microfilms 8628260).  
*Bruegel*: cf. aussi/ook 167, 179.
221. [Brueghel] a) K. ERTZ, *Brueghel, une famille de peintres et d'autres maîtres de l'« âge d'or » de la peinture néerlandaise. Exposition, Galerie d'art St Honoré. Automne-hiver 1986-1987*. Freren, Luca Verlag, 1986, 4°, 68 p., ill.

- b) K. ERTZ, *The Brueghel Family of Painters and Further Masters from the « Golden Age » of Netherlandish Painting. Exhibition, Galerie d'art St Honoré. Autumn-Winter 1986-1987*. Freren, Luca Verlag, 1986, 4°, 68 p., ill.
222. [Bruegel] M. SHARP YOUNG, *The Age of Brueghel*, in *Apollo*, 304, 1987, p. 446-450, 9 ill.
223. [Calvaert] N. CRIFÒ-DACOS, *Denys Calvaert*, in *Nell' età del Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia dei secoli XVI e XVII*. Bologna-Washington-New York, 1986-1987.
224. [Calvaert] T. GERSZI, *Un dessin récemment identifié de Denys Calvaert*, in *Bull. Mus. nat. hongrois Beaux-Arts*, 65, 1985, p. 35-42, 4 ill.
225. [Campin] C. I. MINOTT, *Notes on the Iconography of Robert Campin's « Nativity » in Dijon*, in *Tribute to Lotte Brand Philip ...* New-York, 1985, p. 112-116, 1 ill.
226. [Cort] B. W. MELIER, *Una Commissione Medicea per Cornelis Cort*, in *Mitt. Kunsthist. Inst. Florenz*, 31, 1987, p. 168-176, 9 ill.
227. [Coxie] M. DIAZ PADRÓN, *Una tabla desconocida de Michel Coxie en la Universidad Complutense: « El camino del Calvario »*, in *Academia. Bol. Real Acad. Bellas Artes San Fernando*, 63, 1986, p. 97-104, 3 ill.
228. [Damery] R. JANS, *Les peintres de l'entourage familial de Wallhère Damery (Laurent et Jacques Damery, Gilles Hallel, Laurent de Froidmont)*, in *Bull. Soc. roy. « Le Vieux-Liège »*, 239, 1987, p. 301-308, 1 ill.
229. [Damery] a) *Wallhère Damery. 1614-1678*. Tentoonstelling. Alden Biesen, Cultureel Centrum van de Vlaamse Gemeenschap, 27 juni - 30 aug. 1987. Leuven, Peeters, 1987, 225 p., ill.  
b) *Wallhère Damery. 1614-1678*. Exposition. Alden Biesen, Centre culturel de la Communauté flamande, 27 juin - 30 août 1987. Louvain-Paris, Peeters, 1987, 225 p., ill.
230. [d'Arhois] C. HERRERO, *Los « Paisajes melancólicos » de Jacobus van Arhois, en el Palacio Real de La Granja*, in *Reales Sitios*, 90, 1986, p. 17-24, 11 ill.
231. [David] C. PÉRIER-D'ETEREN, *Précisions sur le dessin sous-jacent et la technique d'exécution de la Nativité de Gérard David du Musée de Budapest*, in *Ann. hist. art et archéol. ULB*, 9, 1987, p. 95-106, 10 ill.
232. [David] S. URBACH, *Contribution à l'étude de la Nativité de Gérard David conservée à Budapest*, in *Ann. hist. art et archéol. ULB*, 9, 1987, p. 83-94, 9 ill.
233. [de Caullery] V. A. SADKOV, *Neizvestnye proizvedenija Luisa de Koleri i masterov ego kruga*, in *Pamiatniki Kultury Novye Otkrystna Pismennost Arheologija*, 1985, p. 202-212, 10 ill.
234. [de Coler] A. CHÂTELET, [compte rendu/re-censie] C. PÉRIER-D'ETEREN, *Colyn de Coler et la technique picturale des peintres flamands du XV<sup>e</sup> siècle, Bruxelles, 1985 ...*, in *Revue de l'Art*, 75, 1987, p. 59.
235. [De Crayer] R. VAN DEN HAUTE en S. VAN BELLINGEN, *De heilige Blasius*, in *Brabantse Folk.*, 251, 1986, p. 229-233, 2 ill.
236. [de Flandes] *Juan de Flandes. Museo del Prado. Febrero — Marzo 1986*. (Madrid), 1986, n.p., ill.
237. [de Flandes] I. MATEO GOMEZ, *Juan de Flandes en el Museo del Prado*, in *Arch. esp. de arte*, 59, 235, 1986, p. 351-352.  
*de Froimont*: cf. 228.  
*de Kempeneer*: cf. 320.
238. [De Keuninck] H. DEVISSCHER, *Kerstaen De Keuninck, 1560-1633. De schilderijen met catalogue raisonné* (Vlaamse schilders uit de tijd van de grote meesters, 3). Freren, Luca Verlag, 1987, 223 p., ill.
239. [De Keuninck] J.-M. SERRERA, *Otro « Incendio de Troya » de Christian de Keuninck*, in *Arch. esp. arte*, 236, 1986, p. 420-423, 1 ill.
240. [de La Mars] J. FOUCAUT, *Melchior de La Mars, un caravagesque flamand dans les collections françaises du XVII<sup>e</sup> siècle*, in *Bull. Soc. Hist. Art français*, 1985, p. 55-59, 3 ill.
241. [de Momper] M. DIAZ PADRÓN, *Dos lienzos de Jan de Momper en colecciones madrileñas*, in *Bol. Sem. Est. Arte Arqueol.*, 52, 1986, p. 477-479, 2 ill.
242. [de Momper] K. ERTZ, *Joos de Momper der Jüngere. Die Gemälde*. Freren, Luca Verlag, 1986, 4°, 703 p., 801 schw./w. Abb., 90 Farbfln.
243. [de Vos] R. KLESSMANN, *Eine « Büssende Magdalena » von Simon de Vos in Braunschweig*, in

- Niederdeutsche Beitr. zur Kunstgesch., 25, 1986, p. 69-78, 8 ill.
244. [*Ergo*] E. DUVERGER, *De zeventiende-eeuwse Antwerpse schilder en patroonschilder Engelbert II Ergo*, in *Artes Textiles*, 11, 1986, p. 171-173.
245. [*Floris*] R. GROSSHANS, *Ein Bild aus dem Umkreis des Frans Floris für die Gemäldegalerie*, in *Jahrb. Preuss. Kulturbesitz*, 23, 1986, p. 277-281, 1 ill.
246. [*Francken*] M. DÍAZ PADRÓN, *Una Réplica de la « Santa Cena » de Francken en la Colección Schmidt en Westfalia*, in *Arch. esp. arte*, 236, 1986, p. 410-412, 2 ill.
247. [*Gossaert*] W. S. GIBSON, *Jan Gossaert: the Lisbon Triptych Reconsidered*, in *Simiolus*, 1987, 2/3, p. 79-89, 11 ill.
248. [*Gossaert*] J. R. JUDSON, *Jan Gossaert and the New Aesthetic*, in *The Age of Bruegel: Netherlandish Drawings in the Sixteenth Century ...* 1986, p. 13-24, 7 ill.
249. [*Gossaert*] L. SILVER, *The « Gothic » Gossaert: Native and Traditional Elements in a Mabuse Madonna*, in *Pantheon*, 45, 1987, p. 58-69, 25 ill.  
*Hallel*: cf. 228.
250. [*Hoefnaegel*] TH. VIGNAN-WILBERG, *« Qualche disegni d'importanza ». Joris Hoefnaegel als Zeichnungssammler*, in *Münchener Jahrb. der Bild. Kunst*, 3.F., 38, 1987, p. 185-214, 14 ill.
251. [*Isenbrant*] E. BERMEJO, *Nuevo triplico de Isenbrant, en Madrid*, in *Arch. esp. arte*, 237, 1987, p. 55-58, 1 ill.
252. [*Jordaens*] K. NELSON, *Jacob Jordaens' Drawings for Tapestry*, in *Master Drawings*, 23-24, 1986, 2, p. 214-228, 34 ill.
253. [*Maitres-Meesters*] M. DÍAZ PADRÓN, *Una tabla del Maestro del Papagayo desconocida del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, in *Academia. Bol. Real Acad. Bellas Artes de San Fernando*, 62, 1986, p. 155-160, 3 ill.
254. [*Maitres-Meesters*] H. DOUXCHAMPS, *Le Maître de Ribaucourt*, in *Interm. généal. Middel. tussen geneal. nav.*, 249, 1987, p. 163-175, 3 ill.
255. [*Maitres-Meesters*] R. L. FALKENBURG, [compte rendu/recensie] *Stephen H. Goddard, The Master of Frankfurt and His Shop, Brussels, 1984*, in *Simiolus*, 17, 1987, 4, p. 270-274.
256. [*Maitres-Meesters*] R. GENAILLE, *Sur trois tableaux du Maître des Demi-figures féminines*, in *Revue belge archéol. et hist. art. Belgisch tijdschr. oudheidk. en kunstgesch.*, 56, 1987, p. 49-73, 14 ill.
257. [*Maitres-Meesters*] C. PÉRIER-D'ETEREN, *Une œuvre retrouvée du Maître des Portraits Princiers*, in *Ann. hist. art et archéol. ULB*, 8, 1986, p. 43-56, 9 ill.
258. [*Maitres-Meesters*] A. M. ROBERTS, *The Lucy Master and Hugo van der Goes*, in *Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen*, 1987, p. 9-24, 13 ill.
259. [*Maitres-Meesters*] S. VAN BELLINGEN, *De Meester van 1518*, in *Brabantse Folk.*, 251, 1986, p. 236-241, 1 ill.
260. [*Maitres-Meesters*] A. VOLCKAERT, *De Meester van de Verloren Zoon en de Brusselse wandlapijkunst*, in *Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen*, 1987, p. 93-106, 6 ill.  
*Maitres-Meesters*: cf. aussi/ook 189, 225.
261. [*Memling*] R. K., *Staatgalerie Stuttgart. Neuerwerbungen 1986. Hans Memling, König David und ein Knabe (Fragment)*, in *Jahrb. Staatl. Kunstsamml. Baden-Württemberg*, 24, 1987, p. 176-177, 2 ill.  
*Memling*: cf. ook/aussi 180.
262. [*Mièlöl*] B. CARDON, *Jean Mièlöl als ontwerper van verluchte handschriften: De Miroir de la Salvation humaine uit 1449 in de Koninklijke Bibliotheek te Brussel*, in *De Gulden Passer*, 64, 1986, p. 15-46, 31 ill.
263. [*Mommers*] J. M. ARNÁIZ, *Dos bambochadas de Hendrick Mommers, inéditas*, in *Arch. esp. arte*, 237, 1987, p. 72-75, 3 ill.
264. [*Neyls*] A. LEMEUNIER, *Une « Vue de Huy » de Gilles Neyls, acquise récemment par la Ville de Huy*, in *Ann. Cercle hutois Sc. et Beaux-Arts*, 41, 1987, p. 9-13.
265. [*Neyls*] J.-P. ROUVÉ, *Huy vu par Gilles Neyls*, in *Bull. Soc. roy. « Le Vieux-Liège »*, 236, 1987, p. 225-233, 6 ill.  
*Paténier*: cf. 167.



266. [Quellin] J.-P. DE BRUYN, *Erasmus II Quellinus (1607-1678) en de graveerkunst*, in Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen, 1987, p. 257-295, 35 ill.
267. [Rubens] A. BALIS, *Rubens Hunting Scenes (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, xviii, 2)*. (London), Harvey Miller, (1986), 406 p., 145 ill.
268. [Rubens] F. BAUDOIN, *Twee Rubeniaanse tekeningen in de Albertina te Wenen en hun samenhang met beeldhouwkunst uit de zeventiende eeuw*, in Bull. Kon. Musea Kunst en Gesch. Mus. roy. Art et Hist., 57, 1986, 1, p. 59-79, 10 ill.
269. [Rubens] C. BROWN, [compte rendu/recensie] *D. Freedberg, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard Part VII. The Life of Christ after the Passion ... (Oxford Univ. Press, 1984)*, in Burl. Mag., 1011, 1987, p. 403-404.
270. [Rubens] M. DEL C. PESCADOR DEL HOYO, *De Cómo llegó al Prado el Retrato del Duque de Lerma, de Rubens*, in Goya, 201, 1987, p. 148-151, 4 ill.
271. [Rubens] G. DE VITO, *The Portraits of Giovan Carlo Doria by P. P. Rubens and S. Vouet*, in Burl. Mag., 1007, 1987, p. 83-84, 2 ill.
272. [Rubens] M. FRÉDÉRICQ-LIAR, *Rubens et Walleau*, in Ann. hist. art et archéol. ULB, 9, 1987, p. 153-154.
273. [Rubens] E. GOEDLEVEN en M. MANDERYCK, *Restauratie van de Kruisoprichting van P. P. Rubens in de Antwerpse Onze-Lieve-Vrouwekathedraat*, in Monumenten en Landschappen, 6, 1987, 2, p. 5-6, 3 ill.
274. [Rubens] F. HAMILTON HAZLEBURST, *A New Source for Rubens's 'Château de Sleen'*, in Burl. Mag., 1014, 1987, p. 588-590, 5 ill.
275. [Rubens] J. HANSEN, *Wer malte die Bilder von P. P. Rubens? Ein ehemaliger Lehrer als Malergenie im Dienste Rubens*. Frankfurt am Main, R. G. Fischer, 1986, 8°, 20 p., 30 ill.
276. [Rubens] J. S. HELD, *New Oil Sketches by Peter Paul Rubens*, in Burl. Mag., 1014, 1987, p. 571-583, 16 ill.
277. [Rubens] J. S. HELD, *Rubens: Selected Drawings*. Oxford, Phaidon, 1986, 4°, 272 p., 240 ill.
278. [Rubens] J. S. HELD, *Rubens Studien*. Leipzig, Seemann Verlag, 1987.
279. [Rubens] E. M. KAVALER, *Peter Paul Rubens's Abduction of the Sabine Women: Violence and Virtue Reconciled*, in Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen, 1987, p. 243-256, 10 ill.
280. [Rubens] A.-M. LOGAN, [compte rendu/recensie], *Julius S. Held, Rubens Selected Drawings*, in Master Drawings, 25, 1987, p. 63-82, 11 ill.
281. [Rubens] E. MC GRATH, [compte rendu/recensie] *J. S. Held, Rubens. Selected Drawings, ... Oxford, 1986*, in Burl. Mag., 1011, 1987, p. 406.
282. [Rubens] K. ROBERTS, *Rubens: 108 tableaux, dessins et gravures*. Paris, SAGELP, 1986, 96 p.
283. [Rubens] A. RODRÍGUEZ, G. DE CEBALLOS, *Una Virgen con el Niño, de Pedro Pablo Rubens en el Convento de San Esteban de Salamanca*, in Arch. esp. arte, 237, 1987, p. 70-72, 1 ill.
284. [Rubens] *Rubens, copista de Tiziano*. Madrid, Museo del Prado. Stockholm, Nationalmuseum, 1987.
285. [Rubens] N. SMOLSKAYA, *New Facts about the « Christ Crowned with Thorns » by Rubens*, in Soobsceniia Gosudarstvennogo Ermitaza, 51, 1986, p. 5-7, 3 ill.
286. [Rubens] *Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Neuwwerbungen 1985, Gemäldegalerie*, in Jahrb. Staatl. Kunstsamml. Baden Württemberg, 23, 1986, p. 148-150, 152-153, 162-164.
287. [Rubens] L. G. A. TILJSEN, *Diversi ritratti dal naturale a cavallo': een ruiterportret uit het atelier van Rubens geïdentificeerd als Ambrogio Spinola*, in Oud Holland, 101, 1, 1987, p. 50-64, 14 ill. [English Summ.]
288. [Rubens] H. Vlieghe, *Over de betekenis van een verloren Rubenslekening*, in Liber Amicorum Léon Voet. Antwerpen, 1985, p. 613-627, 6 ill.
289. [Rubens] H. Vlieghe, *Rubens Portraits of Identified Sillers Painted in Antwerp (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, XIX, 2)*. (London), Harvey Miller, (1987), 400 p., 243 ill.
290. [Rubens] Chr. WHITE, *Peter Paul Rubens. Man and Artist*. New Haven-London, Yale University Press, 1987, 4°, 310 p., 322 ill.

291. [Rubens] C. WHITE, [compte rendu/recensie] W. Adler, *Landscapes. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, XVIII, vol. 1. Oxford and New York, 1982 ... D. Freeberg, Rubens. The Life of Christ after the Passion. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, VII, Oxford and New York, 1984 ...*, in *Master Drawings*, 23-24, 1986, p. 249-251.  
*Rubens*: cf. ook/aussi 143, 194.
292. [Savery] *Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Neuerwerbungen 1986. Gemäldegalerie*, in *Jahrb. Staatl. Kunstsamml. Baden Württemberg*, 24, 1987, p. 144-146, ill.  
*Seghers*: cf. 326.
293. [Speckaert] S. BEGUIN, *Conversion de saint Paul*, in *Rev. Louvre et Musées de France*, 37, 1987, 3, p. 1, 1 ill.  
*Stalpaert*: cf. 352.
294. [Stevens] H. J. VAN MIEGROET, *The Twelve Months Reconsidered; How a Drawing by Peter Stevens Clarifies a Bruegel Enigma*, in *Simiolus*, 1986, 1, p. 29-35, 7 ill.
295. [Stradanus] D. VAN SASSE VAN YSSELT, *Een serie tekeningen van Johannes Stradanus met scènes uit het leven van de Heilige Giovanni Gualberto*, in *Oud Holland*, 101, 3, 1987, p. 148-170, 22 ill. [English Summ.]
296. [Tavernier] A. SCHOUTEET, *Jan Tavernier. Een onbekende Brugse schilder uit de 16de eeuw*, in *Hand. v/h Genootschap voor Gesch.*, 123, 1986, 1-2, p. 129-133.
297. [Teniers] E. DUVERGER, *De potjesmarkt in Gent. Geschilderd door David H Teniers*, in *De Leiegouw*, 29, 1987, 1-2, p. 119-127, 1 ill.
298. [Teniers] H. VLEGHE, *Een schilderij van David Teniers de Oudere te Geraardsbergen*, in *Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen*, 1987, p. 237-242, 3 ill.  
*Van Craesbeek*: cf. 286.
299. [Van der Goes] R. A. KOCH, *A Reflection in Princeton of a Lost Epiphany by Hugo Van der Goes*, in *Tribute to Lotte Brand Philip ... New York, 1985*, p. 82-87, 6 ill.  
*Van der Goes*: cf. aussi/ook 258.
300. [Van der Weyden] F. CORTI, *Juan de la Abadia el Viejo y Rogier van der Weyden*, in *Arch. esp. arte*, 240, 1987, p. 463-469, 5 ill.
301. [Van der Weyden] J.-B. DE VAIVRE, *Le Polyptyque d'Ambierle*, in *Bull. mon.*, 145, 1987, p. 113-114, 2 ill.
302. [Van der Weyden] J.-B. DE VAIVRE, [compte rendu/recensie] M. Vivier, *Le retable de la Passion d'Ambierle, Ambierle, 1986, 4°, 100 p., 42 ill.*, in *Bull. mon.*, 145, 1987, p. 331-332, 2 ill.
303. [Van der Weyden] L. S. DIXON, *Portraits and Politics in two Triptychs by Rogier van der Weyden*, in *Gaz. Beaux-Arts*, 1420-1421, 1987, p. 181-190, 7 ill.
304. [Van der Weyden] G. MOINGEON-PERRET, C. PRELOT-LEVERT et R. BRAIN, *Van der Weyden, «Le Jugement dernier» de l'Hôtel-Dieu de Beaune*. Dijon, Ed. du Jacquemart, 1985, 8°, 32 p., ill.
305. [Van der Weyden] M. VIVIER, *Le retable de la Passion d'Ambierle*. Ambierle, 1986, 100 p., 42 ill.
306. [Van Dyck] J. R. MARTIN, [compte rendu/recensie] C. Brown, *Van Dyck, Iliaca, New York, Cornell University Press, 1983, 240 p., 224 fig.*, in *Art Bull.*, 68, 1986, p. 679-680.
307. [Van Dyck] J. SPICER, *Unpublished Studies for Van Dyck's Iconography in the Hermitage*, in *Master Drawings*, 23-24, 1986, p. 537-544, 14 ill.
308. [Van Eyck] F. ANZELEWSKY, *Toward an Identification of the Vienna Portrait by Jan Van Eyck*, in *Tribute to Lotte Brand Philip ... New York, 1985*, p. 15-20, 2 ill.
309. [Van Eyck] J. B. BEDAUX, *The Reality of Symbols: the Question of Disguised Symbolism in Jan van Eyck's Arnolfini Portrait*, in *Simiolus*, 16, 1, 1986, p. 5-28, 19 ill.
310. [Van Eyck] *De beveiliging van het Lam Gods. La protection de l'Agneau Mystique. The Protection of the Adoration of the Lamb*. Bruxelles, Ministerie v/d Vlaamse Gemeenschap, 1987, 4°, (24 p.), ill.
311. [Van Eyck] C. EISLER, [compte rendu/recensie] C. J. Purtle, *The Marian Paintings of Jan van Eyck, Princeton, 1982, 232 p., 81 fig.*, in *Art Bull.*, 68, 1986, p. 676-679.

312. [Van Eyck] M. FRUHSTORFER, *Fiktionssprünge in Van Eycks Bildnis des Sogenannten Timotheos*, in *Oud Holland*, 101, 1987, 4, p. 277-279, ill.
313. [Van Eyck] P. H. JOLLY, *More on the Van Eyck Question. Philip the Good of Burgundy, Isabelle of Portugal, and the Ghent Altarpiece*, in *Oud Holland*, 101, 1987, 4, p. 237-253, 9 ill.
314. [Van Eyck] *Hel Lam Gods* relabel, in *Monumenten en Landschappen*, 5, 1986, 4, p. 9-51, ill.
315. [Van Eyck] L. MASSCHELEIN-KLEINER, *De verplaatsing van het Lam Gods*, in *Monumenten en Landschappen*, 1986, 4, p. 29-30.
316. [Van Eyck] J. R. J. VAN ASPEREN DE BOER en J. GILTAIJ, *Een nader onderzoek van « De Drie Maria's aan het H. Graf » — een schilderij uit de « Groep Van Eyck » in Rotterdam*, in *Oud Holland*, 101, 1987, 4, p. 254-276, 23 ill. [English Summ.]
317. [Van Eyck] H. VEROUGSTRÆTE-MARCO et R. VAN SCHOUTE, *Les cadres de l'Agneau Mystique de Van Eyck*, in *Revue de l'Art*, 77, 1987, p. 73-76, 7 ill.
318. [Van Lint] A. BUSIRI VIGI, *Pieter, Hendrik e Giacomo Van Lint*. 1987.
319. [Van Lint] M. DÍAZ PADRÓN, *Un lienzo de Pierre Van Lint atribuido a P. De Laer en Londres*, in *Bol. Sem. Est. Arte Arqueol.*, 52, 1986, p. 479-481, 1 ill.
320. [Van Orley] N. DACOS, *Aulour de Bernard van Orley, Peeler de Kempeneer et son compagnon*, in *Revue de l'Art*, 75, 1987, p. 17-28, 30 ill.
321. [Van Veen] N. WALCH, *Deux eaux-fortes anonymes en relation avec le tableau d'Otto Van Veen Le Christ mort soutenu par un ange*, in *Liber Amicorum Léon Voet*. Antwerpen, 1985, p. 629-643, 7 ill.
322. [Van Winghe] V. BUCKEN, *Joos Van Winghe (1542/4-1603). Son interprétation du thème d'« Apelle et Campaspe »*, in *Ann. hist. art et archéol. ULB*, 8, 1986, p. 59-73, 7 ill.
323. [Verhaghen] L. VAN BUYTEN, *P. J. Verhaghen en zijn schilderijen te Erps*, in *Brabantse Folkl.*, 251, 1986, p. 277-280.
324. [Vrancx] J. WADUM, *Sebastian Vrancx' vaerksted og Rosenborg slot*, in *Iconographiske Post*, 1987, 4, p. 24-43, 17 ill. [Engl. Summ.]
325. [Wierix] M. MAUQUOY-HENDRICKX, *Les dernières œuvres datées de Jean Wierix*, in *Liber Amicorum Léon Voet*. Antwerpen, 1985, p. 557-559, 1 ill.
326. [Ykens] A. TAPIÉ, C. JOUBERT, *La Vierge et l'enfant dans une guirlande attribué à Frans Ykens et Gérard Seghers*, in *L'Estampille*, 207, 1987, p. 59-60, 2 ill.

## 5. ARTS DECORATIFS — SIERKUNSTEN

### a) Généralités — Algemeenheden

327. J.-J. BOLLY et A. GOUDERS, *Sacristies d'Ardenne. Miroir d'une société et d'un culte*, in *Trésors d'Ardenne... Bastogne*, 1987, p. 123-130, ill.
328. a) G. DONNAY, *Hel Koninklijk Museum van Mariemont* (Musea Nostra, 5). Brussel, Gemeentekrediet, 1987, 128 p., ill.  
 b) G. DONNAY, *Le Musée royal de Mariemont* (Musea Nostra, 5). Bruxelles, Crédit communal, 1987, 128 p., ill.
329. a) L. ENGEN, *Musea voor Archeologie en Sierkunst. Curliuseum, Glaswerkmuseum, d'Ansembourgmuseum, Luik* (Musea Nostra, 2). Brussel, Gemeentekrediet, 1987, 128 p., ill.  
 b) L. ENGEN, *Musées d'Archéologie et d'Arts décoratifs. Musée Curlius, Musée du Verre et Musée d'Ansembourg, Liège* (Musea Nostra, 2). Bruxelles, Crédit Communal, 1987, 128 p., ill.
330. a) *Schallen van het Gulden Vlies. Europalia 87 Österreich. Brussel, Paleis voor Schone Kunsten, 16 sept. - 16 dec. 1987*. Brussel, Gemeentekrediet, 1987, 209 p., ill.  
 b) *Trésors de la Toison d'Or. Europalia '87 Österreich. Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 16 sept.-16 déc. 1987*. Bruxelles, Crédit communal, 1987, 209 p., ill.
- Cf. aussi/ook 29.

## ABTS DU TEXTILE — TEXTIELE KUNSTEN

## a) Généralités – Algemeenheden

331. A. DESPRECHINS, *Un roman français du XVII<sup>e</sup> siècle vu à travers la tapisserie flamande*, in *Septentrion*, 1987, 1, p. 54-58, 8 ill.
332. E. DUVERGER, *Burgund in Spätmittelalter, 12. bis 15. Jahrhunderts*, in *Artes Textiles*, 1986, 11, p. 162.
333. E. DUVERGER, *Flämische Wandteppiche für den Wiener Hof anlässlich der Hochzeit des Kaisers Leopold I. im Jahre 1666*, in *Artes Textiles*, 1986, 11, p. 176-177.
334. E. DUVERGER, *Onder welk ambacht ressorteerden de borduurwerkers*, in *Artes Textiles*, 1986, 11, p. 170-171.
335. a) E. DUVERGER, *Over Oosterse en Westerse vloer- en tafeltapijten van vroeger in Vlaanderen*, in *Brugge en de tapijtkunst. Brugge-Moeskroen*, 1987, p. 149-161, ill.  
b) E. DUVERGER, *Tapis et lapis de table d'Orient et d'Occident dans la Flandre d'autrefois*, in *Bruges et la tapisserie. Bruges-Mouscron*, 1987, p. 149-161, ill.
336. E. DUVERGER, *Een tapijt met een Kruisafneming naar Marcantonio Raimondi*, in *Artes Textiles*, 1986, 11, p. 164-165, 2 ill.
337. M. HENNEL-BERNASIKOWA, E. DUVERGER, R. SZMYDKI et G. DELMARCEL, *Tapisseries flamandes du château du Wauwel à Cracovie et d'autres collections européennes. Vlaamse wandtapijten uit de Wavelburcht te Krakau en uit andere Europese verzamelingen, Sint-Pietersabdij, Centrum voor Kunst en Cultuur, Gent, 12.12.1987 - 14.02.1988*. Gent, Stad Gent, 1987, 136 p., ill.
338. S. MC HENDRICK, *Edward IV: An English Royal Collector of Netherlandish Tapestry*, in *Burl. Mag.*, 1013, 1987, p. 521-524.
339. E. J. KALF, *Twee wandtapijten in het Museum Boymans van Beuningen te Rotterdam*, in *Artes Textiles*, 1986, 11, p. 93-106, 10 ill.
340. E. A. STANDEN, *Renaissance to Modern Tapestries in the Metropolitan Museum of Art*, in *The Metr. Mus. of Art Bull.*, 44, 1987, p. 4-56, 34 ill.
341. *Uit de sacristie. Textiel en juwelen in kerkelijk bezit in de provincie Antwerpen. Provinciaal*

*Museum voor Kunstambachten Sterckshof, Deurne-Antwerpen, 30 maart - 18 aug. 1985*. Antwerpen, Gemeentekrediet, 1985, 4<sup>e</sup>, 221 p., 349 ill.

Cf. aussi/ook 201, 209.

## b) Centres de production – Productiecentra

*Antwerpen*: cf. 341.

342. [Brugge] G. DELMARCEL, *L'art de la haute-lice à Bruges*, in *L'Estampille*, 205, 1987, p. 38-47, 10 ill.
343. [Brugge] a) G. DELMARCEL et E. DUVERGER, *Brugge en de tapijtkunst. Tentoonstelling, Meesterwerken van de Brugse tapijtkunst, Brugge, Gruuthusemuseum en Memlingmuseum, 8 juli - 18 okt. 1987*. Brugge-Moeskroen, Stad Brugge - Ets. L. De Poortere N.V., 1987, 4<sup>e</sup>, 559 p., ill.  
b) G. DELMARCEL et E. DUVERGER, *Bruges et la tapisserie. Exposition. Chefs-d'œuvre de la tapisserie brugeoise. Bruges, Musée Gruuthuse et Musée Memling, 8 juill. - 18 oct. 1987*. Bruges-Mouscron, Stad Brugge - Ets L. De Poortere N.V., 1987, 4<sup>e</sup>, 559 p., ill.
344. [Brugge] a) G. DELMARCEL, *Brugse wandtapijten als kunstwerken*, in *Brugge en de tapijtkunst. Brugge-Moeskroen*, 1987, p. 101-135, ill.  
b) G. DELMARCEL, *Les tapisseries brugeoises, des œuvres d'art*, in *Bruges et la tapisserie. Bruges-Mouscron*, 1987, p. 101-135, ill.
345. [Brugge] a) G. DELMARCEL, *Marques et techniques utilisées dans les tapisseries brugeoises*, in *Bruges et la tapisserie. Bruges-Mouscron*, 1987, p. 137-147, ill.  
b) G. DELMARCEL, *Over merken en techniek van de Brugse wandtapijten*, in *Brugge en de tapijtkunst. Brugge-Moeskroen*, 1987, p. 137-147, ill.
346. [Brugge] E. DUVERGER, *De Brugse tapijtwevers en de schuttersgilde van Sint-Sebastiaan*, in *Artes Textiles*, 1986, 11, p. 169-170.
347. [Brugge] E. DUVERGER, *Brugse wandtapijten in Franse verzamelingen van de eerste helft van de 18de eeuw*, in *Artes Textiles*, 1986, 11, p. 178-179.
348. [Brugge] E. DUVERGER, *Een reeks Brugse wandtapijten met Pastoor Fido voorstellingen*, in *Artes Textiles*, 1986, 11, p. 174-176.

349. [Brugge] a) E. DUVERGER, *Tapijtwevers, tapijthandel en tapijtwerk in Brugge van de late middeleeuwen tot in het begin van de achttiende eeuw*, in Brugge en de tapijtkunst. Brugge-Moeskroen, 1987, p. 17-99, ill.  
 b) E. DUVERGER, *Les tapisseries, le commerce et la fabrication de tapisseries à Bruges de la fin du moyen âge au début du XVIII<sup>e</sup> siècle*, in Bruges et la tapisserie. Bruges-Mouscron, 1987, p. 17-99, ill.
350. [Brugge] a) J. WOUTERS, *Annexe 1. Analyse de colorants des tapisseries brugeoises des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, in Bruges et la tapisserie. Bruges-Mouscron, 1987, p. 515-526.  
 b) J. WOUTERS, *Bijlage 1. Kleurslofanalyse van Brugse wandtapijten uit de 16de en de 17de eeuw*, in Brugge en de tapijtkunst. Brugge-Moeskroen, 1987, p. 515-526.
351. [Bruxelles-Brussel] T. VANHOYE, *De Brusselse wandtapijten*, in Brabant, 1987, 5, p. 7-9, ill.  
*Bruxelles-Brussel*: cf. aussi/ook 260, 355, 358.
352. [Oudenaarde] E. DUVERGER, *Jeronimus Slapael, schilder voor de tapisseries te Oudenaarde*, in Artes Textiles, 1986, 11, p. 89-92.
353. [Oudenaarde] L. VAN BIERVLIET, *Een reeks zeventiende-eeuwse Oudenaardse wandtapijten met de legende van Onze-Lieve-Vrouw van Mesen*, in Artes Textiles, 1986, 11, p. 117-123.
354. [Tournai] A. DUDANT, *Les tapisseries tournaisiennes de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle au Musée d'histoire et d'Archéologie de Tournai*. Mons, Fédération du Tourisme du Hainaut, 1985, 63 p., ill.  
*Tournai*: cf. 357.
- c) **Artistes – Kunstenaars**
355. [de Pannemaker] E. DUVERGER, *Verdures uit het Brusselse atelier van Erasmus (III) en Frans de Pannemaker*, in Artes Textiles, 1986, 11, p. 107-115, 3 ill.
356. [de Ryneck] E. DUVERGER, *Een geborduurd tafereel van Michiel de Ryneck uit 1765*, in Artes Textiles, 1986, 11, p. 179-180.  
*Ergo*: cf. 244.  
*Jordaens*: cf. 252.
357. [Poissonier] J.-M. MASSING, *Arnould Poissonier of Tournai and His « Huil Pièces du Triomphe de César » for Margarete of Austria*, in Artes Textiles, 1986, 11, p. 69-74, 6 ill.
358. [van Rollom] E. DUVERGER, *Een Troje-tapijt uit het Brusselse atelier van Jan van Rollom van omstreeks 1660*, in Artes Textiles, 1986, 11, p. 125-148, 3 ill.

ARTS DU MÉTAL — METAALKUNSTEN

- a) **Généralités – Algemeenheden**
359. *La châsse de sainte Gertrude. Son histoire, sa destruction, sa restauration*, in Rif tout Dju, 302, 1987, 20 p., 9 ill.
360. T. DANGIS, *Oud lin. 16de tot 19de eeuw uit de Vlaamse en Waalse ontslaancentra, met bijdrage tot de geschiedenis van het linnegielersambacht te leper*. Tentoonstelling. Museum Het Gebied van Staden vzw. 29 maart - 6 april 1986. Staden, Het Gebied van Staden, 1986, 103 p., ill.
361. T. GUFFENS, *De klokkenroof te Slokkem*, in Limburg, 65, 1986, 5, p. 211-217, 2 ill.
362. J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *L'art byzantin en Belgique en relation avec les Croisades*, in Revue belge archéol. et hist. art. Belg. Tijdschr. oudheidk. en kunstgesch., 56, 1987, p. 13-47, 24 ill.
- 362<sup>bis</sup> *Over de klokken van de St-Trudokerk van Peer*, in Limburg, 65, 1986, 5, p. 203-210, 1 ill.
363. M. VAN CRAEYVELT, *Zilveren kandelaars uit het Turnhoutse Begijnhofmuseum*, in Taxandria, 57, 1986, p. 129-131, 3 ill.  
 Cf. aussi/ook 39, 341.
- b) **Centres de production – Productiecentra**
364. [Antwerpen] P. BAUDOIN, *'Eenen massieven silveren caffèpol', eerste prijs 1749/50 aan de Academie van Antwerpen*, in Bull. Kon. Musea Kunst en Gesch. Mus. roy. Art et Hist., 57, 1986, 1, p. 105-120, 9 ill.  
*Antwerpen*: cf. ook/aussi 341.
365. [Brugge] S. VANDENBERGHE, *Brugs tafelzilver van J. Busschop uit het bezit van Frans Beyls, Primus te Leuven in 1782*, in Hand. Genootschap voor Gesch., 123, 1986, 1-2, p. 123-128, 2 ill.

366. [Bruxelles-Brussel] A. MICHIA, *Rencontre avec l'orfèvrerie bruxelloise*, in Brabant Tourisme, 1987, 2, p. 3-13, ill.  
*Leper*: cf. 360.
367. [Meuse] J. PHILIPPE, *Art mosan et art byzantin. A propos de l'ivoire de Nolger et des fonts baptismaux mosans à Liège*, in Bull. Soc. nat. Ant. de France, 1984, p. 228-230.
368. [Mons] R. STILMANT, *Les cafelières en argent aux poinçons de Mons*, in Hainaut Tourisme, 243, 1987, p. 115-117, 5 ill.

c) **Artistes — Kunstenaars**

- Busschop*: cf. 365.
369. [Hugo d'Oignies] P. HAMBLLENNE, *Le « labour » du frère Hugo d'Oignies*, in Scriptorium, 41, 1987, 1, p. 91-97.  
*Hugo d'Oignies*: cf. aussi/ook 39.  
*Meit*: cf. 138.
370. [Vallyn] E. D'ANETHAN, *Les Vallyn, une famille d'horlogers bruxellois*, in Interm. généal. Middel. tussen geneal. nav., 250, 1987, p. 205-221.

## ARMES ET ARMURES — WAPENS EN WAPENUTTRUSTINGEN

a) **Généralités — Algemeenheden**

371. C. GAIER, *Un événement attendu: la mise en valeur des collections d'armes et d'armures de la Porte de Hal à Bruxelles*, in Le Musée d'Armes, 55, déc. 1987, p. 2-11.

- 371<sup>bis</sup> *Armes et armures - Wapens en harnassen*. Musée royal de l'Armée, Bruxelles - Koninklijke Legermuseum, Brussel, 1987, 104 p., ill.

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

a) **Généralités - Algemeenheden**

372. Th. DE VOS, *Les vitraux de l'église de la Trinité à Bruxelles se rapportant à l'Ordre souverain de Malte*, in Brabant Tourisme, 1987, 1, p. 44-46, ill.

b) **Centres de production - Produktiecentra**

373. [Dion-le-Val] C. DUMORTIER, *La production du verre courant en Belgique dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. A propos d'une verrerie à Dion-le-Val*, in 987-1987. 1000 ans d'histoire et de vie associative à Dion (Publ. du foyer culturel de Dion-Valmont a.s.b.l.). Dion-Valmont, 1987, p. 5-10.

374. [Durbuy] J. PAPELEUX, Fr. HUBERT et Fr. HUBERT-MOYSON, *Un four de polier de la Renaissance à Wéris Morville (commune de Durbuy)*, in Archæologia Belgica, 2, 1986, 2, p. 241-266, 27 ill.

375. [Flandre] J. THIÉBAUT, [compte rendu/re-censie] M. Carelle et D. Derœux, *Carreaux de pavement médiévaux de Flandre et d'Artois (XIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles ... 1985. Terres cuites architecturales au Moyen Age. ... 1986*, in Bull. Monumental, 145, 1987, p. 335-337.

376. [Tournai] F. DURET-ROBERT, *Tournai, rival de Sèvres et de Meissen*, in Conn. Arts, 430, 1987, p. 124-131, 10 ill.

## MOBILIER — MEUBELKUNST

a) **Généralités - Algemeenheden**

377. W. G. DE KESSEL, *De denkbeeldige verzamelaar. Vlaamse meubels in lakwerk XVII<sup>e</sup> eeuw. Le collectionneur imaginaire. Meubles flamands en laque au XVII<sup>e</sup> siècle*, in Woonstede eeuwen heen. Maisons d'hier et d'auj., 73, 1987, p. 68-

71, 4 ill.

378. Fr. DE SIMPEL, *La chaire de vérité et les fonts baptismaux de Warneton, chefs-d'œuvre de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle*, in Mém. Soc. Hist. Comines-Warneton, 17, 1987, p. 97-110.

379. B. LHOIST-COLMAN, *La table de marqueterie des États et celle dite du Conseil ordinaire*, in Bull. Soc. roy. « Le Vieux-Liège », 239, 1987, p. 313-318, 3 ill.
380. R. PAREZ, *Étude iconographique des stalles de l'ancienne abbaye de Warneton*, in Mém. Soc. Hist. Comines-Warneton, 16, 1986, p. 47-49, ill.

**b) Centres de production – Produktiecentra**

381. [Antwerpen] R. FABRI, *Het archief van de firma*

*Forchoudt als bron voor de studie van de zeventiende-eeuwse Antwerpse kunstkasen*, in Bull. Kon. Musea Kunst en Gesch. Mus. roy. Art et Hist., 57, 1986, 1, p. 43-58, 5 ill.

382. [Antwerpen] J. VANDERBRUGGE, *Uitgeleekende meeslerproeven van de schrijnwerkers te Antwerpen (1693), te Leuven (1744) en te Mechelen (1781)*, in Antiek, 22, 1987, 4.

*Leuven* : cf. 382.

*Mechelen* : cf. 382.

DIVERS — VARIA

**a) Généralités — Algemeenheden**

383. G. KORNEBLUTH, *Carolingian Treasure: Engraved Gems of the Ninth and Tenth Centuries*. Chapel Hill, The Univ. of North-Carolina, 1986, 2 vol. (Firma Univ. Microfilms 8628237).

Cf. aussi/ook 367.

*Klee, goud-ledermaker in Antwerpen en Mechelen*, in Artes Textiles, 1986, 11, p. 162-164.

*Mechelen* : cf. 384

**c) Artistes — Kunstenaars**

*Klee* : cf. 384.

**b) Centres de production — Produktiecentra**

384. [Antwerpen] E. DUVERGER, *Valentijn Clee of*

6. NUMISMATIQUE — NUMISMATIEK

*La Revue belge de numismatique et de sigillographie* assurant désormais la publication de la bibliographie de l'ensemble du domaine de la numismatique nationale, nous ne publions plus dorénavant que les références aux études d'intérêt artistique.

**c) Médailleurs — Medailleurs**

385. [Second] L. SMOLDEREN, *Jean Second, médailleur*, in Hand. Kon. Kring Oudh., Lett. en

*Het Belgisch tijdschrift voor numismatiek en zegelkunde* verzekert voortaan de publikatie van de bibliografie voor het hele gebied van de nationale numismatiek. Vanaf nu nemen wij dus alleen de studies van artistiek belang op.

*Kunst Mechelen*, 90, 1986, 2, p. 60-86, 1 ill., 4 pl.

7. MUSIQUE — MUZIEK

Voir/zie *Revue belge de musicologie. Belgisch tijdschrift voor muziekwetenschap*, 42, 1988.

8. MUSÉOLOGIE — MUSEOLOGIE

**b) Lieux — Plaatsen**

386. [Anderlecht] J.-P. VANDEN BRANDEN, *La Maison d'Erasmus*, in La Vie des Musées, 1, 1986, p. 4-6.

*Brugge* : cf. 161, 180.

387. [Bruxelles-Brussel] A. STOFFELS, *Het Charlier-Hotel te Brussel*, in Brabant, 1987, 8, p. 2-5, ill.

- Bruzelles-Brussel*: cf. aussi/ook 158, 182, 186, 371, 371bis.
388. [Charleroi] J. DELMELLE, *Les Musées de Charleroi*, in Hainaut Tourisme, 241, 1987, p. 56-62, 8 ill.
389. [Charleroi] M. THIRY, *Le Musée du Verre de Charleroi*, in Hainaut Tourisme, 245, 1987, p. 183-185, 5 ill.
390. [Liège] A. LEMEUNIER, *Installation provisoire*

*du Musée d'Art religieux et d'Art mosan de Liège*, in La Vie des Musées, 1, 1986, p. 43-46.

*Liège*: cf. aussi/ook 329.

*Mortanwelz*: cf. 328.

391. [Woluwé-Saint-Pierre/Saint-Pieters-Woluwe] G. BERNARD, *La Bibliotheca Willockiana, musée de la reliure à Woluwé-Saint-Pierre*, in La Vie des Musées, 1, 1986, p. 7-9, 3 ill.

## 9. ICONOLOGIE

### a) Généralités — Algemeenheden

392. J. BRUYN, *Oude en nieuwe elementen in de 16de eeuwse voorstellingswereld*, in Bull. Rijksmuseum, 35, 1987, 3, p. 138-163, 23 ill.
393. I. M. VELDMAN, *Who is the strongest? The Riddle of Esdras in Netherlandish Art*, in Simiolus, 17, 1987, 4, p. 223-239, 21 ill.
394. L. WUYTS, *Coekenmaerte, cokinne of coquine? Een ikonologische bijdrage over de « Coekenmaerte in hoochde »*, in Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen, 1987, p. 219-228, 1 ill.
395. L. WUYTS, *Eierverkoopster of verliefde boer? Een bijdrage tot de studie van de hennelaster*, in

Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen, 1987, p. 207-217, 4 ill.

396. L. WUYTS, *Van kandt, 'Tis brandt. Ikonologische aanlekeningen bij een allegorie van de lichtzinnigheid*, in Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen, 1987, p. 229-235, 2 ill.

Cf. aussi/ook 117, 152, 183, 197, 380.

### c) Artistes — Kunstenaars

*Bosch*: cf. 213.

*Bouls*: cf. 215, 216.

*Maitres/Meesters*: cf. 225.

*Van Eyck*: cf. 309, 312.

## III

## ÉPOQUE CONTEMPORAINE — HEDENDAAGSE TIJDEN

### 1. ÉTUDES GÉNÉRALES — ALGEMENE STUDIES

#### a) Généralités — Algemeenheden

Voir aussi/zie ook 1, 3.

#### b) Lieux — Plaatsen

397. [Antwerpen] P. LENDERS, *La vie culturelle dans nos provinces à l'époque française. Le département des Deux-Nèthes*, in Crédit comm. de Belgique. Bull. trim., 162, 1987, p. 37-50, 9 ill.
- Antwerpen*: cf. ook/aussi 10.  
*Ardenne*: cf. 11.  
*Auderghem/Oudergem*: cf. 13.
398. [Bon-Secours] H. MALGHEM, *Bon-Secours, cente-*

*naire de la basilique*, in Hainaut Tourisme, 245, 1987, p. 201-204.

399. [Brabant] M.-R. THELEMANS, *Hel culturele leven in onze provincies onder Frans bewind. Hel departement van de Dijle*, in Gemeentekr. België, Driemaand. tijdschr. 161, 1987, p. 61-82, ill.

400. [Bruzelles-Brussel] H. PAINDAVEINE, *Bruzelles Art Nouveau, suivez la courbe*, in Brabant Tourisme, 1987, 3, p. 21-23.

401. [Charleroi] *Charleroi Ville Basse. Un quartier, une paroisse ... un carrefour, 1837-1987*. Charle-



- roi, Société royale d'Archéologie et de Paléontologie de Charleroi, 1987.
402. [Hainaut] a) M. DORBAN, *Hel culturele leven in onze provincies onder Frans bewind. Hel departement van de Wouden*, in Gemeentekr. België, 161, 1987, p. 49-59, ill.  
b) M. DORBAN, *La vie culturelle dans nos provinces à l'époque française. Le département des Forêts*, in Crédit comm. de Belgique. Bull. trim., 161, 1987, p. 49-59, 8 ill.
403. [Hainaut] M.-R. TIDDELEMANS, *La vie culturelle dans nos provinces à l'époque française. Le département des Forêts*, in Crédit comm. de Belgique. Bull. trim., 161, 1987, p. 61-81, 9 ill.
404. [Namur] C. DOUXCHAMPS-LEFÈVRE, *La vie culturelle dans nos provinces à l'époque française. Le département de Sambre-et-Meuse*, in Crédit comm. de Belgique. Bull. trim., 160, 1987, p. 3-14, 16 ill.  
Namur: cf. 92.

## 2. ARCHITECTURE — BOUWKUNDE

### a) Généralités — Algemeenheden

405. G. BEKAERT, *L'influence de Viollet-le-Duc sur l'architecture en Belgique et aux Pays-Bas vers 1900*, in Septentrion, 1985, 1, p. 38-45, 8 ill.
406. M. DUBOIS, *L'évolution de l'architecture et de l'urbanisme sur la côte belge pendant l'entre-deux-guerres*, in Septentrion, 1987, 1, p. 46-49, 9 ill.  
Cf. aussi/ook 35.

### b) Lieux — Plaatsen

- Aarschol*: cf. 38.  
*Antwerpen*: cf. 428.  
*Ardenne*: cf. 44.  
*Baslogne*: cf. 45.  
*Bonheiden*: cf. 46.
407. [Brabant] G. GUYOT, *Églises, châteaux, paysages brabançons à la charnière des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, in Brabant Tourisme, 1987, 6, p. 32-39, ill.
408. [Bruxelles-Brussel] P.-P. BONENFANT, *Le pont Léopold à Bruxelles*, in Ann. hist. art et archéol. ULB, 8, 1986, p. 168-172, 5 ill.
410. [Bruxelles-Brussel] F. DIERKENS-AUBRY, *L'hôtel Tassel. Hel huis Tassel*, in Woonstede eeuwen heen. Maisons d'hier et d'auj., 76, 1987, p. 2-17, 19 ill.
411. [Bruxelles-Brussel] C. DULIÈRE, *Hel huis Saintenoy te Brussel. L'hôtel Paul Saintenoy à Bruxelles*, in Woonstede eeuwen heen. Maisons d'hier et d'auj., 76, 1987, p. 80-83, 3 ill.
412. [Bruxelles-Brussel] A. STOFFELS, *Praktisch en zeer mooi, dat is hel huis waar Horla woonde*, in Brabant, 1987, 2, p. 28-31, ill.  
*Bruxelles-Brussel*: cf. aussi/ook 422, 423, 442.
413. [Charleroi] J. PLACE, *L'hôtel de ville de Charleroi*, in Crédit comm. de Belgique. Bull. trim., 159, 1987, p. 3-34, 23 ill.  
*Dilbeek*: cf. 421.  
*Dour*: cf. 61.  
*Fleurus*: cf. 66.
414. [Gent] S. BINST en M. VERSCHAFFEL, *Gent-Zuid, een stationswijk*, in Monumenten en Landschappen, 6, 1987, 4, p. 22-41, ill.
415. [Gent] K. LANGLUS, *De Opera van Gent*, in Monumenten en Landschappen, 6, 1987, 1, p. 49-57, ill.  
*Hesbaje*: cf. 71.
416. [Koekelberg] M. DE SCHRIJVER, *De basiliek van Koekelberg*, in Brabant, 1987, 1, p. 33-35, ill.  
*La Louvière*: cf. 432.  
*Mouscron/Moescroen*: cf. 91.  
*Namur*: cf. 92.
417. [Oostduinkerke] M. DUBOIS, *Le « Normandie » à Oostduinkerke*, in Septentrion, 1987, 3, p. 53-56, 7 ill.
418. [Schaerbeek/Schaarbeek] a) J. BOUVIER e.a., *Hel gemeentehuis van Schaerbeek. Een gemeentehuis, een aandenken*, in Gemeentekrediet van België. Driemaand. tijdschr., 161, 1987, p. 3-47, ill.

- b) J. BOUVIER e.a., *L'hôtel communal de Schaerbeek. Une maison, une mémoire*, in *Crédit comm. de Belgique. Bull. trim.*, 161, 1987, p. 2-47, 38 ill.
419. [*St-Josse-len-Noode/St.-Joosl-len-Node*] Chr. SPAPENS, *A Saint-Josse-len-Noode ... l'Hôtel de Ménil*, in *Brabant Tourisme*, 1987, 2, p. 14-17, ill.  
*Veurne*: cf. 101.
420. [*Waterloo*] Y. VANDER CRUYSEN, *Trois siècles d'histoire pour une chapelle royale*, in *Brabant Tourisme*, 1987, 6, p. 28-31, ill.
- c) **Architectes — Architekten**
421. [*Cluysenaar*] M. DE SCHRIJVER, *Architect Jean-Pierre Cluysenaar en het kasteel van Dilbeek*, in *Brabant*, 1987, 9, p. 18-21, ill.  
*Dewez*: cf. 106.
422. [*Horta*] J. DELHAYE et Fr. DIERCKENS-AUBRY, *La Maison du Peuple de Victor Horta*. Bruxelles, Vokaer, 1987, 158 p., 151 ill.
423. [*Horta*] M. DE SCHRIJVER, *Stoutmoedig en apart, het Tasselhuis van Victor Horta te Brussel*, in *Brabant*, 1987, 8, p. 19-21, 2 ill.
424. [*Horta*] C. DULIÈRE (éd.), *Victor Horta. Mémoi-*  
*res*. Bruxelles, Ministère de la Communauté française de Belgique, 1985, 4°, 330 p., 219 ill.
425. [*Horta*] Y. OOSTENS-WITTAMER, *Horta en Amérique*. Bruxelles-Hamburg, Ed. Lebeer Hossmann, 1986, 198 p., ill.  
*Horta*: cf. 410, 412.
426. [*Serrurier-Bovy*] F. BOREL, *Entre Art nouveau et Art déco: Serrurier-Bovy*, in *L'Œil*, 387, 1987, p. 36-39, 8 ill.
427. [*Van de Velde*] E. E. KLJAVIN, *Rizskaja pos-trojka Anri Van de Vel'de*, in *Pamiatniki Kul-tury Novye Otkrytna Pismennost Iskusstvo Archeologija*, 1985, p. 499-512, 7 ill.
428. [*Winders*] H. STYNEN, *Dit huis is De Passer genaamd. De bouwmeesterswoning van Jean-Jacques Winders in Antwerpen. Celle maison s'appelle Le Compas. Demeure de l'architecte Jean-Jacques Winders à Anvers*, in *Woonstede eeuwen heen. Maisons d'hier et d'auj.*, 73, 1987, p. 2-25, 23 ill.
429. [*Winders*] H. STYNEN en I. VAN DER AVOIRT, *Kunst brengt gunst. Jean-Jacques Winders, 1849-1936, en de neo-Vlaamse renaissance*, in *Monumenten en Landschappen*, 1986, 5-6, p. 6-26, ill.

### 3. SCULPTURE — BEELDHOEWKUNDE

#### a) Généralités — Algemeenheden

430. *Beeldhouwwerken en assemblages 19de en 20ste eeuw*. Antwerpen, Ministerie v/d Vlaamse Gemeenschap - Museum voor Schone Kunsten, (1986), 8°, 213 p., ill.
431. «*De Genius van de Kunsten*» (*Guillaume De Groot 1839-1922*). *Naar aanleiding van de tentoonstelling van het gerestaureerde beeldhouwwerk, mei - juni 1986*. «*Le Génie des Arts*» (*Guillaume De Groot 1839-1922*). *Publication éditée à l'occasion de l'exposition de la sculpture restaurée, mai - juin 1986*. Brussel, Kon. Musea voor Schone Kunsten van België. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1986, 37 p., ill.  
Cf. aussi/ook 107.
- jamais dans la pierre et par le trail*, in *Hainaut Tourisme*, 244, 1987, p. 153-155.
433. [*Ianchelevici*] *Ianchelevici*. Ouvrage édité par le Crédit communal à l'occasion de l'inauguration du Musée Ianchelevici à La Louvière le 15 mai 1987. Crédit communal, 1987, 88 p., 101 ill.
434. [*Jéholle*] A. DIERCKENS, *Le Moyen Age dans l'art belge du XIX<sup>e</sup> siècle. I. La statue équestre de Charlemagne par Louis Jéholle (Liège, 1868)*, in *Ann. hist. art et archéol. ULB*, 9, 1987, p. 115-130, 5 ill.  
*Leroy*: cf. 466.
435. [*Meunier*] R. SLOTTA, *Meisterwerke bergbau-licher Kunst. Nr 37: Constantin Meunier: bergarbeiterinnen, um 1885*, in *Der Anschmitt. Zeitschr. Kunst u. Kultur im Bergbau*, 39, 1987, 1, p. 1-4, 1 ill.  
*Meunier*: cf. aussi/ook 483.  
*Minne*: cf. 484.

#### c) Sculpteurs — Beeldhouwers

432. [*Ianchelevici*] M. HERLEMONT, *Ianchelevici et La Louvière. Une idylle d'un demi-siècle scellée à*

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

## a) Généralités — Algemeenheden

436. Ph. CRUYSMANS, *Vienne-Bruxelles et les origines du Jugendsstil*, in *L'Œil*, 387, 1987, p. 30-35, 10 ill.
437. G. GYSELEN, *La gravure sur bois et sur linoléum en Flandre à l'époque de la Grande Guerre*, in *Septentrion*, 1984, 1, p. 17-24, 13 ill.
438. *Kortrijkse dierenchilders uit de 19de eeuw. Stadhuis Kortrijk, 8 juli-13 sept. 1987*. Brussel, Gemeentekrediet, 1987, 164 p., 445 ill.
439. S. LE BAILLY de TILLEGHEM, *L'art social au Musée des Beaux-Arts de Tournai* (Musées vivants de Wallonie et de Bruxelles, 14). Liège, 1987, 16 p., ill.
440. P. MACLOT, *Figuralieve muurschilderingen uit de Renaissance ontlede in « den Keyser » (modo « den Volaerd »)*, *Grote Markt nr 36*, in *Bull. Antwerpse Ver. Bodem- en Grotonderzoek*, 1987, 3, p. 43-52, ill.
441. L. MANGÈVRE, *Le peintre Eugène Boudin, la Belgique et les Pays-Bas*, in *Septentrion*, 1987, 1, p. 35-39, 9 ill.
442. J. OGOŃOVSKY, *L'ancienne église du Saint-Sacrement à Bruxelles et sa décoration murale*, in *Brabant Tourisme*, 1987, 5, p. 3-11, 13 ill.
443. A. PHILIPPART, *Le chemin de croix de Courcelles Molle: à l'aurore d'une dévotion aujourd'hui reléguée*, in *Hainaut Tourisme*, 242, 1987, p. 87-89, 2 ill.
444. R. VAN LEEUWEN, *Kopiëren in Florence. Kunstenaars uit de lage landen in Toscane en de 19de eeuwse kunstreis naar Italië*. Florence, Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, 1985, 191 p., 7 ill.
- c) Artistes — Kunstenaars
445. [*Bourgeois*] Ch. LEMAL-MENGEOT, *La collection Pierre Bourgeois en dépôt au Musée des Beaux-Arts de Charleroi*, in *La Vie des Musées*, 1, 1986, p. 58-59.
446. [*Camus*] J. RANSY, *Notice sur Gustave Camus*, in *Annuaire Ac. roy. de Belgique*, 93, 1987, p. 219-235, 4 ill.
447. [*Claus*] *Retrospectieve Emile Claus. Cultuurcentrum « De Schakel », Waregem, 24 aug.-22 sept. 1985*. Brussel, Gemeentekrediet, 1985, 48 p., ill.
448. [*Cockx*] Philibert Cockx. *Catalogue d'exposition. Hôtel de ville de Bruxelles. 8 juillet - 2 août 1987*. Bruxelles, Service des Beaux-Arts de la Ville, 1987, 32 p., ill.
449. [*Cogghe*] R. VANDENBERGHE, *Rémy Cogghe, peintre franco-belge de la réalité quotidienne*, in *Mém. Soc. hist. Mouscron*, 8, 1986, p. 237-318, ill.
450. [*de Boschère*] C. BARRAL, *A travers le musée imaginaire de Jean de Boschère, poète graphique*, in *Ann. hist. art et archéol. ULB*, 8, 1986, p. 121-142, 9 ill.
451. [*Degroux*] J. LIBON, *La famille des peintres Charles et Henri Degroux: une lignée franco-belge aux XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, in *Mém. Soc. Hist. Comines-Warneton*, 17, 1987, p. 111-134.
452. [DELAHAUT] Jo Delahaut et la reliure. *Jo Delahaut en de boekband. Bruxelles/Brussel, Bibliotheca Willockiana, 21 mai - 28 juin 1986*. Bruxelles, Crédit communal. Brussel, Gemeentekrediet, 1986, 95 p., 46 ill.
453. [*de Roover*] Carlo de Roover. *Antwerpen. Provinciaal Centrum Arenberg, 8 nov. - 13 dec. 1986*. Antwerpen, Prov. Centrum Arenberg, 1986, 8°, (n.p.), ill.
454. [*Delry*] *Paysages du Hainaut et d'ailleurs dans les dessins d'Arsène Delry. Frameries, décembre 1986. Mons, avril 1987*. (Bruxelles), Crédit communal, 1986, 4°, 95 p., ill.
455. [*Ensor*] *Ensor: l'œuvre gravée*. Gravelines, Éd. du Musée de Gravelines, 1986, 8°, n.p.
456. [*Ensor*] a) R. HOZEE, S. TAEVERNIER et F. HEIJBROEK, *Ensor. Dessins - Estampes*. Anvers, Fonds Mercator, 1987, 4°, 256 p., 300 ill.  
b) R. HOZEE, S. TAEVERNIER et F. HEIJBROEK, *Ensor. Tekeningen - Prenten*. Antwerpen, Mercator Fonds, 1987, 4°, 256 p., 300 ill.
457. [*Ensor*] *Ik James Ensor. Tekeningen en prenten. Museum voor Schone Kunsten, Gent, 8 mei - 28 juni 1987. Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum Amsterdam, 11 juli - 27 sept. 1987*. (Brussel), Ludion N.V., 1987, 4°, 160 p., ill.

458. [Ensor] *Ik James Ensor*, in *Kunstecho's*, 16, 1987, 2, p. 18.
459. [Evenepoel] *Henri Evenepoel 1872-1899. Tekeningen. Een speelse kroniek van de negentiger jaren. Stedelijk Museum Sint-Niklaas, 8 nov. 1987 - 10 jan. 1988*. Sint-Niklaas, Stadsbestuur, 1987, 175 p., ill.
460. [Gallait] S. LE BAILLY DE TILLEGHEM, *Louis Gallait (1810-1887). La gloire d'un Romantique. Exposition, Musée des Beaux-Arts de Tournai, 21 nov. 1987 - 22 févr. 1988*. Bruxelles, Crédit comm., 1987, 350 p., ill.
461. [Hagemans] *Maurice Hagemans, 1852-1917. Exposition, Dinant, Maison de la Culture, 11 juill. - 30 août 1987*. Dinant, Maison de la Culture, 1987, 8°, 83 p., 83 ill.
462. [Hallez] J. OGONOVSKY, *Germain-Joseph Hallez (1769-1840), peintre montois*, in *Hainaut Tourisme*, 245, 1987, p. 189-193, 4 ill.
463. [Higuel] J.-L. WAUTHIER, *Georges Higuel, virilité et vérité*, in *Hainaut Tourisme*, 244, 1987, p. 161-163, 4 ill.
464. [Lacasse] S. LE BAILLY DE TILLEGHEM, *Les débuts de Joseph Lacasse ou de la Fable aux fails .. un mythe à la casse! Notes pour une lecture critique d'une autobiographie*, in *Revue archéol. et hist. art Louvain*, 18, 1985, p. 86-99.
465. [Lartigue] A. G. PEIGNIER, *Un autoportrait de Jacques-Henri Lartigue (1894-1986)*, in *Rev. archéol. et hist. art Louvain*, 19, 1986, p. 266-281, 4 ill.
466. [Leroy] A. VIRAY, *Jean Leroy. Un homme, une œuvre*, in *Hainaut Tourisme*, 240, 1987, p. 3-6.
467. [Lyr] P. CASO, *Claude Lyr. L'œuvre gravé*. Bruxelles, Dereume, 1987, 4°, 173 p., 162 ill.
468. [Magritte] P. COCKX, *Magritte en Heidegger: de ontologische benadering van de schilderkunst*, in *Jaarb. Kon. Mus. Sch. Kunsten Antwerpen*, 1987, p. 297-323, 9 ill.
469. [Magritte] C. DE GROËS et F. DAULTE, *Notices*, in René Magritte. Lausanne, 1987, p. 170-224.
470. [Magritte] C. GOEMANS, *Magritte. Un être vivant*, in René Magritte. Lausanne, 1987, p. 11-21.
471. [Magritte] A. M. HAMMACHER, *René Magritte*. Paris, Cercle d'Art, 1986.
472. [Magritte] Ph. JUNOD, *Ceci est un Magritte ou le paradoxe de l'historien*, in René Magritte. Lausanne, 1987, p. 33-37.
473. [Magritte] S. LOEB PARASKEVOPOULOS, *Bildvarianlen bei René Magritte*, in *Artis*, 39, 1987, 7-8, p. 22-25, 6 ill.
474. [Magritte] M. MARIËN, *Empreinte de Magritte*, in René Magritte. Lausanne, 1987, p. 25.
475. [Magritte] M. MARIËN, *Mort de Magritte*, in René Magritte. Lausanne, 1987, p. 23-24.
476. [Magritte] M. MARIËN, *René Magritte le visionnaire*, in *L'Œil*, 383, 1987, p. 34-41, 10 ill.
477. [Magritte] E.L.T. MESENS, *Magritte prophétique*, in René Magritte. Lausanne, 1987, p. 27-31.
478. [Magritte] *René Magritte. Lausanne, 19 juin - 18 oct. 1987*. Lausanne, Fondation de l'Hermitage, 1987, 4°, 233 p., ill.
479. [Magritte] G. ROQUE, *Nougé, Magritte, Lecomte*, in *Lendemains*, 11, 1986, 43-44, p. 36-47, 3 ill.
480. [Martin] *A propos d'une exposition du peintre Alex-Louis Martin dont on commémore le centième anniversaire*, in *Hainaut Tourisme*, 241, 1987, p. 39-41, 3 ill.
481. [Masereel] *Frans Masereel: Recorder of His Time*, in *Apollo*, 293, 1986, p. 56, 4 ill.
482. [Masereel] H. WEISSGARBER, *Das Werk Frans Masereels aus heuliger Sicht*, in *Bildende Kunst*, 34, 1986, 8, p. 347-349, 7 ill.
483. [Meunier] R. SLOTTA, *Meisterwerke bergbaulicher Kunst. Nr 37: Constantin Meunier: Bergarbeiterinnen, um 1885*, in *Der Anschnitt*, 39, 1987, 1, p. 1-4, 1 ill.  
*Meunier*: cf. aussi/ook 286.
484. [Minne] J. HAERENS, *George Minne, illustrateur de Maurice Maeterlinck*, in *Septentrion*, 1985, 1, p. 13-17, 12 ill.
485. [Mortelmans] *Verdwenen gezichten uit het Antwerpse. Tekeningen van Franck Mortelmans (1898-1986)*. Antwerpen, Museum Plantin-Moretus en Stedelijke Prentenkabinet, 1987, 4°, 67 p., ill.

486. [Permeke] *Constant Permeke*, in *Vlaanderen*, 35, 1986, 5, p. 281-340, ill.
487. [Permeke] a) W. VAN DEN BUSSCHE, *Permeke*. Antwerpen, Mercator Fonds, 1986, 4°, 400 p., 450 ill.  
b) W. VAN DEN BUSSCHE, *Permeke*. Anvers, Fonds Mercator, 1986, 4°, 400 p., 450 ill.
488. [Pion] S. LE BAILLY DE TILLEGHEM, *Exposition. Hommage à Louis Pion (1851-1934). Ville de Tournai, Musée des Beaux-Arts, avril-mai-juin 1984. Catalogue*. Tournai, Musée des Beaux-Arts, 1987, 4°, 90 p., ill.
489. [Raty] S. RATY, *Albert Raty (1889-1970)*. Paris-Gembloux, Duculot, 1987.
490. [Rops] G. CUVELIER, *Félicien Rops au Musée de Namur* (Musées vivants de Wallonie et de Bruxelles, 20). Liège, 1987, 16 p., ill.
491. [Rops] J. HANON, *Le Musée Félicien Rops à Namur*, in *La Vie des Musées*, 1, 1986, p. 13-15, 1 ill.
492. [Stabbinck] R. GYSELEN, *La couleur, la matière et la composition chez le peintre Rik Stabbinck*, in *Septentrion*, 1987, 1, p. 22-25, 7 ill.
493. [Smits] *Meesterwerken van Jakob Smits te Mol*, in *Kunstecho's*, 16, 1987, 2, p. 20.
494. [Van Rysselberghe] P. ANGRAND, *Ce qu'il convient de voir en 1902 au pays belge (lettre inédite de Théo Van Rysselberghe à Charles Angrand)*, in *Gaz. Beaux-Arts*, 1422-1423, 1987, p. 49-50, 1 ill.
495. [Wéry] F. GÉRARD, *Fernand Wéry: la vie au quotidien*, in *Brabant Tourisme*, 1987, 4, p. 45-49, ill.

## 5. ARTS DÉCORATIFS — SIERKUNSTEN

Cf. 360.

### ARTS DU TEXTILE — TEXTIELE KUNSTEN

#### a) Généralités — Algemeenheden

496. I. DE MEUTER, *Les ornements d'église*, in *Folklor. brab.*, 255, 1987, p. 222-228, ill.

### ARTS DU MÉTAL — METAALKUNSTEN

Cf. 366.

### ARMES — WAPENS

#### a) Généralités — Algemeenheden

497. R. CLERGEAU, *Les multiples aspects de l'extracteur du revolver* (1<sup>re</sup> partie), in *Gazette des Armes*, 172, déc. 1987, p. 43-48.
498. C. FEYS, *Les fusils « système Comblain », I. La naissance d'un système*, in *ARMÉ*, 83, févr. 1987, p. 42-47; 88, juill. - août 1987, p. 60-65.
499. Ph. JORIS, *Armes insolites du Musée d'Armes de Liège*, in *Le Musée d'Armes*, 52, avril 1987, p. 3-18.
500. J. REMISE, *100 ans d'armes à feu réglementaires*

belges au « Musée Royal de l'Armée et d'histoire militaire » de Bruxelles, in *Gazette des armes*, 171, nov. 1987, p. 20-25.

501. E. REUNIS, *Une Marlini-Francotte 6 mm.*, in *ARMÉ*, 85, avril 1987, p. 56-57.
502. D. VENNEN, *Les revolvers Monténégrins*, in *Cibles*, 208, juill. 1987, p. 34-37.

#### b) Centres de production — Productiecentra

503. [Liège] C. GAIBER, *Les armes de traite liégeoises en Afrique au dix-neuvième siècle: un article récent*, in *Le Musée d'Armes*, 52, avril 1987, p. 21-23.

504. [Liège] A. THELL, *Der Schwedische Revolver M. 1871*, in *Deutsches Waffen-Journal*, Febr. 1987, p. 152-157. [fabrication Francotte à Liège]

505. [Liège] H. VUILLEMIN, *Six coups 15 mm. et vingt coups 7 mm. : deux armes exceptionnelles signées E. Lefaucheur*, in *Gazette des armes*, 169, sept. 1987, p. 14-19.

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

##### a) Généralités — Algemeenheden

506. W. DE BAERE, P. SWIMBERGHE et S. VANDENBERGHE, *Volks aardewerk in Vlaanderen*. Brugge, Marc Van de Wiele, 1987, 152 p., ill.

507. A.-M. MARIËN-DUGARDIN, *La céramique contemporaine aux Musées royaux d'Art et d'Histoire*, in *La Vie des Musées*, 1, 1986, p. 47-48.

##### b) Centres de production — Produktiecentra

508. [Bruxelles-Brussel] G. MAES, *Een Brussels (?) porseleinen vaasje uit de periode 1850-1900*, in *Antiek*, 22, 1987, 2, p. 156-162, 13 ill.

509. [Wallonie] *L'art verrier en Wallonie de 1802 à nos jours*. (Bruxelles), Crédit communal, (1985), 1<sup>er</sup>, 224 p., ill.

#### MOBILIER, DÉCORATION — MEUBELKUNST, DECOBATIE

##### c) Décorateurs — Decorateurs

510. [Chapuis] A.-M. BONENFANT-FEYTMANS, *Les meubles de l'ébéniste Jean Joseph Chapuis aux Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles*, in *Bull. Mus. roy. Art et Hist. Kon. Musea Kunst*

en *Gesch.*, 57, 1986, 1, p. 121-136, 15 ill.

511. [Serrurier-Bovy] J.-G. WATELET, *Serrurier-Bovy au Musée d'Orsay. Le constructivisme d'un décorateur Art Nouveau*, in *Rev. Louvre et Mus. France*, 37, 1987, p. 290-296, 12 ill.

#### 6. NUMISMATIQUE — NUMISMATIEK

La *Revue belge de numismatique et de sigillographie* assurant désormais la publication de la bibliographie de l'ensemble du domaine de la numismatique nationale, nous ne publions plus dorénavant que les références aux études d'intérêt artistique.

Het *Belgisch tijdschrift voor numismatiek en zegelkunde* verzekert voortaan de publikatie van de bibliografie voor het hele gebied van de nationale numismatiek. Vanaf nu nemen wij dus alleen de studies van artistiek belang op.

#### 7. MUSIQUE — MUZIEK

Voir/zie *Revue belge de musicologie. Belgisch tijdschrift voor muziekwetenschap*, 42, 1988.

#### 8. MUSÉOLOGIE — MUSEOLOGIE

##### b) Lieux — Plaatsen

512. [Bruxelles-Brussel] *Koninklijk Museum van het Leger en van de Krijgsgeschiedenis, Brussel. Wapens en harnassen. Zaal « de Verenigde Provinciën »*. Musée royal de l'Armée et d'Histoire militaire, Bruxelles. Armes et armures. Salle

« Les Provinces réunies ». Brussel, Kon. Mus. Leger en Krijgsgesch. Bruxelles, Musée roy. Armée et Hist. mil., 1987, 103 p., ill.

513. [Bruxelles-Brussel] *Le Musée royal de l'Armée. Ministère des travaux publics. Régie des bâtiments. Het koninklijk Legermuseum. Ministerie*

*van openbare werken. Regie der gebouwen*, 1987, 54 p., ill.

514. [Ixelles/Elsene] M. LECHENE, *Le Musée d'Ixelles*, in *Brabant Tourisme*, 1987, 4, p. 30-35, ill.

*La Louvière*: cf. 432, 433.

*Maffle*: cf. 520.

*Namur*: cf. 491.

*Wallonie*: cf. 521.

## 10. ARCHÉOLOGIE INDUSTRIELLE — INDUSTRIÈLE ARCHEOLOGIE

### a) Généralités — Algemeenheden

515. J.-P. DUCASTELLE, *Jean Leblois et l'archéologie industrielle: la passion des carrières et l'amour des moulins*, in *Coup d'œil sur Belœil*, 8, 1987, 4, p. 202-203.
516. J. HONHON, *A la rencontre de notre passé industriel*. Bruxelles, Touring Club de Belgique, 1987.
517. A. LINTERS, C. BASTIN et J. EVRARD, *Industria. Architecture industrielle en Belgique*. Liège, P. Mardaga, 1986, 4<sup>e</sup>, 232 p., ill.
518. R. WISSELS, *Restauration et rénovation du patrimoine archéologique industriel*, in *Septentrion*,

1987, 3, p. 40-43, 7 ill.

### b) Lieux — Plaatsen

519. [Bois-du-Luc] J. LIEBIN et E. MASURE-IL ANNE-CART, *Bois-du-Luc, un site charbonnier du XIX<sup>e</sup> siècle* (Musées vivants de Wallonie et de Bruxelles, 16). Liège, 1987, 16 p., ill.
520. [Maffle] J.-P. DUCASTELLE, *Un projet d'archéologie industrielle: le Musée de la Pierre à Maffle (Ath)*, in *La Vie des Musées*, 1, 1986, p. 23-25, 4 ill.
521. [Wallonie] J.-P. SCHOTSMANS, *Les Musées du fer en Wallonie et Lorraine*, in *La Vie des Musées*, 1, p. 26-29, 2 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 1987

*Présents* : M. Martiny, président, M. Mariën, vice-président, M<sup>me</sup> Smolar-Meynart, secrétaire générale, M. Colaert, trésorier général. M<sup>mes</sup> Bonenfant, De Bae, De Ruyt, Dickstein, Dulière, Hadermann, Jottrand, Leclercq, Mariën, Martens, Ninane, Piérard, Scheers, Schneebalg, Ulrix, Vanden Bergen, van de Winckel. MM. Cauchies, Cockshaw, De Ruyt, De Valkeneer, Eeckhout, Joosen, Lorette, Mekhitarian, Schiltekat, Vanrie, Walgrave.

*Excusés* : M<sup>mes</sup> Crifo, De Pauw, Dosogne, Lemaire, Masschelein, Roberts-Jones, MM. Culot, Delmarcel, De Schrijver, Duchesne, Duphénieux, Duvosquel, Trizna, Roberts-Jones, van de Walle, Warzée.

La séance s'ouvre à 10 h 15. Le procès-verbal de la séance ordinaire du 21 février est lu et approuvé.

M. Mariën, président sortant, transmet ses pouvoirs au nouveau président, M. Martiny, M. Martiny remercie M. Mariën d'avoir accepté d'assumer temporairement la vice-présidence.

M. le Président Martiny félicite les membres correspondants élus membres de l'Académie lors de l'assemblée générale du 21 février : M<sup>mes</sup> Piérard et Scheers, MM. Vanrie et Eeckhout, et leur remet la médaille de l'Académie. Le président accueille et présente à l'assemblée les nouveaux membres correspondants, dont il résume la carrière scientifique : M<sup>me</sup> Masschelein-Kleiner, M<sup>me</sup> Leclercq, M. Cockshaw, M. Walgrave, M. De Dijn, M<sup>me</sup> Hadermann-Misguich, M<sup>me</sup> De Bae.

Le président cède ensuite la parole à M. Jean-Marie Cauchies, *Aux confins de l'architecture et du droit : les bretèches et la publication des lois dans les villes des anciens Pays-Bas*.

Issu du vocabulaire de l'architecture militaire médiévale, le terme « bretèche », ou « bretesque », désigne de plus en plus dans nos régions, à partir du xiv<sup>e</sup> siècle surtout, le balcon, tantôt de conception très élémentaire, tantôt véritable tribune, voire encore aux allures de tourelle saillante ou, plus tard, de *loggia* à l'italienne, dont sont flanqués des bâtiments publics, particulièrement dans les villes : beffrois, halles, « maisons communes »... Cette composante architecturale parfois discrète et purement fonctionnelle, parfois très soignée (notamment à l'hôtel de ville de Hesdin, en Artois, où subsiste aujourd'hui encore une belle bretèche de style renaissance), décorée de statues ou de peintures, occupe dans la vie des cités une place importante : de là sont publiés, lus, « criés » traités de paix, édits princiers, bans communaux, ajournements, actes de sauvegarde ou privilèges de foires, rythmant et réglementant la vie politique, économique, sociale, judiciaire des habitants.

L'étude détaillée des bretèches, ou bretèques, requiert ainsi une double approche : typologique d'abord ; institutionnelle ensuite. Historiens de l'art et du droit sont donc simultanément concernés par le sujet. Ni les uns ni les autres n'ont fourni à ce jour de contribution systématique en la matière. Leurs travaux regorgent de



mentions souvent épisodiques et succinctes, au hasard des édifices actuels ou disparus étudiés, des textes normatifs et des comptes communaux dépouillés.

La belle époque des bretèches correspond aux siècles pendant lesquels la publication par voie de « criée » demeure prédominante. Quand l'affichage, voire l'impression, prendront le pas sur elle, les balcons des hôtels de ville perdront à ce titre une bonne part de leur signification et de leur utilité. Pourtant, c'est encore dans leurs parages que souvent, les autorités feront placarder textes et avis officiels. D'où une continuité fonctionnelle intéressante à établir...

Dans les villages dépourvus d'édifices remarquables, on ne se fait pas faute, d'ailleurs, au XVIII<sup>e</sup> siècle encore, de dénommer « bretèche » l'endroit (un arbre, une simple pierre) où sont proclamées et affichées les communications au public. Et la bretèche de Flandre, du Hainaut, de l'Artois, a aussi son pendant quant à l'usage dans le Brabant roman, le Namurois ou, bien sûr, le pays de Liège, avec le perron, ainsi que dans le Brabant thiois, avec le *pui*, par exemple.

Rien dans l'établissement ou l'utilisation des bretèches ne relève du hasard : ne peuvent y prendre place que des personnes dûment commissionnées, que ce soit pour s'y adresser à la foule ou y assister à un « spectacle » (procession, festivités, exécution...) ; on n'y « déclame » pas n'importe quel texte ; elles se situent enfin en des lieux répondant à la fois à des critères d'audibilité, de visibilité et de fréquentation (côté marché, parvis, halle). Les témoignages écrits, quoique souvent ténus, révèlent, à travers mille détails, le souci des autorités responsables de satisfaire à toutes ces conditions.

Depuis plusieurs années, nous avons entrepris un relevé systématique des mentions existantes et la mise au point d'un dossier iconographique relatif aux bretèches, disparues ou non. Les données collectées à ce jour permettent déjà d'esquisser, en quelque sorte, un questionnaire général et de formuler diverses réflexions utiles à l'étude, si négligée, de la publication des lois et règlements dans nos contrées du moyen âge au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Le président lève la séance à 12 h 30. La séance est suivie d'une réception en l'honneur des nouveaux membres.

*La Secrétaire générale,*  
A. SMOLAR-MEYNART.

*Le Président,*  
V. MARTINY.

## SÉANCE ORDINAIRE DU 25 AVRIL 1987

*Présents* : M. Martiny, président, M<sup>me</sup> Smolar, secrétaire générale. M<sup>mes</sup>. Bonenfant, Casteels, Chartrain, De Keyser, Dosogne, Dulière, Hadermann, Leclercq, Masschelein, Van de Winckel. MM. Cockshaw, De Ruyt, De Smet, Joosen, Le Bailly de Tillegem, Schittekat, Van de Velde, van de Walle.

*Excusés* : MM. Mariën, vice-président et Colaert, trésorier général ; M<sup>mes</sup> Dacos, De Bae, De Pauw, De Ruyt, Folie, Lemaire, Mariën, Martens, Ninane, Piérard ; MM. Cauchies, Colaert, Culot, De Valkeneer, Duchesne, Duphénieux, Vanrie.

Le président ouvre la séance à 10 h 15. Le procès-verbal de la séance du 21 mars est lu et approuvé. Le président rend hommage à deux membres décédés, M<sup>me</sup> Risselin-Steenbrugen, conservateur-honoraire aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, et M. Warzée, professeur aux Facultés Universitaires Saint-Louis.

Ensuite, le président cède la parole au Baron Serge Le Bailly de Tillegem, *Louis Pion (1851-1934) : dessins, peintures et photographies*.

Né à quelques kilomètres de Tournai, au village de Lamain, le 20 avril 1851, Louis Pion est décédé à Lens-Saint-Rémy le 4 décembre 1934. Fils d'un petit paysan, il était devenu, à force de travail et d'efficace modestie, un notable local, directeur-professeur dès 1893 à l'Académie de Tournai... et conservateur du Musée des Beaux-Arts en 1926, installant dans ce bâtiment de Victor Horta la collection léguée à la Ville de Tournai par le mécène Bruxellois Henri Van Cutsem qui fut son ami et protecteur de longue date. Cependant, Louis Pion est aujourd'hui presque totalement oublié !

En mettant sur pied au Musée des Beaux-Arts de Tournai, d'avril à juin 1984, l'exposition « Hommage à Louis Pion », nous avons pu illustrer la production picturale et graphique d'un artiste attachant, élève stu-

dieux aux académies de Tournai puis de Bruxelles, portraitiste d'une bourgeoise de province pour laquelle il crée des images d'un réalisme fort appliqué, paysagiste brillant... surtout dans les études qu'il multiplie sur le motif avec une touche « impressionniste » (certaines études brossées à la côte belge où l'invitait son ami Van Cutsem sont d'audacieuses réussites de peinture pure).

Le registre réaliste qui caractérise les grandes compositions de Louis Pion traitant des sujets tirés de la vie des pêcheurs et des paysans montre une heureuse synthèse avec une analyse impressionniste des jeux de la lumière... jusqu'à une mutation radicale que l'on peut situer en 1888, année où le peintre achète son matériel photographique ! Il devient alors possible de mettre en parallèle des œuvres — peintures et dessins — qui transposent plus ou moins fidèlement les photographies que Louis Pion multiplie aux champs de son village natal. Le peintre semble pratiquement renoncer à la couleur pour élaborer de très délicates grisailles dont les critiques de l'époque soulignèrent « le réalisme objectif » et dont nous avons pu démontrer qu'elles se fondent directement sur ses propres clichés. L'artiste s'est-il ainsi engagé dans une impasse ? On est en droit de se le demander quand on s'aperçoit que l'abandon du plaisir spontané des pochades lumineuses sera bientôt suivi d'une totale cessation de sa production picturale, le peintre restant quelque trente ans sans peindre !

La séance est levée à 12 h.

*La Secrétaire générale,*  
A. SMOLAR-MEYNART.

*Le Président,*  
V. MARTINY.

#### SEANCE ORDINAIRE DU 16 MAI 1987

*Présents :* M. Martiny, président, M. Mariën, vice-président, M<sup>me</sup> Smolar-Meynart, secrétaire générale ; M<sup>mes</sup> Bonenfant, Chartrain, Dosogne, Dulière, Folie, Lemaire, Mariën, Massehelein, Schneeberg, Ulix, Vanden Bergen, van de Winckel ; MM. Cockshaw, Culot, De Schrijver, De Smet, De Valkeneer, Duphénieux, Jadot, Joosen, Le Bailly de Tillegem, Trizna, Van de Velde, van de Walle, Van Molle.

*Excusés :* MM. Colaert, trésorier général, De Ruyt, Dogaer, Duchesne, Duvosquel, Roberts-Jones, Vanrie ; M<sup>mes</sup> Dacos, De Bae, Hadermann, Martens, Roberts-Jones.

Le président ouvre la séance à 10 h 10. Il rappelle aux membres présents les principales activités et sujets de recherches de la conférencière du jour, M<sup>me</sup> Liliane Massehelein-Kleiner et lui cède la parole.

La communication de M<sup>me</sup> Massehelein-Kleiner porte sur *Quelques recherches et réalisations récentes à l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*. Elle rappelle brièvement la mission de l'IRPA, étude et conservation du patrimoine culturel national, la structure et la méthode du travail basée sur la collaboration interdisciplinaire entre les restaurateurs, les historiens de l'art, les chimistes, les physiciens, les photographes. Le but des interventions est de rétablir la lisibilité de chaque œuvre en veillant à sauvegarder son message, son authenticité et à assurer sa pérennité. Quelques traitements récents sont décrits pour illustrer cette option. 1. *Textiles de l'église S<sup>te</sup>-Catherine à Maaseik*. Ce sont des reliques attribuées aux saintes Harlinde et Relinde, abbesses du monastère d'Aldenijk fondé au 8<sup>e</sup> siècle. Le « voile » (*Velamen*) est formé d'une longue bande de soie sergée à losanges de couleur mauve (226 x 0,25 cm.) décorée aux extrémités de carrés rouges portant une croix grecque et un pourtour en galons d'or ainsi que des bossettes dorées. Le tissu mauve pourrait être égyptien (7<sup>e</sup>-8<sup>e</sup> s.), le rouge est un samit peut-être Zandaniite (Iran (8-10<sup>e</sup> ?)). Les tissus ont été consolidés en les cousant avec de fins fils de soie sur une doublure en lin. 2. *Vitrail du château de Loppem*. Le vitrail représente une Pieta et porte les armes des Bourbons-Bourgogne. Y. Vanden Bemden l'attribue à Vrancke Van der Stockt (1420-1495). C'est un des rares vitraux anciens subsistant en Belgique où ils ont été détruits par les guerres, les iconoclastes et les mauvais restaurateurs. Le traitement consiste en la consolidation de la grisaille, l'élimination des produits de corrosion à la surface du verre, la réparation des calibres cassés en supprimant les plombs de casse, la refaction du réseau de plomb. 3. *Le « Vieux Bon Dieu » de Tancremont*. Ce très beau Christ en croix est revêtu du *colobium* et porte la couronne de gloire. Il a les yeux ouverts et ses pieds sans clous sont posés l'un à côté de l'autre sur un *suppedaneum*. Le chêne de la croix date du 15<sup>e</sup> s. (C14) tandis que le tilleul de la sculpture est plus ancien (11<sup>e</sup> s.). L'étude au microscope a révélé la superposition de 8 polychromies successives dont on propose la reconstitution schématique. La sculpture a été

désinfectée par gazage, le bois a été consolidé, les diverses couches de peinture toutes très fragmentaires ont été consolidées et l'on a ensuite nettoyé légèrement en surface et retouché les taches les plus perturbantes à l'aquarelle. 4. *Étude de la technique picturale des « Primitifs flamands »*. Les échantillons prélevés il y a trente ans par P. Coremans sont examinés à nouveau en mettant à profit les nouvelles méthodes d'analyse. Des précisions ont pu être apportées à propos de la nature du liant, sans doute une émulsion huile-protéine, à propos de la couche d'isolation et de certains pigments (verts).

La séance prend fin à 12 h 30.

La Secrétaire générale,  
A. SMOLAR-MEYNART.

Le Président,  
V. MARTINY.

## SÉANCE ORDINAIRE DU 17 OCTOBRE 1987

*Présents* : M. Martiny, président, M<sup>me</sup> Smolar, secrétaire générale ; M<sup>mes</sup> Casteels, Debae, De Ruyt, Dosogne, Folie, Leclercq, Lemaire, Masschelein, Utrix, MM. Colaert, De Ruyt, De Smet, De Valkencer, Jadot, Joosen, Mariën, Mekhitarian, Van de Velde, Vanrie, van de Walle.

*Excusés* : M<sup>mes</sup> Dacos, De Pauw, Hadermann, Mariën, Martens ; MM. Cauchies, Delmarcel, Duchesne, Dogaer, Duphénieux, Duvosquel, Eeckhout, Gob, Naster, Trizna.

Le président ouvre la séance à 10 h, en rendant hommage à Marie-Jeanne Chartrain-Hebbelinc, membre de l'Académie et membre du conseil d'administration, décédée. L'assemblée se recueille. Après lecture et approbation du procès-verbal de la séance du 16 mai, le président passe la parole à M<sup>le</sup> Claire De Ruyt, qui fait une communication sur *Une mode architecturale romaine : les marchés à cour circulaire*.

Répondant à la nécessité de libérer le forum des commerces encombrants, le *macellum* — ou marché alimentaire des Romains — fut créé à Rome au III<sup>e</sup> siècle avant notre ère, sur le modèle des grandes *agorai* hellénistiques. Le plan de cet édifice fonctionnel, réservé essentiellement à la vente de viandes et de poissons, comprend trois composantes primordiales : une cour intérieure à ciel ouvert, des espaces de vente et un mur de clôture qui donna son nom à l'édifice : *macellum*, du grec *makellon* — l'enclos. Dès le II<sup>e</sup> siècle av. J.-C., des villes d'Italie et de Sicile adoptent ce type de marché spécialisé, en variant déjà les dispositions intérieures : la cour centrale est soit carrée, soit rectangulaire ; elle est pourvue ou non d'un kiosque, la *tholos* ; des pièces de dimensions majeures rompent parfois la régularité des rangées de boutiques.

À l'époque impériale, toute ville romaine bien organisée possède son *macellum*, situé à proximité de la place publique. Partout reconnaissable à son plan fonctionnel, il présente cependant une variété importante de dispositions originales, dues parfois à l'ingéniosité d'architectes locaux. Si le marché de Cuicul (Djémila en Algérie) répond à un schéma régulier, proche de celui des *agorai* commerciales, celui de Leptis Magna en Libye se distingue par ses deux *tholoi* monumentales aménagées pour la vente. Une grande *tholos* occupait également le centre de la cour du *Macellum Magnum* de Néron à Rome, reproduit bientôt à Pouzzoles avec un luxe particulier, notamment dans le développement de la grande pièce en abside qui servait de sanctuaire à ce marché. Plusieurs *macella* d'Italie centrale ont adopté, durant le premier quart du II<sup>e</sup> siècle, une disposition nouvelle et originale. À Ortona dans les Pouilles et Alba Fucens dans les Abruzzes, furent découverts par les archéologues belges deux marchés à cour circulaire, dont les boutiques sont disposées de manière rayonnante. Bien conservé en élévation, le *macellum* d'Ortona offre une série d'informations intéressantes sur les équipements particuliers de ces marchés alimentaires et sur leur décoration. Ce plan à cour circulaire se retrouve encore à Aeclanum et Campanie, tandis que le *macellum* de Saepinum (Sammium) avait une cour intérieure hexagonale.

L'origine de cette disposition nouvelle des boutiques autour d'un espace circulaire ou polygonal doit sans doute être reconnue dans le vaste développement en hémicycle des boutiques des marchés de Trajan à Rome. Cette mode, adoptée pour les *macella* contemporains d'Italie centrale, inspira peut-être aussi certains plans de marchés d'Afrique du Nord qui, au III<sup>e</sup> siècle, adoptèrent la disposition en hémicycle d'une série de leurs espaces de vente : à Tingad en Algérie et Gigthis en Tunisie.

Le président passe ensuite la parole à M<sup>me</sup> Arlette Smolar-Meynart, qui communique *Quelques éléments relatifs à l'identification d'un refuge de l'abbaye de Gembloux, rue des Tanneurs, à Bruxelles*. Le procès de la destruction aveugle du patrimoine architectural bruxellois a déjà été fait à maintes reprises. Le cas du 59 rue des Tanneurs peut servir d'exemple des découvertes qui restent cependant possibles, dans la ville ; il sert aussi de témoin de la manière dont de telles découvertes risquent de revêtir une tournure éphémère. Le 59 rue des Tanneurs fait partie du complexe des bâtiments des Archives de la ville de Bruxelles. A front de rue, rien ne le différenciait des façades néo-classiques de ses voisins. A la faveur de travaux d'aménagement, M<sup>me</sup> Smolar a eu l'occasion de mener un examen attentif complété de recherches documentaires, qui permirent de dégager les conclusions suivantes. Édifié vers 1742, l'actuel 59 rue des Tanneurs formait, avec le pavillon qui se trouve dans l'actuelle cour des Archives, un hôtel de maître, pourvu d'une dépendance, d'une cour et d'un jardin. L'ensemble fut édifié pour servir de refuge de l'abbé de Gembloux ; le quartier étant, alors, des plus élégants — en dépit du nom de la rue —, l'abbé louait une partie de son hôtel à des membres de la noblesse. Il préféra toujours ce refuge à celui que le gouvernement le força d'acheter dans le quartier royal, à l'angle de la rue Ducale, en 1784. De ce temps datent les décors muraux et les plafonds des salles principales et l'escalier intérieur. La propriété fut frappée par la confiscation des biens du clergé, sous la conquête française. Au XIX<sup>e</sup> siècle, elle fut convertie en tannerie. Une dynastie de tanneurs prussiens s'y installa et pratiqua des transformations qui portèrent essentiellement sur l'architecture extérieure. Au XX<sup>e</sup> siècle, la propriété fut absorbée par les magasins textiles Waucquez, dont le bâtiment principal avait été édifié dans la cour, par l'architecte Van Leeuw.

Une restauration prudente de l'hôtel patricien, dans un état proche de son aspect au XVIII<sup>e</sup> siècle fut projetée, en 1981-1982. Mais, pour des raisons administratives et financières, le projet n'aboutit pas entièrement. La restauration se limita aux façades avant et arrière et à une consolidation des parties faibles de l'architecture de l'intérieur, les salles recevant une affectation administrative.

La séance se termine à 12h45.

*La Secrétaire générale,*  
A. SMOLAR-MEYNART,

*Le Président,*  
V. MARTINY.

## SÉANCE ORDINAIRE DU 21 NOVEMBRE 1987

*Présents* : M. Martiny, président, M<sup>me</sup> Smolar, secrétaire générale ; M<sup>mes</sup> Bonenfant, De Ruyt, Dosogne, Hadermann, Leclercq, Lemaire, Lemoine, Mariën-Dugardin, Massehelein-Kleiner, Ninane, Piérard, Schneeberg, Sulzberger, Ullrich-Closset, van de Winkel, Veronice-Verhaegen ; MM. Cockshaw, Colaert, De Ruyt, De Schrijver, De Smet, De Valkeneer, Duphénieux, Jadot, Joosen, Lorette, Mariën, Mekhitarian, Schittekat, Trizna, van de Walle.

*Excusés* : M<sup>mes</sup> Dacos, De Bae, De Pauw, Folie, Martens, Walch. MM. Culot, Delmarcel, Duchesne, Vanrie.

Le Président ouvre la séance à 10 h. Le procès-verbal de la séance du 17 octobre est lu et approuvé. Le Président passe ensuite la parole à M<sup>me</sup> Jacqueline Lafontaine-Dosogne, dont la communication porte sur *L'art byzantin en Belgique en relation avec les croisades*.

L'art byzantin est représenté en Belgique par une série assez importante de pièces de techniques variées, conservées dans des musées, trésors d'églises et collections privées. J'ai entrepris depuis bien des années d'en dresser l'inventaire et en 1982, pour l'exposition « Splendeur de Byzance », j'en ai rassemblé 36 à l'exclusion des monnaies. Certaines de ces œuvres sont arrivées en Belgique à l'occasion des croisades, que des documents historiques en témoignent ou pour des raisons de probabilité, les croisés belges ayant joué un rôle considérable dans l'occupation des Lieux saints et de Constantinople.

Dans le cadre historique des relations de l'Occident avec Byzance à l'époque des croisades, sont considérées les pièces suivantes : la fiole du saint Sang à Bruges, la croix de Brogne à Namur, le triptyque de Stavelot, celui de l'église Sainte-Croix à Liège et celui provenant de Florennes aux M.R.A.H., le polyptyque de Floreffe au Louvre, la croix d'Henri I<sup>er</sup> à Venise, la couronne aux épines de Namur, l'ensemble remarquable et particulièrement révélateur provenant du prieuré d'Oignies, la croix de Tournai, celle d'Eine, la staurothèque Stoclet et celle

du Louvre, ainsi que deux manuscrits de la Bibliothèque Albert 1<sup>er</sup>. Deux icônes byzantines, arrivées à l'occasion des tentatives de l'union des Églises au xv<sup>e</sup> siècle, y ont été jointes.

Ces documents, qui sont réexaminés, confirment le rôle déterminant joué par les croisades à la fois dans le développement du culte des reliques venant de l'Orient chrétien, principalement celles de la sainte Croix, dans l'importation d'œuvres byzantines, et aussi dans l'influence des formules artistiques byzantines sur les reliquaires destinés à contenir les reliques en Occident (1).

La séance est levée à 12 h.

*La Secrétaire générale,*  
A. SMOLAR-MEYNART.

*Le Président,*  
V. MARTINY.

## SÉANCE ORDINAIRE DU 5 DÉCEMBRE 1987

*Présents* : M. Martiny, président, M<sup>me</sup> Smolar-Meynart secrétaire générale, M. Colaert trésorier ; M<sup>mes</sup> Bonenfant, Dulière, Dosogne, Folie, Masschelein, Ninane, Piérard, Ulix, van de Winckel ; MM. Duphénieux, JadoL, Lorette, Mariën, Naster, Schiltekat, van de Walle.

*Excusés* : M<sup>mes</sup> Dacos, De Pauw, Martens, Mariën ; MM. Duchesne, Duvosquel, Gaier, Joosen, Mekhitarian, Philip-pol.

Le Président ouvre la séance à 10 h. Le procès verbal de la séance ordinaire du 21 novembre est lu et approuvé. Le Président cède ensuite la parole à M<sup>me</sup> Claudine Lemaire-De Vaere, dont la communication a pour titre *Coup d'œil sur les collections de Charles de Lorraine*.

Charles de Lorraine, gouverneur général des Pays-Bas autrichiens a présenté toutes les caractéristiques avérées de l'époque des Lumières : curiosité technologique, réalisation de modèles concrets, engouement pour les sciences et les démonstrations publiques, goût pour la médecine, pour la botanique et pour les ouvrages consacrés aux expéditions lointaines, intérêt pour l'antiquité, passion pour les cabinets d'histoire naturelle, goût du théâtre, engouement pour les théâtres privés, intérêt pour la franc-maçonnerie et pour les pratiques anciennes telles que l'alchimie ou le rosi-crucisme, amour du luxe et des objets précieux. Ces différents points sont illustrés par des exemples précis et par des diapositives montrant quelques aspects des collections du Prince. Conservées à Vienne ou éparpillées au gré d'une série de ventes publiques après le décès de Charles de Lorraine, elles constituaient probablement la collection la plus somptueuse et la plus variée réunie dans nos provinces depuis l'époque des ducs de Bourgogne.

La conférence donnée par M<sup>me</sup> Lemaire le 5 décembre constitue l'introduction à la visite de l'exposition *Charles de Lorraine, Gouverneur général des Pays-Bas Autrichiens*, commentée par M<sup>me</sup> Lemaire, le 12 décembre à 11 h 15, au palais de Charles de Lorraine.

La séance ordinaire est levée à 11 h 20.

*Le secrétaire générale,*  
A. SMOLAR-MEYNART.

*Le Président,*  
V. MARTINY.

## ASSEMBLÉE GÉNÉRALE EXTRAORDINAIRE DU 5 DÉCEMBRE 1987

Le président, M. V. Martiny, ouvre la séance à 11 h. Il rappelle que l'ordre du jour de l'assemblée comporte les modifications aux statuts dont chaque membre titulaire a reçu le texte en même temps que la convocation.

(1) Voir l'article publié dans la *Revue*, LVI (1987), p. 13-47.

Le Président ayant constaté que le quorum légal n'était pas atteint déclare que l'assemblée n'est pas habilitée à délibérer. Il annonce qu'une seconde assemblée se tiendra le 16 janvier. Elle aura qualité pour délibérer quel que soit le nombre de membres présents.

La séance est levée à 12H15.

*La Secrétaire-générale*  
A. SMOLAR-MEYNART.

*Le Président,*  
V. MARTINY.

## SEANCE ORDINAIRE DU 16 JANVIER 1988

*Présents* : M. Martiny, président, M. Mariën vice-président, M<sup>me</sup> Smolar-Meynart secrétaire générale, M. Colaert, trésorier général ; M<sup>mes</sup> Bonenfant, Dacos, Dosogne, Dulière, Jottrand, Lemoine, Mariën, Masschelein, Schnee-balg, van de Winckel ; MM. Duchesne, Duphénieux, Jadot, Joosen, Lorette, Naster, Schittekat, Trizna, Van Molle, Vanrie, Walgrave.

*Excusés* : MM. Cauchies, De Valkeneer, De Ruyt, Eeckhout, Hackens, Roberts-Jones ; M<sup>mes</sup> De Pauw, Folie, Hadermann, Leclercq, Lemaire, Martens, Piérard, Roberts-Jones.

Le président ouvre la séance à 10 h. Le procès-verbal de la séance ordinaire du 5 décembre est lu et approuvé.

Le président cède ensuite la parole à M. Jan Walgrave dont la communication porte sur *Penelope rebelleert. Van klassiek wandlapijl naar kunst met lexlief* (résumé non communiqué).

Le président lève la séance à 11h.

*La Secrétaire générale,*  
A. SMOLAR-MEYNART.

*Le Président,*  
V. MARTINY.

## PROCÈS-VERBAL DE L'ASSEMBLÉE GÉNÉRALE EXTRAORDINAIRE DU 16 JANVIER 1988

*Présents* : M. Martiny, président, M. Mariën, vice-président, M<sup>me</sup> Smolar-Meynart, secrétaire générale, M. Colaert, trésorier général ; M<sup>mes</sup> Bonenfant, Dacos, Dosogne, Dulière, Jottrand, Lemoine, Mariën-Dugardin, Schnee-balg, van de Winckel ; MM. Duchesne, Jadot, Joosen, Lorette, Naster, Schittekat, Trizna, Van Molle, Vanrie.

*Excusés* : MM. De Ruyt, De Smet, Duphénieux, Duvosquel, Eeckhout, Janssens de Bisthoven, Hackens, Roberts-Jones, van de Walle ; M<sup>mes</sup> De Keyzer, Lemaire, Piérard, Sulzberger, Ulix, Veronee, Walch.

Le président, M. V. Martiny, ouvre la séance à 11 h 40.

Il rappelle que cette assemblée a pour unique objet la délibération sur des propositions de modifications aux statuts, déjà soumises à une première assemblée qui s'est tenue le samedi 5 décembre 1987, mais qui n'a pas pu délibérer faute de réunir le quorum légal.

Il constate que sont présents ou valablement représentés les membres mentionnés à la liste de présence qui sera annexée au procès-verbal de l'assemblée et dont il résulte — 38 membres titulaires étaient présents ou représentés — que l'assemblée réunit cette fois le quorum légal des deux tiers et peut valablement délibérer.

Après discussion, chacun des articles examinés est successivement admis à l'unanimité des voix.

Les statuts modifiés sont publiés dans le présent volume, p. 00-00.

L'assemblée générale extraordinaire est close à 12 h 25. Les membres se réunissent ensuite en assemblée ordinaire pour l'examen des candidatures aux élections du 27 février 1988.

*La Secrétaire générale,*  
A. SMOLAR-MEYNART.

*Le Président,*  
V. MARTINY.

## ASSEMBLÉE GÉNÉRALE DES MEMBRES TITULAIRES DU 27 FÉVRIER 1988

*Présents* : M. Martiny, président, M. Mariën, vice-président, M<sup>me</sup> Smolar-Meynart, secrétaire générale, M. Colaert, trésorier général ; M<sup>mes</sup> Bonenfant, Dulière, Folie, Dosogne, Lemoine, Mariën, Martens, Sulzberger, Ulixir, van de Winckel, Veronec, Walch ; MM. Culot, De Schrijver, De Valkeneer, Duchesne, Jadot, Joosen, Lorette, Naster, van de Walle, Vanrie.

*Excusés* : M<sup>mes</sup> Dacos, Jottrand, Lemaire, Piérard ; MM. Colman, Delmarcel, De Smet, Duvosquel, Schittekat, Trizna.

Le président ouvre la séance à 10 h. La secrétaire générale et le trésorier général donnent successivement lecture de leur rapport annuel, qui est approuvé. MM. Jadot et Lorette sont désignés comme commissaires aux comptes. Le procès-verbal de l'assemblée extraordinaire du 16 janvier est lu et approuvé.

L'assemblée procède ensuite à l'élection de M. Prosper Schittekat comme vice-président et de M<sup>me</sup> Madeleine van de Winckel comme secrétaire générale. Le mandat de M<sup>me</sup> Dosogne-Lafontaine en qualité de directeur de la revue est prorogé. M<sup>me</sup> Jacqueline Leclercq est élue secrétaire de rédaction.

M<sup>lle</sup> Dulière, MM. Jadot, De Valkeneer, De Schrijver et De Smet sont réélus administrateurs.

M. Arpag Mekhitarian est élu membre titulaire.

M<sup>me</sup> Marie Frédéricq-Lilar, M. Luc-F. Génicot, M<sup>lle</sup> Micheline Soenen, M. Norbert Bastin sont élus membres correspondants.

La séance est levée à 11 h 30.

*La Secrétaire générale,*  
A. SMOLAR-MEYNART.

*Le Président,*  
V. MARTINY.

### RAPPORT ANNUEL DE LA SECRÉTAIRE GÉNÉRALE ANNÉE ACADEMIQUE 1987-1988

En cette année, l'Académie a été touchée par la perte de trois de ses membres, M<sup>me</sup> Risselin-Steenebrugen, M. Warzee et M<sup>me</sup> Chartrain-Hebbelinc. Leur mémoire fut évoquée par M. le Président Martiny, au cours des séances du 25 avril et du 17 octobre.

La présidence de l'Académie fut assumée par M. V. Martiny, tandis que M. Mariën, président sortant, acceptait la vice-présidence pour une période d'un an. En mars, les membres félicitèrent M<sup>mes</sup> Piérard et Scheers ainsi que MM. Vanrie et Eeckhout, élus membres titulaires. Ils accueillirent comme nouveaux membres correspondants M<sup>mes</sup> Masschelein, Leclercq, Hadermann, De Bac et MM. Cockshaw, Walgrave, De Dijn.

Huit séances ordinaires eurent lieu, au cours desquelles les membres eurent le plaisir d'entendre des communications de M. Cauchies, M. le Bailly de Tillegem, M<sup>mes</sup> Masschelein, De Ruyt, Smolar, Lafontaine-Dosogne, Lemaire, M. Walgrave. Les sujets en portèrent sur : les bretèches et publications de lois au moyen âge, l'artiste Louis Pion, les recherches et réalisations de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique, les marchés romains à cour circulaire, un refuge de l'abbaye de Gembloux rue des Tanneurs à Bruxelles, les collections d'art byzantin en Belgique, les collections de Charles de Lorraine, l'évolution de la tapisserie contemporaine. Nous entendrons, lors de cette séance du 27 février, une conférence de M. Cockshaw.

Le 12 décembre, une visite de l'exposition « Charles de Lorraine gouverneur des Pays-Bas » organisée à la Bibliothèque Royale, dans le cadre d'Europaïa, eut lieu, sous la guidance de M<sup>me</sup> Lemaire, membre de l'Académie et organisatrice de l'exposition.

Le Conseil d'Administration se réunit deux fois, le 21 novembre et le 12 décembre. Deux assemblées extraordinaires des membres titulaires eurent lieu, l'une le 5 décembre, l'autre le 16 janvier, la première n'ayant pas mobilisé un nombre suffisant de membres pour permettre à l'assemblée de statuer sur la modification des statuts.

Ce 27 février a lieu l'assemblée générale annuelle.

Le tome LV1 (1987) de la Revue est sorti en janvier.

A. SMOLAR-MEYNART.

## SÉANCE ORDINAIRE DU 27 FÉVRIER 1988

*Présents* : M. Martiny, président, M. Mariën, vice-président, M<sup>me</sup> Smolar, secrétaire générale, M. Colaert, trésorier général ; M<sup>mes</sup> Bonenfant, Debae, Dosogne, Folie, Leclercq, Lemoine, Mariën, Sulzberger, Ulrix, Vanden Bergen, van de Winckel, Veronee, Walch ; MM. Cockshaw, De Schrijver, Duchesne, Joosen, Lorette, Naster, van de Walle.

*Excusés* : MM. Balis, Cauchies, Delmarcel, De Smet, Dogaer, Duvosquel, Fettweis, Le Bailly de Tillegem, Mekhitarian, Philippot, Roberts-Jones, Trizna ; M<sup>mes</sup> Casteels, Clercx, Collon-Gevaert, Dacos, De Pauw, De Wilde, Joltrand, Lemaire, Piérard, Roberts-Jones, Van den Benden.

Le président ouvre la séance à 11 h 30. Le procès-verbal de la séance ordinaire du 16 janvier est lu et approuvé.

Le président donne ensuite la parole à M. Pierre Cockshaw, dont la communication porte sur « *L'exposition des images* », *instructions aux miniaturistes ou aux lecteurs* ? Le volume 1 du Bréviaire dit de Belleville contient dans les premiers feuillets un texte en français qui constitue un programme iconographique destiné au calendrier, au psautier et à deux grandes miniatures. Le bréviaire de Belleville a été copié entre 1323 et 1326 et enluminé par un des maîtres de l'art parisien de l'époque, Jean Pucelle. Le programme d'illustration du calendrier consiste essentiellement à éclairer une phrase d'un prophète par une phrase du credo, prononcée par un apôtre et complétée par la représentation peinte sur une bannière tenue par la Vierge et par une phrase extraite des Épitres de St Jean. Viennent ensuite les deux peintures symboliques montrant, d'une part l'Église du Christ, le Paradis Terrestre avec le Christ, Ève et Marie et de l'autre les Quatre Évangélistes accompagnés de leur symbole et des instruments de la Passion. Enfin, pour le Psautier, les Sept Matines présentent les Sept Sacrements encadrés des Sept Vertus et des Sept Vices ; quant aux vêpres du dernier jour, elles correspondent au jugement dernier.

On a proposé d'attribuer la rédaction de ce texte à un théologien, mais il paraît bien qu'il faille en attribuer la composition au miniaturiste lui-même, désireux de dévoiler aux lecteurs toute la richesse d'un programme iconographique recherché.

Ce bréviaire paraît avoir servi de modèle, directement ou non, à plusieurs manuscrits, les uns exécutés par les continuateurs de J. Pucelle : Heures de Jeanne de Navarre (entre 1328 et 1329), les Heures d'Yolande de Flandre (vers 1353), le Bréviaire de Charles V (vers 1370) ; un autre réalisé pour Martin d'Aragon en Espagne vers 1400 ; d'autres destinés au duc de Berry : Petites Heures (vers 1380-1390), Grandes Heures (1409), psautier (vers 1400) ; les Heures dites de Charles VI (vers 1420). On notera, en conclusion, le nombre élevé de manuscrits qui ont appartenu au duc Jean de Berry et qui témoignent chez ce prince du goût pour le symbolisme.

La séance est levée à 13 h.

*La Secrétaire générale,*  
A. SMOLAR-MEYNART.

*Le Président,*  
V. MARTINY.





ACADÉMIE ROYALE  
D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE

KONINKLIJKE ACADEMIE  
VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIË

STATUTS COORDONNÉS  
APRÈS LES DERNIÈRES MODIFICATIONS VOTÉES PAR L'ASSEMBLÉE  
GÉNÉRALE EXTRAORDINAIRE LE SAMEDI 16 JANVIER 1988

GECOORDINEERDE STATUTEN  
NA DE LAATSTE WIJZIGINGEN DOOR DE ALGEMENE VERGADERING  
OP ZATERDAG 16 JANUARI 1988 GESTEMD

DÉNOMINATION ET OBJET SOCIAL.

*Art. 1.* L'association a pour dénomination : « Académie royale d'Archéologie de Belgique — Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België ». Son siège est à Bruxelles, cette expression désignant l'agglomération bruxelloise.

*Art. 2.* L'Académie a pour objet de favoriser le progrès des études d'archéologie et d'histoire de l'art, ainsi que des disciplines scientifiques qui se rattachent à celles-ci.

DES MOYENS D'ACTION.

*Art. 3.* Les moyens d'action de l'Académie sont les suivants :

- a. Tenir des réunions périodiques où sont traitées toutes les matières intéressant son objet social ;
- b. Publier tous ouvrages relatifs à ces matières, et en particulier la *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*—*Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis*.
- c. Organiser des congrès ou s'y faire représenter ;

BENAMING EN VOORWERP

*Art. 1.* De benaming van de vereniging luidt : « Académie royale d'Archéologie de Belgique — Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België. De zetel ervan is gevestigd te Brussel waar- onder verstaan wordt : de Brusselse agglomeratie.

*Art. 2.* De Academie heeft tot doel, het bevorderen van de vooruitgang van het oudheidkundig en het kunsthistorisch onderzoek alsook van de wetenschappelijke disciplines die ermee samenhangen.

WERKINGSMIDDELEN.

*Art. 3.* De werkingsmiddelen van de Academie zijn de volgende :

- a. Het beleggen van periodieke bijeenkomsten waar- op alle onderwerpen behandeld worden die het voor- werp van de vereniging aanelangen ;
- b. Het publiceren van werken die op deze onderwer- pen betrekking hebben en met name van de *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*—*Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis* ;
- c. Het organiseren van congressen of zich erop doen vertegenwoordigen ;

d. et, d'une façon générale, prêter son concours à tout ce qui peut aider au progrès et à la diffusion des disciplines comprises dans son objet social.

#### DES RESSOURCES.

*Arl. 4.* Les ressources de l'Académie comprennent notamment :

- a. Les cotisations ;
- b. Le produit de la vente de ses publications ;
- c. Les subventions officielles et privées ;
- d. Le revenu de l'avoir social ;
- e. Les dons et legs qui seraient faits à l'Académie.

#### DES MEMBRES TITULAIRES.

*Arl. 5.*

a. l'Académie se compose de 60 membres titulaires choisis parmi ses correspondants nommés depuis au moins trois ans. A titre exceptionnel, le Bureau peut proposer, après approbation du Conseil d'administration, à l'Assemblée ordinaire des titulaires, d'abrèger ce délai quand la situation de l'Académie l'exige.

b. Le Bureau soumet les candidatures, proposées par lui ou par un membre titulaire, à l'approbation du Conseil d'administration, deux mois avant l'Assemblée Générale.

Ces candidatures sont présentées aux membres titulaires un mois avant l'Assemblée Générale. Lors de celle-ci, l'élection se fait au scrutin secret. Les sièges vacants seront attribués dans l'ordre d'importance des voix obtenues avec un minimum du tiers des voix des membres présents ou représentés. Si, pour le dernier siège à pourvoir, des candidats sont à parité de voix, le plus ancien correspondant l'emportera. S'ils ont la même ancienneté, le plus âgé sera déclaré élu.

c. Chaque membre nouvellement admis reçoit un exemplaire des statuts.

d. Les membres versent une cotisation annuelle, dont le taux maximum ne peut dépasser 5.000F. Son montant est fixé par l'Assemblée générale. Il demeure inchangé jusqu'à nouvelle décision. La revue est envoyée aux membres en règle de cotisation.

d. en, algemeen gezegd, het verlenen van medewerking aan alles dat bij de voortuitgang en de verspreiding van de in het voorwerp van de vereniging begrepen disciplines kan helpen.

#### GELDMIDDELEN.

*Arl. 4.* De geldmiddelen van de Academie omvatten met name :

- a. De lidmaatschapsgelden ;
- b. De opbrengst van de verkoop van haar publicaties ;
- c. De officiële en private toelagen ;
- d. De opbrengst van het vermogen van de vereniging ;
- e. De giften en de legaten die aan de Academie zouden gedaan worden.

#### TITELVOERENDE LEDEN.

*Arl. 5.*

a. De Academie is samengesteld uit 60 titelvoerende leden die gekozen worden uit haar sedert ten minste drie jaar benoemde correspondenten. Het Dagelijks Bestuur kan, bij wijze van uitzondering en na goedkeuring door de Raad van Beheer aan de gewone Algemene Vergadering van de titelvoerende leden voorstellen deze termijn te verkorten, wanneer de toestand van de Academie zulks vereist.

b. Twee maand vóór de Algemene Vergadering legt het Dagelijks bestuur de kandidaturen, voorgedragen door dit bestuur of door een titelvoerend lid, ter goedkeuring voor aan de Raad van Beheer.

Een maand voor de Algemene Vergadering worden deze kandidaturen aan de titelvoerende leden voorgesteld. Tijdens deze Algemene Vergadering gebeurt de verkiezing bij geheime stemming. De vacante zetels zullen toegekend worden aan de kandidaten met het grootste aantal stemmen die tenminste een derde van de stemmen van de aanwezige of vertegenwoordigde leden hebben gehaald. Indien voor de laatste zetel de kandidaten een gelijk aantal stemmen behalen, zal de correspondent met de grootste ancienniteit de zetel toegewezen krijgen. Indien ze dezelfde ancienniteit hebben, zal de oudste verkozen worden.

c. Elk nieuw aanvaard lid ontvangt een exemplaar van de Statuten.

d. De leden storten een jaarlijks lidgeld dat niet meer dan 5.000F mag bedragen ; zijn bedrag wordt door de Algemene Vergadering vastgesteld en blijft onveranderd tot een nieuwe beslissing. Het tijdschrift wordt verzonden aan de leden die hun lidgeld hebben betaald.

*Art. 6.*

a. Le membre qui désire se retirer de l'Académie doit faire parvenir sa démission au Président ou au Secrétaire avant le premier février. Dans le cas contraire, il est redevable de la cotisation de l'année sociale commencée le premier janvier.

b. Le membre qui ne satisfait pas au paiement de la cotisation après deux avertissements du Trésorier—le second avertissement étant recommandé et augmenté des frais—, est considéré comme démissionnaire un mois après la date d'envoi de ce dernier et après entérinement par le Bureau.

c. L'exclusion d'un membre de l'Académie ne peut être prononcée que par une Assemblée générale, à la majorité des deux tiers des membres titulaires présents. Cette proposition d'exclusion doit figurer à l'ordre du jour, le membre ayant été préalablement averti par le Secrétaire. Il n'aura aucun droit sur l'avoir social.

*Art. 7.* Le membre titulaire qui n'a plus son domicile légal en Belgique et qui n'a plus la possibilité de participer aux travaux de l'Académie, devient automatiquement associé étranger. Dès qu'il reprend son domicile en Belgique, il redevient membre titulaire à la première vacance.

Le membre titulaire, nommé depuis plus de 10 ans, peut, si les circonstances ne lui permettent plus de participer activement aux travaux de l'Académie, demander à devenir membre honoraire. La revue lui sera envoyée moyennant le paiement annuel d'une somme équivalente au montant de la cotisation de l'année en cours.

DES CORRESPONDANTS.

*Art. 8.* Les correspondants sont au nombre de 40. Ils sont choisis parmi les personnes qui ont fait preuve de connaissances spéciales relevant de l'objet social de l'Académie. Ils doivent être de nationalité belge. Chaque candidature doit être présentée, par deux membres titulaires, deux mois avant l'Assemblée Générale par lettre adressée au Président. Cette lettre sera signée par deux parrains et accompagnée d'un curriculum vitae et d'une bibliographie du candidat. Les parrains s'engagent à donner toutes informations désirables sur la personnalité de leur candidat et à défendre celui-ci. Après examen par le bureau, les candidatures sont soumises à l'approba-

*Art. 6.*

a. Wenst een lid zich uit de Academie terug te trekken, dan moet het zijn ontslag voor één februari aan de Voorzitter of aan de Secretaris meedelen. In het tegengestelde geval is het lidgeld voor het op één januari begonnen werkingsjaar verschuldigd.

b. Het lid dat na twee aanmaningen vanwege de Penningmeester—de tweede aanmaning bij aangekende brief en verhoogd met de onkosten—nalaat zijn lidgeld te betalen, wordt als ontslagnemend beschouwd een maand na verzending van de aangekende brief en na bekrachtiging door het Dagelijks Bestuur.

c. De uitsluiting van een lid uit de Academie kan alleen door een Algemene Vergadering uitgesproken worden, bij twee derde meerderheid van de aanwezige titelvoerende leden. Dit voorstel tot uitsluiting moet op de agenda voorkomen, nadat het lid voorafgaand door de Secretaris verwittigd is. Het lid kan geen rechten op het vermogen van de vereniging doen gelden.

*Art. 7.* Het titelvoerend lid dat zijn wettelijk domicilie niet langer in België heeft en dat niet langer in de mogelijkheid verkeert aan de werkzaamheden van de Academie deel te nemen, wordt automatisch buitenlands geassocieerde. Zodra deze weer domicilie in België heeft, wordt hij bij de eerste vacature weer titelvoerend lid.

Een sedert meer dan 10 jaar benoemd titelvoerend lid kan, indien de omstandigheden hem niet langer in staat stellen deel te nemen aan de werkzaamheden van de Academie, verzoeken erelid te worden. Het tijdschrift zal aan de ereleden verzonden worden voor zover zij jaarlijks een som betalen gelijk aan het bedrag van het lidgeld van het jaar.

CORRESPONDENTEN.

*Art. 8.* Er zijn 40 correspondenten. Zij worden gekozen onder de personen die het bewijs geleverd hebben van speciale kennis met betrekking tot het voorwerp van de Academie. Zij moeten de Belgische nationaliteit hebben. Elke kandidatuur moet twee maanden voor de Algemene Vergadering door twee titelvoerende leden, die als peter fungeren, per brief aan de Voorzitter worden voorgedragen. Deze brief moet ondertekend zijn door de twee peters en vergezeld zijn van het curriculum vitae en de bibliografie van de kandidaat. De peters verbinden zich er toe alle over de persoonlijkheid van hun kandidaat gewenste inlichtingen te verstrekken en de kandidaat

lion du conseil d'administration, qui présente les candidatures retenues sans dépasser le nombre de deux par siège vacant. Le Bureau communique, par écrit, aux membres titulaires, les noms, qualités et domiciles des candidats retenus, un mois franc avant la date des Assemblée générale. L'élection se fait au scrutin secret. Les sièges seront attribués suivant l'ordre d'importance des voix obtenues avec un minimum de la moitié des voix des membres présents ou représentés. Si, pour le dernier siège à pourvoir, des candidats sont à parité de voix, un second scrutin les départagera.

Les dispositions de l'article 5d et celles de l'article 6 sont applicables aux correspondants. Le correspondant, nommé depuis plus de dix ans, peut, si les circonstances ne lui permettent plus de participer activement aux travaux de l'Académie, demander à devenir honoraire. La Revue lui sera envoyée moyennant le paiement annuel d'une somme équivalente au montant de la cotisation en cours.

#### DES ASSOCIÉS ÉTRANGERS.

*Art. 9.* L'Académie peut admettre comme associés étrangers des personnes de nationalité étrangère qui concourent au développement de l'Archéologie et de l'Histoire de l'Art en Belgique, par leur enseignement ou leurs travaux.

Les dispositions des articles 5 et 6 leur sont applicables.

#### DES MEMBRES D'HONNEUR.

*Art. 10.* L'Académie peut admettre comme membres d'honneur des personnes qui ont favorisé l'épanouissement des activités de l'Académie. Ils ne paient pas de cotisation et reçoivent la Revue.

#### DU CONSEIL D'ADMINISTRATION ET DU BUREAU.

*Art. 11.* L'activité de l'Académie est dirigée par un Conseil d'administration qui, en dehors des opérations financières courantes confiées au trésorier général, a aussi la haute direction de la gestion du patrimoine. Ses décisions sont prises à la majorité des membres présents. La convocation porte mention de l'objet précis de la réunion et est envoyée deux semaines à l'avance.

te steunen. Na onderzoek door het Dagelijks Bestuur, worden de candidaturen ter goedkeuring voorgelegd aan de Raad van Beheer, die de behouden candidaturen voorlegt zonder dat het aantal hiervan twee per vacante zetel overschrijdt. Het Dagelijks Bestuur deelt de titelvoerende leden schriftelijk de naam, de hoedanigheid en het domicile van de behouden kandidaten mee en dit een volle maand voor de datum van de Algemene Vergadering. De Verkiezing gebeurt bij geheime stemming. De zetels zullen toegekend worden aan de kandidaten met het grootste aantal stemmen die tenminste de helft van de stemmen van de aanwezige of vertegenwoordigde leden hebben behaald. Indien voor de laatste zetel de kandidaten een gelijk aantal stemmen behalen zal een tweede stemronde beslissend zijn.

De beschikkingen van artikel 5 littera d alsook die van artikel 6 zijn op de correspondenten van toepassing. De correspondent die meer dan tien jaar benoemd is kan verzoeken erelid te worden indien hij niet langer in staat is deel te nemen aan de werkzaamheden van de Academie. Het erelid ontvangt dan het Tijdschrift mits betaling van een som die overeenkomt met het lidgeld van dat jaar.

#### BUITENLANDSE GEASSOCIEERDEN.

*Art. 9.* De Academie kan als buitenlandse geassocieerden aanvaarden, personen van vreemde nationaliteit die door hun onderwijs of door hun werkzaamheden tot de ontwikkeling van de Oudheidkunde en de Kunstgeschiedenis in België bijdragen.

De beschikkingen van de artikelen 5 en 6 zijn op hen van toepassing.

#### ERELEDEN.

*Art. 10.* De Akademie kan als erelid aanvaarden, personen die de bloei van de activiteiten van de Academie bevorderd hebben. Zij betalen geen lidgeld en ontvangen het tijdschrift.

#### RAAD VAN BEHEER EN DAGELIJKS BESTUUR.

*Art. 11.* De activiteit van de Academie wordt geleid door een Raad van Beheer die, buiten de lopende financiële werkzaamheden aan de algemene penningmeester toevertrouwd, ook de hoge leiding van het patrimonium voert. Hij beslist bij meerderheid van de aanwezige leden. De uitnodigingen tot de Raad van Beheer vermelden de precieze dagorde van de bijeenkomst en worden twee weken tevoren verzonden.

Le Conseil d'administration est composé des membres du Bureau, du Directeur de la Revue et d'au moins dix autres membres élus parmi les membres titulaires, au scrutin secret, à la majorité absolue des voix, pour un terme de trois ans, et qui, au terme de leur mandat, sont rééligibles à condition d'avoir, durant son cours, assisté à la moitié au moins des séances du conseil.

Le Bureau est composé d'un président, d'un vice-président, d'un secrétaire général et d'un trésorier général, élus parmi les membres titulaires. Ses membres sont solidaires dans les propositions qu'ils font au Conseil et dans les votes y afférents.

Le Bureau est chargé de l'administration courante de l'Académie.

#### DU PRÉSIDENT.

*Art. 12.* Le président est élu pour deux ans. Il ne peut être réélu en cette qualité qu'après un délai d'au moins deux ans. Le Président veille à la stricte observance des statuts (et du règlement d'ordre intérieur). Il fait partie de droit de toutes les commissions. Il a la direction des séances, dirige les délibérations et proclame le résultat des élections; il détermine la date des réunions du Bureau, du Conseil d'administration, ainsi que des diverses commissions. En cas de parité de voix au sein du Conseil d'administration et des commissions, la voix du Président est prépondérante. Il a seul le droit de mettre en délibération une proposition faite en séance; mais, s'il le juge utile, il renvoie la délibération à la séance suivante.

En cas d'absence du Président et du Vice-président, le plus ancien membre du Bureau dirige les délibérations.

Le Président peut inviter des personnes étrangères à l'Académie à entendre ou présenter des communications au cours des séances.

L'Académie peut, dans des cas exceptionnels, conférer comme hommage particulier, le titre de Président d'honneur. Elle peut également décerner le titre de Président honoraire aux membres qui ont rempli trois fois les fonctions de la présidence annuelle.

De Raad van Beheer is samengesteld uit de leden van het Dagelijks Bestuur, de Directeur van het Tijdschrift, en daarenboven tenminste tien andere leden die door geheime stemming onder de titelvoerende leden worden verkozen, bij absolute meerderheid der stemmen, voor een mandaat van drie jaar, en die, na verloop hiervan, herkiesbaar zijn op voorwaarde dat zij, gedurende hun mandaat, ten minste aan de helft van de vergaderingen van de Raad van Beheer deelnamen.

Het Dagelijks Bestuur telt een voorzitter, een ondervoorzitter, een secretaris-generaal en een algemeen penningmeester, verkozen tusschen de titelvoerende leden. Zijn leden zijn solidair met betrekking tot de voorstellen die zij aan de Raad van Beheer doen en ten aanzien van de erop betrekking hebbende stemmingen.

Het Dagelijks Bestuur is belast met de lopende zaken.

#### VOORZITTER.

*Art. 12.* De Voorzitter wordt voor twee jaar aangesteld. Hij kan in die hoedanigheid slechts herkozen worden na een verloop van ten minste twee jaar. De Voorzitter ziet toe op de strikte inachtneming van de statuten (en van het Huishoudelijk Reglement). Hij is rechtens lid van alle commissies. Hij leidt de bijeenkomsten en de beraadslagingen en proclameert de resultaten van de verkiezingen: hij bepaalt de datum van de bijeenkomsten van het Dagelijks Bestuur, van de Raad van Beheer alsook van de diverse commissies. Bij staken van stemmen in de Raad van Beheer en in de commissies is de stem van de Voorzitter doorslaggevend. Hij alleen heeft het recht een tijdens de bijeenkomst gedaan voorstel ter beraadslaging voor te leggen; zo hij dit nuttig acht, verwijst hij de beraadslaging naar de volgende bijeenkomst.

Bij afwezigheid van de Voorzitter en van de Ondervoorzitter leidt het oudste lid van het Dagelijks Bestuur de beraadslagingen.

De Voorzitter kan aan de Academie vreemde personen uitnodigen mededelingen tijdens de bijeenkomsten te behuisteren of te doen.

De Academie kan, in uitzonderlijke gevallen en als bijzondere hulde, de titel van Erevoorzitter verlenen. De Academie kan de titel van Oud-voorzitter tevens verlenen aan leden die het voorzitterschap gedurende drie perioden van een jaar vervuld hebben.

#### DU VICE-PRÉSIDENT.

*Art. 13.* Le Vice-président est élu pour deux ans. Son mandat est renouvelable. Il achève le mandat du président décédé ou démissionnaire. Il se substitue, en tout, au Président en cas d'empêchement dans les limites des articles 11 et 12. Il est de droit Président de la Commission des publications.

#### DU SECRÉTAIRE GÉNÉRAL.

*Art. 14.* Le Secrétaire général est élu pour 3 ans; son mandat est renouvelable. Il présente au Bureau, en septembre, le plan d'organisation des séances de l'année. Il soumet au Président, au moins trois semaines à l'avance, le texte des convocations. Il rédige les procès-verbaux et tient la correspondance administrative.

Il signe avec le Président tous les actes de l'Académie et toutes circulaires. Il transcrit dans un registre et conserve les résolutions du Bureau et du Conseil d'administration, qui sont contresignées par le Président. Il a la garde des archives et présente, chaque année, à l'Assemblée générale, un rapport détaillé des travaux de l'Académie pendant l'année écoulée. S'il est absent à une séance, il est remplacé par un membre titulaire désigné par le Président.

Un secrétaire adjoint peut être nommé par l'Assemblée Générale aux mêmes conditions que le secrétaire général.

#### DU TRÉSORIER GÉNÉRAL.

*Art. 15.* Le Trésorier général est élu pour 3 ans; son mandat est renouvelable. Il est chargé de la comptabilité de l'Académie. Il prend toutes les mesures propres à assurer les recouvrements. Il effectue les paiements avec accord du Président et garde les pièces justificatives. Il présente et fait approuver les comptes et les budgets de l'Académie, ainsi que sa situation financière à l'Assemblée générale de février.

Un trésorier adjoint peut être nommé par l'Assemblée générale aux mêmes conditions que le Trésorier général.

#### DES COMMISSAIRES AUX COMPTES.

*Art. 16.* Deux Commissaires sont désignés annuellement par l'Assemblée générale de février. Ils contrôlent la comptabilité avant la date de l'Assemblée

#### ONDERVOORZITTER.

*Art. 13.* De Ondervoorzitter wordt voor twee jaar aangesteld. Zijn mandaat kan hernieuwd worden. In geval van overlijden of ontslag van de Voorzitter, neemt hij zijn plaats in voor het voltooien van zijn mandaat. Hij vervangt in 't geheel de Voorzitter in geval van verhindering, binnen de perken van de artikelen 11 en 12. Hij is rechtens voorzitter van de Commissie Publikaties.

#### SECRETARIS-GENERAAL.

*Art. 14.* De Secretaris-generaal wordt voor 3 jaar verkozen; zijn mandaat kan hernieuwd worden. In september legt hij het Dagelijks Bestuur het ontwerp van organisatie van de bijeenkomsten van het jaar voor. Hij stelt de processen-verbaal op en voert de administratieve briefwisseling.

Samen met de Voorzitter tekent hij alle acten en alle omzendbrieven van de Academie. Hij noteert en ondertekent de beslissingen van het Dagelijks Bestuur en van de Raad van Beheer in een door hem bewaard register; de Voorzitter contrasigneert de beslissingen. Hij bewaart het archief en brengt jaarlijks op de Algemene Vergadering een gedetailleerd verslag uit over de werkzaamheden van de Academie tijdens het verstreken jaar. Is hij op een bijeenkomst afwezig, dan wordt hij vervangen door een door de Voorzitter aangewezen titelvoerend lid. Een adjunct-secretaris kan door de Algemene Vergadering benoemd worden onder dezelfde voorwaarden als de Secretaris-generaal.

#### ALGEMEEN PENNINGMEESTER.

*Art. 15.* De Algemeen Penningmeester wordt voor 3 jaar verkozen; zijn mandaat kan hernieuwd worden. Hij is met de boekhouding van de Academie belast. Hij neemt alle maatregelen die voor de inningen vereist zijn. Na akkoord van de Voorzitter voert hij de betalingen uit. Hij legt op de Algemene Vergadering van februari de rekeningen, de begrotingen en de financiële toestand van de Academie voor en doet ze goedkeuren.

Een adjunct-penningmeester kan door de Algemene Vergadering benoemd worden onder dezelfde voorwaarden als de Algemeen Penningmeester.

#### COMMISSARISSEN.

*Art. 16.* De Algemene Vergadering van februari wijst jaarlijks twee commissarissen aan. Voor de volgende Algemene Vergadering controleren zij de boekhou-

générale suivante et font rapport au Conseil d'administration et à l'Assemblée générale de leur mission.

#### DE LA COMMISSION DES FINANCES.

*Art. 17.* Il peut être constitué une commission des finances. Elle est composée du Président et du Trésorier et de 3 personnes désignées lors d'une Assemblée générale.

#### DE LA REVUE.

*Art. 18.* Le Directeur de la Revue est élu pour 3 ans ; son mandat est renouvelable. Il est chargé de la parution de la Revue ou de toute publication de l'Académie.

Le Secrétaire de rédaction est élu pour 3 ans ; son mandat est renouvelable. Il assiste le Directeur.

#### DE LA COMMISSION DES PUBLICATIONS.

*Art. 19.* La Commission des publications, composée de membres titulaires, est désignée par l'Assemblée générale pour trois ans ; les mandats sont renouvelables. Elle est présidée par le Vice-président. Le Directeur de la Revue et le Trésorier général en sont membres de droit. Son secrétariat est assuré par le Secrétaire de rédaction. La Commission peut prendre l'avis d'autres membres de l'Académie. Ses membres sont co-responsables de la Revue et participent effectivement à son élaboration.

#### DE L'ASSEMBLÉE GÉNÉRALE.

*Art. 20.* L'Assemblée générale a lieu obligatoirement à Bruxelles, en février. En outre, le Bureau peut en convoquer une chaque fois qu'il le juge nécessaire et le doit quand il en est requis conformément aux stipulations de la Loi. L'ordre du jour est arrêté par le Bureau ; celui-ci doit y porter toute proposition déposée conformément à la Loi. L'Assemblée générale statue sur toutes matières qui ne sont pas de la compétence exclusive du Conseil d'administration. Les décisions se prennent à la majorité absolue des membres titulaires présents ou représentés.

ding en brengen zij over hun opdracht verslag uit bij de Raad van Beheer en op de Algemene Vergadering.

#### COMMISSIE FINANCIËN.

*Art. 17.* Er kan een Commissie Financiën opgericht worden. Zij bestaat uit de Voorzitter, de Penningmeester en uit 3 personen die tijdens de Algemene Vergadering aangewezen worden.

#### HET TIJDSCHRIFT.

*Art. 18.* De Directeur van het Tijdschrift wordt voor 3 jaar verkozen ; zijn mandaat kan hernieuwd worden. Hij is belast met de verschijnen van het Tijdschrift of elke andere publikatie van de Academie.

De Redactiesecretaris wordt voor 3 jaar verkozen ; zijn mandaat kan hernieuwd worden. Hij staat de Directeur bij.

#### COMMISSIE PUBLIKATIES.

*Art. 19.* De Commissie Publikaties wordt door de Algemene Vergadering voor drie jaar aangewezen ; ze is samengesteld uit titelvoerende leden wier mandaat hernieuwd kan worden. Ze wordt voorgezeten door de Ondervoorzitter. De Directeur van het Tijdschrift en de Algemeen Penningmeester zijn er rechtens leden van. Het secretariaat ervan wordt door de Redactiesecretaris waargenomen. De Commissie kan het advies inwinnen van andere leden van de Academie. Haar leden zijn samen verantwoordelijk voor het Tijdschrift en nemen daadwerkelijk aan de uitwerking ervan deel.

#### ALGEMENE VERGADERING.

*Art. 20.* De Algemene Vergadering moet in februari te Brussel plaatsvinden. Het Dagelijks Bestuur kan bovendien een Algemene Vergadering bijeenroepen wanneer het zulks noodzakelijk acht en moet er toe overgaan wanneer het daartoe overeenkomstig de bepalingen van de Wet verplicht is. De dagorde wordt door het Dagelijks Bestuur opgesteld ; de dagorde moet elk voorstel vermelden dat overeenkomstig de Wet ingediend is. De Algemene Vergadering beslist over alle aangelegenheden die niet tot de uitsluitende bevoegdheid van de Raad van Beheer behoren. De beslissingen worden genomen bij absolute meerderheid der stemmen van de aanwezige of vertegenwoordigde titelvoerende leden.



Les résolutions de l'Assemblée sont portées à la connaissance des membres par la voie de la *Bevue*. Les décisions qui intéressent les tiers leur sont communiquées par lettre.

L'Assemblée générale procède à l'élection du Conseil d'administration, à celle du Bureau et des diverses Commissions. Elle arrête le budget et les comptes annuels. Elle traite de toutes les questions d'ordre intérieur. Les décisions se prennent à la majorité des membres présents ou représentés.

#### DES VOTES.

*Art. 21.* Il suffit dans une délibération quelconque que le scrutin secret soit demandé par un membre, pour que le Président fasse voter suivant ce mode ; il sera obligatoire si une personne est concernée.

#### DES MODIFICATIONS AUX STATUTS.

*Art. 22.* Aucune modification aux présents statuts et au règlement d'ordre intérieur ne peut être faite qu'après avoir été présentée par écrit au Bureau et revêtue de la signature d'au moins 15 membres. Le Bureau examine les modifications proposées et les présente, avec son avis motivé et écrit, au Conseil d'administration. Après examen, elles seront présentées à une Assemblée générale qui seule peut, en se conformant aux prescriptions de la Loi, voter les changements.

#### DU RÈGLEMENT D'ORDRE INTÉRIEUR.

*Art. 23.* L'Assemblée générale peut établir un règlement d'ordre intérieur. Celui-ci ne pourra être modifié que selon la procédure prévue à l'article 22. Il sera remis à chaque membre.

#### DES SÉANCES.

*Art. 24.* L'Académie tient séance, normalement le troisième samedi de chaque mois, d'octobre à mai inclus.

#### DISSOLUTION.

*Art. 25.* L'Académie ne peut être dissoute que sur la demande écrite d'au moins 30 membres titulaires et par décision prise en Assemblée générale convoquée à cette fin, un mois à l'avance, en se conformant aux prescriptions de la Loi. La même Assemblée générale nomme le ou les liquidateurs, détermine ses

De beslissingen van de Vergadering worden de leden via het Tijdschrift medegegeeld. Beslissingen die derden aanbelangen worden bij brief medegegeeld.

De Algemene Vergadering verkiest de Raad van Beheer, het Dagelijks Bestuur en de diverse commissies. Zij sluit de begroting alsook de jaarrekeningen af. Zij behandelt alle problemen van inwendige orde. De beslissingen worden genomen bij meerderheid van de aanwezige of vertegenwoordigde leden.

#### STEMMINGEN.

*Art. 21.* Bij beraadslagingen volstaat het dat een lid de geheime stemming vraagt om de Voorzitter tot stemming op deze wijze te doen beslissen. Geheime stemming is verplicht wanneer het om personen gaat.

#### WIJZIGING VAN DE STATUTEN.

*Art. 22.* Wijzigingen aan onderhavige statuten alsook aan het Huishoudelijk reglement kunnen slechts plaatsvinden nadat ze schriftelijk aan het Dagelijks Bestuur en met de handtekening van ten minste 15 leden voorgesteld zijn. Het Dagelijks Bestuur onderzoekt de voorgestelde wijzigingen en legt ze met schriftelijk en gemotiveerd advies aan de Raad van Beheer voor. Na onderzoek worden ze aan de Algemene Vergadering voorgelegd die alleen over de verandering kan stemmen, waarbij ze zich richt naar de voorschriften van de Wet.

#### HUISHOUDELIJK REGLEMENT.

*Art. 23.* De Algemene Vergadering kan een Huishoudelijk Beglement opstellen dat uitsluitend kan gewijzigd worden volgens de in artikel 22 bepaalde procedure. Het wordt aan elk lid bezorgd.

#### BIJeenKOMSTEN.

*Art. 24.* De Academie vergadert normaliter op de derde zaterdag van de maand, van oktober tot en met mei.

#### ONTBINDING.

*Art. 25.* De Academie kan slechts ontbonden worden op schriftelijk verzoek van ten minste 30 titelvoerende leden en bij beslissing van de Algemene Vergadering die daartoe een maand tevoren bijeengeroepen is, met inachtneming van de voorschriften van de Wet. Diezelfde Algemene Vergadering stelt de

ou leurs pouvoirs et décide à la majorité des voix des membres présents, de l'emploi à faire de l'actif, étant entendu qu'il sera employé à des fins semblables à celles de l'Académie.

*Art. 26.* Ces statuts annulent et remplacent les précédents et le règlement d'ordre intérieur et tout ce qui en découlait.

*Art. 27.* Pour tout cas non prévu par les statuts, on se référera à la loi sur les A.S.B.L.

vereffenaar of de vereffenaars aan, bepaalt (zijn of) hun bevoegdheden en beslist bij meerderheid der stemmen van de aanwezige leden over het gebruik dat zal gemaakt worden van de activa, waarbij verstaan is dat ze zullen gebruikt worden voor oogmerken die op die van de Academie gelijken.

*Art. 26.* Deze statuten vervangen de vorige en heffen ze op evenals het reglement van inwendige orde en alles wat er uit voortvloeide.

*Art. 27.* Voor alle niet door de Statuten voorziene gevallen, richte men zich naar de wet op de V.Z.W.

## IN MEMORIAM

### MARIE-JEANNE CHARTRAIN-HEBBELINCK (1909-1987)

Le 15 juin 1987, s'éteignait à Forest Madame Marie-Jeanne Chartrain-Hebbelinck, porte-parole, parmi nous, de la peinture belge des  $xix^e$  et  $xx^e$  siècles et plus précisément de la période allant du réalisme à l'expressionnisme.

Née à Bevere-lez-Oudenaerde le 22 juillet 1909, la défunte avait délaissé des études de philosophie et lettres entreprises à l'U.L.B. pour en embrasser d'autres, beaucoup plus tard, à l'Institut supérieur d'histoire de l'art et d'archéologie de Bruxelles, dont elle fut diplômée en 1954.

Elle fit une carrière tardive aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique où elle entra en fonction le 31 décembre 1964 en qualité de collaboratrice scientifique, statut qui lui permit de poursuivre son emploi bien au-delà de l'âge normal de la retraite, jusqu'en 1982. Ces vingt-deux années passées au Musée d'Art Moderne furent l'occasion pour elle d'affermir ses connaissances sur des peintres dont elle pouvait côtoyer la production chaque jour et dont elle essaya de percer les secrets. Toute une série d'écrits témoignent ainsi de la persévérance qu'elle mit dans ses recherches. On en retrouve les résultats aussi bien dans les revues *Apollon* et *Clés pour les arts* que dans le *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique* dans lequel nous relevons : en 1964, *Quelques maîtres de la Société Libre des beaux-arts* ; en 1966, *Lettres de Léon Van Rijsselberghe à Octave Maus* ; en 1969, *Lettres de Paul Signac à Octave Mausel*, en 1981-84, *A propos du Claude Monet entré récemment dans les collections du Musée. La Mame Porte à Étretat*.

Sa grande compétence mise à contribution dans de nombreuses expositions organisées sous la direction de notre confrère Philippe Roberts-Jones, alors conservateur en chef des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, donne valeur de référence aux introductions qu'elle rédigea pour leurs catalogues. Citons entre autres, en 1960 « L'art français. Marines, vues de ports et paysages fluviaux » ; en 1963 « De David à Matisse » ; en 1964 « Aquarelles, gouaches et pastels du  $xix^e$  siècle à nos jours » ; en 1964-65 « Jeux de la lumière dans la peinture belge » ; en 1965 « L'art français » ; en 1966-67 « Rik Wouters et les artistes brabançons » ; en 1969 « Rétrospective Evenepoel » ; en 1977 « Hommage à Josse Albert » ; en 1979 « Jean Portaels et ses élèves » et en 1980-1981 « 150 ans d'art belge ». Ajoutons qu'avec Francine Legrand, elle fut aussi cheville ouvrière de la grande exposition consacrée en 1962-63 au « Groupe des XX » et qu'elle œuvra aux expositions rétrospectives « Jean Van den Eeckhoudt » en 1973 et 1984 — celle-ci à l'Hôtel de Ville de Bruxelles —, ainsi qu'à celle consacrée à la « Peinture belge sous le règne du Roi Albert » à Namur, en 1984.

Jean Sutter fit appel à son savoir pour rédiger *Les néo-impresionnistes*, paru à Neufchâtel en 1970, et Paul Hasaert fit de même pour *Huit siècles de peinture européenne. Trésors des musées de Belgique*, publié aux éditions « Arcades » en 1975. Les notices sur Henri Evenepoel, Georges Morren et Jean Van den Eeckhoudt, dans la *Biographie nationale*, sont également de sa plume. Passionnée par son sujet, elle dirigea durant de longues années la tribune des Conférences du Midi, suppléant quand il le fallait, les conférenciers défaillants.

Madame Chartrain-Hebbelinck avait été élue membre correspondant de notre Académie en 1966. Deux ans plus tard, la qualité de membre titulaire lui avait été reconnue. Elle fut aussi un membre actif du Conseil. Elle nous présenta trois communications qui mirent en lumière son souci de précision historique dans l'objet de ses recherches : « Lettres inédites de Henri Evenepoel », en 1965 ; « A propos de correspondances inédites adressées au peintre Albert Pinot », en 1978 — sujet

qui fut développé dans la *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art* millésimée 1980-1981 — et *Evenepoel face à Manet*, en 1985. La Revue de l'Académie accueillit aussi un article que M<sup>me</sup> Chartrain consacra à *Théo Van Rijsselberghe, le Groupe des XX et la Libre esthétique*, qui fut publié dans le volume XXIV en 1965.

L'âge de la retraite — pour elle 74 ans ! — ne la laissa pas inactive. En 1984, elle publiait une importante monographie ayant pour titre *Louis Clesse ou le réel poétique*. Au moment de son décès, elle avait encore en chantier un ouvrage sur Henri Evenepoel et un catalogue raisonné de l'œuvre de Jean Van den Eeckhout dans lequel elle analysait quelque quatre cents lettres écrites par le peintre à son père entre 1892 et 1899.

Assidue à nos séances, attentive aux choses de l'Académie, Madame Chartrain-Hebbelincq personnifiait la gentillesse. C'est avec tendresse qu'elle évoquait la vie des peintres belges dont, tant de fois, elle avait évoqué les œuvres. L'Académie royale d'archéologie de Belgique gardera fidèlement son souvenir.

V. G. MARTINY.

### SOPHIE SCHNEEBALG-PERELMAN (1914-1988)

Notre collègue Sophie Schneebalg-Perelman, directrice du Centre de la Tapisserie Bruxelloise, est décédée le 24 mars 1988. Née à Varsovie le 23 septembre 1914, la petite Sophie Perelman émigra en Belgique en 1925 et sa famille s'installa d'abord à Anvers. Entre 1932 et 1937, elle poursuivit avec succès à l'Université Libre de Bruxelles une licence en sciences sociales et une licence en histoire. Les années qui suivirent furent une occasion pour elle de militer pour l'Espagne républicaine puis dans la résistance au nazisme avant de participer activement aux événements qui entourèrent la création du nouvel État d'Israël. C'est ce qui explique sa présence aux États-Unis puis en Israël, entre 1947 et 1954. Elle fut la première secrétaire générale de ce qui allait devenir l'Université de Tel-Aviv et continuera, à son retour en Belgique, son action au sein des organes directeurs de diverses associations juives.

En 1965, elle présente à l'ULB une thèse de doctorat sous la direction du professeur Paul Bonenfant, sur l'importance économique de la tapisserie bruxelloise et une thèse annexe sur la véracité historique du Miracle du Saint-Sacrement à Sainte-Gudule. Sophie Schneebalg-Perelman entame là une série de travaux qui — dans la lignée des Wauters et Crick-Kuntziger — font sortir de l'ombre la tapisserie de Bruxelles qui se voit rendre son caractère de centre de production le plus important aux xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles. Rappelons simplement l'étude de notre collègue sur les tapisseries du Wawel (1972), son livre sur « Les chasses de Maximilien » (1982) et son ouvrage sur la tapisserie des Pays-Bas sous les ducs de Bourgogne, dont elle a pu achever le manuscrit quelques semaines avant de mourir et qui paraîtra sous peu. Sans oublier le fameux article qui rend aux Pays-Bas les célèbres tentures de la Dame à la licorne.

Certes, les hypothèses de Sophie Schneebalg-Perelman obligeaient trop certains de ses collègues à remettre en question leurs propres connaissances et la contradiction ira jusqu'à la diffamation. Sans empêcher d'ailleurs la majorité des historiens étrangers de réviser leurs positions.

En 1974, Sophie Schneebalg-Perelman avait créé le Centre de la Tapisserie Bruxelloise, modifié en 1980, dont elle allait assumer la direction jusqu'à sa mort en poursuivant des recherches, organisant des expositions, formant des jeunes chercheurs, donnant des cours et des conférences, publiant des articles, diffusant partout son enthousiasme pour le sujet auquel elle s'était identifiée. Membre correspondant de notre Académie en 1968, elle sera élue membre titulaire en 1973 et nous fera bénéficier de plusieurs conférences, articles et comptes rendus.

Sophie Schneebalg-Perelman avait un caractère très entier qui pouvait agacer ou enthousiasmer. Ceux pour qui le temps, la vanité et l'intérêt personnel ne passent pas en premier lieu, ont pu constater à quel point son amitié était sincère et généreuse. Ses amis, ses collègues, l'histoire de la tapisserie ont fait en sa personne une perte des plus sévères.

André VANRIE



## LISTE DES MEMBRES — LEDENLIJST

**Protecteur**  
S. M. LE ROI

**Beschermheer**  
Z. M. DE KONING

### **Bureau — Bestuur** (1988-1989)

Voorzitter-Président : M. Victor MARTINY ; Vice-président - Ondervoorzitter : Dhr. Prosper SCHITTEKAT ; Secrétaire générale - Algemeen Secretaris : M<sup>me</sup> Madeleine van de WINCKEL ; Trésorier général - Algemeen Penningmeester : M. Maurice COLAERT.

### **Conseil d'Administration — Raad van Beheer**

Mmes Bonenfant, Dosogne-Lafontaine, Dulière, Lemoine, Martens, Smolar, van de Winckel ; MM.-III. Colaert, De Schrijver, De Smet, De Valkeneer, Joosen, Lorette, Mariën, Martiny, Schittekat, Van Molle.

### **Membres titulaires — Titelloerende leden (1)**

VAN DE WALLE, Baudouin, professeur émé. à l'Univ. de Liège, av. d'Auderghem 57, bte 8, 1040 Bruxelles.	(1926)	1932
NINANE, Lucie, conservateur délégué hon. des Musées roy. des Beaux-Arts de Belgique, chaussée de Waterloo 1153, 1180 Bruxelles.	(1932)	1947
JOOSSEN, Henry, Dr. Phil., voorzitter van de Kon. Kring voor Oudheidk. Lett. en Kunst van Mechelen, Kon. Astridlaan 143, 2800 Mechelen.	(1950)	1964
JANSSENS DE BISTHOVEN, Aquilin, ere-conservator van de Stedelijke Musea te Brugge, Sint-Jorisstraat 12, 8000 Brugge.	(1958)	1964
MARTENS, Mina, archiviste hon. de la Ville de Bruxelles, rue Félix Delhase 25, 1060 Bruxelles.	(1965)	1965
JADOT, Jean, président hon. de la Société roy. de Numismatique de Belgique, avenue Louise 22, 1050 Bruxelles.	(1947)	1966
NASTER, Paul, ere-hoogleraar aan de Katholieke Univ. te Leuven, Bogaardenstraat 66D, b.1, 3000 Leuven.	(1952)	1966

(1) Le millésime entre parenthèses indique la date de nomination de membre correspondant ; le second celle de l'élection de membre titulaire. — Het jaartal tussen haakjes duidt de datum aan van aanstelling als correspondent lid ; het tweede, de benoeming als titelloerend lid.

SULZBERGER, Suzanne, professeur hon. à l'Univ. libre de Bruxelles, rue F. Merjay 101, 1060 Bruxelles.	(1938)	1967
BONENFANT-FEYTMANS, Anne-Marie, archiviste-conserv. hon. du Musée de l'Assistance publ. de Brux. av. de l'Université 75, bte 13, 1050 Bruxelles.	(1955)	1967
DE VALKENEER, Adelin, docteur en Archéologie et Histoire de l'Art, rue du Châtelain 6B, bte 11, 1050 Bruxelles.	(1966)	1967
SCHITTEKAT, Prosper, ere-conservator van het Wetensch. en Kult. Centrum Duinenabdij, rue de l'Église 5, 5021 Gelbressée.	(1966)	1967
DOSOGNE-LAFONTAINE, Jacqueline, chef de travaux aux Musées roy. d'Art et d'Histoire, chargé de cours à l'Univ. cath. de Louvain, av. A. Huysmans 87, bte 6, 1050 Bruxelles.	(1967)	1968
ROBERTS-JONES, Philippe, secrétaire perpétuel de l'Académie roy. de Belgique, rue Roberts-Jones 66, 1180 Bruxelles.	(1967)	1968
BRUNARD, Andrée, conservateur hon. des Musées communaux de Bruxelles, avenue de Tervuren 250, 1150 Bruxelles.	(1955)	1969
DE SCHRYVER, Antoine, hoogleraar aan de Rijksuniversiteit te Gent, Meidoorndreef 28, 9219 Gent.	(1965)	1969
MARIËN, Marc E., ere-departementshoofd bij de Koninkl. Musea voor Kunst en Geschiedenis, Eedgenotenstraat 21, 1040 Brussel.	(1965)	1969
PAUWELS, Henri, hoofdconservator a.i. bij de Koninkl. Musea voor Schone Kunsten van België, Groenpark 17, 9720 De Pinte.	(1965)	1969
VAN MOLLE, Frans, hoogleraar aan de Katholieke Univ. te Leuven, Herendreef 15, 3030 Heverlee.	(1955)	1969
COLMAN, Pierre, professeur à l'Univ. de Liège, quai Churchill 19, bte 51, 4020 Liège.	(1966)	1969
DE SMET, Antoine, ere-conservator bij de Koninkl. Bibliotheek, Georges Lecointelaan 62, 1180 Brussel.	(1967)	1969
DUPHÉNIEUX, Gabriel, conservateur au Musée d'Histoire et d'Archéologie de Tournai, rue J. Hoyois 20, 7500 Tournai.	(1967)	1969
LEMOINE-ISABEAU, Claire, collaborateur scientifique au Musée roy. de l'Armée, avenue Den Doorn 3, bte 12, 1180 Bruxelles.	(1969)	1970
DE RUYT, Franz, professeur émér. à l'Univ. cath. de Louvain, av. Charles Verhaegen 39, 1950 Kraainem.	(1935)	1972
MARTINY, Victor, professeur hon. à l'Univ. libre de Bruxelles, rue Meyerbeer 1, 1180 Bruxelles.	(1967)	1972
MARIËN-DUGARDIN, Anne-Marie, chef de section hon. aux Musées roy. d'Art et d'Histoire, rue des Confédérés 21, 1040 Bruxelles.	(1967)	1973
SOREIL, Arsène, prof. émér. à l'Univ. de Liège, rue de l'Yser 316, 4300 Ans.	(1968)	1973
MONBALLIEU, Adolf, ad.-cons. bij het K. Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen, Landbouwstraat 139, 2800 Mechelen.	(1970)	1973
VAN DE WINGKEL, Madeleine, dr en Histoire de l'Art et Archéologie, chargé de cours à l'Inst. sup. d'Architecture de l'État, rue Marq 21, 1000 Bruxelles.	(1971)	1974
LORETTE, Jean, conservateur au Musée roy. de l'Armée, rue Vervloesem 7, 1200 Bruxelles.	(1969)	1975
FOLIE, Jacqueline, chef de travaux à l'Institut roy. du Patrimoine artistique, avenue Marie-José 52, 1200 Bruxelles.	(1972)	1976
HACKENS, Tony, professeur à l'Univ. cath. de Louvain, avenue Léopold 28a, 1330 Rixensart.	(1972)	1976
JOTTRAND, Mireille, chef de section au Musée de Mariemont, rue Daily Bul 30, 7100 La Louvière.	(1973)	1976

DUCHESNE, Albert, doct. en Histoire, conservateur hon. au Musée royal de l'Armée, rue Servais-Kinet 41, 1200 Bruxelles.	(1972)	1978
DICKSTEIN-BERNARD, Claire, archiviste du Centre public d'aide soc. de Bruxelles, avenue J. van Horenbeeck 147a, 1160 Bruxelles.	(1974)	1978
COEKELBERGHS, Denis, dr en Arch. et Hist. de l'Art, avenue Maréchal Joffre 69, 1190 Bruxelles.	(1972)	1978
DACOS-CRIFÒ, Nicole, maître de recherches F.N.R.S., 71 av. Notre-Dame, 1140 Bruxelles, et via Dall'Ongaro 38, I-00152 Roma.	(1975)	1979
GUÉRET-DE KEYSER, Eugénie, chargé de cours hon. à l'Univ. cath. de Louvain et à la Fac. univ. Saint-Louis, rue Baron de Castro 20, 1040 Bruxelles.	(1970)	1979
GAIER, Claude, directeur du Musée d'Armes, rue F. Lapière 35, 4620 Fleion.	(1972)	1979
CULOT, Paul, assistant à la Bibliothèque roy. Albert I <sup>er</sup> , rue Vogler 19, 1030 Bruxelles.	(1976)	1980
TRIZNA, Jazeps, chef de travaux hon. à l'Univ. cath. de Louvain, rue Émile Goës 1, bte 2, 1348 Louvain-la-Neuve.	(1976)	1980
SOSSON, Jean-Pierre, chef de travaux à l'Univ. cath. de Louvain, rue Th. Roosevelt 30, 1040 Bruxelles.	(1978)	1981
VAN DE VELDE, Carl, onderzoeksleider Nat. Fonds voor Wet. Onderzoek, Cogels-Osylei 15, 2600 Berchem	(1972)	1981
ULRIX-CLOSSET, Marguerite, maître de conférences hon. à l'Univ. de Liège, rue des Wallons 266, 4000 Liège.	(1974)	1981
WALCH, Nicole, assistant à la Bibliothèque roy. Albert I <sup>er</sup> , rue des Champs-Élysées 33, bte 22, 1050 Bruxelles	(1976)	1981
DULIÈRE, Cécile, dr en Arch. et Hist. de l'Art, rue Geleystsbeck 8, 1180 Bruxelles.	(1978)	1982
DUVERGER, Erik, onderzoeksleider Nat. Fonds voor Wet. Onderzoek Coupure 385, 9000 Gent.	(1969)	1983
VERONÉE-VERHAEGEN, Nicole, m.-adm. du Centre nat. de Recherches «:Primitifs flamands», rue de Borzileux 40, 5437 Humain.	(1973)	1983
DUVOSQUEL, Jean-Marie, chef du Départ. culturel du Crédit Communal de Belgique, rue de l'Étoile Polaire 37, 1080 Bruxelles.	(1980)	1985
DELMARCEL, Guy, werkleider bij de Kon. Musea voor Kunst en Geschiedenis, Bergstraat 150, 3200 Kessel-Lo.	(1981)	1985
LEMAIRE-DE VAERE, Claudine, att. scient. à la Bibliothèque roy. Albert I <sup>er</sup> , av. Père Damien 85, bte 15, 1150 Bruxelles.	(1981)	1985
SMOLAR-MEYNART, Arlette, adj. conserv. Archives et Musées de la ville de Bruxelles, av. Em. Bossaert 49, 1080 Bruxelles.	(1983)	1985
COLAERT, Maurice, président de la Soc. roy. de Numismatique de Belgique, av. W. Churchill 58, bte 17, 1180 Bruxelles.	(1983)	1986
VANRIE, André, assistant aux Archives Générales du Royaume, rue Lens 16, 1050 Bruxelles.	(1979)	1987
PIÉRARD, Christiane, conservateur de la Bibliothèque de l'Univ. de l'État à Mons, rue Notre-Dame Débonnaire 2, 7000 Mons.	(1978)	1987
EECKHOUT, Paul, ere-cons. van het Museum voor Schone Kunsten te Gent, Motzenstraat 130, 9220 Merelbeke	(1978)	1987
SCHEERS, Simone, bevoegd verklaard navorser bij het Nat. Fonds voor Wet. Onderzoek, Vlamingenstraat 40, 3000 Leuven.	(1982)	1987
MEKHITARIAN, Arpag, secrétaire gén. de la Fondation égypt. Reine Élisabeth, av. E. Cambier 27/37, bte 5, 1030 Bruxelles.	(1984)	1988



### Membres honoraires — Honoraire leden

JANSEN, Adolf, gemachtigd ere-conservator van de Kon. Musea voor Kunst en Geschiedenis, Koningin Astridlaan 161, 2800 Mechelen.	(1936)	1946
HAIRS, Marie-Louise, a. maître de conférences à l'Univ. de Liège, Le Sart'âge, rue de l'Abbaye 99, 4400 Herstal.	(1955)	1967
GREINDL, Baronne Edith, maître en Hist. de l'Art et Archéologie, rue de la Vallée, 30, 1050 Bruxelles.	(1947)	1950
STIENNON, Jacques, professeur hon. à l'Univ. de Liège, rue des Acacias 34, 4000 Liège.	(1966)	1972

### Membres correspondants — Correspondenten leden

DANTHINE, Hélène, professeur hon. à l'Univ. de Liège, rue du Parc 67, 4000 Liège.		1951
DIANENS, ÉLISABETH, inspectrice van het Kunstpatrimonium van Oost-Vlaanderen, Boelare 91, 9900 Eeklo.		1958
FETTWEIS, Henri, chef de section aux Musées roy. d'Art et d'Histoire, rue Ch. Le Grelle 19, 1040 Bruxelles.		1969
DE PAUW-DEVEEN, Lydia, gewoon hoogleraar Vrije Univ. Brussel, Waterlooaan 58, b. 3, 1050 Brussel.		1972
DE WILDE, Eliane, afdelingshoofd bij de Kon. Musea voor Schone Kunsten van België, Franz Merjayastraat 67, 1060 Brussel.		1973
DOGAER, Georges, werkleider bij de Kon. Bibliotheek Albert I <sup>er</sup> , Putsesteenweg 305, 2820 Bonheiden.		1973
ROBERTS-JONES-POPELIER, Françoise, assistant aux Musées roy. des Beaux-Arts, rue Roberts-Jones 66, 1180 Bruxelles.		1973
CASTEELS, Marguerite, erebibliothecaris, Rijksdomein van Gaasbeek, Tervuerenlaan 106, 1040 Brussel.		1976
MERCIER, Philippe, professeur à l'Univ. cath. de Louvain, rue du Blanc Ry 157/5, 1342 Limelette.		1978
PHILIPPOT, Paul, professeur à l'Univ. libre de Bruxelles, av. Ch. Michiels 178, bte 17, 1170 Bruxelles.		1978
LE BAILLY DE TILLEGHEM, b <sup>on</sup> Serge, dr en Hist. de l'Art et Archéologie, «La Bouquinière», rue de la Goudinière, 7542 Mont-St-Aubert.		1979
SMOLDEREN, Luc, ambassadeur de Belgique, av. Em. Duray 66, 1050 Bruxelles.		1980
VANDEN BEMDEN, Yvette, ch. de cours aux Fac. Notre-Dame de la Paix à Namur, r. du Mont-Blanc 53, 1060 Bruxelles.		1981
MARCHETTI, Patrick, ch. de cours aux Fac. Notre-Dame de la Paix à Namur, 15, rue des Prisonniers de guerre, 5150 Wépion.		1981
CLERCX-LÉONARD-ÉTIENNE, Françoise, cons. adjoint des Musées de la Ville de Liège (Cab. des Estampes), quai de la Boverie 3, 4020 Liège.		1982
HUYS, Bernard, hoofd van de Afdeling Muziek van de Kon. Bibliotheek van België, Kasteelstraat 5, 1750 Schepdaal.		1982
CAUCHES, Jean-Marie, prof. aux Fac. St-Louis à Bruxelles et chargé de cours invité à l'Univ. cath. de Louvain, rue de la Station 173, 7300 Quaregnon.		1983
BALIS, Arnout, dr in de Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde, Parklaan 33, 9000 Gent.		1985
GOB, André, maître de conférences à l'Univ. de Liège, rue Grosses Pierres 32, 4940 Trooz.		1985

VAN DEN BERGEN-PANTENS, Christiane, coll. au Centre de Codicologie de la Bibliothèque roy. Albert I <sup>er</sup> , Champ du Vert Chasseur 84, 1180 Bruxelles.	1985
HUVENNE, Paul, docent aan het Kunsthistorisch Instituut van Antwerpen, Terlinckstraat 20, 2600 Berchem.	1986
DE RUYT, Claire, chargé de cours aux Fac. Notre-Dame de la Paix à Namur, av. Ch. Verhaegen 39, 1950 Kraainem.	1986
MASSCHELEIN-KLEINER, Liliane, directeur a.i. de l'Institut roy. du Patrimoine Artistique, av. des Tourterelles 32, 1150 Bruxelles.	1987
LECLERCQ, Jacqueline, dr en Phil. et Lettres, prof. à l'Institut prov. des Industries alimentaires et du Tourisme, rue du Président 64, 1050 Bruxelles.	1987
COCKSHAW, Pierre, chef de Départ. à la Bibliothèque roy. Albert I <sup>er</sup> , ch. de cours à l'Univ. Libre de Bruxelles, rue Puccini 99, 1070 Bruxelles.	1987
WALGRAVE, Jan, Directeur van het Provinciaal Museum Sterckxhof, Oude kerkstraat 90, 2018 Antwerpen.	1987
DE DIJN, Clemens, Diensthoofd Kunstpatrimonium Provincie Limburg, P. Bellefroidlaan 14, b. 27, 3500 Hasselt.	1987
HADERMANN-MISGUICH, Lydie, ch. de cours à l'Univ. libre de Bruxelles, drève des Châtaigniers 2, Domaine de la Motte, 1488 Bousval.	1987
DE BAE, Marguerite, ass. à la Bibliothèque roy. Albert I <sup>er</sup> , rue des Balkans 8, bte 9, 1180 Bruxelles.	1987
FRÉDÉRICQ-LILAR, Marie, ass. à l'Univ. libre de Bruxelles, Beaucarnestraat 9, 9700 Oudenaarde.	1988
GÉNICOT, Luc-F., prof. à l'Univ. cath. de Louvain, pl. Blaise Pascal 1, 1348 Louvain-la-Neuve.	1988
SOENEN, Micheline, ass. aux Archives Générales du Royaume, rue G.-E. Lebon 109, bte 3, 1160 Bruxelles.	1988
BASTIN, Norbert, cons. des Musées de Groesbeek de Croix et des Arts anciens du Namurois, rue de Fer 24, 5000 Namur.	1988

#### Correspondants honoraires — Honoraire correspondenten

CLERCX-LEJEUNE, Suzanne, professeur hon. à l'univ. de Liège, rue du Rèwe 2bis, 4000 Liège.	1941
COLLON-GEVAERT, Suzanne, prof. émérite de l'Univ. de Liège, rue de Waha 12, 4070 Tilff.	1952
BRAGARD, René, professeur hon. à l'Univ. libre de Bruxelles, rue Paul Lauters 38, bte 1, 1050 Bruxelles.	1967
MAUQUOY-HENDRIX, Marie, conservateur hon. du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque roy. Albert I <sup>er</sup> , rue de la Bruyère 8, 5507 Falmagne.	1958
WANGERMÉE, Robert, professeur hon. à l'Univ. libre de Bruxelles, directeur hon. de la R.T.B.F., av. Ar. Huysmans 205, 1050 Bruxelles.	1967
THIÉRY, Yvonne, dr en Hist. de l'Art et Archéologie, rue Longue-Haie 21, 1630 Linkebeek.	1969

#### Associés étrangers — Buitenlandse geassocieerden

GENAILLE, Robert, président d'hon. de la Soc. de l'Histoire de l'Art français, les Eaux Vives 401, F-91120 Palaiseau.	1984
LARSEN, Erik, prof. émérite à l'Université de Kansas, 3412 Wilkinson Woods Drive, Sarasota, Fl. 33581 (U.S.A.).	1985



## **PRIX SIMONE BERGMANS**

### **Extrait du règlement**

1. Le prix est décerné à une étude inédite sur l'histoire de l'art du xvi<sup>e</sup> siècle, se rapportant à un artiste, à une œuvre ou à un aspect de l'humanisme dans les anciens Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège. Toute compilation sera écartée, le prix devant couronner un travail original et scientifique rédigé dans une des langues nationales ou en anglais. Le manuscrit se présentera sous forme d'un article, l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique se réservant le droit de publication dans sa revue.

2. Les manuscrits en triple exemplaire devront parvenir au secrétaire du prix S. Bergmans avant la date fixée. Un exemplaire des travaux présentés reste déposé dans les archives de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique comme étant sa propriété. Un délai d'un mois à compter de la remise du prix est accordé aux auteurs des travaux envoyés pour demander la restitution des deux autres exemplaires. Ce délai passé, l'Académie n'est plus responsable des manuscrits.

3. Le prix est trisannuel et est décerné à une personne non membre titulaire de l'Académie, à la séance du mois de mai. Le Conseil d'Administration de l'Académie fera un appel public pour annoncer le prix.

4. Le prix est attribué par un jury de sept membres nommés par le Conseil d'Administration de l'Académie. La décision sera communiquée aux candidats.

5. Tout litige ou interprétation concernant le dit règlement est de la compétence exclusive du Conseil d'Administration de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique lequel détermine le montant attribué au prix ainsi que la date limite du dépôt des manuscrits.

En 1989, le prix s'élèvera à 40.000 F.B. Les manuscrits doivent être déposés avant le 1<sup>er</sup> février 1989.

Secrétariat du Prix : M. A. DE VALKENEER, rue du Châtelain 6B, bte 11, B-1050 Bruxelles. Tél. (02) 640.22.77.

## **PRIJS SIMONE BERGMANS**

### **Uittreksel uit het reglement**

1. De prijs wordt toegekend aan een onuitgegeven studie over de kunstgeschiedenis van de 16de eeuw, met betrekking tot een kunstenaar, een kunstwerk of een aspect van het humanisme in de voormalige Zuidelijke Nederlanden en in het prinsbisdom Luik. De prijs wil een oorspronkelijk en wetenschappelijk werk bekronen, opgesteld in een van de landstalen of in het Engels. Alle compilatie zal bijgevolg geweerd worden. Het manuscript dient opgesteld te worden in de vorm van een artikel. De Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België behoudt zich het recht van de bekroonde studie te publiceren als artikel in haar tijdschrift.
2. De manuscripten moeten in drie exemplaren bij de secretaris van de prijs S. Bergmans vóór de vastgestelde datum toekomen. Een exemplaar van de toegestuurde werken blijft eigendom van de archieven van de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België, als haar eigendom. Het tijdbestek van een maand, te rekenen vanaf het toekennen van de prijs, wordt aan de auteurs van de toegestuurde werken gelaten om de teruggave van de twee overige exemplaren te vragen. Daarna is de Academie niet meer verantwoordelijk voor deze manuscripten.
3. De prijs is driejaarlijks en wordt toegekend in de maand mei aan een persoon, die geen titelvoerend lid van de Academie is. De raad van de Academie zal een openbare oproep doen om de prijs aan te kondigen.
4. De prijs wordt toegekend door een jury van zeven leden, benoemd door de Raad van Beheer van de Academie. De beslissing zal aan de kandidaten medegedeeld worden.
5. Elke betwisting of interpretatie aangaande het vermelde reglement behoort uitsluitend tot de bevoegdheid van de Raad van Beheer van de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België, die het bedrag van de prijs bepaalt, alsmede de einddatum voor het neerleggen van de manuscripten.

Voor 1989 bedraagt de prijs 40.000 B.F. De handschriften dienen vóór 1 februari 1989 ingezonden.

Secretariaat van de Prijs: Dhr. A. DE VALKENEER, Kasteleinstraat 6B, b. 11, B-1050 Brussel. Tel., (02) 640.22.77.

## PUBLICATIONS DE L'ACADÉMIE — UITGAVEN DER ACADEMIE

**A. ANNALES** (publiées de 1843 à 1930). Intitulées de 1843 à 1847: **Bulletin et Annales**. — de 1848 à 1930: **Annales**. Format in-8°.

Tomes I à LXXVII.

**B. BULLETIN** (publié de 1868 à 1929). Format in-8°.

2 <sup>e</sup> série des Annales	(tome I), 12 fascicules	(1868-1877)
3 <sup>e</sup> série des Annales	(tome II), 5 fascicules	(1875-1878)
3 <sup>e</sup> série des Annales	2 <sup>e</sup> partie, fasc. I-XX	(1879-1886)
4 <sup>e</sup> série des Annales	1 <sup>re</sup> partie, fasc. I-XXIV	(1885-1890)
4 <sup>e</sup> série des Annales	2 <sup>e</sup> partie, fasc. I-XXX	(1890-1897)
5 <sup>e</sup> série des Annales	1 <sup>re</sup> partie, fasc. I-X	(1898-1901)
5 <sup>e</sup> série des Annales	2 <sup>e</sup> partie, fasc. I-VIII	(1901-1902)
Années 1903-1929		

**C. TABLES DES ANNALES.**

Tomes I à XX (1843-1863) : figure à la fin du tome XX (1863), sous pagination différente.

Tomes XXI à XXX (1865-1874) et du BULLETIN (1868-1874) : Bulletin de 1877 (2<sup>e</sup> série, fasc. 12).

Tomes XXXI à XL (1875-1886) et du BULLETIN (1875-1886) : Bulletin de 1886 (3<sup>e</sup> série, fasc. 20).

Tomes I à L (1843-1897), par le baron de Vinck de Winnezelle, 1898.

Tomes I à LI (1843-1898) et du Bulletin (1868-1900), par L. Stroobant, 1904.

**D. SÉRIE IN-4°.**

**Alphonse De Witte**: Histoire monétaire des comtes de Louvain, ducs de Brabant et marquis du Saint-Empire romain. Bruxelles, 1894-1900, trois tomes comprenant 977 pages et 85 planches. Format 29,5 × 22,5 cm.

**M. Crick-Kuntziger**: La Tenture de l'Histoire de Jacob d'après Bernard van Orley, 1954, 47 pages, 32 planches. Format 37 × 27 cm.

**E. REVUE BELGE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE DE L'ART — BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS,**

Format in-8° carré.

Tomes I (1931) à LVII (1988). Continue.

---

