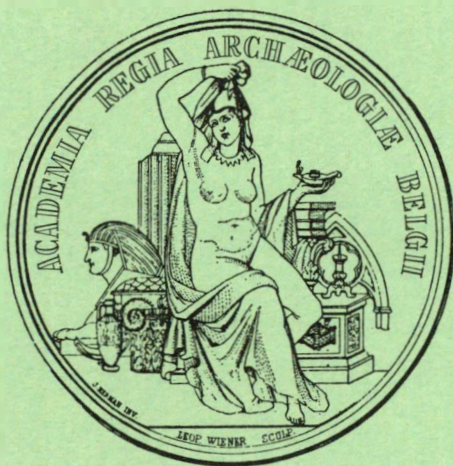


REVUE BELGE D'ARCHÉOLOGIE
ET D'HISTOIRE DE L'ART



BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

LXI - 1992

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 1992-1993 / Dienstjaar 1992-1993

Président/Voorzitter : Paul EECKHOUT ; *Directeur des publications/Directeur der Uitgaven* : M^{me} Jacqueline DOSOGNE-LAFONTAINE ; *Secrétaire/Secretaris* : M^{me} Jacqueline LECLERCQ-MARX ; *Membres/Leden* : M. Maurice COLAERT, Dhr. Antoine DE SCHRYVER, M. ADELIN DE VALKENEER, M^{me} Jacqueline FOLIE, MM. Jean JADOT, Victor MARTINY, 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 kaft als het tijdschrift, met als aanvullende aanduidingen de naam van de auteur en de titel van het artikel.

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

De Commissie neemt geen enkele verantwoordelijkheid op zich wat betreft de gepubliceerde artikels en foto's. Er wordt slechts één antwoord aanvaard op elk artikel of recensie, 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 DE LA DIRECTION GÉNÉRALE DE L'ENSEIGNEMENT
SUPÉRIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE (COMMUNAUTÉ FRANÇAISE DE BELGIQUE)

LXI — 1992

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

Le Grand Maréchal de la Cour.

Le 21 mai 1992.

Monsieur le Président,

Votre lettre du 18 mai dernier, par laquelle vous signalez que l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique célébrera le 16 octobre prochain le cent cinquantième anniversaire de sa création, m'est bien parvenue.

Je n'ai pas manqué d'en informer Sa Majesté le Roi, qui m'a chargé de vous remercier de cette aimable communication.

Le Souverain vous adresse ses vives félicitations à l'occasion de cet événement.

Veillez agréer, Monsieur le Président, l'assurance de ma considération très distinguée.

(S) Gérard JACQUES.

Monsieur A. DE VALKENEER,
Président de l'Académie Royale
d'Archéologie de Belgique.

Le Crédit communal de Belgique a pris en charge une partie de l'illustration de ce volume du 150e anniversaire.

Het Gemeentekrediet van België kwam financieel tussen voor de illustraties van dit jubileumnummer.

TABLE DES MATIÈRES — INHOUDSTAFEL

Introduction au 150 ^{ème} Anniversaire de l'Académie — Inleiding tot de 150 ^{ste} Verjaardag van de Academie (A. DE VALKENEER - J. DOSOGNE-LAFONTAINE)	5
Comités d'honneur et exécutif - Ere- en inrichtend Comité	7
Programme de la journée du 16 octobre 1992 — Programma van de dag van 16 oktober 1992	9

ARTICLES — BIJDAGEN

Victor G. MARTINY, <i>L'Académie royale d'Archéologie de Belgique trois fois jubilaire. 1842-1992</i>	11
Henry JOOSEN, <i>Kanttekeningen bij de 150^{ste} Verjaardag van de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België, 1842-1992</i>	75
André MATTHYS, <i>La direction des fouilles en Région wallonne</i>	79
Jacqueline LAFONTAINE-DOSOGNE, <i>Le cycle de sainte Marguerite d'Antioche à la cathédrale de Tournai et sa place dans la tradition romane et byzantine</i>	87
Guy DELMARCEL, <i>De Passielapijten van Margareta van Oostenrijk. Nieuwe gegevens en documenten</i>	127
Paul EECKHOUT, <i>Philippe de Champagne et les symboles du sel</i>	161
Carl VAN DE VELDE, <i>In de ban van Caravaggio en Rubens: de schilder Gerard Seghers</i>	181
Eugénie DE KEYSER, <i>Sculpture de notre temps en Belgique</i>	201

MISCELLANEA

Jacqueline LAFONTAINE-DOSOGNE, <i>1991. L'année de l'impératrice Théophano</i>	229
Jacqueline LECLERCQ-MARX, <i>Tournai: deux fresques médiévales oubliées. L'Entrée du Christ à Jérusalem (XIV^e siècle) et un fragment d'Annonciation de Robert Campin</i>	230
Daniel DROIXHE, <i>Léon DeFrance, l'Émulation de Liège et l'Esprit des Journaux</i>	231

COMPTES RENDUS — RECENSIES

J. CHERRY, <i>Medieval decorative Art. British Museum</i> (J. LAFONTAINE-DOSOGNE)	241
E. COCKX - INDESTEGE, <i>Guide pour la description bibliographique des imprimés anciens et précieux</i> (R. VAN LAERE)	241
A. DE NEEF et alii, <i>Alfred Ost. Muurtekeningen</i> (H. JOOSEN)	242

<i>Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque VIII</i> (J. FOLIE)	242
M.-L. LIEVENS-DE WAEGH, <i>Le Musée national d'Art ancien et le Musée national des Carreaux de Faïence de Lisbonne</i> (H. JOOSEN)	244
M. MAUQUOY-HENDRICKX, <i>L'Iconographie d'Antoine Van Dyck. Catalogue raisonné, 2^e éd.</i> (Ft. CLERCX-LEONARD-ÉTIENNE)	245
J. READE, <i>Mesopotamia. British Museum</i> (R. VAN LAERE)	246
M. ROAF, <i>Atlas de la Mésopotamie et du Proche-Orient Ancien</i> (R. Van Laere)	246
<i>Sint-Franciscus en zijn broeders</i> (H. JOOSEN)	247
G. SPIESSENS, <i>Leven en werk van de Antwerpse schilder Alexander Adriaenssen (1587-1661)</i> (C. VAN DE VELDE)	248
<i>Vor dem Jahr 1000. Abendländische Buchkunst zur Zeit der Kaiserin Theophanu</i> (J. LAFONTAINE-DOSOGNE)	249

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

Procès-verbaux — Verslagen	251
Communications — Mededelingen : L. DE REN, <i>Beeldhouwer Renier Delcommune (1736-1804)</i> ; J. BLANKOFF, <i>L'archéologie urbaine à Novgorod et dans d'autres villes de la Russie ancienne</i> ; A.-M. MARIËN-DUGARDIN, <i>Faïences fines du Luxembourg (1767-début du XIX^e s.)</i> ; P. NASTER, "Verguld, Verzilverd" en aanverwante begrippen en problemen in de antieke, vooral Griekse archeologie ; M.-C. BRUVIER, <i>Arguments pour l'usage individuel du siège en Égypte pharaonique</i> ; M. COPPENS, <i>Les dessins de dentelle de Fernand Khnopff</i> ; C. DUMORTIER, <i>L'art mural en majolique anversoise</i> ; C. LEMAIRE, <i>Présentation de l'exposition « Isabelle du Portugal » à la chapelle de Nassau</i> ; Chr. VANDEN BERGEN, <i>La représentation et la signification des animaux comme cimiers héraldiques</i> ; J. LAFONTAINE-DOSOGNE, <i>L'influence de l'art byzantin en Germanie au temps de l'impératrice Théophano († 991)</i> ; Y. VANDEN BEMDEN, <i>Le vitrail à la Renaissance : les modèles</i> ; R. VAN LAERE, <i>Gesigneerde ornamenten in Luikse drukken uit de 17^{de} en 18^{de} eeuw</i> ; C. VAN NEROM, <i>Les panneaux des Comtes de Flandres au Grand Séminaire de Bruges</i>	
In memoriam : FRANZ DE RUYT (T. HACKENS)	263
Albert DUCHESNE (J. LORETTE)	263
Liste des membres — Ledenlijst	265
PRIX — PRIJS SIMONE BERGMANS	271
PRIJS — PRIJS ADOLF JANSEN	273

INTRODUCTION AU 150^e ANNIVERSAIRE DE L'ACADÉMIE INLEIDING TOT DE 150^{ste} VERJAARDAG VAN DE ACADEMIE

En ce mois d'octobre 1992, il y a 150 ans qu'à Anvers, l'Académie royale d'Archéologie de Belgique était créée par des personnes désireuses de sauvegarder et de promouvoir l'art dans nos différentes provinces.

Cet anniversaire, 1842-1992, est un événement marquant du point de vue culturel. Il témoigne de la vitalité et de la présence d'une institution dont le but primordial est de soutenir la recherche consacrée à l'art en Belgique, de la préhistoire à nos jours. C'est pourquoi l'Académie royale d'Archéologie de Belgique a décidé d'organiser, à l'occasion de cet anniversaire, un colloque couvrant différentes périodes et disciplines de l'art dans nos régions. Ces conférences, pour lesquelles appel a été fait à des membres de l'Académie, sont publiées dans la *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, organe essentiel au rayonnement de notre Institution.

En effet, en 150 ans d'existence, dans un monde en pleine mutation, le rôle de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique s'est transformé. A l'aube du XXI^e siècle, l'Académie est devenue essentiellement un lieu d'échanges et de réflexions. Elle s'ouvre sur le monde en accueillant des membres associés étrangers spécialistes de notre art national. La mission de l'Académie est aussi de soutenir la recherche scientifique. Elle accomplit cette tâche par l'attribution de prix et par ses publications.

Sa Majesté le Roi a, comme ses prédécesseurs, honoré l'Académie royale de Belgique en lui accordant en 1979 son Haut-Patronage.

Que cette journée du 16 octobre 1992 soit l'écho de la volonté d'échanges, de la cordialité et du dynamisme intellectuel qui animent notre institution depuis sa fondation, il y a cent cinquante ans.

Adelin DE VALKENEER,
président.

Anderhalve eeuw geleden werd te Antwerpen de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België gesticht. Enkele geïnteresseerden besloten er in de maand oktober 1842 tot de oprichting met als voornaamste streven de bescherming en de bevordering van de kunst in onze verschillende provincies.

Deze 150^{ste} verjaardag is van uitzonderlijk cultureel belang. Hij getuigt van de vitaliteit van een instelling, die zich als voornaamste taak gesteld heeft het onderzoek te bevorderen van de kunst in België, vanaf de prehistorie tot heden. Daarom heeft de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België besloten ter gelegenheid van deze verjaardag een colloquium te organiseren, dat gewijd is aan verschillende periodes en disciplines van de kunst in onze streken. De lezingen, waarvoor beroep gedaan werd op de leden van de Academie, zullen gepubli-

ceerd worden in het *Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis*, dat een essentieel instrument is in de werking van de Academie.

In de loop van haar 150-jarig bestaan in een steeds evoluerende wereld is de rol van de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België niet onveranderd gebleven. Op de drempel van de 21^{ste} eeuw is de Academie eerst en vooral een ontmoetingsplaats en een oord van bezinning. Zij vormt geen streng gesloten kring maar staat open voor de buitenwereld en ontvangt daarom in haar midden ook buitenlandse geassocieerden, gespecialiseerd in onze nationale kunst. De Academie heeft eveneens als taak wetenschappelijk onderzoek te steunen. Zij doet dit door het toekennen van prijzen en door haar publikaties.

In 1979 heeft Zijne Majesteit de Koning, evenals zijn voorgangers, de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België vereerd met Zijn Hoog Beschermheerschap.

Moge vandaag 16 oktober 1992 uiting geven aan de wil tot uitwisseling van ideeën, aan de hartelijkheid en aan het intellectuele dynamisme, die een kenmerk zijn van onze instelling sinds haar oprichting, anderhalve eeuw geleden.

Adelin DE VALKENEER,
voorzitter.

* * *

A l'occasion de cette commémoration, la *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art* publie un numéro spécial. Il comporte un historique très complet des activités de l'Académie depuis sa fondation en 1842, ainsi qu'une esquisse de son action; une série d'articles dus exclusivement à des membres de l'Académie et couvrant divers domaines et périodes de notre art national; des *Miscellanea* et une sélection réduite de comptes rendus d'ouvrages; les procès-verbaux de nos séances avec les résumés des communications; deux rubriques *In Memoriam*, la liste des membres (comportant les noms des membres étrangers récemment élus) et le règlement des deux prix de l'Académie.

On remarquera l'absence de la rubrique consacrée à la Bibliographie nationale, laquelle paraîtra pour les années 1991-1992 dans le volume LXII (1993). En revanche, nous avons le plaisir d'annoncer la parution, cette année encore, d'un fascicule séparé contenant les *Tables* de la Revue, du volume I au volume LIX (1931-1990). Nous espérons que ces *Tables*, regroupant les articles, les *Miscellanea* et les communications, rendront des services à tous les spécialistes de notre art national, tant en Belgique qu'à l'étranger.

Le présent volume a bénéficié d'un effort particulier pour la reproduction d'illustrations en couleurs, qui rendent mieux justice à la beauté des œuvres.

Jacqueline DOSOGNE-LAFONTAINE,
directeur des publications.

Ter gelegenheid van deze herdenking, verschijnt een speciaal nummer van het *Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis*. Het bevat een zeer volledig overzicht van de activiteiten van de Academie sinds haar oprichting in 1842 evenals een schets van haar

realisaties. Daarnaast werden uitsluitend artikels opgenomen, die geschreven werden door leden. Zij behandelen verschillende aspecten van onze nationale kunst. Het geheel wordt afgerond door *Miscellanea*, een beperkt aantal boekbesprekingen, de procesverbalen van onze zittingen met samenvattingen van de lezingen, twee necrologieën, de ledenlijst waarin opgenomen de pas verkozen buitenlandse leden en het reglement van beide prijzen van de Academie.

De Nationale Bibliografie ontbreekt uitzonderlijk. Zij zal daarom in deel LXII (1993) de jaren 1991-1992 bestrijken. Wij hebben echter het genoegen u de publikatie aan te kondigen van een los deeltje dat dit jaar nog zal verschijnen. Het bevat de *Indices* van deel I tot deel LIX (1930-1990). Wij hopen dat deze *Indices*, waarin zowel de artikels als de *Miscellanea* en de lezingen opgenomen werden, nuttig zullen zijn voor binnen- en buitenlandse specialisten van onze nationale kunst.

Voor deze jaargang werd een bijzondere inspanning geleverd. Deze liet ons afbeeldingen in kleuren te reproduceren, zodat de esthetische kwaliteiten van de behandelde kunstvoorwerpen beter tot hun recht komen.

Jacqueline DOSOGNE-LAFONTAINE,
directeur der uitgaven.

* * *

COMITÉ D'HONNEUR-ERECOMITE

De Heer J.-L. DEHAENE

Eerste Minister

Premier Ministre

Monsieur J.-M. DEHOUSSE

Ministre de la Politique Scientifique

Minister van Wetenschapsbeleid

Monsieur Ch. PICQUÉ

Ministre-Président de l'Exécutif de la Région de Bruxelles-Capitale

Minister-Voorzitter van Brusselse Hoofdstedelijke Executieve

Monsieur H. BROUHOON

Bourgmestre de la Ville de Bruxelles

Burgemeester van de Stad Brussel

Monsieur F. THELEMANS

Échevin des Beaux-Arts de la Ville de Bruxelles

Schepen van Schone Kunsten van de Stad Brussel

Monsieur A. BODSON

Recteur de l'Université de l'État à Liège

De Heer L. DE MEYER

Rector van de Rijksuniversiteit te Gent

De Heer R. DEJAEGERE

Rector van de Vrije Universiteit Brussel

Madame F. THILS-CLEMENT

Recteur de l'Université Libre de Bruxelles

Monsieur P. MACQ

Recteur de l'Université Catholique de Louvain

De Heer R. DILLEMANS

Rector van de Katholieke Universiteit Leuven

Révérénd Père J. BERLEUR sj.

Recteur des Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix à Namur

Baron de LANDSHEERE
Président de la Fondation Universitaire

Monsieur J. LEDUC
Président de l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique

De Heer R.A. MERTENS
Voorzitter van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België

Baron Ph. ROBERTS-JONES
Secrétaire Perpétuel de l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique

Kanunnik G. VERBEKE
Vaste Secretaris van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België

Monsieur D. CAHEN
Directeur de l'Institut Royal des Sciences Naturelles de Belgique

Mejuffrouw E. DE WILDE
Hoofdconservator van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België

Monsieur E.-A. JACOBS
Conservateur en Chef du Musée Royal de l'Armée et d'Histoire Militaire

Madame L. MASSCHELEIN-KLEINER
Directeur a.i. de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique

De Heer E. PERSOONS
Algemeen Rijksarchivaris van Algemeen Rijksarchief en Rijksarchief in de Provinciën

Mevrouw J. ROELANTS
Hoofdconservator a.i. van de Koninklijke Bibliotheek Albert I

De Heer D. THYS van den AUDENAERDE
Directeur van het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika

De Heer F. VAN NOTEN
Hoofdconservator van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis

LES ANCIENS PRÉSIDENTS DE L'ACADÉMIE ROYALE
D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE
DE GEWEZEN VOORZITTERS VAN DE KONINKLIJKE ACADEMIE VOOR
OUDHEIDKUNDE VAN BELGIË

Mademoiselle M. MARTENS
Archiviste honoraire de la Ville de Bruxelles

De Heer H. JOOSEN
Ere-Voorzitter van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde Letteren en Kunst van Mechelen

De Heer A. DE SMET
Ere-conservator bij de Koninklijke Bibliotheek

Monsieur J. JADOT
Président honoraire de la Société royale de Numismatique de Belgique

De Heer A. DE SCHRIJVER

Ere-hoogleraar aan de Rijksuniversiteit Gent

Madame J. DOSOGNE-LAFONTAINE
Chef de Département aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, professeur à l'Université Catholique de Louvain

Monsieur V. MARTINY
Professeur émérite à l'Université Libre de Bruxelles

De Heer P. SCHITTEKAT
Ere-conservator van het Wetenschappelijke en Culturele Centrum Duinenabdij te Kosijde

COMITÉ EXÉCUTIF — INRICHTEND COMITÉ

Monsieur A. DE VALKENEER Président	De Heer R. VAN LAERE Adjunct-Schatbewaarder
De Heer P. EECKHOUT Ondervoorzitter	Mademoiselle C. DE RUYT Secrétaire Générale
Madame J. DOSOGNE-LAFONTAINE Directeur des publications	Mademoiselle C. DUMORTIER Secrétaire-adjointe
Monsieur M. COLAERT Trésorier Général	Madame A. SMOLAR-MEYNART Membre du Conseil d'administration

* *
* *

PROGRAMME DE LA JOURNÉE DU 16 OCTOBRE 1992
PROGRAMMA VAN DE DAG VAN 16 OKTOBER 1992

- 14.15 Accueil des participants - Onthaal van de deelnemers
- 14.30 Allocutions par Monsieur F. THIELEMANS, Échevin des Beaux-Arts
Monsieur A. DE VALKENEER, Président de l'Académie
Openingstoespraken door de Heer F. THIELEMANS, Schepen van Schone Kunsten
de Heer A. DE VALKENEER, Voorzitter van de Academie
- 14.45 Monsieur V.-G. MARTINY
Pour un 150^e Anniversaire. Historique de l'Académie, particulièrement depuis 1960.
- 15.00 De Heer H. JOOSEN
Kanttekeningen bij de 150^{de} Verjaardag van de Academie.
- 15.15 Baron Ph. ROBERTS-JONES
Académie, Chambre de Réflexion.
- 15.45 De Heer G. DELMARCEL
De Passielapijlen van Margareta van Oostenrijk.
- 16.15 Interruption - Pauze
- 16.30 Monsieur A. MATTHYS
L'Archéologie en Wallonie. Bilans et Perspectives.
- 17.00 Madame J. LAFONTAINE-DOSOGNE
Le Cycle de sainte Marguerite dans les fresques romanes de la cathédrale de Tournai.
- 17.30 Prix BERGMANS - Prijs BERGMANS
- 18.00 Réception - Receptie

L'ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE

TROIS FOIS JUBILAIRE

1842-1992

Victor G. MARTINY

Avant-propos

Il est toujours hasardeux d'écrire l'histoire d'une institution en se basant uniquement sur les textes qui furent publiés lors des grands anniversaires qui émaillèrent son existence, car les auteurs de ces relations antérieures ont souvent eu recours aux écrits de leurs prédécesseurs sans se donner la peine d'en vérifier les sources qui, à l'analyse, peuvent se révéler mal transcrites ou erronées ce qui, ajouté à la subjectivité de l'expérience vécue par les narrateurs, fausse la valeur du jugement.

C'est le cas pour l'Académie royale d'archéologie de Belgique qui célèbre cette année son 150^e anniversaire (1).

Les archives de l'Académie sont malheureusement peu nombreuses et fort dispersées (2). Nous avons compensé cette carence par la lecture des procès-verbaux des séances et des rap-

N.B. B.A. (*Bulletin et Annales*); A. (*Annales*); B. (*Bulletin*) et R. (*Revue*) font référence aux publications de l'Académie.

- (1) Cf. L' Grd WAUWERMANS, *Cinquantième de l'Académie d'archéologie de Belgique. 1842-1892*, in A., 4^{ème} série, t. XLVII, n° 7, 1893, p. 67-129, portraits; F. DONNET, *75^e anniversaire de la fondation de l'Académie. 1892-(sic) 1917*, in R., 1920, III, p. 15-21; Paul ROLLAND, *Une Institution centenaire de Recherche et de Publications. L'Académie royale d'Archéologie de Belgique. 1842-1942*, in R., t. XV, 1945, p. 5-24 et Vicomte Charles TERLINDEN, *Le cent vingt-cinquième anniversaire de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique (1842-1967)*, in R., t. XXXVII, 1968 (1970), p. 17-32.
- (2) À défaut de locaux adéquats, les archives de l'Académie ont été la plupart du temps conservées à domicile par les membres des Bureaux successifs ou ont disparu lors de nombreux déménagements. Il ne subsiste plus guère, au siège actuel, que sept boîtes d'une quinzaine de fardes chacune contenant des documents de 1960 à nos jours que nous avons inventoriés, divers états de la trésorerie et un gros et lourd registre in-f° relié plein cuir avec coins en laiton découpé, de 1454 pages (les 7 dernières en blanc) reprenant une *Table alphabétique des noms* des n° 1 à 50 des *Annales*, et qui pourrait donc dater de 1892. La volumineuse correspondance adressée à Albert VISART DE BOCARMÉ qui fut président de l'Académie à quatre reprises, remise par son neveu Baudouin VAN DE WALLE en 1979 (séance du 19 mai), n'a même pas laissé de trace. Nous avons cependant retrouvé quelques documents épars à Anvers, aux archives de la ville (*Stadsarchief*), à la bibliothèque communale (*Stadsbibliotheek*); aux archives de l'État (*Rijksarchief*, notamment pour les subsides aux associations par la province d'Anvers, Série K., n° 452-457, an V, 1862); au Musée Plantin Moretus et au *Museum voor het vlaamse cultuurleven* et, à Bruxelles, aux cabinets des Estampes et des

ports annuels généralement publiés (3), recoupant, quand c'était possible, les renseignements recueillis par ceux fournis par de rares pièces originales perdues dans les dépôts officiels.

Plutôt que de suivre une chronologie d'ensemble et continue, nous avons préféré procéder par sujets, seul moyen pratique, croyons-nous, de bien cerner chacune des facettes de la vie déjà longue de l'Académie.

Prolégomènes

La proclamation de l'indépendance du pays, en 1830, devait nécessairement pousser les Belges à retrouver des racines qui fussent parlantes à leurs deux communautés nationales. D'où l'intérêt porté aux monuments, ces archives de pierres qui en sont la matérialité. Ces recherches venaient d'ailleurs à leur heure dans une Europe baignant dans un romantisme qu'illustra avec persuasion Victor Hugo dans un roman très vite célèbre chez nous, *Notre-Dame de Paris* (1831).

La liberté recouvrée, c'était aussi donner corps à la nostalgie de l'ancien régime, que les mesures restrictives prises depuis l'Empire en faveur du rétablissement des droits de la noblesse avait étouffée. Il en naquit même des prétentions abusives qu'entretenaient des généalogistes pécuniairement intéressés, qu'un Conseil héraldique rétabli le 26 septembre 1843, tenta de refréner.

Parmi les quelque trente sociétés savantes existant alors sur le territoire de la Belgique depuis la fin du XVIII^e siècle — des sciences, des lettres, des beaux-arts et d'émulation (4) — il restait un créneau à exploiter que seule la *Société d'histoire et d'antiquités de la Flandre occidentale*, fondée à Bruges en 1839, commençait à peine d'explorer : l'archéologie. Mais que recouvrait au début du XIX^e siècle en Belgique ce mot d'*archéologie*, conception littéraire sous Platon, synthèse historique du monde antique au XVII^e siècle, science des monuments plastiques au XX^e, telle que le suggéra chez nous Arcisse de Caumont, fondateur de l'école française d'archéologie (5) ?

Dans le style ampoulé du « Belge sortant du tombeau », l'antiquaire, qui chez nous précéda l'archéologue, lui avait trouvé une définition qui mêlait à la fois histoire, progrès, poésie,

Médailles de la Bibliothèque royale Albert I^{er}. Que les responsables de ces différentes institutions ou départements soient ici remerciés, ainsi que M^{me} C. WARMOES, collaboratrice scientifique à l'Académie royale de Belgique et M. M. CELIS, de la *Vlaamse Gemeenschap*, pour l'aide matérielle qu'ils nous ont apportée.

(3) Ceci est aléatoire car, à titre d'exemple, les procès-verbaux des séances entre le 4 décembre 1851 et le 18 décembre 1852, ceux de l'année 1929, ceux postérieurs au 5 décembre 1937 et antérieurs au 4 décembre 1938 et ceux entre décembre 1961 et octobre 1969 n'ont pas été publiés (ces derniers existent cependant en minutes dans les archives de l'Académie). De même le procès-verbal du 5 octobre 1952 manque. Souvent les communications faites en séances oblitèrent les renseignements administratifs. En 1966, le ministère subsidiant insista pour que les rapports soient réduits (séance du 19 mars). Il se trouve aussi que l'assemblée approuve un procès-verbal inexistant (notamment le 17 juillet 1904)... Par contre, les A. et le B. ont longtemps publié des extraits de la correspondance.

(4) On en trouve la liste dans B.A., t. II, 1844, p. 343-347.

(5) Cf. à ce sujet Jacques LAVALLEYE, *Introduction aux études d'archéologie et d'histoire de l'art*, Tournai-Paris, 1946, p. 15 et 19.

philosophie et religion. «L'archéologie, entend-on en 1844⁽⁶⁾, ou la science des choses anciennes, a pour objet l'étude du passé. Sœur et alliée de l'histoire, qui raconte des faits, elle nous présente une suite de tableaux tour à tour effrayants ou gracieux, mais très instructifs; elle décrit et interprète les phases diverses par où l'humanité a passé dans la marche ascendante vers le perfectionnement. Science la plus philosophique à la fois et la plus poétique, elle est pour les initiés, tantôt la source de méditations les plus sérieuses, tantôt la cause des aspirations les plus douces, les plus pieusement mélancoliques, vers cet infini dans le passé et dans l'avenir, où l'esprit aime à s'égarer quelquefois sur les ailes de l'espérance, pour oublier un peu les misères d'ici-bas».

On comprend mieux, en écoutant le président-fondateur, pourquoi l'étude de l'*archéologie* débuta en Belgique par l'exploration de tout ce qui touche à ses sciences auxiliaires — l'épigraphie, l'héraldique, la sigillographie, la numismatique, la chronologie, la généalogie — et que les premiers *archéologues* furent non seulement des historiens et des archivistes, mais également des amateurs plus ou moins éclairés qui se manifestèrent dans la noblesse, le clergé et le monde des intellectuels, particulièrement les enseignants de tous les niveaux et les titulaires d'une profession libérale, sans compter les rentiers en quête du merveilleux.

La fondation

C'est dans cette atmosphère bourgeoise et quelque peu ultramontaine que naquit l'*Académie d'archéologie de Belgique* en 1842. Son fondateur, un médecin militaire retraité, Joseph-Romain-Louis DE KERCKHOVE, dont nous parlerons plus longuement plus loin, avait obtenu cette année même la reconnaissance de noblesse mais sans titre ni dénomination nobiliaire. Ceci explique peut-être cela, car son penchant pour l'héraldique dans laquelle il cherchait à justifier le titre de comte dont la légitimité lui avait été contestée, met en évidence son inclination pour les études historiques et plus particulièrement pour la généalogie, discipline qu'il pratiqua jusqu'à la manie.

Ancien vice-président de la *Société royale des Sciences, Lettres et Arts*, fondée à Anvers en 1831, mais dont l'existence fut éphémère, le dr DE KERCKHOVE, de concert avec le professeur d'athénée F. H. MERTENS, bibliothécaire de la ville d'Anvers et président d'une chambre de rhétorique reconstituée, *De Olijftak* (la Branche d'Olivier), eut l'idée de créer une nouvelle association dont l'action, pour ne pas concurrencer les sociétés déjà existantes et de nature plutôt locales, s'étendrait à tout le pays et dont les préoccupations seraient intégrées dans une discipline nouvelle, l'archéologie, totalement négligée jusque là, en tant que telle, partout ailleurs en Belgique.

Outre l'adhésion de leurs anciens associés, André VAN HASSELT, inspecteur de l'enseignement, Félix BOGAERTS et J. P. DU MONT, tous deux professeurs à l'Athénée d'Anvers, les deux protagonistes obtinrent sans difficulté l'accord du baron Jules DE SAINT-GENOIS, archiviste à Gand, et de A. G. B. SCHAEYES, attaché aux Archives générales du royaume. Ensemble ils formèrent un petit groupe auquel s'adjoignirent bientôt Octave DELEPIERRE, archiviste à Bru-

(6) Eugène DE KERCKHOVE, *Considérations sur l'état actuel de l'archéologie*, in B.A., t. II, 1844, p. 306-307.

ges, L. POLAIN, archiviste à Liège, Mgr P. F. X. DE RAM, recteur magnifique de l'Université catholique de Louvain, Nicaise DE KEYSER, artiste peintre, Ernest BUSCHMANN, professeur d'histoire à l'Académie des beaux-arts d'Anvers et DURLET, architecte.

Définitivement fondée le 4 octobre 1842 avec l'appui moral de Henri DE BROUCKÈRE, gouverneur de la province d'Anvers, et du baron DE STASSART, sénateur, l'association, sous la dénomination d'*Académie d'archéologie de Belgique*, se donna un règlement dès le 10 janvier 1843, dont l'article 1^{er} fut ainsi conçu : « L'Académie est consacrée à l'archéologie, à la numismatique et à l'art héraldique. Elle s'occupe de propager les connaissances qui se rapportent à ces trois branches scientifiques ; de rechercher tous les monuments de la Belgique, et de créer une bibliothèque, un salon d'antiquités, armures, médailles, manuscrits, archives, copies de monuments, ouvrages héraldiques, documents authentiques à l'usage des familles, etc. Elle s'engage à fournir des renseignements et à donner des avis sur tout ce qui concerne le but de ses travaux » (7).

Sa mise à disposition des familles pour la recherche de documents authentiques dut plaire à de nombreux gentilshommes en quête d'un blason oublié ou perdu, car le succès de l'association fut fulgurant. Mais il ne semble pas que la proposition faite en séance du 15 mars 1843 « de publier un nobiliaire et l'armorial des familles nobles du royaume et spécialement celles qui sont représentées à l'Académie » (8) ait eu une suite concrète, quoique les membres qui appartenaient à la noblesse fussent « priés de faire parvenir au secrétariat une copie coloriée sur parchemin de leurs armoiries respectives et des notices généalogiques sur leurs familles » (article 10). Dans le contexte, on peut s'imaginer qu'au besoin, on pouvait les aider à établir de pareils documents (9). Ce comportement ne plut vraisemblablement pas à tous les membres qui, en séance du 28 mai 1865, émirent le vœu de ne plus publier plus d'un travail généalogique par volume des *Annales*. Souhait exaucé, puisque la généalogie de la famille MAHIEU, par F. J. DELCOURT, parue l'année même, sera la dernière à bénéficier de l'impression.

C'est sous la présidence d'Hyppolite-François VAN DE VELDE, procureur du roi à Anvers et successeur du dr DE KERCKHOVE que l'Académie, le 26 juin 1864, reçut sa constitution définitive sous forme de statuts complétés par un Règlement d'ordre intérieur (10). Le but de l'Académie fut restreint « aux sciences archéologiques et historiques ». Si le nombre des membres du Conseil jusque là nommés quasiment à vie en raison de leur rééligibilité, fut porté de 17 à 18, le président et le vice-président virent la durée de leurs fonctions ramenée à un an, le vice-président devenant automatiquement président l'année suivant son élection. Le mandat

(7) A., t. XVII, 1860, p. 5 et sq.

(8) B.A., t. I, 1843, p. 38.

(9) Plusieurs articles publiés dans les A. le prouvent : *Mémoires sur la noblesse et les moyens de la relever* (t. I, 1843, p. 259-270) ; *Aperçu sur la noblesse, ses privilèges et la manière dont elle s'obtenait antérieurement et dont elle devrait s'obtenir* (Ibid., p. 259-270) ; *Aperçu sur la noblesse, ses privilèges et la manière dont elle s'obtenait anciennement et dont elle devrait s'obtenir aujourd'hui* (t. II, 1844, p. 331-335) et *Mémoire sur la noblesse et les moyens de la relever, accompagné de réflexions concernant l'impôt que l'on propose d'établir sur les concessions nobilitaires* (t. V, 1848, p. 113-115).

(10) Publiés in B., 2^e série des A., t. I, 1868, p. 5-16. Un exemplaire du *Règlement d'ordre intérieur et des finances* (Anvers, Typographie J. F. BUSCHMANN, (1864), 23,2 × 15,5 cm, 5 p.) approuvé le 13 novembre 1864, repose également aux Archives de la Ville d'Anvers (*Stadsarchief*, liasse 382/5).

du secrétaire resta perpétuel, mais celui du bibliothécaire et du trésorier choisis parmi les conseillers résidant à Anvers (11), fut fixé à six ans, ces deux administrateurs restant rééligibles. Hippolyte-François VAN DE VELDE, initiateur des réformes, resta cependant en fonction trois années de suite et ce n'est qu'en 1867 que le nouveau système applicable au président et au vice-président fut strictement observé jusqu'en 1972 (avec encore une exception en 1966) année au cours de laquelle les mandats de président et de vice-président furent portés à deux ans. L'inamovibilité des membres du bureau fut définitivement abolie par les statuts adoptés en séance du 16 février 1879, la durée des fonctions de conseiller étant fixée à neuf années, avec renouvellement triennal d'un tiers des membres qui restèrent d'ailleurs rééligibles. Aujourd'hui, le Conseil d'administration est composé des membres du Bureau, du directeur de la *Revue* et d'au moins dix autres membres titulaires élus pour un terme de trois ans renouvelable.

Le président-fondateur de l'Académie d'archéologie

Sans tomber dans le travers de ce qui fut tant critiqué dans son chef, il est temps de sacrifier à la biographie de cet homme hors du commun que fut le docteur Joseph-Romain-Louis DE KERCKHOVE, dit vicomte de KERCKHOFF VAN DER VARENT, ou VON KIRCKHOFFS, président-fondateur de l'Académie d'archéologie de Belgique (12). Né à Nüth, près de Maastricht, le 3 septembre 1789, le dr DE KERCKHOVE (fig. 1), après des études de médecine aux universités de Heidelberg et de Strasbourg, fit carrière d'abord à l'armée française avec laquelle il fit notamment la campagne de Russie en 1812 attaché au Corps du maréchal NEY, et ensuite à l'armée du roi GUILLAUME en qualité de directeur des hôpitaux de Liège en 1815 et d'Anvers en 1817. Il quitta le service en 1822 pour s'installer à Anvers.

À ce moment, le dr DE KERCKHOVE avait déjà une audience internationale, son *Histoire des maladies observées à la grande Armée française pendant la campagne de Russie en 1812 et d'Allemagne en 1813*, publiée à Maastricht en 1814, rééditée à Utrecht en 1822 et à Anvers en 1836, ayant été traduite en néerlandais et en italien avant d'être honorée d'une médaille d'or par le roi des Deux-Siciles en 1858 (13). Le président était également l'auteur d'un traité

(11) Cette disposition, stipulée à l'article 17 des statuts approuvés le 26 juin 1864, gêna parfois le bon fonctionnement du Bureau de l'Académie. Ainsi le colonel HENRARD ayant quitté Anvers, ne put plus exercer ses fonctions de secrétaire. Mais son état d'officier à l'armée belge fut considéré comme particulier et on lui attacha un secrétaire-adjoint habitant la Métropole (séance du 5 octobre 1890). Cette obligation ne figure plus aux statuts depuis 1934.

(12) Cf. A. CASTERMAN, *Notice nécrologique sur M. le Comte J. R. L. DE KERCKHOVE-VARENT*, B., t. I, 1868, p. 244-247 ; voir aussi *Biographie générale des Belges morts ou vivants*, Bruxelles-Leipzig, 1849, p. 116-117 ; *Biografisch Woordenboek der Noord- en Zuidnederlandsche letterkunde*, Amsterdam, 1892, p. 415-416 ; *Bibliographie nationale*, t. I, A-D, 1886, p. 411-413 et t. IV, V-Z, supplément, 1910, p. 486 ; Eugène DE SEYN, *Dictionnaire des Écrivains belges*, t. I, Bruges, 1930, p. 454-455 et *Dictionnaire biographique des Sciences, des Lettres et des Arts en Belgique*, t. I, Bruxelles, 1935, p. 264-265 ; *Nieuw nederlandsch biografisch woordenboek*, tweede deel, Leiden, 1937, p. 452-454 ; Georges de HEMPTINNE et Oscar COOMANS DE BRACHENE, *État de la Noblesse du royaume de Belgique*, t. X, Bruxelles, 1964, p. 201-235 et A., t. I, 1843, p. 208 ; t. IV, 1847, p. 201 et t. XIV, 1857, p. 528-533.

(13) A., 1^{re} série, t. XV, 1858, p. 93, note 1.



Fig. 1. Dr Joseph-Bomain-Louis DE KERCKHOVE, président-fondateur de l'Académie d'archéologie de Belgique. Portrait extr. des *Annales*, t. XLV11, n° 7, 1893, p. 82.

d'*Hygiène militaire à l'usage des armées de terre*, paru à Maastricht en 1815 et traduit en plusieurs langues; d'un *Traité sur le service de santé militaire avec considérations pratiques sur les fièvres intermittentes, l'ophtalmie militaire et le traitement du choléra-morbus* édité à Anvers en 1833 et de bien d'autres études d'ordre médical publiées aussi bien en néerlandais, anglais ou allemand qu'en français.

Le dr DE KERCKHOVE n'était donc pas un inconnu lorsqu'il prit l'initiative de la fondation et devint président de l'Académie d'archéologie. Ses nombreuses relations tant en Belgique qu'à l'étranger ne pouvaient que contribuer au succès de cette dernière. On trouve ainsi dans les *Annales*, tout au long de sa présidence, la transcription de lettres autographes qui lui furent adressées par la plupart des rois de l'époque, de Belgique bien sûr, mais aussi de France, du Danemark, du Wurtemberg, des Pays-Bas, de Naples, de Grèce, de Suède, de Bavière, de Hanovre et de Saxe; par l'empereur du Brésil; par L.L.A.A.R.R. le grand duc de Hesse et le duc de Saxe-Cobourg-Gotha; par le grand vizir de Turquie et même par S.S. Pie IX⁽¹⁴⁾.

(14) Ces lettres semblent avoir été dispersées après le décès du président-fondateur à qui elles étaient généralement adressées. En séance du 2 juin 1895, à propos d'une vente d'autographes annoncée par catalogue chez FORTREYS à Louvain, Louis HUYMANS estima qu'il appartenait à l'Académie de faire des démarches auprès du libraire pour réclamer les pièces « qui appartiennent virtuellement à l'Académie et qui ont été détournées par suite de circonstances difficiles à apprécier ».

Le président fut d'ailleurs comblé de marques d'estime et de satisfaction de presque tous les souverains qui le décorèrent de leurs ordres de mérite dont une liste (partielle ?) figure aux pages 8 et 9 du tome VII (1856) des *Annales*. Les honneurs, il les faisaient partager par ses amis et connaissances en faveur de qui il intercédait très souvent ⁽¹⁵⁾ : rares sont les séances de l'Académie, sous sa présidence, au cours desquelles il n'annonçait pas l'octroi de distinctions honorifiques à l'un ou l'autre membre. Lui-même, fut élevé à la dignité de comte par le roi de Naples, le titre étant transmissible à toute la descendance, mâle et femelle ⁽¹⁶⁾. Le dr DE KERCKHOVE n'était pas moins connu dans le monde scientifique : nous avons dénombré cent soixante-quatre sociétés savantes dont il était membre titulaire, associé ou honoraire ⁽¹⁷⁾.

Cette inflation de titres honorifiques et de décorations de tous genres, souligna le lieutenant-général WAUWERMANS, alors président, lors de la commémoration du cinquantième anniversaire de l'Académie ⁽¹⁸⁾, met en exergue la direction fâcheuse que le président DE KERCKHOVE était trop disposé à imprimer à ses travaux et, ajoute-t-il, chacun comprenait, dès 1857, que l'heure était au changement. « On hésitait seulement par un sentiment de dévouement respectueux, pour ne pas blesser son président ». Le dr DE KERCKHOVE le comprit lui-même et offrit sa démission que ses collègues refusèrent en le nommant *Président-fondateur à vie* ⁽¹⁹⁾, puis, lorsqu'il se démit de ses fonctions en 1864, *Président honoraire à vie* ⁽²⁰⁾.

Trois ans plus tard, âgé de 78 ans, le dr DE KERCKHOVE décédait à Malines où il s'était retiré près de son fils, ancien secrétaire de légation de Belgique en Espagne.

Des membres

Le règlement de 1843 disposait, en son article 2, que l'Académie « se compose d'un nombre *illimité* de membres effectifs, de membres correspondants et de membres honoraires ». Les effectifs devaient être domiciliés en Belgique et c'est parmi eux que l'on choisirait « les officiers et les fonctionnaires de l'Académie ». Ces deux clauses sont toujours d'application. Le titre de correspondant était attribué « aux savants qui possèdent des connaissances spéciales dans l'archéologie, dans la numismatique ou dans l'art héraldique » tandis que celui d'honoraire était réservé « aux personnes les plus élevées en rang et qui par leur haute position sociale, peuvent rendre des services à l'Académie ». Les membres de ces deux dernières catégories étaient exempts de cotisation mais n'avaient pas voix délibérative.

Les membres effectifs payaient une cotisation de 20 F (or) pour couvrir les frais de leur réception et la fourniture d'un diplôme qui attestait leur qualité, et d'une somme égale en guise de cotisation annuelle. Une amende de 3 F (or) frappait ceux qui étaient « en retard de rapport » dont ils étaient chargés. À noter que très vite, en séance du 5 mars 1843, il fut stipulé que le titre de membre correspondant ne serait plus accordé qu'aux savants étrangers qui

(15) On lui reconnut ce mérite en séance du 22 décembre 1856.

(16) A., 1^{re} série, t. XV, 1858, p. 93, note 1.

(17) A., 1^{re} série, t. XIV, 1856, p. 528-533.

(18) A., 4^{ème} série, t. XLVII, 7, 1891, p. 90-91.

(19) A., 1^{re} série, t. XIV, 1857, p. 523.

(20) A., 4^{ème} série, t. XLVII, 7, 1891, p. 96.

auraient fait hommage de leur production à l'Académie et qui auraient exprimé le désir d'être admis dans la compagnie. La même obligation de présenter un ouvrage important, imprimé ou manuscrit concernant les branches scientifiques dont ils s'occupaient, fut imposée aux membres effectifs (21).

Lors de la réforme de 1864, le nombre de membres fut réduit à 40 titulaires et 50 correspondants régnicoles, celui de membres correspondants étrangers et de membres honoraires restant illimité. Il était entendu que le ministre de l'Intérieur, le gouverneur de la province et le bourgmestre d'Anvers entraient de droit dans cette dernière catégorie. L'article 5 des statuts adoptés le 30 novembre 1873 (22) restreignit l'accession au rang de membre titulaire aux membres correspondants régnicoles. Il en est d'ailleurs toujours ainsi. Quant à l'article 8, il stipulait que les membres honoraires et les membres correspondants pouvaient assister à toutes les séances, mais qu'ils n'avaient que voix consultative. Encore fallait-il qu'ils fussent avertis de la date et du lieu de réunion, car « les membres titulaires seuls y sont convoqués », restriction qui disparut dans les statuts modifiés en assemblée générale du 16 février 1879 (23). Mais depuis lors les séances *ordinaires*, ouvertes à toutes les catégories de membres, sont doublées d'une séance *extraordinaire* réservée aux seuls titulaires lorsqu'il s'agit d'élections au sein de l'Académie.

Dès 1843, il fut prévu que le titre de *président d'honneur* et, en 1864, celui de *président honoraire* puissent être conférés, le premier comme un hommage particulier aux personnes qui, par leur position sociale, peuvent rendre des services à la compagnie, le second, pour honorer les membres qui ont été élus cinq fois (trois fois, depuis 1977) à la présidence annuelle. Les procès-verbaux des séances de l'Académie ne conservent la trace que de trois nominations au titre de président d'honneur : en 1856, celle de S. A. impériale et royale Mgr l'archiduc JEAN D'AUTRICHE, feldmaréchal des armées autrichiennes et président de la Société d'histoire de Styrie (24) ; en 1860, celle de S.A. l'Infant d'Espagne, don SEBASTIEN-GABRIEL-MARIE DE BOURBON et DE BRAGANCE, Grand Prieur de l'Ordre de Saint-Jean de Jérusalem (25) et, en 1959, celle du vicomte Charles TERLINDEN, membre correspondant en 1921 et titulaire en 1926 (26). Par contre, les procès-verbaux gardent le souvenir de six présidents honoraires : en 1850, Henri DE BROUCKÈRE, ministre d'État, ancien ministre des Affaires étrangères, ancien ministre plénipotentiaire et envoyé extraordinaire près du Saint-Siège, membre de la Chambre des représentants, ancien gouverneur de la province d'Anvers et professeur à l'Université libre

(21) A., 1^{ère} série, t. I, 1843, p. 473.

(22) *Statuts et règlement d'ordre intérieur et des finances du 30 novembre 1873*, Anvers, Imprimerie Guillaume VAN MERLEN, 1873, 22 × 14 cm, 11 + 5 p. Ils comportaient 34 articles au lieu de 35 précédemment. Reproduits in B., 3^e série des A., t. II, 1^{er} fasc., 1875, p. 5-18.

(23) *Statuts*, Anvers, Établissement typographique J. PLASKY, 1879, 22 × 14,5 cm, 12 p. Nombre d'articles porté à 77. Reproduits in B., 3^{ème} série des A., 2^e partie, fasc. I, 1879, p. 5-15. Ces *Statuts*, légèrement modifiés (74 articles au lieu de 77), furent réimprimés au même format en 16 pages en 1889 et 1895, les premiers à l'Imprimerie VAN MERLEN, Cl. THIBAUT succ., les seconds à la Typographie H. et L. KENNES, succ. de L. GERRITS.

(24) Cf. Notice nécrologique in A., 1^{ère} série, t. XVI, 1859, p. 78.

(25) A., 1^{ère} série, t. XVII, 1860, p. 349.

(26) Séance du 22 février 1959. B., t. XXVIII, 1959, 3-4, p. 231.

de Bruxelles; en 1884, Louis-Prosper GACHARD, archiviste général du Royaume, Nicaise DE KEYSER, directeur de l'Académie royale des beaux-arts d'Anvers, le docteur P. J. LAMBRECHTS, et le numismate baron Jean-Joseph DE WITTE, et, en 1931, le chevalier Eugène SOUL DE MORIAMÉ qui fut effectivement président à cinq reprises, en 1905, 1913, 1921, 1926 et 1930.

C'est avec parcimonie que l'Académie décerna le titre de *membre d'honneur*. Nous avons relevé les noms, en 1898, de François SCHOLLAERT, ancien ministre des Sciences et des Arts et de Léon DE BRUYN, ancien ministre de l'Agriculture et des Beaux-Arts; en 1901, de Jules DE TROOZ, ministre de l'Intérieur et de l'Instruction publique; en 1902, du baron Maurice VAN DER BRUGGEN, ancien ministre de l'Agriculture et des Beaux-Arts; en 1920, de S.E. le cardinal MERCIER, archevêque de Malines et de Mgr LADEUZE, recteur magnifique de l'Université catholique de Louvain; en 1927, de Jules DESTRÉE, ancien ministre des Sciences et des Arts et du baron Maurice HOUTART, ministre des Finances (dont le titre fut reconverti, à sa demande, en celui de membre titulaire en séance du 5 février 1933); en 1928, du baron Georges HOLVOET, gouverneur de la province et de Franz VAN CAUWELAERT, bourgmestre d'Anvers et, en 1935, du baron Albert HOUTART, gouverneur de la province de Brabant. À l'issue de la guerre 1914-1918, en séance du 6 avril 1919, il fut décidé que tous les *membres étrangers* appartenant aux pays ennemis de la coalition qui remporta la victoire, fussent rayés de la liste des membres. Cette résolution fut scrupuleusement observée.

Les *membres honoraires* furent dans les premiers temps si nombreux, que nous avons renoncé à en faire l'énumération; leurs noms se retrouvent surtout dans les nobiliaires de Belgique, de France, d'Autriche, d'Espagne, de Russie, des Pays-Bas, du Portugal, du Danemark, du Brésil... Cette catégorie de membres disparut des statuts lorsque l'Académie se constitua en association sans but lucratif en 1934, mais réapparut dans ceux de 1977 et fut confirmée dans les statuts coordonnés de 1988⁽²⁷⁾. Furent ainsi honorés selon la nouvelle formule: en 1982, Adolf JANSEN (†), conservateur honoraire des Musées royaux d'art et d'histoire et M^{lle} Marie-Louise HAIRS, maître de conférences à l'Université de Liège; en 1985, Marie-Louise RUSSELN-STEENEBRUGGEN (†), conservateur honoraire aux Musées royaux d'art et d'histoire; en 1987, la baronne Edith GREINDL, maître en histoire de l'art et archéologie et M. Jacques STIENSON, professeur honoraire à l'Université de Liège et, en 1991, M. Gabriel DUPHÉ-SIEUX, conservateur honoraire au Musée d'histoire et d'archéologie de Tournai.

En 1977, la notion de *membre associé étranger*, déjà prévue dans le Règlement d'ordre intérieur adopté en séance du 28 janvier 1967⁽²⁸⁾ — mais qui n'eut pas de suite jusque là — fut introduite dans les statuts⁽²⁹⁾. Ceux-ci stipulèrent, en l'article 9, que le nouveau titre ne serait

(27) *Académie royale d'archéologie de Belgique, a.s.b.l., statuts. Koninklijke Academie voor oudheidkunde van België, v.z.w., statuten*, in *Annexe au Moniteur belge* de 1934, n° 210, p. 98; *Nouveaux statuts - Nieuwe statuten*, in *Annexe au Moniteur belge* du 1 février 1979 (sic), n° 1467-1473, p. 681-684 et *Statuts coordonnés après les dernières modifications votées par l'assemblée générale extraordinaire le samedi 16 janvier 1988*, in *R.*, t. LVII, 1988, p. 173-181 (dans les deux langues). On doit à M. Maurice COLAERT, avocat honoraire, trésorier de l'Académie depuis 1986, d'avoir mis de l'ordre dans le document fondamental.

(28) Modifié aux assemblées générales extraordinaires des 25 janvier et 17 mai 1969. Document stencilé, in-4°, 3 f. Archives de l'Académie. Boîte 1.

(29) Cf. ces statuts in *R.*, t. XLVI, 1977, p. 169-179.

décerné qu'aux étrangers qui concourent au développement de l'archéologie et de l'histoire de l'art *en Belgique*. Bénéficièrent jusqu'à présent de cette nouvelle disposition : MM. Robert GENAILLE (†), président d'honneur de la Société d'art français et spécialiste de l'art de nos régions au XVI^e siècle⁽³⁰⁾ ; Erik LARSEN, professeur émérite de l'Université de Kansas aux U.S.A. (31) ; Philippe GRIERSON, historien et numismate, professeur honoraire de l'Université de Cambridge (32), ainsi que M^{mes} Danièle GABORIT-CHOPIN, conservateur général du département des objets d'art du Louvre, et Jarmilla VACKOVA, de l'Académie des Sciences de Tchécoslovaquie ; MM. René HUYGHE, conservateur en chef honoraire du Musée du Louvre, Bernard DORTVAL, conservateur honoraire du Musée d'art moderne de Paris, Simon-H. LEVIE, directeur général du Rijksmuseum d'Amsterdam et Anton von EUW, vice-directeur du Schnütgen-Museum de Cologne (33). L'article 7 des Statuts coordonnés de 1988 précisa que 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 également *associé étranger*, automatiquement.

Entretemps, en assemblée générale du 18 février 1981, avait été créée une nouvelle catégorie de membres : celle de *correspondants honoraires* réservée aux correspondants nommés depuis plus de dix ans et qui, ne participant plus activement aux travaux de l'Académie, en font la demande. Le service de la *Revue* leur est continué tout comme aux membres titulaires honoraires moyennant le paiement annuel d'une somme équivalente au montant de la cotisation en cours (34). Demandèrent jusqu'ici à bénéficier de cette clause nouvelle : en 1984, M^{me} Suzanne CLERCX-LEJEUNE, MM. John GILLISSEN (†) et René BRAGARD (†) ; en 1985, le Comte Philippe d'ARSHOT SCHOONHOVEN (†) et Mme Marie MAUQUOY-HENDRICKX ; en 1986, M. Robert WANGERMÉE ; en 1987, Mme Suzanne COLLOX-GEVAERT (†) et Mlle Yvonne THIÉRY (†) ; en 1991 Mlle Hélène DANTHINE.

Aujourd'hui, l'Académie compte statutairement 60 membres titulaires sélectionnés parmi les correspondants nommés depuis trois ans au moins. Les correspondants au nombre de 40 sont choisis parmi les personnes de nationalité belge — la domiciliation en Belgique n'est plus explicitement imposée mais elle est implicite par le contexte des statuts — qui ont fait preuve de connaissances spéciales relevant de l'objet social de la Compagnie (35).

Si à l'origine, les membres titulaires et correspondants étrangers, tout comme les honoraires, recevaient un diplôme attestant leur qualité (fig. 2), mais au reçu duquel ils contractaient l'engagement de participer activement aux travaux de l'Académie (36), depuis 1979, il leur est remis une médaille le jour de leur réception ou de leur première visite.

(30) Assemblée générale du 18 février 1984, in R., t. LIII, 1984, p. 188.

(31) Assemblée générale du 16 février 1985, in R., t. LIV, 1985, p. 141.

(32) Assemblée générale du 18 février 1989, in R., t. LVIII, 1989, p. 179.

(33) Séance du 15 février 1992. Cf. la présente *Revue*.

(34) R., t. LIII, 1984, p. 187.

(35) Articles 5 et 8 des statuts du 15 octobre 1977 (R., t. XLVI, 1977 (1979), p. 169-179) modifiés le 13 décembre 1980 (pour le mode d'élection seulement). *Annexe au Moniteur belge* du 23 juillet 1981, p. 2592 et R., t. XLIX-L, 1980-1981, p. 160.

(36) A., 1^{ère} série, t. III, 1846, p. 318. Ce diplôme fut réimprimé sur les presses plantiniennes en 1898 (séance du 4 décembre).

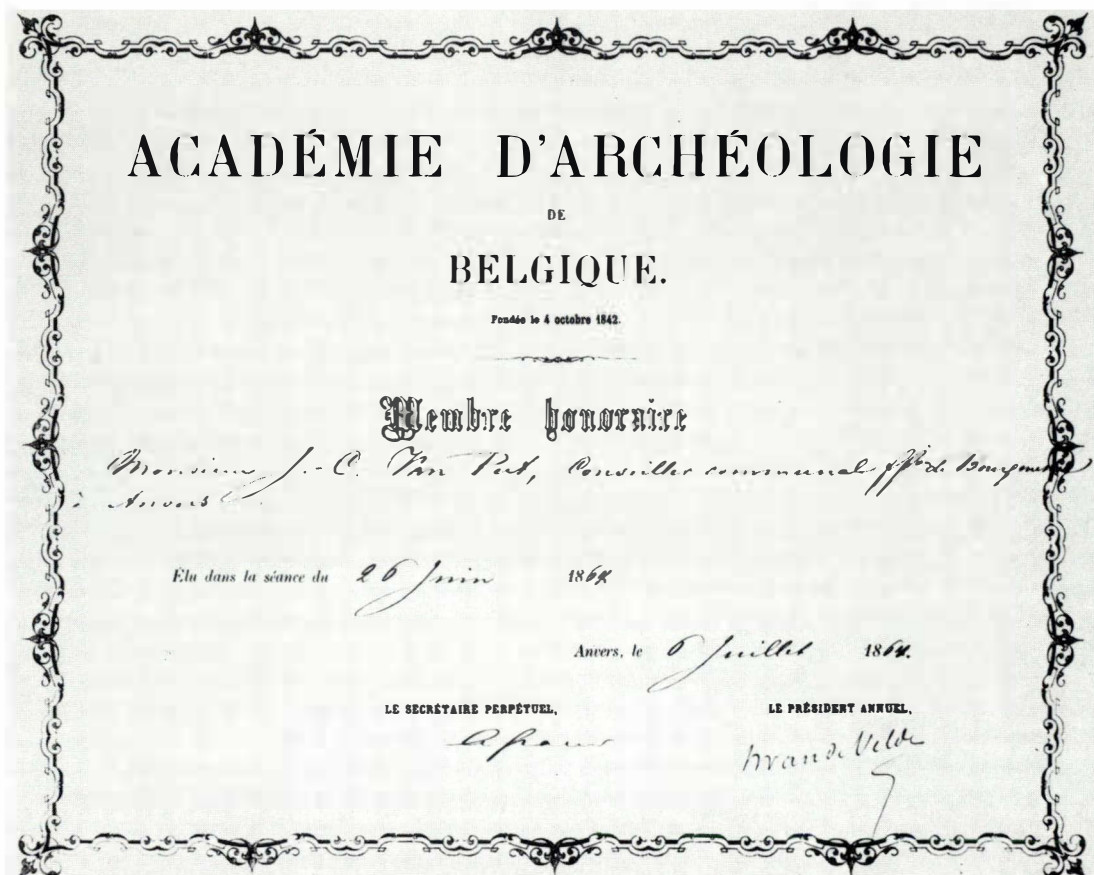


Fig. 2. Diplôme de membre honoraire (ici au nom de J.-C. Van Put, bourgmestre f.f. d'Anvers, élu le 26 janvier 1864). Papier, 28 × 36,3 cm. Stadsarchief Antwerpen. Mod. Arch., n° 382/5.

Les séances de l'Académie

À l'origine, le Conseil d'administration devait se réunir une fois par mois (article 38 du Règlement de 1843) tous les membres, indistinctement, pouvant assister à ses séances, quoique seuls ceux habitant la Belgique ne fussent convoqués que tous les six mois seulement en assemblée générale (art. 39). Si les administrateurs pouvaient aisément se rencontrer au domicile de l'un d'eux, il n'en était pas de même lorsque tous les membres étaient invités, car il fallait alors trouver un local suffisamment grand pour les accueillir. Le rythme des séances mensuelles ne semble pas avoir tenu la route de manière uniforme : si en 1861 encore « l'Académie s'est réunie régulièrement chaque jeudi de chaque mois à 6 heures du soir »⁽³⁷⁾, en 1865,

(37) A., 1^{re} série, t. XIX, 1862, p. 533.

elle s'assemble tous les deux mois, le dimanche indifféremment à 11 heures du matin, 1 heure de l'après-midi ou 7 heures du soir, cet intervalle étant officialisé dans les statuts de 1873 qui fixent le nombre de séance à 6 par an « sans qu'il puisse y avoir plus d'une séance ordinaire » par mois. En 1879, à l'article 43 des nouveaux statuts, il est stipulé que les séances *ordinaires* de la Compagnie, toujours au nombre de six par an, sont fixées *invariablement* le premier dimanche des mois de février, avril, juin, août, octobre et décembre et il est précisé que les séances extraordinaires, réservé aux élections auront lieu, « autant que possible » les mêmes jours que les séances ordinaires.

Ces dispositions furent encore reprises dans les statuts de 1895, mais semblent avoir été oubliées par après, puisqu'en 1901 l'Académie a tenu « le nombre de séances *bi-mensuelles* fixées par le règlement »⁽³⁸⁾, généralement le dimanche à 13 heures. À moins que ce ne soit un lapsus calami. Après un essai infructueux tenté la première fois le 21 septembre 1965 de se réunir le vendredi, le règlement d'ordre intérieur adopté en séance du 28 janvier 1967 fixa le jour de réunion « normalement le 3^{ème} samedi de chaque mois d'octobre à mai », disposition qui fut reprise dans les statuts de 1977 (article 24).

La multiplication des lieux de réunion de l'Académie reflète bien les difficultés qu'elle connut depuis toujours de se trouver un siège fixe. Nous ne sommes d'ailleurs renseignés avec plus ou moins d'exacritude qu'à partir de 1895. De cette année jusqu'à la première guerre mondiale, les séances se tinrent à Anvers, quasi invariablement à la Bibliothèque de l'Académie royale des beaux-arts. Mais les événements qui ensanglantèrent l'Europe de 1914 à 1918 bouleversèrent les habitudes de l'Académie d'archéologie qui, après l'armistice, partagea ses réunions entre la Métropole et la Capitale.

À Anvers, elle retrouva la Bibliothèque de l'Académie royale des beaux-arts de 1919 à 1925 et, de temps à autre, entre 1930 et 1932 ; elle y tint également séance dans les locaux de la Commission d'assistance publique en 1932 et à l'Institut de médecine tropicale, sporadiquement, de 1934 à 1936. À Bruxelles, elle fut l'hôte du palais des Académies en 1920, en 1923 et, sporadiquement, de 1930 à 1943 ; de l'hôtel des Sociétés scientifiques, rue des Champs Élysées, tout aussi sporadiquement entre 1930 et 1980 ; des Musées royaux des beaux-arts, très irrégulièrement de 1931 à 1964 ; des Musées royaux d'art et d'histoire en 1931 puis entre 1955 et 1960 ; de la Fondation universitaire, rue d'Egmont, de 1948 à 1955, de 1965 à 1969 et de 1980 à 1983. Depuis 1983, l'Académie tient ses séances à l'Hôtel Belle-Vue, place des Palais. On devine que la complicité des conservateurs fut souvent requise.

Au début de son existence, l'Académie avait prévu d'organiser une séance publique tous les trois ans, le jour anniversaire de sa fondation (article 39 du Règlement de 1843). Quoique l'on ait peu de précisions sur ces séances extraordinaires pendant trente ans, on sait que la proposition faite le 2 juin 1867 de les tenir dans d'autres villes qu'Anvers ne fut pas acceptée. À partir de 1873, les statuts stipulèrent que l'Académie tiendrait des séances publiques « chaque fois qu'elle le juge opportun » (article 28).

Les premiers renseignements rendus avec quelques détails datent du 28 juin 1874. Ce jour-là, un public nombreux et choisi se rendit, à l'invitation de l'Académie, dans une salle du Musée

(38) Rapport du secrétaire in B., 1905, fasc. 1, p. 9.

royal des beaux-arts d'Anvers pour assister à une séance académique au cours de laquelle après une allocution du président G. HAGEMANS et la lecture de communications par le baron J. DE WITTE, Émile DE BORGHGRAVE et Émile VARENBERGH, il fut remis une médaille à J. FRESON, juge d'instruction à Huy, P. GENARD, archiviste de la ville d'Anvers et A. MATTHIEU, avocat, lauréats des concours de l'Académie. Des morceaux de musique symphonique, exécutés sous la direction d'Alphonse LEMAIRE, chef d'orchestre de la Société royale d'harmonie d'Anvers, avaient ouvert et clôturé la séance. Un banquet, servi au restaurant Bertrand, termina la journée. Cet événement fut rapporté en détail aux pages 817 à 879 du premier volume du *Bulletin de l'Académie*.

Vingt ans plus tard, sans que nous sachions si de telles cérémonies se soient renouvelées entretemps, il fut proposé, le 3 juin 1894, de tenir une séance solennelle suivie d'un dîner une fois l'an. Et de fait, une telle séance eut effectivement lieu le 18 octobre 1894 dans la salle du Conseil de l'hôtel de ville d'Anvers. Mais si le public y fut nombreux, elle ne réunit que « 14 membres » et le « banquet » qui s'en suivit — 12 francs, service compris — ne connut que 11 convives⁽³⁹⁾ !

Sans se décourager, l'Académie recommença l'expérience le 11 octobre 1896, cette fois avec succès. Dès lors tous les ans, au mois d'octobre, jusqu'en 1913, une séance académique eut lieu dans la salle Leys de l'hôtel de ville d'Anvers, chaque fois suivie d'un « lunch » — prudence oblige — généralement pris à l'hôtel du Grand Laboureur⁽⁴⁰⁾. Interrompue pendant la guerre 1914-1918, la série continua, cette fois sporadiquement et toujours à Anvers, en 1919, 1920, 1929 et 1950, dans la salle des mariages de l'hôtel de ville ; en 1931, dans la salle des milices ; en 1933, dans une salle du Tribunal de commerce à la Bourse ; en 1934 et 1936, à l'Institut de médecine tropicale ; en 1950, dans la salle de conférences du *Vlaams letterkundig museum* ; en 1954, au siège de la *Kredietbank* ; en 1955, dans la salle du Conseil provincial et, en 1958, aux Musées royaux des beaux-arts. Peut-être cette liste n'est-elle pas exhaustive en raison du manque de plusieurs procès-verbaux (voir note 3) dont l'un et l'autre auraient pu relater la manifestation.

On trouve dans les *Annales* et dans le *Bulletin*, présentées sous forme d'articles, la quasi totalité des communications faites aussi bien en séances publiques qu'en séances ordinaires. Dès le début, et jusqu'en 1864, elles concernent pêle-mêle, l'héraldique, les Ordres nobiliaires, la médecine, les voyages, la musique, l'horticulture, les légendes, les cultes... et parfois l'archéologie. Une large part fut faite à tout ce qui touche à l'histoire de la ville d'Anvers et aux discours fleuves du président (37 pages à la séance du 5 décembre 1854 !). Après le décès du président-fondateur, l'histoire de l'art et l'archéologie proprement dite prirent de plus en plus le pas sur les autres disciplines parfois fort éloignées des préoccupations fondamentales de l'Académie : le folklore, les sciences, la sociologie, etc.

La sévérité, sans cesse accrue, de la cooptation des membres correspondants et de leur accession au rang de titulaire, a joué un grand rôle dans cette mutation. De plus, l'archéologie étant apparue dès le milieu du XIX^e siècle au programme des études des universités belges, cette

(39) B., 4^{ème} série des A., 2^{de} partie, 1895, p. 603.

(40) À l'Hôtel de Londres le 2 octobre 1910.

discipline acquit ses droits de noblesse par la création des grades de candidat, de licencié et de docteur en histoire de l'art et archéologie à l'aube du xx^e (41). Les critères de «recrutement» devinrent de ce fait de plus en plus d'ordre scientifique et de plus en plus restrictifs.

En 1924, les séances de l'Académie connurent une petite révolution : l'emploi pour la première fois, le 5 octobre, de diapositives par Jos BRASSINE pour illustrer la communication qu'il fit sur un psautier du xiii^e siècle de la bibliothèque de l'Université de Liège (42). Sans affirmer qu'il n'y eut pas de semblables activités auparavant, c'est à partir de 1924 également qu'apparaissent de temps à autre aux programmes des séances ordinaires l'annonce de visites de musées et d'expositions ou d'excursions en province et même outre frontière. À chaque fois, le cicérone est un membre de l'Académie impliqué dans l'objet du déplacement. Lorsque c'est possible, la séance ordinaire se tient alors dans les locaux où a lieu l'événement. En voyage, les membres de l'Académie sont parfois reçus officiellement par les édiles locaux.

Par crainte de ne pas être complets, nous avons renoncé à rendre compte de ces séances exceptionnelles.

Le problème du siège

Rien n'est plus difficile que de déterminer avec exactitude la succession des sièges sociaux de l'Académie, ceux-ci étant le plus souvent confondus avec les lieux où se tinrent les séances qui, rappelons-le, furent très diversifiés, même au cours d'un seul exercice.

«Son siège est présentement à Anvers» dit le Règlement du 10 janvier 1843. Issue, comme nous l'avons vu, de l'association de dirigeants de deux sociétés anversoises préexistantes — et fusionnée en 1855 avec l'Académie belge d'histoire et de philologie, d'une existence très éphémère (43) — il ne pouvait en être qu'ainsi. Les membres du Conseil ne manquèrent d'ailleurs jamais, dans les premiers temps, de justifier le choix de la cité de Brabo comme lieu de prédilection des assises de leur Académie : en 1853, Anvers «qui est le berceau et qui sera toujours le siège de l'École flamande malgré les intrigues ourdées récemment par quelques hommes égarés pour lui ravir cette gloire» (44) et, en séance publique du 11 octobre 1896 : Anvers «ce centre intellectuel et artistique par excellence, où le goût du beau et des collections est pour ainsi dire dans le sang, où tout ce qui touche à l'art, aux sciences excite la curiosité, préoccupe, passionne même plus que partout ailleurs» (45). Constat ou prémonition ? La ville d'Anvers ne sera-t-elle pas capitale européenne de la culture l'an prochain ?

Ce sentiment de fierté, les membres de l'Académie semblent l'avoir cultivé plus d'un siècle durant, malgré la destruction coupable de quelques témoins remarquables de l'architecture militaire qui s'opérait sous leurs yeux et qu'ils ne parvinrent pas à empêcher.

(41) Cf. à ce sujet P. BERGMANS, *L'enseignement de l'archéologie et de l'histoire de l'art dans les universités belges*, in B., 1919, III, p. 7-13.

(42) B., 1925, I, p. 14.

(43) A., 1^{ère} série, t. XII, 1855, p. 351.

(44) A., 1^{ère} série, t. X, 1853, p. 52.

(45) Séance publique du 11 octobre 1896. B., 4^{ème} série des A., 2^{ème} partie, fasc. XXVIII, 1896, p. 923.

Le manque de moyens financiers ne permit jamais à l'Académie d'avoir pignon sur rue. Toujours, elle dut recourir à la bonne volonté de ses Conseillers, président et secrétaire en tête, pour conserver la papeterie et le matériel de bureau nécessaire à la bonne marche de la Société, le temps de leur charge, même lorsque l'Académie parvint à occuper un local mis à sa disposition ou pris en location pour abriter ses collections et y tenir séance. La notion de siège est donc très aléatoire pour l'Académie, car elle fut toujours hôte ou locataire. On se référera donc aux chapitres consacrés à ses séances et à sa bibliothèque pour suivre les pérégrinations de son « secrétariat ».

L'optimisme fut cependant toujours de mise. Ainsi, le 1 juin 1895, il est dit que la Compagnie disposera à l'Académie des beaux-arts d'Anvers « d'un superbe et spacieux local dont elle jouira désormais ». Ce « désormais » fut remis en question en 1925 lorsque F. DONNET, secrétaire de l'Académie, fit faire valoir ses droits à la retraite en qualité de directeur de l'établissement : l'Académie dut rétrocéder le local où se tenaient ses réunions et se contenter du « prêt » de la salle dite de direction⁽⁴⁶⁾. C'est pourquoi, en séance du 12 octobre 1930, elle décida de demander à l'Administration communale d'Anvers de pouvoir disposer en permanence de l'hôtel situé au Canal des Récollets n° 17 pour y tenir ses séances et y loger le secrétariat et la bibliothèque. Mais la Ville refusa⁽⁴⁷⁾.

À partir de 1948 et jusqu'en 1955, moyennant un faible loyer, l'Académie put occuper une salle non fixe à la Fondation universitaire à Bruxelles. Mais en 1954 encore, il est indiqué dans la *Revue* que le siège est situé au n° 16 rue du Lion de Flandre à Anvers, domicile probable d'un responsable de la publication. Le centre de gravité de la domiciliation des membres ayant changé d'Anvers à Bruxelles — en 1938 déjà, 6 membres seulement résident encore dans la Métropole pour 20 dans la Capitale — il est compréhensible qu'ayant goûté successivement, depuis 1920, de l'hospitalité d'institutions aussi prestigieuses que l'Académie royale de Belgique, les Musées royaux et la Fondation universitaire, les membres fussent enclins à se prononcer sur la localisation du « siège » et, quoique le 4 juillet 1954 encore, ils aient jugé que sa transplantation à Bruxelles ne fut « d'aucune utilité », le 24 octobre suivant ils se prononcèrent pour ce déménagement. L'opération « administrative » n'eut cependant lieu que le 22 février 1959 pour être officialisée dans une modification des statuts que dix années plus tard, en 1968⁽⁴⁸⁾. L'adresse officielle de l'Académie est alors au n° 9, rue du Musée, la même que celle de l'*Institut supérieur d'histoire de l'art et d'archéologie*⁽⁴⁹⁾, dont la majorité des professeurs étaient membres de l'Académie.

Et cependant, en séance du 19 mars 1966, il avait été constaté que l'Académie n'avait pas de siège social. Le précédant, disait-on alors, se trouvait au Sterkshof, à Anvers, « Monsieur DE BEER (son conservateur) étant alors des nôtres », c'est-à-dire à partir de 1933. Quatre ans plus tard, à l'initiative du président Jacques LAVALLEYE, la situation semble redressée, l'Académie

(46) B., 1925, I, p. 19.

(47) Séances des 12 octobre et 7 décembre 1930. R., I, 1931, p. 60 et 62.

(48) *Annexe au Moniteur belge* du 4 juillet 1968. Cf. procès-verbal de l'assemblée générale extraordinaire du 20 avril 1968.

(49) Fondé en 1903, reconnu d'utilité publique par arrêté royal du 5 juin 1931. *Moniteur belge* du 24 juin 1931.

ayant « un siège définitif et prestigieux à l'Hotel des Sociétés scientifiques, rue des Champs Élysées à Ixelles »⁽⁵⁰⁾.

Est-ce par prudence ? Dans la modification — on devrait dire la refonte — des statuts approuvée en assemblée générale du 15 octobre 1977, la notion de siège est étendue géographiquement : Bruxelles y devient une « expression désignant l'agglomération bruxelloise ». Et de fait, en assemblée générale du 16 février 1980, il est annoncé que l'Académie est dans l'obligation de quitter l'Hotel des Sociétés scientifiques pour le 31 juillet 1981. Fort heureusement « pour abriter le Secrétariat et les archives » un local fut trouvé à la Fondation universitaire, rue d'Egmont où l'Académie put tenir une première séance le 19 avril⁽⁵¹⁾, dans des lieux qu'elle connaissait bien puisqu'elle y avait quelquefois tenu ses réunions entre 1918 et 1955. Serait-ce cette fois un port d'attache définitif ? L'Académie semble y avoir cru puisqu'elle officialisa son siège à cette adresse dans de nouvelles modifications aux statuts approuvées en assemblée extraordinaire le 13 décembre 1980⁽⁵²⁾.

Mais sans autre forme de procès, en assemblée générale du 26 février 1983, il fut décidé de transférer le siège social de l'Académie au Musée Belle-Vue et d'y tenir désormais ses séances⁽⁵³⁾. C'est là, moyennant un faible loyer, que sont remisés le matériel de projection, le stock des publications de l'Académie, les pièces comptables d'anciens exercices, la *Table alphabétique des noms, des nos 1 à 50 des Annales* et sept boîtes d'archives que nous avons triées et qui se composent surtout de correspondance avec les auteurs et les imprimeurs de la *Revue* ; de notes au sujet de la vente de la bibliothèque ; de papiers relatifs au 125^e anniversaire de l'Académie ; des tirés à part du *Moniteur* (statuts) et de la *Revue* et quelques lettres ou copies de lettres émanant principalement des présidents successifs depuis 1960 (2).

La bibliothèque

L'obligation morale de tous les membres, inscrite dans le premier règlement du 10 janvier 1843, de faire hommage de leur production imprimée ou manuscrite lors de leur réception, l'échange sans cesse accru des *Annales* avec les publications des sociétés savantes (et plus particulièrement de médecine)⁽⁵⁴⁾ de Belgique d'abord, des pays d'Europe ensuite et du monde entier enfin, comme la diversité des disciplines pratiquées par les affiliés des premiers temps, firent que la bibliothèque de l'Académie, voulue dès l'origine, devint très vite florissante.

Son amorce avait été des plus prometteuse car, parmi les premiers ouvrages enregistrés, figuraient deux incunables du xv^e siècle, don du baron DE WESTREENEN DE THELANDT, membre honoraire à La Haye, et plusieurs éditions de PLANTIN offertes par le comte DE

(50) Rapport sur l'exercice 1970-1971. R., t. XL, 1971 (1973), p. 181.

(51) R., t. XLVIII, 1979 (1980), p. 224.

(52) *Annexe au Moniteur belge* du 23 juillet 1981, n° 5540-5548, p. 2592.

(53) R., t. LII, 1983, p. 167.

(54) Par exemple l'Académie impériale de médecine de Saint-Petersbourg, l'Académie royale de médecine de France, l'Académie royale de médecine de Rio de Janeiro, la Société des sciences médicales et la Société de médecine, chirurgie et pharmacie de Bruxelles, pour ne citer que celles-là.

KERCHOVE D'EXAERDE⁽⁵⁵⁾. Mais très vite s'accumulèrent des brochures traitant de sujets les plus divers⁽⁵⁶⁾, dont le nombre augmenta proportionnellement à celui des Sociétés et Académies avec lesquelles le dr DE KERCKHOVE était en relations suivies⁽⁵⁷⁾. Signe des temps, on regretta que les volumes in-8, écrits *en hollandais* « qui présentent un si grand intérêt, soient publiés dans une langue trop peu connue »⁽⁵⁸⁾.

F. H. MERTENS, membre fondateur, assumait les fonctions de bibliothécaire de 1843 à 1846, année au cours de laquelle le dr Corneille BROECKX⁽⁵⁹⁾, secrétaire-fondateur de la Société de médecine d'Anvers, rallié à l'Académie d'archéologie, prit la relève pour ne plus quitter le poste avant son décès en 1869. Pendant cette longue période — un quart de siècle — les collections de l'Académie furent concentrées dans la maison personnelle du bibliothécaire, non sans que des pourparlers aient été entamés dès 1853 avec la Ville d'Anvers pour obtenir un local, quitte à lui céder la propriété des livres moyennant un subside. En séance des 10 juin 1859, 13 novembre 1864, 28 mai 1865, 24 février 1878 et 3 décembre 1882, l'Académie évoqua encore cette cessibilité qui semble avoir finalement abouti, puisque dans son rapport sur l'exercice 1892, le bibliothécaire déclara que « l'Académie a cédé la propriété de sa bibliothèque à la ville d'Anvers à condition que celle-ci l'entretienne et en permette l'accès aux membres ». Cette opération eut lieu par convention en 1883 et le transfert put s'effectuer « dans les meilleures conditions au début de l'année 1884 »⁽⁶⁰⁾.

Auparavant, la bibliothèque avait trouvé refuge à l'hôtel de Salm où elle fut « tant bien que mal remise » en 1876⁽⁶¹⁾, dans une « espèce de grenier » non déterminé en 1877⁽⁶²⁾, pour trouver place dans une salle de l'hôtel de ville en 1879⁽⁶³⁾, qui avait l'inconvénient d'être « trop près du ciel »⁽⁶⁴⁾. Aussi des démarches furent-elles entreprises en 1882 pour occuper un local du palais de Justice, qui, dit le rapporteur, « sont sur le point d'aboutir »⁽⁶⁵⁾, mais qui vraisemblablement n'aboutirent pas puisque en 1891, la bibliothèque de l'Académie occupe toujours les

(55) *Johannis milis repertorium juris*, du typographe JEAN DE WESTPHALIE, daté de 1475 et *Petro Berthorij reduclorium morale*, imprimé par Richard PAFFRAET à Deventer en 1477. Séance du 15 mars 1843, B. et A., t. I, 1843, p. 29-30.

(56) À titre d'exemple, le don du dr DE WACHTER, en 1860, d'une brochure intitulée *Le lard et ses auxiliaires dans l'alimentation des habitants des campagnes*. A., 1^{re} série, t. XVII, 1860, p. 242.

(57) En 1853 déjà, 73 Compagnies savantes envoyaient leurs publications à l'Académie (A., 1^{re} série, t. XI, 1854, p. 116). En 1881, elles seront 128 dont 29 en Belgique, 16 en Allemagne, 5 en Autriche, 2 au Brésil, 1 au Danemark, 3 en Espagne, 4 aux États-Unis, 49 en France, 7 en Hollande, 1 au Grand-Duché de Luxembourg, 3 en Italie, 1 au Japon, 1 au Mexique, 1 en Norvège, 1 au Portugal, 3 en Russie et 1 en Suède (B., 2^{me} série des A., 2^{de} partie, fasc. IX, 1881, p. 237-242).

(58) A., 1^{re} série, t. II, 1844, p. 223.

(59) Cf. P. GENARD, *Notice nécrologique sur M. le docteur C. BROECKX*, in B., 2^{me} série des A., t. I, 1868, p. 325-326 et liste de ses ouvrages, p. 344-349.

(60) Séance du 3 février 1884. B., 3^{me} série des A., 2^{de} partie, fasc. XVIII, 1885, p. 566 et 4^{me} série des A., 2^{de} partie, fasc. XX, 1895, p. 611.

(61) Séance du 17 décembre 1876. B., 3^{me} série des A., t. II, 3^{me} fasc., 1877, p. 185.

(62) Séance du 23 décembre 1877. B., 3^{me} série des A., t. II, 5^{me} fasc., 1878, p. 309.

(63) Séance du 28 décembre 1879. B., 3^{me} série des A., 2^{de} partie, fasc. II, 1879-1880, p. 97.

(64) Séance du 4 juin 1882. B., 3^{me} série des A., 2^{de} partie, fasc. XV, 1882, p. 456.

(65) *Ibid.*

combles de la bibliothèque communale où le bibliothécaire n'a pu exercer ses fonctions « vu le mauvais état du local »⁽⁶⁶⁾, d'une « exiguité absolue et presque inabordable »⁽⁶⁷⁾.

Est-ce cette situation « élevée » qui favorisa une certaine dispersion des livres ? Dans son rapport sur l'exercice 1892⁽⁶⁸⁾, le bibliothécaire Fernand DONSER qui achevait la première année de son mandat, constata en effet que « presque toutes les collections de périodiques, si pas toutes, sont incomplètes, et leur nombre a sensiblement diminué depuis 1889 ». Parmi elles, font défaut... les *Annales* et le *Bulletin*. Il est cependant parfois difficile de discerner le stock de livres de la bibliothèque proprement dite. Fernand DONSER dit que « le dépôt (le stock ?) est consigné dans les combles de l'Hôtel de Ville » et, plus loin, que « la bibliothèque est reléguée dans les combles de la bibliothèque communale » place Henri Conscience.

Étant donné les aléas et la prétention du bibliothécaire de la Ville, dès 1893, de reprendre possession du local occupé par l'Académie à cause de l'extension que prend la bibliothèque communale⁽⁶⁹⁾, l'Académie entreprit des négociations avec, d'une part, le collège échevinal en vue d'obtenir l'autorisation d'enlever le dépôt de ses livres et, d'autre part, avec le gouverneur pour pouvoir disposer d'un local dans les bâtiments du gouvernement provincial. Ces démarches aboutirent⁽⁷⁰⁾. Le déménagement eut lieu et à partir du 1 septembre 1893, la bibliothèque de l'Académie fut entreposée au gouvernement provincial où elle fut accessible aux membres, tous les lundis de 14 à 16 heures. « À cet effet, une carte d'identité sera créée et exigée à chaque visite »⁽⁷¹⁾.

Ce qui n'empêcha pas l'Académie de donner suite à l'avis émis en séance du 3 décembre 1893 par Albert DE VRIENDT, directeur de l'Académie des beaux-arts d'Anvers, qu'on pourrait peut-être approprier une salle de l'ancien musée de peinture pour y recevoir la bibliothèque. Et, effectivement, dans le rapport du bibliothécaire lu en séance du 23 décembre 1894, il est dit que l'Académie a réussi à obtenir la disposition en ces lieux « de vastes locaux parfaitement appropriés ». Ceux-ci furent inaugurés avec quelque solennité le 2 juin 1895 à 13 heures. Ils ne seront cependant accessibles au public ou aux membres que par intermittence⁽⁷²⁾.

Le séjour à l'Académie des beaux-arts ne fut cependant pas de tout repos. En 1920, les conduites d'eau sautèrent ; l'eau perça les planchers et s'accumula dans les salles où étaient conservés les livres, occasionnant de graves dommages « qui seront difficilement réparables en entier »⁽⁷³⁾. Quatre ans plus tard, les locaux occupés par la bibliothèque durent être rétrocédés,

(66) Séance du 6 décembre 1891. B., 4^{ème} série des A., 2^{de} partie, V11, 1891, p. 191.

(67) Séance du 5 février 1893. B., 4^{ème} série des A., 2^{de} partie, fasc. XI, 1893, p. 273.

(68) B., 4^{ème} série des A., 2^{de} partie, fasc. X, 1893, p. 265.

(69) B., 4^{ème} série des A., 2^{de} partie, fasc. XI, 1893, p. 273.

(70) Voir le courrier échangé, in B., 4^{ème} série des A., 2^{de} partie, fasc. XV, 1894, p. 418-419.

(71) Séance du 6 août 1893. B., 4^{ème} série des A., 2^{de} partie, fasc. XIV, 1894, p. 385.

(72) « Ouvrira bientôt ses portes au public » (séance du 5 août 1906) ; « espérons arriver à une solution qui permettra l'accès aux membres à dates fixes » (rapport du bibliothécaire pour l'année 1933) ; « à titre d'essai, le dépôt sera accessible tous les mardis à partir de 16 h.15 » (séance du 8 avril 1934) ; « la bibliothèque est accessible tous les mardis après-midi » (rapport annuel, 1936).

(73) Rapport sur l'exercice 1920-1921. B., 1922, I, p. 11.

pour moitié, à l'Académie des beaux-arts⁽⁷⁴⁾ qui insista encore pour les ravoir tous en 1928⁽⁷⁵⁾. Ce qui impliqua un nouveau déménagement.

En 1937, à l'initiative de Lode BAECKELMANS, bibliothécaire en chef de la Ville et avec l'aide de Jos JANSSEN, nommé bibliothécaire adjoint de l'Académie cette année-là, c'est la bibliothèque communale sise place Henri Conscience qui offrit à l'Académie « la plus large hospitalité » dans un nouveau local « parfaitement aménagé »⁽⁷⁶⁾.

Tous ces embarras ne furent pas sans perturber l'inventaire des livres qui dut maintes fois être recommencé. Dès 1856, le professeur H. MERTENS, alors bibliothécaire-adjoint, s'était déjà préoccupé de la rédaction d'un catalogue des médailles, statues, monuments et ouvrages quelconques appartenant à l'Académie, dont on dit, en séance du 20 mars 1860, qu'il serait imprimé et envoyé à tous les membres ; en 1865, le récolement des livres est presque achevé, « ce qui permettra de se rendre compte exact des vols dont l'Académie a été victime »⁽⁷⁷⁾ ; en 1888, H. VAN CUYCK, qui sera bibliothécaire trois années de suite, « a terminé le catalogue et classé les livres de la bibliothèque dans les combles de la bibliothèque de la Ville »⁽⁷⁸⁾. Las. En 1895, Fernand DONNET qui sera, lui, bibliothécaire trente-deux ans d'affilée⁽⁷⁹⁾, découvre chez les libraires de la Ville des périodiques munis de l'estampille de l'Académie et n'hésite pas à parler de pillage⁽⁸⁰⁾.

Paul ROLLAND, avant qu'il ne prenne la succession de DONNET en 1928, reclassa les livres et périodiques appartenant à l'Académie. En 1933 encore, devenu bibliothécaire en titre, il poursuivit ses efforts pour une réorganisation complète du dépôt de livres et dressa un inventaire de la « riche réserve de clichés totalement inconnus jusqu'ici et qui sont la propriété de l'Académie »⁽⁸¹⁾. Le travail sera repris par Jos JANSSEN en 1938, en vue de dresser « un inventaire définitif »⁽⁸²⁾ dont la rédaction était encore en cours en 1940⁽⁸³⁾. Jos JANSSEN resta en fonction jusqu'en 1966. Il connut donc les dernières années d'existence de la bibliothèque de l'Académie, émaillées d'espoirs et de déceptions.

En 1946, Georges HASSE (†), professeur à l'Université coloniale, membre correspondant en 1910 et titulaire en 1922, fit un don substantiel à l'Académie dans le but de rééquiper la bibliothèque⁽⁸⁴⁾. En 1951, il est satisfait à la demande du professeur Léon HALKIN de déposer à l'Université de Liège le manuscrit sur les *Dieux de la Gaule Belgique* commencé par l'épigraphiste français Auguste ALLMER et complété par H. SCHUERMANS, afin de le mettre à la disposition des érudits tout en sauvegardant les droits de l'Académie⁽⁸⁵⁾.

(74) Rapport annuel de 1924. B., 1925, I, p. 18-19.

(75) Séance du 7 octobre 1928. B., 1928, fasc. unique, p. 51.

(76) Rapport annuel sur l'exercice 1937. R., t. VIII, 1938, p. 72.

(77) Séance du 28 mai 1865. B., 2^{ème} série des A., t. 1868, p. 77.

(78) Séance du 2 décembre 1888. B., 4^{ème} série des A., fasc. XVI, 1888, p. 462.

(79) Cf. Paul ROLLAND, *Notice biographique sur Fernand DONNET*. B., 1927 (1928), p. 95-113, portrait.

(80) Séance du 2 juin 1895. B., 4^{ème} série des A., 2^{de} partie, fasc. XXIII, 1895, p. 688.

(81) Rapport sur l'exercice 1933. R., t. IV, 1934, p. 64.

(82) Rapport sur l'exercice 1938. R., t. IX, 1939, p. 74.

(83) Rapport sur l'exercice 1940. R., t. XI, 1941, fasc. I, p. 83.

(84) Séance du 7 avril 1946. R., t. XVI, 1946, fasc. 1-2, p. 85.

(85) XIX^e siècle. Papier, 2 vol., 280 et 265 ff. Séance du 11 février 1951. R., t. XX, fasc. 3, 1951, p. 253. Cet ouvrage est renseigné comme « don L. HALKIN, 1958 » dans Hoyoux, J., *Inventaire des manuscrits de la*

En 1954, malgré les problèmes posés par l'admission à la retraite du directeur de la bibliothèque communale, il est proposé à celle-ci d'établir un catalogue sur fiches en deux exemplaires dont l'un serait conservé à Anvers et l'autre à Bruxelles⁽⁸⁶⁾. Quatre ans plus tard, un accord est signé entre les deux institutions⁽⁸⁷⁾, qui aboutira en 1961 à la « certitude » du maintien de la bibliothèque de l'Académie dans les locaux de celle d'Anvers, moyennant un subside de 20.000 francs l'an⁽⁸⁸⁾.

Mais les réunions de plus en plus fréquentes de l'Académie à Bruxelles et la difficulté de consultation des ouvrages restés à Anvers détournèrent les chercheurs vers la Bibliothèque Royale Albert 1^{er} et les bibliothèques des musées royaux et des universités qui tiennent à jour de riches collections de publications en matière d'art et archéologie que l'Académie ne pouvait se permettre d'acquérir. On ne s'étonne point, dès lors, que sur proposition de Simone BERGMANS, alors président, les membres réunis le 13 mars 1966, entérinassent les pourparlers entre le bibliothécaire JANSSEN et la Ville d'Anvers, qui avaient pour objet la vente des ouvrages de l'Académie⁽⁸⁹⁾. Ceux-ci se composaient à ce moment, selon les estimations du directeur anversois WILLEKENS, de 4.600 périodiques, 4000 annuaires et 1.100 travaux de toute nature, soit 9.700 volumes auxquels il faut encore ajouter 3.300 brochures diverses⁽⁹⁰⁾.

La ville d'Anvers ayant proposé un prix jugé insuffisant, la vente se fit au bénéfice du Syndicat belge de la librairie ancienne et moderne pour un montant d'un million de francs. La convention jointe à la facture, datée du 12 septembre 1968, stipule que l'opération porte sur la totalité de la bibliothèque déposée au second sous-sol du *Museum voor het Vlaamse cultuurleven*, Minderbroederstraat à Anvers. Mais le stock des publications de l'Académie, de même que tous les volumes édités par la Société royale de numismatique de Belgique, ne firent pas partie de la vente et furent ramenés à Bruxelles par M^{lle} Mina MARTENS, MM. André BOUTEMY et Jean JADOT⁽⁹¹⁾.

Bibliothèque de l'Université de Liège, t. 1. Manuscrits acquis de 1886 à 1960, Liège, 1970, n° 59. Renseignement communiqué par le professeur Pierre COLMAN. Cf. aussi *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, 1905, p. 345.

(86) Séance du 4 juillet 1954. R., t. XXIII, 1954, p. 130. Ce fichier n'existant pas à la bibliothèque publique d'Anvers, n'a peut-être pas été réalisé.

(87) Séances des 23 novembre et 21 décembre 1958. R., t. XXVII, 1958, p. 218 et 220.

(88) Séance du 16 décembre 1961. R., t. XXX, 1961, p. 216.

(89) Lettres des 9 avril et 25 novembre 1965. Archives de l'Académie, Boîte 6.F.7. et séance du 19 mars 1966. R., t. XXXV, 1966, fasc. 3-4, p. 215. La proposition de la vente de la bibliothèque avait été faite dès le 3 novembre 1962 et le principe admis le 9 mars 1963.

(90) Lettre adressée le 20 mai 1966 au collègue échevinal d'Anvers. Archives de l'Académie, Boîte 6, F.7.

(91) Ce stock, ainsi que la facture inhérente à la vente de la bibliothèque reposent aujourd'hui dans les sous-sols du Musée Bellevue à Bruxelles. Les publications récentes provenaient de la bibliothèque de la Ville d'Anvers, les anciennes, du *Museum voor het vlaamse cultuurleven* (Rapport du trésorier en séance du 19 octobre 1968). Elles furent entreposées provisoirement rue Lens, chez l'acheteur, puis en l'Hotel des sociétés scientifiques, ensuite aux Musées royaux des beaux-arts, rue de la Régence, à Bruxelles, grâce à la bonne obligeance de M. Philippe ROBERTS-JONES, Conserateur en chef, en même temps que les fascicules invendus de la *Revue* rachetés à l'éditeur pour 68 985 francs, classés et fichés par M^{me} ISABEAU-LEMOINE (Rapport sur l'exercice 1968-1969). Début 1969, M. Jean JADOT, alors trésorier-général, fit imprimer sous forme de circulaire, une liste des publications disponibles mises en vente.

Le cabinet d'antiquités

L'idée de créer « un salon d'antiquités, armures, médailles, manuscrits, archives et copies de monuments », un des buts inscrits au Règlement de l'Académie arrêté le 10 janvier 1843, n'était pas neuve. Sans remonter aux trésors amassés par les souverains d'Orient, aux collections grecques et romaines, aux galeries du moyen âge et aux musées nés de la Révolution française, soulignons toutefois qu'en Belgique, lui donner consistance c'était faire preuve d'innovation. Si rassembler et conserver des objets anciens n'offraient pas de difficultés majeures, si ce n'est celle de l'espace nécessaire à les exposer, les identifier et les classer présentaient bien des obstacles à la plupart des membres de l'Académie dont même les plus actifs, peu préparés à la méthodologie scientifiques et à la muséologie naissante, devaient se contenter d'approximations basées essentiellement sur des sources littéraires.

Dès lors, on peut se poser la question de savoir quelle était la valeur des objets recueillis sans grande précision de leur position stratigraphique, voire sur le lieu exact de leur trouvaille. Quel intérêt pour l'histoire pouvait-on trouver, si ce n'est par supputations, dans ces deux urnes cinéraires trouvées dans les tumulus près de Herlen (Limbourg), don de M. STIER D'AERTSELAER, ou dans une « urne sépulcrale et d'autres objets d'antiquité » recueillis près de Casterlée et offerts par M. CUYPERS pour inaugurer, en quelque sorte, le musée de l'Académie⁽⁹²⁾? Ou dans ces « quelques vases antiques rapportés du Chili » par M. BOSCH-SPEXER⁽⁹³⁾? Ou encore dans ces « silex taillés d'os de renne et dents de cheval provenant des fouilles faites dans les cavernes du département de Dordogne⁽⁹⁴⁾, don de M. VAN BENEDEEN, professeur à l'Université catholique de Louvain? Et quel enseignement pouvait-on tirer d'une « fiole romaine » trouvée à Oldenburg que le donateur, LE GRAND DE REULANDT, ne peut décrire que superficiellement? L'étude de l'archéologie était encore dans les limbes, il est vrai, et l'optique des archéologues d'alors n'était-elle pas braquée sur le modèle ancien au service de la création artistique et artisanale⁽⁹⁵⁾?

Le maigre matériel archéologique récolté par l'Académie prouve aussi que peu de ses membres étaient hommes de terrain. Mais collectionneurs, ces pionniers l'étaient. La preuve, l'assez grande quantité de médailles et de pièces numismatiques qu'ils rassemblèrent. Ainsi Laurent HART (Anvers 1810 - Bruxelles 1860), membre assidu autant que sculpteur prolifique, fit don de nombreuses médailles⁽⁹⁶⁾ qu'il frappa à l'occasion de divers événements parmi lesquels le premier anniversaire de l'ouverture du chemin de fer Anvers-Cologne; un hommage au prince de LIGNE; le voyage de la reine d'Angleterre en Belgique; la pose de la première pierre des galeries Saint-Hubert à Bruxelles; l'inauguration du chemin de fer franco-belge; la pose de la première

(92) A., 1^{ère} série, t. I, 1843, p. 29 et t. II, 1844, p. 139.

(93) A., 1^{ère} série, t. VI, 1849, p. 385.

(94) Séance du 26 mars 1865. B., 2^{ème} série des A., I, 1868, p. 60.

(95) « Examinons impartialement l'influence qu'elle (l'archéologie) peut avoir sur le progrès des arts en général et l'architecture en particulier » (Chalon, président de l'Académie, en séance du 11 janvier 1874. B., 2^{ème} série des A., I, 1868, p. 771) et « L'industrie toute entière demande ses modèles à l'antiquité » (G. HAGEMANS, président de l'Académie, en séance du 26 février 1871. *Ibid.*, p. 411).

(96) A., 1^{ère} série, t. I, 1843, p. 29; t. II, 1844, p. 141; t. III, 1846, p. 332; t. VIII, 1851, p. 17 et 528; t. IX, 1852, p. 50 et 455; t. X, 1853, p. 47 et 323; t. XI, 1854, p. 115 et t. XII, 1855, p. 246.

pierre de l'église de Houyet ; un hommage à REMBRANDT et un autre à DELESCLUSE, bourgmestre de Ath ; la majorité et le mariage de S.A.R. le duc de BRABANT, l'arrivée du roi du Portugal à Bruxelles en 1854 ; l'épidémie de choléra ; l'exposition agricole du Hainaut ; l'hommage rendu au gouvernement de l'empire Ottoman, au roi de Sardaigne et au duc régnant de SAXE-COBOURG-GOTHA.

D'autres donateurs de médailles se manifestèrent : la Société libre d'Émulation de Liège (effigie de son président ORBAN, par JEHOTTE)⁽⁹⁷⁾ ; le chevalier LEBIDARD DE THUMAIDE (Charles LIEDTS, ancien gouverneur du Hainaut)⁽⁹⁸⁾ ; le graveur RADNITZKY (FRÉDÉRIC D'AUTRICHE)⁽⁹⁹⁾ ; E. LE GRAND DE REULANDT (Jules CÉSAR, dix médailles romaines et cinq médaillons romains, une grande médaille anglaise de 1777 avec calendrier, une médaille du XVII^e siècle de la Gilde des charcutiers de Nieupoort et des empreintes de cire d'une médaille de GUSTAVE ADOLPHE)⁽¹⁰⁰⁾ ; les ministres de l'Intérieur et de la Justice (médailles commémoratives de la construction ou de l'inauguration de la prison cellulaire de Courtrai, de la maison de sûreté et militaire d'Anvers, de la maison d'arrêt de Hasselt ; de la maison pénitentiaire de Louvain, de la maison d'arrêt d'Arlon et de la prison cellulaire de Huy)⁽¹⁰¹⁾ ; et de M. LANSSEN (médaille éditée par PANCKOUKE en 1820 en l'honneur des armées françaises)⁽¹⁰²⁾. La sigillographie ne fut pas oubliée : de grands sceaux de la commune de COUCKELAERE, des échevins de Lombardzijde, de l'abbaye des Dunes trouvés près de Wijnendaele (dons de LE GRAND DE REULANDT)⁽¹⁰³⁾ et des empreintes du sceau et du contre-sceau de la ville de Binche (offertes par M. LEJEUNE)⁽¹⁰⁴⁾, enrichirent les collections.

Quant aux monnaies de tous pays et de tous millésimes, elles affluèrent : deux pièces romaines trouvées à Werken et trois pièces bourguignonnes provenant du cimetière de Ghistelle ; une monnaie d'HENRI IV ; une pièce de 1790 frappée par le comité révolutionnaire des Flandres ; une pièce du royaume de Westphalie de 1812 ; deux monnaies de PHILIPPE IV d'Espagne trouvées au cimetière de Ghistelle ; cinq pièces de CHARLES QUINT ; une pièce de PHILIPPE III d'Espagne ; cinq pièces de MARIE-THÉRÈSE — dont deux en argent — ; deux monnaies de CHARLES II d'Espagne ; une pièce de Zeelande de 1788 ; une pièce de Louis de CRÉCY ; une pièce en argent du XIV^e siècle ; trois pièces de PHILIPPE II d'Espagne — dont une en argent — ; un ancien jeton maçonnique ; une pièce de LOUIS XV ; une pièce du duché de NASSAU (dons de LE GRAND DE REULANDT)⁽¹⁰⁵⁾ ; une collection de 367 monnaies de cuivre (offerte par de KRAMP)⁽¹⁰⁶⁾ ; une pièce d'ANTOINE LE PIEUX (don de M. SNICK)⁽¹⁰⁷⁾ ; deux

(97) A., 1^{ère} série, t. IV, 1847, p. 473.

(98) A., 1^{ère} série, t. V, 1848, p. 111.

(99) *Ibid.*, p. 115.

(100) A., 1^{ère} série, t. XII, 1855, p. 258-259 et t. XIII, 1856, p. 510.

(101) A., 1^{ère} série, t. XIII, 1856, p. 510 ; t. XIV, 1857, p. 527 ; t. XV, 1858, p. 86 ; t. XVII, 1860, p. 351 ; B., 2^{ème} série des A., I, 1868, p. 482 et p. 670.

(102) A., 1^{ère} série, t. XIII, 1956, p. 513.

(103) *Ibid.*, p. 511.

(104) A., 1^{ère} série, t. XIV, 1857, p. 301.

(105) A., 1^{ère} série, t. XII, 1855, p. 259 ; t. XIII, 1856, pp. 219 et 510-513 ; t. XIV, 1857, p. 301.

(106) A., 1^{ère} série, t. IX, 1852, p. 51.

(107) A., 1^{ère} série, t. XIII, 1856, p. 219.

monnaies de GODEFROID DE DALENBEEK et deux de PHILIPPE II frappées à Bois-le-duc en 1581 ⁽¹⁰⁸⁾ et un lot de 306 pièces diverses.

Au fait, les donateurs ne furent pas légion. Outre ceux déjà nommés, citons encore l'archiduc JEAN D'AUTRICHE, qui offrit quelques planches gravées d'antiquités déterrées en Styrie (dessins à la plume, d'après nature de A. B. CALLOT) ⁽¹⁰⁹⁾ et de l'Académie nationale de peinture de New-York, qui fit don d'une « collection d'estampes de grande valeur exécutées par les premiers artistes des États-Unis » ⁽¹¹⁰⁾.

Le cabinet d'antiquités de l'Académie contenait aussi un moulage en plâtre de la reconstitution, d'après une ancienne gravure, du tombeau de GODEFROID DE BOUILLON « tel qu'il existait jadis à Jérusalem » ⁽¹¹¹⁾; une lithographie d'Alexandre SCHAEPKENS représentant la statue de CHARLEMAGNE à l'église Saint-Servais de Maastricht ⁽¹¹²⁾; quelques chartes du XII^e siècle offertes par l'abbé VINCART, curé de Braine-le-Château ⁽¹¹³⁾; une fraction de pierre schisteuse provenant des charbonnages de Haut-Flénu, un vase ancien en terre grise, un bouton orné des trois grâces et une inscription gothique sur pierre provenant de l'ancienne église de Ghistelle démolie en 1854, dons de LE GRAND DE REULANDT ⁽¹¹⁴⁾ et différents documents concernant la tour de la cathédrale d'Anvers provenant des archives de Louis SERRURE, architecte, père du donateur, architecte de la ville de Saint-Nicolas ⁽¹¹⁵⁾.

En 1850, les objets étaient encore entreposés chez Félix BOGAERTS, secrétaire perpétuel de l'Académie, dans une chambre dont l'accès était donné aux membres « à toute heure du jour » ⁽¹¹⁶⁾. L'énumération que nous en donnons ici n'est certainement pas complète. Mais en 1860, leur nombre était suffisamment important pour que le professeur MERTENS, nommé bibliothécaire-adjoint, s'occupât activement d'un « catalogue des médailles, statues, manuscrits et ouvrages quelconques » dont nous avons déjà parlé à propos de la bibliothèque. Vingt ans plus tard, le 4 juin 1882, P. GENARD, alors bibliothécaire, dénombra toutes les pièces « ayant primitivement dû faire le fond d'un musée » en soulignant que le projet de ce dernier « n'a pas eu de suite » ⁽¹¹⁷⁾.

Depuis la mort de Félix BOGAERTS, le conservateur bénévole, survenue en 1851, les collections étaient devenues encombrantes. Ainsi fut-il décidé de s'en séparer et, en 1893, elles furent cédées au Musée du Steen ⁽¹¹⁸⁾. Leur souvenir semble avoir été très rapidement estompé : en

(108) B., 4^{ème} série des A., 2^{de} partie, t. XIX, 1895, p. 617.

(109) A., 1^{ère} série, t. XV, 1858, p. 85.

(110) A., 1^{ère} série, t. IV, 1847, p. 29.

(111) A., 1^{ère} série, t. VI, 1849, p. 381 et 387-388.

(112) *Ibid.*, p. 384.

(113) A., 1^{ère} série, t. VII, 1850, p. 447.

(114) A., 1^{ère} série, t. XIII, 1856, p. 511-513 et t. XVII, 1860, p. 244.

(115) B., 2^{ème} série des A., I, 1868, p. 406.

(116) A., 1^{ère} série, t. VII, 1850, p. 37.

(117) B., 3^{ème} série des A., 2^{de} partie, fasc. XV, 1882, p. 453.

(118) *Revue*, t. XLVII, 1978 (1979), p. 223. Les collections du Steen ont été transférées au *Vleeshuis*. Les pièces provenant de l'Académie d'archéologie n'y ont pas été recensées. À noter qu'un Musée d'antiquités et d'archéologie d'Anvers fut créé dès 1862 à l'initiative du Comité des membres correspondants de la Commission royale des monuments. Les peintres Nicaise DE KEYSER et Henri LEYS, membres de l'Académie, figuraient parmi ses fondateurs. Cf. les statuts de ce musée et un catalogue des collections en 1876 à la Bibliothèque de la Ville (*Stadsbibliotheek*, n^o 11223371 et K. 95796).

séance du 27 octobre 1895, le bibliothécaire Fernand DONNET, cependant si attentif aux activités de l'Académie, déclara qu'il avait trouvé un inventaire constatant la propriété de divers meubles, rayons, feux et une collection de cachets et empreintes en cire dont, dit-il, « il ne reste plus de trace ».

L'Académie d'archéologie dans la numismatique⁽¹¹⁹⁾

Comme toute institution similaire, l'Académie se devait de faire frapper des médailles à l'occasion des événements importants qui jalonnèrent son existence, soit pour honorer les personnalités qui lui apportèrent leur appui ou se distinguèrent par leurs travaux dans l'épanouissement des études d'archéologie et d'histoire de l'art, soit pour récompenser les lauréats des concours qu'elle organisa et organise toujours, soit encore pour sanctionner l'élection des membres titulaires et des membres associés étrangers lors de leur réception ou de leur première visite. La première mention qui soit faite dans les procès verbaux d'une médaille de l'Académie date du 19 février 1865⁽¹²⁰⁾. Le président VAN DE VELDE présenta ce jour-là un projet de médaille de concours élaboré par Nicaise DE KEYSER, membre titulaire. Après plusieurs réunions et rapports, c'est toutefois un dessin de Jean HERMAN (Liège, 1835-1909) qui fut adopté en séance du 21 septembre 1865 et son exécution confiée à Léopold WIENER.

La médaille (fig. 3) d'un diamètre de 59 mm, représente à l'avant, en relief, une femme assise personnifiant les âges passés, qui se dépouille de ses voiles et tient dans la main gauche une lampe antique; à sa droite, un lécythe, un chapiteau corinthien, une coupe ansée, un sphinx et un fût de colonne cannelée; à sa gauche, un socle orné des armes de la ville d'Anvers sur lequel sont déposés une arcade ogivale et un candélabre; à gauche en bas, sous les figures « J. HERMAN inv. » et, en exergue, « Léop. WIENER sculp. »⁽¹²¹⁾. Au revers, en relief également, une couronne formée d'une branche de palmier et d'une branche de laurier laissant le milieu du champ libre pour y recevoir une inscription à graver. Un exemplaire de cette médaille fut remis au ministre de l'Intérieur, au gouverneur de la province et au bourgmestre d'Anvers, membres honoraires de droit.

L'avant de cette médaille fut réutilisé pour le congrès international d'archéologie organisé à l'initiative de l'Académie à Anvers en 1867 — dont nous parlerons en détail plus loin — pour une nouvelle médaille en bronze ou en vermeil dont le revers porta l'inscription en relief, « Congrès International d'archéologie/Anvers/août 1866 » (*sic*)⁽¹²²⁾ (fig. 4). En séance du 20 décembre 1868, l'Académie décida de faire don du coin du revers de cette médaille à la Ville d'Anvers.

(119) Nous remercions sincèrement MM. Jean JADOT, ancien président, et Maurice COLAERT, trésorier de l'Académie, tous deux présidents honoraires de la Société royale de numismatique de Belgique, pour les précieux renseignements qu'ils nous ont fournis à ce sujet.

(120) *Bulletin*, 2^{ème} série des A., 1868, I, p. 59 et 94.

(121) D'après *Médailles historiques de Belgique*, t. I, 1865-1880, Règne de Léopold II, p. 13 et pl. 6.

(122) *Ibid.* Pour la disparité des millésimes, cf. infra le chapitre consacré aux *Congrès*. À noter que les Archives de la Ville d'Anvers (*Stadsarchief*, n° 164) possèdent un exemplaire de la médaille du Congrès dont l'inscription constitue l'avant, tandis que le revers se présente comme sur la médaille originale.



Fig. 3. Avers de la médaille des concours de l'Académie. Jean HERMAN, *del.*, Léopold WIENER, *sculpt.* Bronze, diam. 59 mm. Bruxelles, Bibliothèque royale Albert 1^{er}, Cabinet des médailles et Anvers, *Stadsarchief*, n° 463.



Fig. 4. Avers d'une nouvelle médaille ou revers de la médaille des concours réutilisée pour le congrès international d'archéologie en 1866 (en réalité, en 1867). Bruxelles. Bibliothèque royale Albert 1^{er}, Cabinet des médailles et Anvers, *Stadsarchief*, n° 463.

La médaille de frappe originale fut offerte aux lauréats des concours de l'Académie pendant de nombreuses années. En 1893, il en restait 14 exemplaires suivant un inventaire dressé par le bibliothécaire Fernand DONNET le 5 novembre. Un certain nombre de pièces furent cédées aux amateurs au cours de la séance suivante, en décembre. En séance du 4 décembre 1881, il fut émis le projet de reproduire en héliotypie toutes les médailles et monnaies frappées à l'atelier d'Anvers depuis les temps les plus reculés jusqu'à 1796. Nous n'avons pas retrouvé trace de ce document.

Malgré nos recherches, nous ne pouvons donner une explication définitive au « jeton » prévu aux articles 63 et 64 des statuts de 1879 et de 1885 encore, à propos des publications de l'Académie. Il y est en effet stipulé que les membres titulaires résidant hors de la ville où siège l'Académie peuvent faire compter leurs présences aux séances « en raison d'un volume (des *Annales*) pour deux jetons de présence ». Et il est précisé que chaque présence aux séances donne droit à un ou deux jetons selon que le membre résidait à moins ou à plus de huit lieues de la ville. N'est-ce pas tout simplement une métaphore ? Le « jeton » de présence n'équivalait-il pas, tout comme c'est l'usage aujourd'hui, à un certain montant en espèces dont la comptabilisation compensait le prix à payer pour les *Annales* ⁽¹²³⁾ ?

En séance du 7 février 1892, le général WAUWERMANS, alors président, institua une commission pour faire un choix parmi les projets de médailles présentés en prévision de la

(123) Jean JADOT, *La numismatique de notre Académie*. Séance du 17 mars 1979. *Revue*, t. XLVII, 1978, p. 223-224. Le prix de l'abonnement aux *Annales* fut indépendant du montant de la cotisation ; il pouvait être couvert par des « jetons de présence » aux séances. Aujourd'hui, la cotisation annuelle comprend le service de la *Revue*.



Fig. 5. Jeton du 50^e anniversaire. Eug. GEEFS, *del.*, Jules BAETES, *sculpt.* Argent, diam. 27 mm. Bruxelles, Bibliothèque royale Albert 1^{er}, Cabinet des médailles et Anvers, *Stadsarchief*, n° 164.

célébration du 50^e anniversaire de l'Académie. Le 3 avril, c'est un dessin d'Eugène GEEFS qui fut préféré et le 12 juin, les empreintes de son ouvrage furent présentées aux membres. C'est le graveur anversois Jules BAETES (1881-?) qui fut chargé de l'exécution. Il s'agit cette fois d'un jeton, en argent ou en bronze, de 27 mm de diamètre (fig. 5). À l'avvers, à gauche, l'écusson de la Belgique, de sable au lion d'or; au centre, la cathédrale et l'hôtel de ville d'Anvers; sur une banderolle, en haut, l'inscription « 10 août 1892 »; en exergue. « Congrès du Cinquantenaire » et les signatures, à gauche, « E. GEEFS inv. » et, à droite, « J. BAETES, sc. ». Au revers, à droite, en un cartouche rectangulaire dans lequel passe, maintenue par un ruban, une branche de laurier, l'inscription, en creux. « Anvers 1842-1892 »; dans le champ, chaque fois en deux lignes « Académie / d'Archéologie » en haut et « de / Belgique » en dessous⁽¹²⁴⁾.

En séance du 4 décembre 1898, il fut question d'un sceau que l'Académie estimait indispensable. Mais en l'absence de pièces d'archives qui auraient pu en présenter l'impression, nous ignorons si ce problème fut résolu.

Lorsqu'en 1979, l'Académie décida de remettre une médaille à tous les membres titulaires, c'est l'avvers de l'ancienne médaille des concours qui fut pris pour modèle. Mais les coins étaient perdus et il fut nécessaire de remodeler la légende, l'Académie ayant acquis le titre de société royale en 1896. Afin d'éviter toute lourdeur dans un texte qui, cette fois, aurait dû respecter les deux langues nationales, la légende fut latinisée en « Academia Regia Archaeologia Belgii ». C'est M. Jean JADOT, président — et numismate — qui se chargea des démarches auprès de la Monnaie royale de Belgique qui, d'après l'ancienne médaille et par un procédé d'électro-érosion, obtint une matrice qui fut revue par un graveur, tandis qu'elle confectionnait un poinçon pour la nouvelle légende⁽¹²⁵⁾.

Il fut frappé 103 exemplaires de cette médaille, dont 100 en bronze destinés aux membres qui les reçurent à partir de la séance du 20 octobre 1979; deux en vermeil (de 134 gr chacune) qui furent offertes lors d'une séance d'hommage à Baudouin VAN DE WALLE et F. GANSHOF à l'occasion du 50^e anniversaire de leur entrée à l'Académie (elles portent au revers une inscription gravée « B. VAN DE WALLE / 1926-1978 » et « F. GANSHOF / 1928-1978 ») et une en argent qui fut remise au roi BAUDOUIN (avec l'inscription au revers « Hommage / à S.M. le Roi »).

(124) D'après A. de Witte, in *Médailles historiques de Belgique*, Bruxelles, 1919, t. 111, p. 17. Un exemplaire est conservé au Cabinet des médailles de la Bibliothèque royale de Belgique et un autre aux Archives de la Ville d'Anvers (*Stadsarchief*, n° 55).

(125) Tout ce matériel de frappe repose officiellement à la Monnaie royale de Belgique.

Emploi des langues et protection royale

L'Académie d'archéologie naquit dans le sillage des libertés accordées par la Constitution et dans le rayonnement du régime de monarchie parlementaire choisi par le premier gouvernement belge, en 1831. Son option nationale sous-tendait l'union de tous les passionnés d'archéologie, qu'ils fussent du nord, du sud ou du centre du pays, son choix s'étant implicitement porté sur l'usage de la langue française, l'emploi des langues en Belgique étant alors facultatif en vertu de l'article 23 de la loi fondamentale. La grande majorité de la bourgeoisie de la nouvelle Nation n'était-elle d'ailleurs pas d'expression française ? Si les mémoires déposés aux concours de l'Académie devaient, comme le stipule l'article 69 des statuts de 1873, « être rédigés en français », le bureau pouvait cependant admettre d'autres langues « dans des cas exceptionnels ». Certains membres profitèrent de cette possibilité. Mais un simple coup d'œil sur les tables des volumes 1 à 50 révèle qu'ils furent peu nombreux : sur 543 notices au total, 13 sont rédigées en néerlandais, 4 en anglais et 1 en allemand.

Le lieutenant-colonel WAUWERMANS, ancien président de l'Académie, était conscient de cette disproportion : « Nous autres, Flamands, déclara-t-il en séance du 3 octobre 1886 ⁽¹²⁶⁾, nous sommes sincèrement attachés à la patrie commune. Nous savons que toute autre organisation de l'État serait impossible et que nous ne saurions trouver sous un autre régime une dose de liberté plus grande que celle dont nous jouissons. Nous facilitons le fonctionnement de notre gouvernement et le rapprochement des races en apprenant la langue de nos compatriotes... », mais, ajoutait-il « que les Wallons les imitent et les habitants actuels de la Belgique s'uniront alors dans un même amour et un même respect pour la patrie commune ».

Faute d'avoir été entendu, cet appel cependant plein de bon sens finira, à la longue, par déséquilibrer le monde politique et encourager les démocrates catholiques flamands, à l'encontre de l'avis des libéraux, des socialistes et des catholiques wallons, à réclamer l'autonomie culturelle. En 1932, l'Université de Gand fut flamandisée, ce qui ouvrit la porte à l'unilinguisme en matière administrative, scolaire et judiciaire de part et d'autre d'une frontière linguistique divisant le pays en deux, l'agglomération bruxelloise exceptée.

Si les *Annales* et le *Bulletin* de l'Académie gardèrent jusque-là une *présentation* de caractère unilingue français — avec insertion de mémoires rédigés en néerlandais par de parfaits bilingues — tous les documents concernant les activités publiques — séances solennelles, congrès, etc. — furent toujours rédigés dans les deux langues nationales ⁽¹²⁷⁾. La *Revue* qui remplaça les *Annales* et le *Bulletin* en 1931, s'afficha nettement bilingue à partir de 1939. Ce ne sera cependant qu'en séance du 4 juillet 1954 qu'il fut proposé de rédiger les procès-verbaux dans les deux langues. Il est aujourd'hui convenu que ces documents soient établis dans la langue maternelle du secrétaire, les interventions dans l'autre langue y étant reprises en original. Quant à la présidence, il est tenté, dans la mesure des possibilités, de l'alterner en fonction de l'appartenance linguistique des candidats. Les membres semblent s'accommoder de ce sy-

(126) B., 4^{ème} série des A., 1^{ère} partie, t. IX, 1852, p. 193.

(127) Voir ces documents au *Museum voor het Vlaamse cultuurleven* à Anvers, n° A.1812 K. et au *Stadsarchief Antwerpen*, fonds *Modern archief*, n° 382/5, 382/18, 382/21, 1099/41 et 1099/49.

stème car pour eux, n'y a-t-il pas qu'un seul langage qui compte, celui de l'archéologie et de l'histoire de l'art ?

Ce long préambule pour souligner que l'Académie royale d'archéologie est la dernière des institutions du genre à ne pas s'être scindée linguistiquement. En ce sens, elle est fidèle à l'idée nationale, garante de l'équilibre entre deux communautés complémentaires. De fait, elle est restée fidèle à elle-même car c'est de sa propre volonté, qu'à la suite d'une réception du Bureau en audience royale, le roi Léopold II lui accorda son protectorat en 1866⁽¹²⁸⁾. Cette haute protection apparut dès lors sur toutes les pages de garde des publications de l'Académie.

Il ne se passait d'ailleurs aucun événement à la Cour sans que l'Académie ne se manifestât d'une manière ou d'une autre : toasts chaleureux à l'issue des dîners ; hommages rendus en séance ; envoi de télégrammes de félicitations ou de condoléances, chaque fois. Le service des postes était si bien organisé qu'au dessert ou à la fin des assemblées, il était déjà possible de donner connaissance des augustes remerciements. Il était alors coutume, étant donné leur nombre relativement restreint, que le roi rehaussât de sa présence les cérémonies quelque peu prestigieuses que les sociétés scientifiques consacraient à leurs jubilés. Ainsi en fut-il pour le 50^e anniversaire de l'Académie célébré à Anvers en 1892 : non seulement LEOPOLD II y fut-il présent, mais il invita le général WAUWERMANS, président de l'Académie, à assister du balcon du palais royal, au défilé du cortège historique organisé pour la circonstance. Quatre ans plus tard, le 13 novembre 1896, le roi LEOPOLD II honora la Compagnie du titre prestigieux d'*Académie royale*⁽¹²⁹⁾.

L'attachement de l'Académie à la dynastie s'exprima tout particulièrement à l'issue de la Première guerre mondiale. À la reprise des travaux dans les locaux de l'Académie des beaux-arts d'Anvers, une adresse fut lue à l'intention du roi ALBERT, « Celui qui a puissamment contribué au salut de la Patrie »⁽¹³⁰⁾. Enfin, en pleine occupation, Mgr H. LAMY étant président, une lettre d'hommage fut adressée à S.M. le roi LEOPOLD III, retenu en otage au palais de Laeken. L'auguste prisonnier remercia personnellement l'Académie⁽¹³¹⁾.

Après la guerre, l'affaire royale n'eut aucun écho au sein de l'Académie, les membres venant de tous les horizons politiques s'y préoccupant uniquement d'histoire de l'art et d'archéologie. Le 19 juin 1979, à la demande du président Jean JADOT, le roi BAUDOUIN accordait son Haut patronage à toutes les activités de l'Académie⁽¹³²⁾. C'est à cette occasion que la médaille d'argent de l'Académie lui fut remise.

Personalia

L'Académie d'archéologie de Belgique ne manqua pas, tout au long de son existence, de rendre hommage aux artisans de sa renommée. Sa reconnaissance se manifesta évidemment

(128) Dépêche n°20 du Cabinet du Roi. B., 2^{ème} série des A., 1, 1868, p. 123.

(129) B., 4^{ème} série des A., 2^{de} partie, t. XXIX, p. 1000 et 1001.

(130) Séance du 6 avril 1919. B., 1919, 1, p. 9.

(131) Séance du 8 juin 1941. R., t. XI, 1941, fasc. 4, p. 263.

(132) Lettre de M. J. M. PIÉRET, chef de cabinet du Roi, reproduite in R., t. XLVII, 1978 (1979), p. 3 (en français) et p. 4 (en néerlandais). Original aux Archives de l'Académie, Boîte 5, F.5.

selon l'air du temps. Elle n'avait pas dix ans lorsque son président, le dr DE KERCKHOVE, proposa d'élever un monument à Félix BOGAERTS, professeur d'histoire à l'Athénée d'Anvers, le dévoué secrétaire perpétuel de l'Académie décédé le 16 mars 1851 à l'âge de 48 ans et huit mois⁽¹³³⁾. Une commission fut instituée et une souscription publique ouverte à cet effet. Le monument en marbre noir (fig. 6), exécuté par Pierre-Joseph de CUYPER sur les dessins de Jean-Baptiste DE CUYPER et orné du portrait de Félix BOGAERTS, peint en médaillon par Nicaïse DE KEYSER, fut élevé dans la première chapelle du bas-côté sud de l'église St-Jacques. Il porte, sur une plaque de marbre blanc, l'inscription

D.O.M.
 et Piae Memoriae
 FELICIS GULLIELMI MARLÆ BOGAERTS
 Bruxellensis
 qui propter egregias animi virtutes omnibus
 carus eruditione et scriptis Patriae decori fuit
 Amici
 P.P.
 Obiit Antverpiae anno Domini MDCCCLI die XVI Martii
 Vixit annos XLV menses VIII
 R.I.P. ⁽¹³⁴⁾

L'Académie concourut également, par la souscription personnelle de ses membres cette fois, à l'édification au cimetière du KIEL, d'un monument à la mémoire de F. H. MERTENS, fondateur et premier bibliothécaire de la Compagnie, auteur d'une histoire monumentale d'Anvers, décédé en 1867 à l'âge de 71 ans. La stèle en pierre bleue, ornée du portrait du défunt, sculpté en médaillon, portait, en lettres d'or, l'inscription qui suit surmontant un chrisme :

†
 Aan
 FRANS - HENDRIK - MERTENS
 Stads.Bibliothecaris.en.Geschiedschrijver
 geboren.te.Antwerpen.den.VI.Augusti
 MDCCXCVI
 aldaar.overleden.den.XIX.Juni
 MDCCCLXVII
 Zijne.Vrienden. ⁽¹³⁵⁾

En 1889, sur la proposition du président Charles RUELENS, l'Académie s'employa activement à élever, à côté du précédent, un monument semblable à Louis TORRES⁽¹³⁶⁾, co-auteur avec

(133) Cf. notice biographique in A., 1^{ère} série, t. VIII, 1851, p. 208-219. Voir aussi t. XII, 1855, p. 349-351.

(134) *Inscriptions funéraires et monumentales de la province d'Anvers. Arrondissement d'Anvers*, 2^{ème} vol., 1^{ère} partie, Anvers, 1863, p. 248.

(135) *Idem*, 3^{ème} vol., 2^{ème} partie, Anvers, 1887, p. 494.

(136) B., 4^{ème} série des A., 1^{ère} partie, fasc. XV, 1888, p. 330-331, 372, 406 et 502-504 et fasc. XVIII, 1889, p. 462.

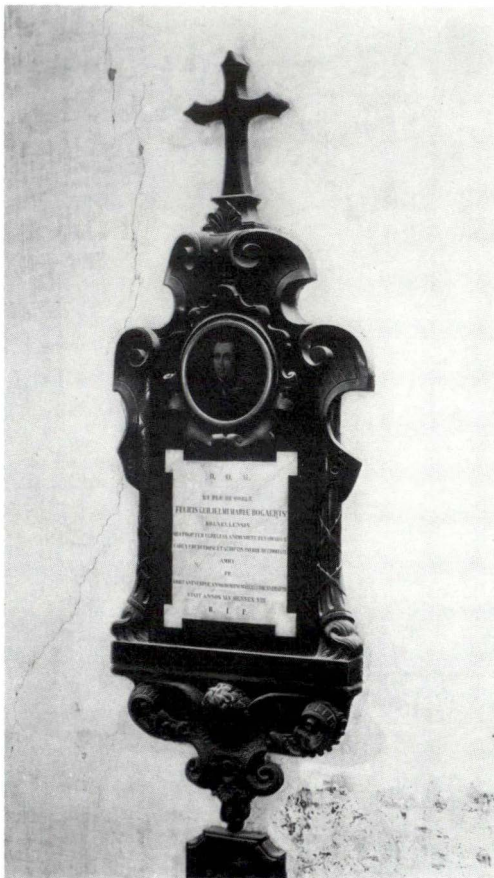


Fig. 6. Monument funéraire de Félix BOGAERTS, secrétaire perpétuel, élevé dans l'église S^t-Jacques à Anvers. J. B. de CUYPER, del., P. J. DE CUYPER, sculpt.; médaillon peint par N. DE KEYSER. A.C.L., B. 29037-42.

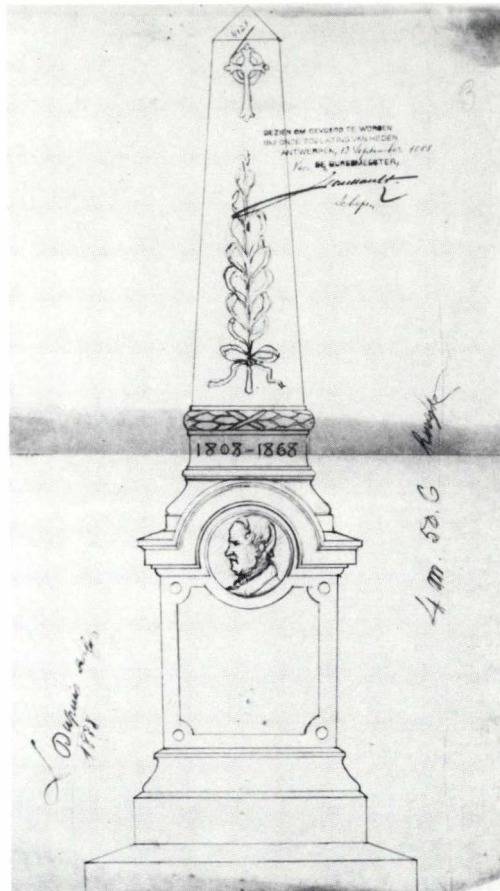


Fig. 7. Projet du monument funéraire Louis TORFS, signé L. DUPUIS, 1888. Papier satiné jaune, ± 44,5 × 26,5 cm. Anvers, Stadsarchief, Mod. Arch., P.K. n° 3162.

F. H. MERTENS de l'histoire de la ville d'Anvers⁽¹³⁷⁾. La stèle (fig. 7) de 4,50 m de hauteur, œuvre du sculpteur L. DUPUIS, fut inaugurée le 3 février⁽¹³⁸⁾.

Il faut être admis relativement jeune à l'Académie — et jouir d'une santé robuste — pour y être jubilaire. Les cas sont donc plutôt rares. Nous en avons relevé quelques uns qui, chaque fois, firent l'objet d'une manifestation d'hommage. En 1922 fut remis un diplôme spécialement imprimé en leur honneur à A. BLOMME, magistrat h^c, et Ad. DE CEULENEER, professeur émé-

(137) MERTENS (F.-H.) en TORFS (K.-L.), *Geschiedenis van Antwerpen sedert de stichting der stad tot onze tijde uitgegeven door de Rederijkamer de Olijftak*, Antwerpen, J. P. VAN DIEREN, 1845-1854, 81. en 16 vol. in-8°.

(138) Discours du président Ch. RUELENS in B., 4^{ème} série des A., 1^{ère} partie, 1888, p. 502-504 et *Le Précurseur*, Anvers, 5 février 1889, p. 1, col. 5-6.

rite de l'Université de Gand, membres de l'Académie depuis 1871⁽¹³⁹⁾. Le 7 novembre 1943, étant donné les circonstances, c'est une simple lettre de félicitations qui fut adressée au chanoine VAN DEN GHEYN, membre depuis 1893, président de l'Académie en 1903 et 1911. Le 29 janvier 1966, l'Académie se joignit à l'Institut supérieur d'histoire de l'art et archéologie pour honorer Louis VAN PUYVELDE, son président à quatre reprises, décédé le 27 octobre 1965⁽¹⁴⁰⁾. La séance publique d'hommage eut lieu aux Musées royaux des beaux-arts où l'on entendit successivement le R. P. DE GAIFFIER, M^{lle} Lucie NINANE, le comte DE BORCHGRAVE D'ALTENA et Simone BERGMANS, présidente de l'Académie.

C'est en l'Hôtel des Sociétés scientifiques, à Ixelles, où elle se réunissait à cette époque, que le président Antoine DE SMET, le 17 février 1979, rendit simultanément hommage à deux membres jubilaires, les professeurs émérites Frans GANSHOF et Baudouin VAN DE WALLE⁽¹⁴¹⁾. Depuis une dizaine d'années, quatre autres jubilaires purent être fêtés : le 20 mars 1982, M^{lle} Lucie NINANE ; le 17 mars 1984, Louis LEBEER (†) ; le 16 mars 1985, Franz DERUYT (†) et le 28 mai 1988, Suzanne SULZBERGER (†).

La médaille de vermeil fut remise à chacun de ces fidèles académiciens en l'honneur de qui fut chaque fois organisée une réception à l'issue de la séance d'hommage.

Concours et prix de fondation

Le *Règlement d'ordre intérieur et des finances*, arrêté en exécution de l'article 32 des statuts de 1873 parle, en son paragraphe 13 « des mémoires couronnés » et, en son paragraphe 28 « des mémoires envoyés aux concours ». Ces mémoires, y est-il précisé, doivent être rédigés en français ; cependant, « dans des cas exceptionnels », le bureau pouvait admettre des travaux écrits dans d'autres langues. Il s'agit là des premiers textes relatifs aux questions annuelles mises au concours par l'Académie. Ils seront repris, plus détaillés, dans les statuts de 1879 où ils occuperont les articles 69 à 73, ce dernier précisant que « les auteurs des mémoires couronnés ont droit, indépendamment des prix établis par les programmes, à une médaille de vermeil et à cinquante exemplaires (de tirés à part) de leurs mémoires avec titre de couverture imprimée ».

Mais des concours furent organisés par l'Académie bien avant qu'ils ne soient ainsi officialisés, car une proposition de Mathieu POLAIN de voir s'ouvrir de semblables compétitions fut approuvée dès le 19 décembre 1845. Mais la première question posée — faire la description historique des cathédrales d'Anvers et de Malines — n'eut pas de succès, même lorsqu'elle fut renouvelée en assemblée générale du 4 juillet 1850.

Les procès-verbaux des séances sont d'ailleurs muets au sujet des concours jusqu'en 1864. Cette année-là, le 2 octobre, E. LE GRAND DE REULANDT relança l'idée en fondant un prix de 500 francs (or). Le lieutenant-général WAUWERMANS, président de l'Académie en 1892, fit état d'une liste de concours qui eurent lieu entre 1867 et 1882⁽¹⁴²⁾ en mentionnant l'intitulé de la

(139) B., 1923, I, p. 30.

(140) Simone BERGMANS, *Léo VAN PUYVELDE (1882-1965)*, in R., t. XXXV, 1966, 1-2, p. 118-120.

(141) R., t. XLVII, 1978 (1979), p. 216-222.

(142) A., 4^{ème} série, t. XLVII, fasc. 7, 1893, p. 103, note 2 et p. 109, note 3.

question, le titre de la réponse prise en considération, le nom du lauréat et les références aux *Annales* et au *Bulletin* de l'attribution des prix. Nous avons cru utile de commenter et de compléter ces renseignements.

De 1864 à 1867, l'Académie formula quatre programmes de concours comprenant dix questions pour un montant total de 8000 francs (or). Les questions portèrent sur les matières suivantes : histoire des ateliers typographiques établis à Anvers depuis l'invention de l'imprimerie et jusqu'à la fin du XVIII^e siècle ; histoire de la sculpture en Belgique jusqu'à l'époque de la Renaissance ; histoire du péage sur l'Escaut ; vie de l'hérésiarque Tanchelin, en exposant ses doctrines et leurs influences sur les idées religieuses des Anversoises au XI^e siècle ; topographie des voies romaines du territoire actuel de la Belgique en déterminant les localités modernes correspondant aux stations indiquées dans l'itinéraire d'Antonin et sur la carte de Peutinger ; histoire politique du territoire de la province d'Anvers ; histoire de l'orfèvrerie dans les anciens Pays-Bas et la principauté de Liège depuis les temps les plus anciens jusque et y compris l'époque de la Renaissance ; histoire de la gravure sur bois en Belgique et dans les Pays-Bas depuis les temps les plus anciens jusqu'à la fin du XVIII^e siècle et histoire du commerce d'Anvers depuis l'origine de cette ville jusqu'à l'époque de la révolution de 1830⁽¹⁴³⁾. Comme on peut en juger, l'histoire eut la part belle dans ces questions et la ville d'Anvers y trouva son intérêt dans cinquante pour cent des cas.

Le concours ouvert pour la période 1866-1869 ne comporta d'ailleurs qu'une seule question, contre trois à l'habitude, celle relative, précisément, à l'histoire d'Anvers. Le prix en avait été fondé par « le haut commerce de la ville » et dédoublé par un second prix de 1000 francs (or) par la ville elle-même⁽¹⁴⁴⁾. Le 5 mai 1867, l'Académie décerna une mention honorable à Edmond GRANDGAINAGE, professeur à l'Athénée royal d'Anvers, pour son mémoire sur *l'Histoire du péage sur l'Escaut*⁽¹⁴⁵⁾, et à H. Q. JANSSEN, inspecteur de l'enseignement à Sint-Anna-ter-Muiden, en Zeelande, pour sa réponse, en néerlandais, à la question posée sur TANCHELIN⁽¹⁴⁶⁾.

Toutes les autres questions n'avaient pas obtenu de réponses dans les délais prescrits. Il en sera de même en 1868 et 1869. Certaines d'entre elles seront cependant maintenues et remises en concours pour 1871⁽¹⁴⁷⁾. Ainsi en fut-il pour la sculpture en Belgique depuis les origines jusqu'à la Renaissance (prix de 500 francs spécifié cette fois comme étant fondé par le gouvernement) et la topographie des voies romaines de la Gaule-Belgique (prix de 500 francs offert par l'Académie). À ces deux questions vint s'en ajouter une troisième, nouvelle celle-là, posée par la Province d'Anvers qui offrait un prix de 500 francs (or) : traiter une question archéologique ou historique relative à la province d'Anvers, au choix. Trois concurrents y répondirent,

(143) Font mention de ces concours les procès-verbaux des séances des 13 novembre 1864 ; 26 mars, 19 novembre et 24 décembre 1865 ; 18 février 1866 et 1 septembre 1867. B., 2^{ème} série des A., I, 1868, *passim*.

(144) Séances des 19 novembre et 24 décembre 1865 et 18 février 1866. *Ibid.*, p. 94, 95 et 107.

(145) *Ibid.*, p. 123, 143 et 159 et Ed. GRANDGAINAGE, *Le péage sur l'Escaut*, in A., 2^{ème} série, t. XXIV, IV, 1868, p. 5-176, 2 tableaux et 6 cartes h.t.

(146) B., 2^{ème} série des A., I, 1868, p. 270-280 et H. Q. JANSSEN, *Tanchelin*, in A., t. XXIII, fasc. 111, 1867, p. 374-450.

(147) Pour cette période, cf. les procès-verbaux des séances des 27 octobre 1867, 29 mars 1868, 19 décembre 1869 et 25 janvier 1870 in B., 2^{ème} série des A., I, 1868, p. 190, 213, 325 et 353.

mais la palme alla à P. GENARD, archiviste de la ville, pour son mémoire sur l'*Hôtel des Monnaies à Anvers* (148).

Le programme pour 1872 fut ainsi établi : traiter une question archéologique relative à l'ancien comté de Namur ; faire l'histoire de l'orfèvrerie (c'était un renouvellement) et traiter une question archéologique ou historique relative à l'ancien comté de Hainaut. Chacune de ces questions était dotée d'un prix de 500 francs (or) dont le dernier était fondé par M. HAGEMANS. Cinq mémoires furent remis dans les délais, dont deux déclarés hors-concours. Le prix revint à Jules FRÉSON, juge d'instruction à Huy, pour une étude intitulée *La justice au XVIII^e siècle dans le comté de Namur* (149).

Entre-temps avaient été établis les programmes des concours dont les échéances étaient fixées en 1873 et 1874. Pour 1873, trois questions à 500 francs (or) chacune : traiter une question archéologique ou historique relative à l'ancien comté de Flandre ou à l'ancien duché de Brabant ; faire l'histoire du Grand conseil de Malines et faire l'histoire des coutumes de la ville et de la banlieue d'Anvers jusqu'à la révolution brabançonne (150). Pour 1874, deux questions à 500 francs (or) chacune : traiter une question archéologique ou historique relative à l'ancienne principauté de Liège et présenter la topographie des voies romaines de la Gaule Belgique (ancienne question posée déjà à deux reprises, sans succès) (151). De ces cinq questions, une seule reçut une réponse satisfaisante de la part d'Albert MATHIEU, avocat près la Cour d'appel de Bruxelles, qui avait choisi l'*Histoire du Grand Conseil de Malines* (152).

Une mention spéciale doit être réservée à la proposition faite au congrès international de géographie qui eut lieu à Anvers en 1871, à l'organisation duquel contribuèrent plusieurs membres académiciens, et qui enregistra un boni considérable qui fut versé dans la caisse de l'Académie, à charge pour elle d'organiser plusieurs concours dans l'intérêt des sciences géographiques. Par conséquent, en séance du 31 août 1873, l'Académie fonda deux prix de 500 francs (or) chacun, l'un pour une histoire de la vie d'Ortelius (153), l'autre pour une histoire des relations commerciales de la Belgique avec l'Asie et l'Afrique. Mais il semble que seule la question relative à la vie d'Ortelius ait été posée... et reposée (154), vainement d'ailleurs pendant vingt ans, laissant les intérêts du dépôt en numéraires s'accumuler.

En séance du 24 octobre 1875, l'Académie décerna un prix et une mention honorable pour les réponses données à une question libre sur le duché de Luxembourg par J. SCHOETTER, professeur à l'Athénée grand-ducal, pour un mémoire sur l'*État du duché de Luxembourg et du comté de Chiny*, et par C. SULBOUT, curé à Strainchamps, pour une étude sur l'*État de la civilisation de l'Ardenne thuringienne ou tongroise vers la fin de la période gallo-romaine* (155). Au

(148) Séance du 25 février 1872. *Ibid.*, p. 483 et P. GENARD, *L'Hôtel des Monnaies d'Anvers*, in A., 2^{ème} série, t. XXX, 1874, p. 5-513.

(149) Séance du 18 août 1872. B., 2^{ème} série des A., 1, 1868, p. 596 et 601-606. Mémoire reproduit dans les A., 2^{ème} série, t. XXIX, 1872, p. 5-582.

(150) Séance du 1 octobre 1871. B., 2^{ème} série des A., 1, 1868, p. 437.

(151) Séance du 28 octobre 1872. *Ibid.*, p. 619.

(152) Mémoire reproduit dans A., 2^{ème} série, t. XXX, 1874, p. 171-302, ill.

(153) Séance du 22 juin 1873. B., 2^{ème} série des A., 1, 1868, p. 671.

(154) Cf. B., 3^{ème} série des A., fasc. 2, 1876, p. 96 ; 2de partie, 1879-1880, p. 79 et fasc. XVII, 1884, p. 515.

(155) B., 3^{ème} série des A., t. II, fasc. 2, 1876, p. 81. Mémoire de J. SCHOETTER reproduit dans A., 3^{ème} série, t. XXXIII, fasc. 111, 1876, p. 325-459 et celui de SULBOUT, in *ibid.*, p. 520-528.

programme pour 1876 figuraient l'histoire de l'établissement topographique PLANTIN et de ses successeurs, une question archéologique ou historique relative à l'ancienne principauté de Liège et l'histoire de la sculpture romane en Belgique, cette dernière question étant dotée d'un prix du Gouvernement. C'est Godefroid KURTH, professeur à l'Université de Liège, qui fut proclamé lauréat pour une *Étude critique sur saint Lambert et son premier biographe*, présentée dans le cadre du deuxième sujet proposé (156). Le programme pour 1877 comportait une nouvelle fois la vie d'Ortelius et une question libre relative à l'ancien comté de Flandre (157). Les membres correspondants A. MATTHIEU, avocat à Bruxelles, pour une *Histoire du Conseil de Flandre* et A. DE VLAMINCK, pour *Ménapie et la Flandre*, furent couronnés ex-aequo (158).

Les questions dont les réponses venaient à échéance en 1878 et 1879 furent reprises parmi d'anciennes déjà posées : la topographie des voies de la Gaule Belgique et bien sûr, la biographie d'Abraham Ortelius, auxquelles on ajouta une question posée par le baron VAN DE WERVE et DE SCHILDE, fondateur d'un prix de 500 francs (or) pour l'histoire du Burg et des Burgraves d'Anvers, modifiée ensuite en éloge historique de Nicolas ROCKOX, bourgmestre d'Anvers au XVII^e siècle (159), question à laquelle répondit Henri VAN KUYCK en 1881, en néerlandais (160). Retour de la géographie au programme pour 1880 avec une question élargissant celle déjà vieille d'une dizaine d'années concernant Ortelius : étude sur les géographes belges du XVI^e siècle et sur l'influence qu'ils ont exercée sur la géographie et les cartographes de cette époque. Pour 1882, on formula une question relative à l'histoire et l'archéologie de l'ancien comté de Namur. Entre-temps, en séance du 6 juin 1880, un prix fut accordé à Victor GAUCHEZ pour un mémoire concernant les voies romaines de la Belgique, sujet qui attendait réponse depuis des années (161). La séance du 5 février 1882 devait réserver une surprise : la proclamation du comte de VILLERMONT, lauréat par deux fois pour une *Histoire de la baronnie de Pesches* et une *Histoire d'Aublain*, fournies en réponse à la question relative à l'ancien comté de Namur (162).

L'expérience aidant, les membres du conseil de direction de l'Académie se rendirent compte que les questions qu'ils posaient intéressaient davantage les historiens que les archéologues. Aussi, en séance du 18 décembre 1882, proposèrent-ils de supprimer le mot *histoire* de leurs énoncés, exception faite pour la question héritée du Congrès de géographie. Après discussions, le programme du concours lancé en 1882 sera donc réduit à une question concernant l'archéo-

(156) Séance du 20 octobre 1876. B., 3^{ème} série des A., t. II, fasc. 2, 1876, p. 154. Mémoire reproduit in A., 3^{ème} série, t. XXXIII, fasc. III, 1876, p. 5-112.

(157) Séance du 5 décembre 1875. B., 3^{ème} série des A., t. II, fasc. 11, 1876, p. 96.

(158) Séance du 2 juin 1878. B., 3^{ème} série des A., II, fasc. 5, p. 324. Le mémoire d'Alph. DE VLAMINCK est reproduit dans les A., 3^{ème} série, t. XXXIV, 1878, p. 357-397 ; celui d'Al. MATTHIEU dans le t. XXXV, 1879, p. 171-460.

(159) Séance du 7 décembre 1879. B., 3^{ème} série des A., 2^{de} partie, fasc. 11, 1879-1880, p. 80.

(160) B., 3^{ème} série des A., 2^{de} partie, fasc. X, 1881, p. 278. H. VAN KUYCK, *Nicolaas ROCKOX de jongere, burgemeester van Antwerpen in de XVII^e eeuw*, in A., 3^{ème} série, t. XXXVII, fasc. VII, 1881, p. 338-452, portrait gravé, ill., pll. h. t.

(161) Mémoire reproduit in A., 3^{ème} série, t. XXXVIII, fasc. VIII, 1882, p. 5-432, 3 cartes h.t. Cf. aussi B., 3^{ème} série des A., 2^{de} partie, fasc. V, 1880, p. 150 et 154-158.

(162) B., 3^{ème} série des A., 2^{de} partie, fasc. XV, 1882, p. 430. Mémoire reproduit in A., 3^{ème} série, t. XXXIX, fasc. IX, 1883, p. 193-397. Voir aussi B., 3^{ème} série des A., 2^{de} partie, fasc. XV, 1882, p. 439-442 (rapports des Commissaires).

logie de la province de Limbourg belge et une autre relative aux géographes du xvi^e siècle. Mais en vain. Même silence cette année-là pour les réponses attendues pour un travail sur l'archéologie de l'ancien comté de Hainaut... ou une biographie d'Abraham Ortelius⁽¹⁶³⁾.

Le manque de moyens financiers obligea l'Académie à interrompre les concours en 1884⁽¹⁶⁴⁾. Ceux-ci furent rouverts le 20 décembre 1885 avec comme questions, pour 1889, un sujet archéologique concernant la province de Limbourg ou une de ses localités (prix de 250 francs or), pour 1888, une étude sur l'invasion des Francs en Belgique (prix de 600 francs or) et l'histoire de l'orfèvrerie en Belgique jusqu'à la fin du xviii^e siècle (prix fondé par le chevalier Gustave VAN HAVRE, d'un montant de 500 francs or). Malgré les intentions de la voir rayer des questions mises au concours, l'histoire était donc réapparue au programme. Mais elle n'eut pas de succès, deux mémoires relatifs à l'invasion des Francs, présentés dans les délais, n'ayant pas été retenus par le jury⁽¹⁶⁵⁾.

Il faut attendre 1891 pour obtenir des renseignements concernant les concours qui viendraient à échéance les 31 janvier 1893 et 1894⁽¹⁶⁶⁾. Cette fois, l'archéologie et l'histoire de l'art semblent bien être les seules préoccupations de l'Académie. Pour 1893, il était en effet demandé la monographie d'un château du moyen âge dont les vestiges subsistent encore en Belgique ainsi que sa restitution, en se basant sur les indications fournies par ces vestiges (prix de 600 francs or); pour 1894, il fallait faire l'histoire de l'orfèvrerie dans une des neuf provinces de Belgique ou faire l'histoire de l'origine et du développement de la gravure à Anvers jusqu'à Rubens, en y comprenant les gravures et les cartes géographiques (prix de 300 francs or). La première de ces questions est symptomatique de l'influence qu'avaient encore les théories de Viollet-le-Duc à la fin du xix^e siècle en Belgique. Quarante ans s'étaient écoulés depuis la parution du premier fascicule du *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, mais l'exemple de la «restauration» du château de Pierrefonds (1863-1870) n'était certainement pas étranger aux préoccupations nouvelles de l'Académie.

Tous les procès-verbaux subsistants sont malheureusement muets quant aux réponses qu'eussent pu être éventuellement données à ces questions, comme nous sommes ignorants de la suite donnée à la proposition de mettre au concours l'histoire des sociétés de rhétorique et de leur influence politique et littéraire en Belgique, qui intéressait plutôt les historiens et dont l'échéance avait été fixée au 31 décembre 1894⁽¹⁶⁷⁾. Il apparaît donc que les concours de l'Académie se soient éteints avec le siècle qui les avait vu naître. Mais ils reprendront force et vigueur, selon une nouvelle formule, sous la présidence de M^{lle} Mina MARTENS en 1974.

Simone BERGMANS (Gand, 2 février 1892 - Bruxelles, 25 octobre 1976) institua en effet cette année-là un prix qui porte son nom et destiné à couronner annuellement une étude inédite présentée par un non-membre, sur le xvi^e siècle dans les anciens Pays-Bas et se rapportant «à un artiste, une œuvre ou un aspect de l'humanisme», la préférence étant donnée, à valeur

(163) Séance du 24 décembre 1882. B., 3^{ème} série des A., 2de partie, fasc. XVII, 1884, p. 515.

(164) Séance du 3 février 1884. B., 3^{ème} série des A., 2de partie, fasc. XVIII, 1885, p. 565.

(165) Séance du 2 décembre 1888. B., 4^{ème} série des A., 1^{ère} partie, fasc. XVIII, 1889, p. 462-463.

(166) B., 4^{ème} série des A., 2de partie, fasc. VII, 1891, p. 4 de couverture.

(167) B., 4^{ème} série des A., 2de partie, fasc. XVI, 1894, p. 490.

égale, à un travail sur la peinture⁽¹⁶⁸⁾. La généreuse donatrice, qui avait été présidente de l'Académie en 1965, eut la joie, en séance du 15 mai 1976, quelques mois avant son décès, de remettre pour la première fois le prix — d'un montant de 30000 francs — aujourd'hui 40000 — à M^{lle} Béatrice TERLINDEN pour un mémoire intitulé *Quelques ensembles de peintures murales du seizième siècle dans les édifices privés de Belgique* (169). Quoique l'aire géographique imposée ait été étendue à la principauté de Liège en 1977, il fallut attendre trois ans pour que le prix BERGMANS fut à nouveau décerné. Il alla cette fois à M^{lle} Cécile DECONINCK pour une étude ayant pour titre *Le luth dans les arts figurés des Pays-Bas au XVI^e siècle* (170).

Soit que son règlement fût jugé trop restrictif par les candidats potentiels, soit que les études soumises au jury fussent considérées comme insuffisantes, le prix BERGMANS, devenu entre-temps trisannuel, ne fut pas décerné pendant les six années suivantes. Ce qui amena l'Académie à décider, en sa séance du 19 octobre 1985, qu'il ne serait plus fait mention, dans le règlement, d'une priorité accordée à la peinture. Cette souplesse lui permit de couronner, le 21 mai 1986, un mémoire que M^{me} Antoinette HUYSMANS avait consacré aux monuments funéraires et qui avait pour titre *De grafmonumenten van Cornelis Floris* (171).

Puis ce fut à nouveau le silence quoique l'Académie ait encore simplifié le règlement du prix en 1989, en y supprimant la référence au XVI^e siècle et en étendant l'objet du concours à la période contemporaine pour la Belgique (172). Peut-être l'année du 150^e anniversaire de l'Académie sera-t-elle plus fructueuse ? C'est ce qu'espèrent en tout cas les membres du jury dont le secrétariat fut assuré avec compétence et dévouement par M^{me} Jacqueline DOSOGNE-LAFONTAINE les dix premières années, M. Adelin DE VALKENEER ensuite et M^{lle} Claire DE RUYT aujourd'hui.

Le même suspense existe pour un nouveau prix institué par disposition testamentaire par Adolf JANSEN, conservateur honoraire des Musées royaux d'art et d'histoire, qui légua une somme de 150000 francs à l'Académie dont il avait été correspondant en 1936 et titulaire de 1946 à son décès, afin de créer un prix qui portât son nom (173). S'il échet, ce Prix JANSEN sera décerné pour la première fois en octobre 1992 à l'auteur d'une étude inédite portant sur un sujet similaire à celui du prix BERGMANS, mais restreint à l'architecture et les arts appliqués. Enfin, le Conseil d'administration de l'Académie, en sa séance du 21 décembre 1990, a accepté le don d'un montant de 500000 francs fait par M^{me} Marie HAIRS, maître de conférences à l'Université de Liège, membre correspondant en 1955, titulaire en 1967, aujourd'hui membre honoraire. Au moment de la rédaction du présent historique, ni le sujet, ni les modalités du concours n'ont été arrêtés.

(168) Séance du 18 mai 1974. R., t. XLII, 1973 (1975), p. 188 et règlement du concours, *ibid.*, p. 189-190. Cf. aussi Archives de l'Académie, Boîte 4.

(169) Ce mémoire a été publié dans R., t. XLVII, 1978 (1979), p. 57-75, ill.

(170) Étude iconologique publiée dans R., t. XLVIII, 1979 (1980), p. 3-43, ill. Le prix fut remis en séance du 19 mai 1979. *Ibid.*, p. 214.

(171) Le mémoire a été publié dans R., t. LVI, 1987, pp. 91-121, ill.

(172) R., t. LVIII, 1989, p. h. t.

(173) Séances du 21 octobre 1989. R., t. LIX, 1990, p. 167 et règlement du prix in R., t. LVIII, 1989, p. h. t. ou LIX, 1990, p. 183-184.

Actions extérieures

Beaucoup de personnes confondent *Académie* et *académisme*. Peut-être est-ce parce que le second mot dérive du premier, parce qu'il existe un rapport paradigmatique entre les deux ? Sans nous étendre sur la sémantique de ces termes, disons qu'une *Académie*, lointaine héritière des jardins d'*Akademos* où enseignait Platon, n'a rien à voir avec son dérivé *académisme* qui glorifie plutôt l'immobilisme, le manque de sensation spontanée, et rejette toute déviance de canons bien précis qui figent l'art et empêchent toute progression, voire toute prospection.

Être académique ne peut donc être que péjoratif pour un académicien qui recherche la compagnie de confrères pour échanger des idées, comparer les opinions émises, tenir compte des avis qui lui semblent judicieux et ainsi faire progresser l'étude des matières auxquelles il se consacre. Académie ne veut pas dire non plus cénacle refermé sur lui-même. Mais pour justifier sa vitalité, une Académie doit rayonner vers l'extérieur. N'était-ce pas ce que sous-entendait l'Académie d'archéologie de Belgique lors de sa fondation, lorsque dans son règlement de base du 10 janvier 1843, elle déclarait vouloir s'occuper de propager les connaissances se rapportant aux branches scientifiques dont elle se préoccuperait et s'engageait à donner des avis sur tout ce qui concernait le but qu'elle s'était donné ?

Bien sûr, l'archéologie ne fut pas une science reconnue à part entière durant le XIX^e siècle. N'empêche. Sans trop savoir ce que recouvrait exactement le mot, on s'en servit pour tenter de déterminer la chronologie des événements historiques, d'évaluer les valeurs esthétiques d'objets artistiques précieux ou simplement curieux, d'user de procédés de conservation ou de restauration des œuvres d'art et des monuments anciens. On peut cependant imaginer aujourd'hui, compte tenu des immenses progrès accomplis en la matière, combien pouvaient être sommaires les rapports de la *Commission des fouilles*, composée de six membres, dont il est fait mention dès 1896. L'Académie d'archéologie ne procéda ni ne participa d'ailleurs jamais, *ex officio*, à des campagnes de fouilles ... Seuls quelques uns de ses membres, à titre personnel, se laissèrent tenter par ce genre d'aventure. Ils venaient alors montrer en séance les objets découverts et les *Annales* enregistraient leurs commentaires et les échanges de vue qui en résultaient.

Personne ne saura évidemment quels conseils furent prodigués — et par qui ? — à l'Université royale de Christiania qui consulta l'Académie en 1860 au sujet de la restauration que le gouvernement norvégien se proposait de faire exécuter à la cathédrale de Trondheim (174). L'important est de savoir que la jeune association avait du crédit à l'étranger. Cette renommée fut encore mise en valeur par la création au sein de l'Académie, d'une section espagnole en relation avec l'Académie d'archéologie de Madrid et justifiée par les traces considérables que les Espagnols ont laissées en Belgique depuis le XVI^e siècle (174bis). Mais nul n'est prophète en son pays. À Anvers même les vœux émis par l'Académie à plusieurs reprises pour la sauvegarde de monuments menacés de démolition, restèrent pour la plupart lettre morte. Ainsi en fut-il des portes Saint-Georges et de Kipdorp qu'elle aurait aimé voir converties en musées d'armures

(174) A., 1^{ère} série, t. XVII, 1860, p. 157.

(174bis) A., 1^{ère} série, t. VI, 1849, pp. 303, 308 et 380. Il ne semble pas que cette *section espagnole* ait été opérationnelle.

anciennes⁽¹⁷⁵⁾; des portes de Berchem et de Borgerhout sur la conservation « définitive » desquelles les membres se divisèrent⁽¹⁷⁶⁾; de la Tour bleue, dont la démolition eut des résultats inattendus entraînant de fortes dépenses pour la Ville⁽¹⁷⁷⁾; du « Gans », que la création d'une nouvelle rue condamna⁽¹⁷⁸⁾ et de l'ancienne Boucherie menacée de dégagement⁽¹⁷⁹⁾.

Les travaux d'une commission instituée le 28 janvier 1877 en vue de *rechercher les moyens de conserver les monuments historiques et artistiques menacés de destruction par suite des projets de reconstruction des quais* et composée du chevalier A. DE SCHOUTHEETE DE TERVARENT, vice-président de l'Académie, de E. L. GIFE, architecte; du major P. HENRARD; du chanoine REUSENS; d'Ant. VAN BELLINGEN et du lieutenant-colonel H. WAUWERMANS, rapporteur, eut cependant une suite heureuse, puisque le Steen fut sauvé⁽¹⁸⁰⁾. On comprend dès lors l'intérêt que porta l'Académie au projet de loi sur la conservation des monuments adopté en première et deuxième lectures par le Sénat français les 10 et 13 avril et 1 juin 1886⁽¹⁸¹⁾. Car si la Belgique, dès 1835, avait créé — avant la France! — une Commission royale des monuments, elle ne disposait alors d'aucun outil législatif de protection efficace qu'elle ne se donnera qu'un siècle plus tard, en 1931. Une commission fut donc instituée au sein de l'Académie avec mission de préparer un projet de loi similaire à celui déposé chez nos voisins du Sud⁽¹⁸²⁾. Ce document, présenté au congrès archéologique de Bruges en 1887, avait ceci de particulier qu'il mettait en exergue, non seulement tous les grands monuments du pays, mais aussi les plus humbles et jusqu'au moindre objet mobilier qu'ils renferment, et prônait la décentralisation, contrairement au projet français « immolant impitoyablement la vie locale à la centralisation la plus outrée »⁽¹⁸³⁾. En s'exprimant ainsi, l'Académie était près d'un siècle en avance sur son temps, la Belgique ne régionalisant institutionnellement le patrimoine culturel immobilier qu'en 1977.

Se réjouissant que les études archéologiques étaient partout en progression, l'Académie apporta, en 1887, son soutien moral à la fondation de la Société d'archéologie de Bruxelles⁽¹⁸⁴⁾ que rallièrent plusieurs de ses membres et dont le rayonnement ne fit que s'accroître⁽¹⁸⁵⁾. De même l'Académie appuya-t-elle une pétition que la Société historique et archéologique de Tournai destinait aux ministres intéressés au sujet du dégagement envisagé de la cathédrale de

(175) A., 1^{ère} série, t. XIX. 1862, p. 533.

(176) 6 oui, 3 non et 1 abstention. Séance du 19 février 1865. Cf. aussi les procès-verbaux des séances des 26 mars 1865 et 7 août 1868 et le B., 2^{ème} série des A., I, 1868, p. 251-253.

(177) Séances des 25 novembre 1877 et 6 juin 1880. B., 3^{ème} série des A., 2^{de} partie, fasc. V, 1878, p. 305-308 et 1880, p. 150.

(178) Séances des 7 juin et 27 juillet 1902. B., 1902, VII, p. 523 et 1903, I, p. 6 et 9.

(179) Lettre au ministre de l'Agriculture du 4 août 1902. B., 1902, p. 8-10.

(180) Le Rapport de cette Commission (qui sera adopté le 4 mars 1877) figure in B., 3^{ème} série des A., t. II, 1877, fasc. III, p. 211-239. Il fallut cependant revenir à la charge lorsqu'il fut envisagé des démolitions rue Ter Arken. Séance du 31 mai 1908. B., 1908, III, p. 244.

(181) Cf. ce projet de loi in B., 4^{ème} série des A., fasc. X, 1887, p. 202-205.

(182) Séance du 6 février 1887. B., 4^{ème} série des A., fasc. XI, 1887, p. 222. Projet de l'Académie, *idem*, fasc. XI, 1887, p. 253-259; fasc. XIII, 1887, p. 269-270 et fasc. XVI, 1888, p. 404-416.

(183) Séance du 10 juillet 1887. B., *Id.*, fasc. XIII, 1887, p. 256.

(184) Séance du 5 juin 1887. B., 4^{ème} série des A., fasc. XII, 1887, p. 251.

(185) En 1892, la Société bruxelloise comptait déjà 493 membres. Séance du 23 avril 1893. B., 4^{ème} série des A., 2^{de} partie, fasc. XI, 1893, p. 285.

la cité hennuyère⁽¹⁸⁶⁾ et apporta-t-elle son aide à la Société archéologique de Gand dans sa campagne menée pour la réédification, après la Première guerre mondiale, des halles et de l'église Saint-Martin à Ypres, selon la volonté des habitants⁽¹⁸⁷⁾

Le maintien ou non, en leur état, des ruines de guerre symbolisant « la résistance acharnée de toute une race » soulevait alors les passions. Eugène DUVICQUE, chef de la mission chargée par le gouvernement en exil de la sauvegarde des œuvres d'art sur le front, en était l'ardent défenseur⁽¹⁸⁸⁾.

La reconstruction du pays provoqua d'ailleurs maints débats dans le monde des architectes, des archéologues et des historiens : fallait-il reconstruire « à l'identique » les villes dévastées ? profiter des destructions pour restituer des états antérieurs, même hypothétiques ? ou s'adapter aux progrès préconisés par l'urbanisme, discipline nouvelle dont on avait beaucoup disserté sous l'occupation ? La tendance générale des membres de l'Académie fut plutôt pour le retour au *statu quo ante*. Par exemple, ils émirent le vœu de voir restaurer l'église Notre-Dame de Dinant dans le respect absolu du passé, y compris la reconstruction de son bulbe « dont la disparition serait une véritable erreur historique et archéologique »⁽¹⁸⁹⁾.

Ses moyens financiers étant limités, l'Académie ne pouvait se permettre d'apporter une aide matérielle à la restauration des monuments. Elle fit cependant une exception en accueillant favorablement une proposition de Fernand DONNET d'accorder un subside de 100 francs (or) au Comité constitué à la fin du XIX^e siècle en vue de la restauration des façades de la grand-place de Bruxelles⁽¹⁹⁰⁾. Parfois l'Académie descendit dans l'arène pour défendre l'unité esthétique d'un monument dont l'aspect homogène était menacé. Ce fut le cas lorsqu'à l'église Notre-Dame de Pamele on voulut placer un chemin de croix en marbre⁽¹⁹¹⁾.

L'Académie d'archéologie fut fidèle à ses statuts lorsqu'elle accepta de donner suite à une demande du ministre Jules DESTREE qui souhaitait que les sociétés d'archéologie du pays organisent des cours pour les instituteurs afin de leur enseigner les rudiments de l'archéologie qu'ils pourraient alors transmettre à leurs élèves⁽¹⁹²⁾. Ces cours furent confiés à G. BUSCHMANN, CORNETTE et DELEU et à l'abbé PHILIPPE, pour la province d'Anvers⁽¹⁹³⁾. Mais nous n'avons retrouvé aucun renseignement quant à leur organisation et leur fréquentation.

C'est l'Académie d'archéologie qui prit l'initiative d'adresser une requête au gouvernement réclamant l'achat par l'État des bâtiments de l'abbaye d'Herkenrode menacés d'abandon⁽¹⁹⁴⁾. La Commission royale des monuments et des sites l'appuya dans ses démarches qui aboutirent en 1907, du moins pour la porterie. En 1931, l'Académie émit également le vœu de voir le Comité des anciennes industries d'art des Musées royaux d'art et d'histoire acheter la totalité

(186) Séance du 7 octobre 1900. B., 5^{ème} série des A., fasc. X, 1901, p. 581.

(187) Séances des 1 février et 11 avril 1920. B., 1920, fasc. II, p. 7-8 et 15.

(188) Cf. H. STYNEN, G. CHARLIER et A. BEULLENS, *Het verwoeste gewest. Mission DUVICQUE*, Brugge, 1985, 27 × 21 cm, 176 p., ill. et Eugène DUVICQUE, *La conservation des monuments historiques. Sa conciliation avec les exigences économiques, hygiéniques et sociales des villes*, Bruxelles, Vromant et Cie, 1923, p. 26-30, ill.

(189) Séance du 1 octobre 1922. B., 1922, fasc. III, p. 211.

(190) Séance du 29 mars 1896. B., 4^{ème} série des A., 2^e partie, 1896, fasc. XXVII, p. 895.

(191) Séance du 14 avril 1912. B., 1912 (1913), fasc. IV, p. 258-260.

(192) Séance du 3 avril 1921. B., 1921, fasc. II, p. 5-6.

(193) Séance du 5 juin 1921. B., 1921, fasc. II, p. 44.

(194) Séance du 4 décembre 1921. B., 1922, fasc. I, p. 5.

du plafond représentant les travaux d'Hercule, en neuf caissons, œuvre de Jan Christian HANSSCHE datée de 1659, du château abandonné de Beaulieu à Machelen⁽¹⁹⁵⁾, dont le panneau central avait déjà été acquis par l'État. Le 1 décembre 1935, l'Académie mêla sa voix à la Société royale d'archéologie de Bruxelles en vue de voir conservées *in situ* les maisons de la rue des Serments à Anvers, menacées de démolition.

Le soutien de l'Académie ne fut pas négligeable non plus dans l'organisation à Anvers de diverses manifestations commémoratives en souvenir de savants ou d'artistes, enfants de la province. En 1869 déjà, elle contribua pour une somme de 20 francs (or) au projet d'érection d'un monument à élever à Rupelmonde à la mémoire de MERCATOR⁽¹⁹⁶⁾. En 1875, elle prêta son concours à l'Administration communale d'Anvers pour l'organisation d'une exposition de numismatique et de gravure anversoise de TERBRUGGEN⁽¹⁹⁷⁾ et, l'année suivante, elle fut présente par la participation d'E. LE GRAND DE BEULANDT, son délégué, à la Commission des fêtes du troisième centenaire de la naissance de P. P. RUBENS, dont les travaux débouchèrent sur une grande exposition des œuvres de l'illustre peintre flamand, la première du genre⁽¹⁹⁸⁾. Peut-être est-elle à l'origine de la souscription ouverte à Anvers en 1888 en vue d'élever une statue à deux peintres anversois devenus célèbres : le baron WAPPERS et Nicaise DE KEYSER⁽¹⁹⁹⁾? En tout cas, en 1890, elle participa activement à l'organisation du *Congrès du livre* destiné à commémorer le 300^e anniversaire de la mort de PLANTIN⁽²⁰⁰⁾. L'Académie contribua efficacement aussi à la réussite du cortège historique, de l'exposition et de la séance académique qui célébrèrent, en 1899, le trois centième anniversaire de la naissance d'un autre géant de la peinture anversoise, Antoine VAN DIJK⁽²⁰¹⁾.

Le déplacement des œuvres d'art, sujet aujourd'hui encore controversé, ne laissa pas l'Académie indifférente. On le vit bien lorsqu'elle s'éleva contre l'exposition à Londres, en 1926, du célèbre polyptique de l'Agneau mystique des frères VAN EYCK⁽²⁰²⁾. Attentive à tout ce qui se passait à Anvers sous le rapport des arts et des sciences, l'Académie ne manqua pas de déléguer deux de ses membres pour participer à l'organisation d'une importante rétrospective de l'art flamand au sein de l'Exposition universelle de 1930 et prit une part active à la mise sur pied d'une « journée » que l'Association française pour l'avancement des sciences tint à Anvers en 1932⁽²⁰³⁾.

Sans trop connaître l'importance des vols commis par les Allemands pendant l'occupation du pays — les œuvres les plus précieuses avaient été entreposées aux châteaux de Pau et de Lavaux-Sainte-Anne dès 1940 puis rapatriées, mais d'autres, appartenant à des particuliers, avaient disparu — l'Académie exprima aux ministres des Affaires étrangères et de l'Instruction publique le désir de voir les pertes en œuvres d'art subies par la Belgique durant la guerre,

(195) Séance du 2 août 1931. R., t. II, 1932, p. 62.

(196) Séance du 12 septembre 1869. B., 2^{ème} série des A., I, 1868, p. 304.

(197) B., 3^{ème} série des A., t. II, première partie, 1^{er} fasc., 1875, p. 58.

(198) Séances des 27 février et 17 décembre 1876. B., 3^{ème} série des A., t. II, fasc. 2, p. 108 et 184.

(199) Séance du 4 février 1888. B., 4^{ème} série des A., 1^{re} partie, fasc. XV, 1888, p. 224.

(200) B., 4^{ème} série des A., 1^{re} partie, fasc. XVI, 1888, p. 372 et 616; 2^e partie fasc. III, 1890, p. 50.

(201) Séance du 4 décembre 1898. B., 5^{ème} série des A., fasc. V, 1899, p. 199-200.

(202) Séance du 3 octobre 1926. B., 1926, fasc. unique (1927), p. 41.

(203) Séance du 3 avril 1932. R., t. II, 1932, p. 347.

compensées par des prélèvements opérés sur le patrimoine analogue des anciens pays ennemis, par exemple par le retour au pays des bijoux de la Toison d'Or⁽²⁰⁴⁾. L'après-guerre vit apparaître les *motions* qui remplacèrent les traditionnels souhaits qui, trop souvent, étaient restés pieux. Adressées non seulement aux ministres responsables mais à la presse, on espérait ainsi alerter la population, et tout majeur en politique.

En 1952, le centre de Bruxelles est un vaste chantier; on s'y active à la construction de bâtiments de prestige; des immeubles hauts y font leur apparition; on y creuse des tunnels pour faciliter la circulation des véhicules de plus en plus nombreux; on y démolit ici et là quelques bâtiments jugés insalubres... tout cela dans la fièvre de la préparation de l'Exposition universelle et internationale qui se tiendra sur le plateau du Heysel en 1958. Jamais on ne vit, en même temps, autant de menaces peser sur le patrimoine architectural bruxellois.

Sur la proposition conjointe du vicomte Charles TERLINDEX et du comte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, l'Académie, « en sa séance du 22 juin 1956 », protesta énergiquement « contre certaines transformations malencontreuses qui font perdre à la ville de Bruxelles son caractère de Ville d'Art ». Dans la motion qui fut envoyée à l'agence BELGA, elle insistait « pour que l'on maintienne le complexe des bâtiments du Mont des Arts, la chapelle de Nassau et la courtine de la première enceinte..., pour conserver à l'ensemble de la place des Palais son caractère architectonique en faisant disparaître les étages supérieurs gênants de l'immeuble de l'avenue des Arts qui surplombent le Palais des Académies », récemment autorisé, et suggérait « que l'on conserve à la place du Grand Sablon son aspect traditionnel en maintenant un écran de maisons devant la façade latérale de l'église Notre-Dame au Sablon »⁽²⁰⁵⁾.

Cette motion, jointe à l'action d'un *Conseil de coordination culturelle de Bruxelles et du Brabant* au sein duquel M^{lle} Mina MARTENS, archiviste de la Ville de Bruxelles et future présidente de l'Académie, joua un rôle prépondérant, n'eut d'autre écho — mais d'importance — que la conservation de la chapelle de Nassau *in situ*, les édiles responsables n'étant pas sensibilisés, semble-t-il, au genre de problèmes soulevés par l'Académie. Il faut dire que l'enjeu économique nourri par l'installation d'institutions internationales à Bruxelles, n'a jamais facilité les choses ...

C'est encore sur proposition du comte J. de BORCHGRAVE, qu'en séance du 3 avril 1965, fut approuvé le texte d'une motion « sur les inconvénients graves que peuvent présenter les applications hâtives de la réforme liturgique dans le domaine mobilier de nos églises ». Après en avoir, débattu en séances des 8 mai et 23 octobre, la motion fut finalement adressée au ministre de la Justice, avec copie aux membres du gouvernement, le 5 novembre 1965.

En séance du 21 mai 1966, l'Académie vota une motion contre « l'intention avouée d'abattre des immeubles du fond de la grand place d'Audenaerde pour y amener l'aboutissement de l'autoroute ». On sait que le ministre de Travaux publics n'en tint aucun compte et chacun regrette aujourd'hui le trou béant à l'arrière de l'église S^{te} Walburge au cœur de la cité flamande.

(204) Séances des 2 décembre 1945, 6 avril 1946 et 2 mai 1948. R. t. XVI, 1-2, 1946, p. 84 et t. XVII, 3-4, 1947-1948, p. 157.

(205) Séance du 22 juin 1952. R., t. XXI, 1952, p. 205. Pour la chapelle Saint-Georges, voir aussi les procès-verbaux des séances du 29 septembre 1957 et le rapport sur l'exercice 1956 in R., t. XXV, 1956, p. 248 et t. XXVI, 1957, p. 256.

Autre motion présentée par le comte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA en séance du 21 novembre 1970, rappelée le 27 février 1971, discutée le 27 mars suivant et finalement abandonnée, celle concernant les restaurations abusives des monuments contre lesquelles s'insurgeait depuis toujours le Conservateur en chef des Musées royaux d'art et d'histoire. Respectueux de l'apport des siècles dans toute œuvre architecturale, adversaire de l'unité de style, le comte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA ne faisait pas l'unanimité autour de lui à l'Académie, au sein de laquelle siégeaient d'ailleurs plusieurs responsables des restaurations incriminées. Cette dualité de conception des choses n'était pas nouvelle. N'entendit-on pas le président-fondateur de l'Académie déclarer en séance du 21 octobre 1861 : « ce qui, je l'avoue, me surprend beaucoup, c'est que des hommes, d'ailleurs haut placés par leur intelligence, s'en viennent sérieusement recommander l'adoption, pour nos édifices publics, d'un style qui soit l'expression de notre époque ». Et, à propos de la restauration de la Bourse d'Anvers, cette étrange affirmation en séance du 11 janvier 1874 : « il sera difficile, pour les archéologues de l'avenir, de se persuader, en voyant la bourse, qu'elle date de 1871 »...

La stricte application de la loi du 27 juillet 1971 sur les inhumations et les sépultures, qui a mis fin aux concessions à perpétuité et autorise les communes à faire disparaître les cénotaphes, pierres tombales et monuments funéraires appartenant à des familles défailtantes ou éteintes, présente évidemment le danger de voir détruire des stèles dont la valeur artistique ou historique peut échapper à l'intelligence des édiles locaux. M. Adelin DE VALKENEEER, docteur en histoire de l'art et archéologie, alors trésorier général et aujourd'hui président de l'Académie, sensibilisa ses confrères à ce sujet en séance du 16 mars 1974. La Commission royale des monuments et des sites reprit le relais des idées émises et c'est avec satisfaction que l'on apprend de temps à autre qu'un tombeau a été classé au titre de monument historique.

Des bruits coururent, en 1979, au sujet du déplacement probable du pavillon des passions humaines, œuvre conjointe de Victor HORTA et de Jef LAMBEAUX élevée en 1896 dans le parc du Cinquantenaire à proximité du bâtiment circulaire ayant abrité le panorama du Caire et offert au roi KHALED d'Arabie saoudite pour en faire une mosquée. La rumeur se fondait sur l'incompatibilité de la proximité d'un bas-relief animé de figures humaines et d'un lieu de prières coraniques. Après une visite des lieux effectuée le 19 janvier 1980, l'Académie communiqua à la presse la motion suivante : « L'architecture de Victor HORTA ayant été conçue spécialement pour la sculpture de J. LAMBEAUX, il est indispensable de conserver cette œuvre dans son intégrité. L'Académie met en garde contre toute solution visant à séparer le bas-relief du temple qui l'abrite, détruisant à jamais l'ensemble qui a été prévu pour mettre en valeur une des plus grandes fresques monumentales de la fin du siècle passé »⁽²⁰⁶⁾. À l'heure présente, le monument est toujours en place ; mais « les Passions humaines » restent à l'abri d'une porte close, quoique certaines visites puissent avoir lieu.

L'année suivante, en assemblée générale du 21 février 1981, l'Académie se pencha encore sur une œuvre de Victor HORTA, la propre maison du Maître transformée en musée par la commune de Saint-Gilles, rue Américaine. Mais sa préoccupation était le sort qui serait réservé à son conservateur, M^{lle} Cécile DULIÈRE, membre correspondant de l'Académie.

(206) R., t. XLVIII, 1979 (1980), p. 220-223.

Les congrès d'archéologie et les anniversaires

L'étude de l'archéologie, leitmotiv de ses membres, s'est rapidement répandue après la création de l'Académie en 1842, non seulement en Belgique, mais à l'étranger. La célébration du 25^e anniversaire de sa fondation fut l'occasion, pour l'Académie, de faire le point en cette matière sur le plan international. L'idée en avait été suggérée au président H. F. VAN DE VELDE par Arcisse DE CAUMONT, président de la Société française d'archéologie auteur d'un *Abécédaire ou rudiment d'archéologie* qui en était déjà à sa deuxième édition. Le caractère neutre de la Belgique semblait faire de notre pays le lieu idéal pour la réussite de pareilles assises auxquelles on espérait voir participer les archéologues de toutes les nations.

En prévision de l'événement, dont la proposition fut approuvée en séance du 28 mai 1865, une commission fut créée pour en élaborer le projet définitif. Elle était présidée par H. F. VAN DE VELDE assisté de A. CASTERMAN, DOGNEZ, É. LEGRAND DE REULANDT et A. WAGENER désignés pour être les secrétaires généraux du congrès dont la présidence d'honneur fut offerte à Alphonse VAN DE PEEREBOOM, ministre de l'Intérieur, et les vice-présidences d'honneur à Éd. PYCKE D'ITTEGEM, gouverneur de la province, et J. C. VAN DE PUT, bourgmestre ff. d'Anvers. L'administration communale alloua un subside de 3000 francs (or) pour l'organisation de la manifestation⁽²⁰⁷⁾. Un règlement divisant le congrès en deux sections, histoire et archéologie, fut adopté le 7 janvier 1866 et la date d'ouverture fixée au 12 août de la même année⁽²⁰⁸⁾. Hélas, une épidémie de choléra qui s'était déclarée en France et menaçait la Belgique, empêcha de poursuivre plus avant l'organisation de la réunion internationale, trop tard cependant pour changer le millésime de la médaille du Congrès qui avait été frappée entre-temps.

C'est donc douze mois plus tard, le 26 août 1867, que le congrès s'ouvrit au local de la Société royale d'harmonie, sous la présidence de G. HAGEMANS. L'événement, qui se déroula six jours durant, constituait une première et connut un réel succès. Outre 31 académies, neuf pays s'y étaient fait représenter officiellement : le Brésil, le Danemark, la France, la Grande-Bretagne, l'Italie, les Pays-Bas, la Russie, la Saxe et la Turquie. Mais les adhérents, au nombre de 341, venaient aussi d'Allemagne, d'Amérique, d'Espagne, de Suède et de Suisse, sans compter la Belgique, avec 207 participations⁽²⁰⁹⁾. Un *compte-rendu du Congrès international d'Anvers 1866-1867*, dont nous n'avons pas retrouvé trace, fut imprimé à l'issue de ces journées mémorables et la photographie du groupe des congressistes remise le 15 novembre 1867 au gouverneur de la province et au bourgmestre d'Anvers⁽²¹⁰⁾. Les archives de la ville d'Anvers conservent de nombreux documents relatifs à l'organisation et au déroulement de ce congrès (correspondance, listes de participants, demandes de subside, programme, règlement et notes manuscrites diverses, la plupart rédigés dans les deux langues nationales)⁽²¹¹⁾.

(207) Séance du 18 février 1866. B., 2^{ème} série des A., I, 1868, p. 107.

(208) *Congrès archéologique international organisé par l'Académie d'archéologie de Belgique de concert avec la Société française d'archéologie. Anvers. Ouverture le 12 août 1866. Clôture le 21 suivant*, Anvers, Imprimerie J. E. BUSCHMANS, 1866, 28×21 cm, 8 p. (avec une demande d'inscription sur papier libre, même format).

(209) Séance du 1 septembre 1867. B., 2^{ème} série des A., I, 1868, p. 171.

(210) Séance du 20 décembre 1868. *Ibid.*, p. 264.

(211) *Stadsarchief*, Modern archief, n° 382/18, liasses 2 et 3.

Depuis la naissance de l'Académie d'archéologie un grand nombre de sociétés locales, poursuivant plus ou moins les mêmes buts, s'étaient créées en Belgique; mais elles n'avaient aucun lien entre elles. Il revient à l'Académie, et plus particulièrement à son président, le colonel WAUWERMANS qui en fit la proposition en séance du 3 octobre 1880, d'avoir été le moteur de leur fédération dans l'intérêt du développement de l'histoire générale du pays. Un projet de statuts et de règlement d'une *Fédération archéologique de Belgique* fut présenté à un congrès constituant réuni à Anvers le 27 septembre 1885 à l'occasion de l'Exposition internationale, sous la présidence du chanoine REUSENS assisté de P. GENARD, secrétaire général. Le congrès dura quatre jours avec un programme qui comprenait une séance académique d'ouverture, une visite de l'Exposition et de divers monuments d'Anvers, un concert donné par la Société royale d'harmonie et un banquet⁽²¹²⁾. Il réunit les représentants de trente-quatre associations belges, seize étrangères et 227 inscriptions individuelles.

Approuvés en assemblée générale du 28 septembre 1885, les statuts de la Fédération permirent dès lors aux sociétés locales adhérentes d'organiser tour à tour un congrès qui, dans la mesure des possibilités, le fut annuellement et alternativement dans une ville des Flandres ou de Wallonie. M. Henri JOOSEN, lors d'une séance académique organisée le 19 avril 1986 pour commémorer le 100^e anniversaire de cette Fédération, résuma l'histoire de celle-ci devant les principaux responsables des sociétés locales réunis pour la circonstance⁽²¹³⁾, tandis que M. J. M. DUVOSQUEL, en sa qualité de président, évoqua les travaux de la *Fédération des Cercles d'histoire et d'archéologie dans une Belgique communautarisée*⁽²¹⁴⁾ et que M. MARIËN faisait un exposé sur les *Médailles émises par la Fédération des Sociétés d'Archéologie et d'histoire de Belgique*⁽²¹⁵⁾.

Le cinquantième anniversaire de l'Académie ne pouvait être passé sous silence. Il fut combiné avec le 8^e congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique dont l'organisation lui fut confiée. Le programme (fig. 8), arrêté en séance du 3 avril 1892, comportait: le mercredi 10 août, une séance solennelle et plénière suivie d'une excursion en bateau (*L'Émeraude*) sur l'Escaut avec lunch à bord, d'une réception sous tentes offerte par le baron H. VAN HAVRE dans les jardins du château de Cleydael et d'un banquet de 200 couverts dans les salons du grand Hôtel (fig. 9); le jeudi 11 août, l'ouverture de la 8^e session de la Fédération; le vendredi 12 août, une excursion à Bois-le-Duc et au château de Heeswijk et le samedi 13 août, des séances de travail d'une assemblée générale de clôture. À noter que plusieurs ministres rehaussèrent de leur présence la première journée, mais le rapporteur a omis d'en citer les noms⁽²¹⁶⁾.

(212) *Les Statuts et règlement du congrès*, (Anvers, Etabl. Typ. J. PLASKY, 1886, 8 p.), en français et en flamand, la liste alphabétique des participants (8 pages), le programme et les résolutions du congrès, des documents imprimés et divers papiers d'ordre administratif et des notes manuscrites, reposent aux Archives de la Ville (*Stadsarchief*, *Modern archief*, P.K. n^o 3099 et 3162).

(213) *Bij de herdenking van het honderdjarig bestaan van de Federatie van Kringen van Oudheidkunde en Geschiedenis van België. De Federatie en de Congressen van 1885 tot 1976*, in R., t. LVI, 1987, p. 213-215.

(214) *Ibid.*, p. 215. La Fédération originelle se scinda en effet en deux Fédérations, l'une francophone, l'autre néerlandophone, lors de la communautarisation des matières culturelles en 1970.

(215) *Ibid.*, p. 132-135, ill.

(216) Séance du 10 août 1892. B., 4^{ème} série des A., 2^e partie, fasc. IX, 1892, p. 225-226.

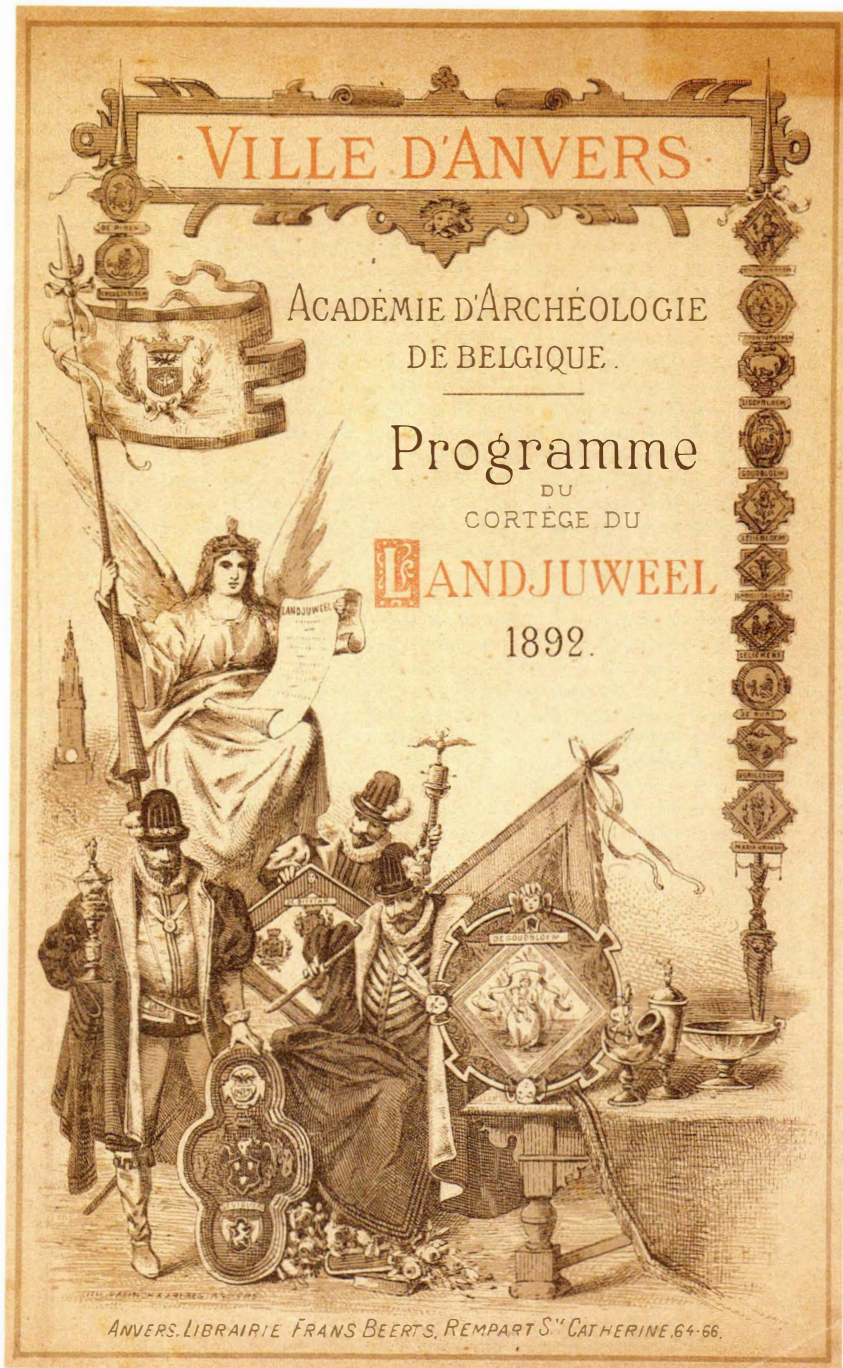


Fig. 8. Couverture du programme du cortège du *Landjuweel* de 1892. Litho. à la plume de Jos RATINCKX, imprimée par les Frères RATINCKX (identifiée par M^{lle} N. WALCH). Papier, 21 × 16 cm. Anvers. *Archief en Museum voor het Vlaamse cultuurleven*, n° A., 1812 K.

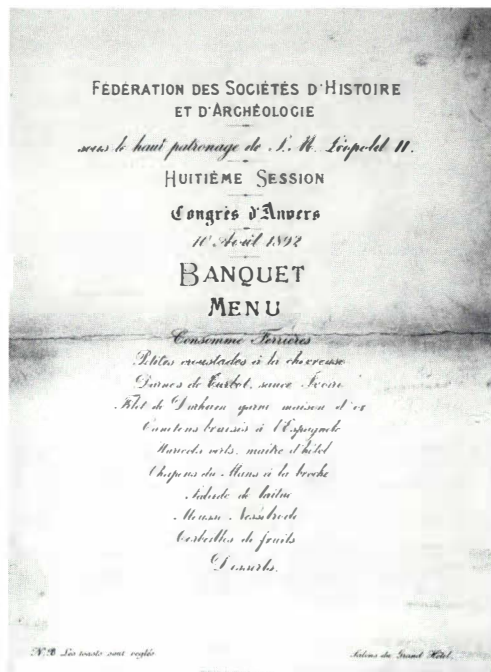


Fig. 9. Menu du banquet du 50^e anniversaire de l'Académie. Dessin de Frans VAN KUYCK, impression Établ. V^m DE BACKERE, Anvers, 1892, 36,8 × 26,2 cm. Anvers. Stadsarchief. Mod. Arch., n° 382/5.

Le « clou » de la commémoration du 50^e anniversaire de l'Académie fut, sans conteste, la reconstitution à son initiative, du cortège du *Landjuweel* de 1561⁽²¹⁷⁾. Les organisateurs de cette manifestation haute en couleurs obtinrent non seulement le concours de l'Administration communale mais des subventions de l'État et de la province. Quatorze sociétés anversoises rivalisèrent d'ingéniosité pour décorer des chars rappelant, chacun à sa manière, le souvenir d'une chambre de rhétorique du xvi^e siècle, toutes aux noms évocateurs du règne végétal : la Giroflée et le Soucis, d'Anvers et de Vilvoorde (*de Violieren en de Goudbloem*); la Branche d'Olivier, d'Anvers (*Olijftak*); l'Iris, de Malines (*de Lischbloem*); la Rose, de Louvain (*de Roos*); la Fleur de lis, de Diest (*de Leliebloem*); la Courge, d'Herenthals (*de Kauwoerde*); la Fleur d'Allégresse, de Bergen-op-zoom (*de Vreugdebloem*); l'Arbre croissant, de Lierre (*de Groeiende boom*); les Fleurs de muguet, de Léau (*de Leliekens uit den dale van Zoutleeuw*); la Ronce ardente de Bois-le-Duc (*de Vurige doorn van s' Hertogenbosch*); les Oeils de Christ, de Diest (*de Christusoogen*); la Pivoine, de Malines (*de Pioen*); la Guirlande de Marie, de Bruxelles (*het Mariakransken*). Entrecoupé de hérauts, de porte-étendards, de trompettes à cheval, de masquiers, de corps de musique, les chars rappelaient surtout les grands moments de l'histoire d'Anvers ou symbolisaient les arts et des vertus : Albert DÜRER à Anvers en 1520; les Belges

(217) Cf. *Spelen van Sinne*. Antwerpen, W. SLEUYS, 1562, qui reproduit en gravures les chambres de rhétorique ayant assisté au *Landjuweel* de 1561. *Stadsbibliotheek Antwerpen*, n° C.1649.

célèbres avant 1561 ; l'Union des Pays-Bas ; l'invention de l'art de polir les diamants ; l'apothéose de Louis BERKEN ; les négociants étrangers visitant Anvers ; la réception solennelle des Vénitiens par les magistrats d'Anvers ; la conversion de Marie de Nimègue ; l'apothéose de la Renaissance ; la légende de Quentin MASSYS ; l'agriculture ; l'architecture ; la sculpture ; la peinture ; la musique ; la poésie ... la paix ; l'innocence et même le mariage ⁽²¹⁸⁾. Le cortège fit trois sorties, à l'issue du congrès, les 14, 16 et 21 août 1892. Il fut entrecoupé d'une séance académique suivie de bal. Son arrangement musical fut réglé par une commission placée sous la direction de Peter BENORT.

Léopold II, en compagnie du général WAUWERMANS, président de l'Académie, assista au défilé du cortège du balcon du palais royal. Le soir, le Roi offrit une réception en son palais de Bruxelles aux principaux protagonistes du cortège venus en train spécial d'Anvers à Bruxelles. À la suite des festivités un *Libre d'or*, dans lequel étaient inscrits les noms de toutes les personnes qui contribuèrent au succès du *Landjuweel* (et resté introuvable jusqu'ici) de même qu'un album de photographies (fig. 10) réalisées par les frères DE RO ⁽²¹⁹⁾ des différents groupes et chars ayant participé au cortège furent remis à la Ville d'Anvers. Un diplôme fut décerné aux sociétés qui avaient prêté leur concours ^(219bis).

En séance du 4 juin 1905, l'Académie décida de s'associer au mouvement patriotique qui animait la population belge à l'occasion du 75^e anniversaire de l'indépendance du pays. « Il convenait, dit le président SOUL DE MORIAMÉ, que conformément à leur rôle qui est d'enregistrer les faits, les archéologues fussent les derniers à se réunir, cette année, pour clôturer en quelque sorte les solennités jubilaires » ⁽²²⁰⁾. Une « journée archéologique » fut donc organisée le dimanche 8 octobre 1905. La cheville ouvrière en fut Fernand DONNET, l'infatigable et dévoué secrétaire de l'Académie depuis 1900. Réunis au Cercle royal artistique, rue d'Arenberg à Anvers, quelque 300 congressistes écoutèrent des communications sur la préhistoire, par le R.P. bollandiste VAN DEN GHEYN, S.J. ; sur l'histoire, par Henri PIRENNE, professeur à l'Université de Gand ; sur le folklore, par Ch. COMHAIRE, président du Vieux-Liège ; sur l'histoire de l'archéologie d'Anvers depuis 1830, par Fernand DONNET et sur l'archéologie en général par SOUL DE MORIAMÉ ⁽²²¹⁾. Lecture fut également donnée des adresses et télégrammes de sympathie venus du Limousin, de Rome, Duinkerke, Moscou, Stuttgart, Dublin, Washington, Trèves, Giesen, Leiden, Boston, etc., témoignages, par leur nombre et leurs origines, du rayonnement dont bénéficiait l'Académie de par le monde au début du xx^e siècle.

L'après-midi, les participants à la « Journée » eurent la possibilité de visiter la collection de M^{me} MAYER-VAN DEN BERGH, d'admirer les plafonds peints par JORDAENS chez Charles VAN-

(218) *Ville d'Anvers. Académie d'Archéologie de Belgique. Programme du cortège du Landjuweel 1892*, Anvers, librairie Frans BEERT, Rempart Ste-Catherine 64-66, s.d. (1892), 24,4 × 16,2 cm, 64 p., ill. Exemplaires en français et en néerlandais au *Museum voor het Vlaamse Cultuurleven* à Anvers, n° A. 1812. K.

(219) *Cortège du Landjuweel organisé à l'occasion du Cinquantenaire de l'Académie d'archéologie de Belgique. Anvers 1892*, Anvers, Phototypie Jos MAES, DERO frères, succ^{rs}, plano, page de garde + XX pl. Bibliothèque royale de Belgique. Cabinet des Estampes, n° F. 1115/35.

(219bis) « Gedrukt der Plantijns drukkerij », papier vélin, 86 × 47 cm, Anvers, *Plantijn en Moretus museum*, Folio varia, B.M. 60023 (2), plusieurs exemplaires.

(220) B., 1905, fasc. V, p. 205.

(221) Textes de ces communications, *ibid.*, p. 207-259.

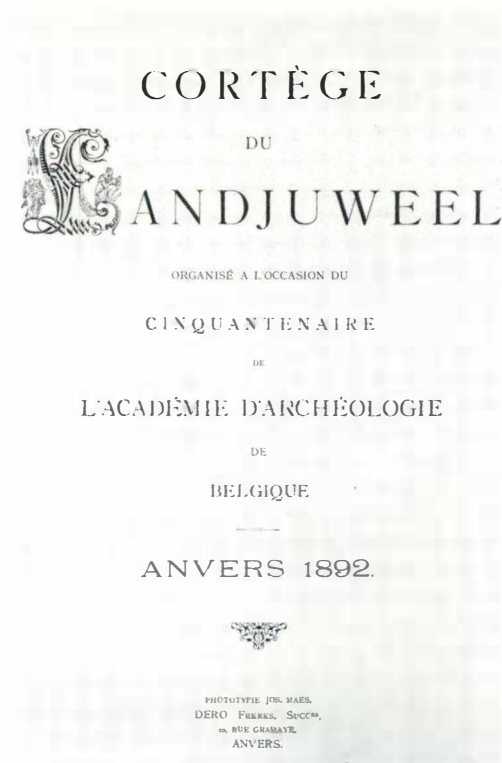


Fig. 10. Page de garde et pl. XX de l'Album des Frères DERO du cortège du *Landjuweel* de 1892. Phototypie, Anvers, 1892, pl°. Bruxelles. Bibliothèque royale Albert 1^{er}, Cabinet des Estampes, n° F. 1115/35.

DERLINDEN et de parcourir quelques monuments historiques de la ville parmi lesquels la chapelle de Bourgogne, la cour Saint-Nicolas, l'abside de la cathédrale, le couvent des Faucons, la maison hydraulique, l'escalier de la maison des débiteurs de vin, la Bourse, la maison de JORDAENS et le couvent des Sœurs de la Charité. Un guide explicatif de ces monuments fut édité à cette occasion⁽²²²⁾. À 18 h 30, un banquet réunissant 80 couverts clôtura cette « Journée » au restaurant « Le Paon royal » et fut suivi d'une réception offerte par M^{me} L. OSTERIETH-MOILS. Le compte-rendu des travaux du jour fut publié dans le *Bulletin*⁽²²³⁾ et celui de la séance académique fit l'objet d'une édition spéciale dont la couverture fut illustrée par Edouard PELLENS (Anvers 1872-1947)⁽²²⁴⁾ (fig. 11).

(222) F. D. (Fernand DONNET), *75^e anniversaire de l'Indépendance (e) la Belgique. Académie royale d'Archéologie de Belgique, Journée archéologique du Dimanche 8 octobre 1905*, Anvers Imprimerie J. E. BUSCHMANN, 1905, 20 × 14 cm, 34 p., ill. Anvers, *Stadsbibliotheek*, n° K. 65598.

(223) B., 1905, fasc. V, p. 195-206.

(224) *Académie royale d'archéologie de Belgique. 1830-1905, 75^e anniversaire de l'Indépendance nationale. Journée archéologique. Compte-rendu de la séance solennelle*. Papier vergé, 28,4 × 20,8 cm. Impression en quadrichromie. Anvers, s.d., (1905). Coll. personnelle. Nos remerciements à M^{lle} N. WALCH qui a identifié pour nous l'auteur du dessin de couverture.



Fig. 11. Couverture du « Compte rendu de la séance solennelle » de la Journée archéologique du 8 octobre 1905. Gravure d'Ed. Pellens. 28,4 × 20,8 cm. Coll. personnelle.

Les circonstances ne permirent pas de fêter le 75^e anniversaire de l'Académie en 1917. L'événement fut toutefois rappelé après la guerre par le secrétaire Fernand DONSNET qui, dans un rapport daté du 3 octobre 1920, brossa le tableau des principaux faits qui jalonnèrent l'existence de l'Académie durant la période s'étalant de 1892 à 1917 (1). Il terminait en souhaitant que le 100^e anniversaire puisse se commémorer dans la paix et la fraternité. Hélas, c'était compter sans la folie des hommes ... En 1942, la Belgique était à nouveau occupée par les armées allemandes imprégnées cette fois d'une idéologie nouvelle, le nazisme. C'est donc avec trois ans de retard que l'Académie fut à même de célébrer son 100^e anniversaire. Elle le fit avec modestie par la lecture faite en séance du 7 octobre 1945 et la publication dans la *Revue*, d'un historique rédigé par Paul ROLLAND (1).

Entre les deux guerres mondiales, cependant, à l'occasion du 100^e anniversaire de l'indépendance du pays, l'Académie royale d'archéologie, de concert avec la Société des bibliophiles,

la Société d'histoire d'Anvers et le Cercle archéologique d'Anvers, avait eu le privilège d'organiser, au Palais des fêtes, du 16 au 21 août 1930, le XXVIII^e congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique qui fut placé sous la haute protection de S.A.R. le duc de Brabant et qui reçut l'agrément du Commissariat du gouvernement près l'Exposition internationale qui se tenait à ce moment dans la Métropole⁽²²⁵⁾. Parmi les membres du comité d'honneur composé des ministres des Sciences et des Arts, de l'Industrie, du Travail et de la Prévoyance sociale et des Affaires étrangères, du gouverneur de la province, du bourgmestre d'Anvers, de plusieurs présidents ou directeurs d'institutions scientifiques, de conservateurs de musées et de professeurs d'université, figurait, en tête, S.E. le cardinal VAN ROËY, archevêque de Malines.

Ce congrès comprit dix sections dont les trois premières intéressaient plus particulièrement les archéologues, la 4^e les historiens de l'art, les 5^e, 6^e, 7^e, 8^e et 9^e, les historiens et les archivistes et la 10^e, les musicologues⁽²²⁶⁾. Il fut suivi par 340 participants dont la majeure partie, l'après-midi du 16 août, visitèrent l'exposition d'art flamand ancien et terminèrent la journée par une réception à l'hôtel de ville. Le lendemain, dimanche, fut réservé aux explications fournies sur l'histoire du port au pavillon de la Ville d'Anvers au sein de l'Exposition et à un banquet de 50 couverts servi au Paon royal, au Jardin zoologique, pour se terminer par une soirée de danses populaires offerte par le Comité de la Vieille Belgique, dans l'enceinte de l'Exposition. Les jours suivants furent employés à des visites et des excursions : le lundi, en autocar à Lierre, Herenthals et Hoogstraeten ; le mardi, à pied, les monuments d'Anvers et le mercredi, en bateau sur l'Escaut avec escale et réception à Rupelmonde et visite du château de Bornem. Entre-temps, le mardi soir, Jean Capart avait donné une conférence sur l'art égyptien dans la grande salle des congrès de l'Exposition devant un auditoire comble.

Puisque de douloureuses circonstances avaient empêché de célébrer ses 75^e et 100^e anniversaires, l'Académie se devait de montrer sa vitalité en commémorant le 125^e avec quelque solennité. L'événement eut lieu à Bruxelles les 15 et 16 décembre 1967 dans la salle gothique de l'hôtel de ville pour la séance académique, à la Bibliothèque royale Albert 1^{er} pour les travaux et à l'Hôtel Métropole pour le banquet.

Dans son discours inaugural, le président André BOUTEMY mit l'accent sur le développement considérable des études archéologiques, la multiplication des spécialisations qui a provoqué la dispersion des disciplines qui leur sont complémentaires, le manque d'intérêt pour l'histoire dans les programmes des humanités, le danger d'abrutissement né de la « civilisation des loisirs » et les destructions inconsidérées du patrimoine architectural⁽²²⁷⁾. En présentant le vicomte Charles TERLINDEX chargé de retracer l'historique de l'Académie, le président eut ces mots qui mettaient l'accent sur la séparation de la manière de travailler des historiens et des archéologues, fort heureusement convaincus aujourd'hui, de leur complémentarité : « La documentation consiste davantage dans l'expérience que dans les textes d'archives ».

(225) Programme in A., 7^{ème} série, t. LXXVII, fasc. VII-1, 1930, p. 1-42, avec résumé des communications p. 43-124.

(226) Communications *in extenso* in A., *ibid.*, fasc. 2, p. 67-184.

(227) R., t. XXXVII, 1968 (1970), fasc. 1-4, pp. 9-14. Pour tout ce qui regarde le 125^e anniversaire, cf. aussi Archives de l'Académie, Boîte 6, F. 9 et F. 10.

M^{lle} Simone BERGMANS et M. Paul VANAISE accueillirent les participants en langue néerlandaise et dix orateurs se succédèrent à la tribune : Germaine FEYDER (la bijouterie mérovingienne); François GANSHOF (la politique de Louis LE PIEUX); Pierre HELIOT (l'architecture romane dans le nord de la France capétienne); Jacques LAVALLEYE (la conception de l'histoire de la peinture en Belgique depuis le début du XX^e siècle); Louis LEBEER (l'importance de l'étude des éditeurs d'estampes); Jean LEJEUNE (les VAN EYCK et le premier paysage luxembourgeois); Robert WANGERMÉE (Mozart et l'improvisation au piano); Guy DE SCHOUTHEETE DE TERVARENT (PIERRO, ancêtre de l'iconologie); François MASAI (les manuscrits mérovingiens de l'École de Luxeuil) et le chanoine Jan STEPPE (Bernard VAN ORLEY en zijn humanistische opdrachtgever). Mises à part les trois dernières communications, les exposés, remaniés et augmentés par les auteurs, furent publiés *in extenso* dans les *Annales* trois ans plus tard (228). Étant donné le temps écoulé, le compte-rendu des séances ne fut pas imprimé.

Nous ne pouvons terminer ce chapitre sans souligner que l'Académie se fit représenter à tous les congrès d'archéologie dès sa naissance; non seulement en Belgique, mais aussi à l'étranger. Les *Annales* et le *Bulletin* fourmillent de rapports très complets que ne manquèrent pas de rédiger ses délégués (229).

Les publications

Par quel tour de force — et par quels moyens — l'Académie d'archéologie put-elle, dès sa fondation, commencer et poursuivre une publication qui, de 1843 à 1847, prit le titre de *Bulletin et Annales* et de 1848 à 1930, celui d'*Annales*, un *Bulletin* étant dedoublé des *Annales* de 1868 à 1929 (230)? La décision de publier fut prise en séance du 15 mars 1843. Tous ceux qui sont quelque peu familiarisés avec l'édition savent les trésors de patience, d'attention et de persévérance qu'il aura fallu déployer pour publier, par an, un volume allant jusqu'à quatre fascicules de plusieurs dizaines de pages « sans autre appui que le zèle et le dévouement des membres » (231) : récolter la matière, corriger les épreuves, veiller à la parution et même assurer l'expédition, tout cela bénévolement (232)!

(228) *Ibid.*, p. 33-211, ill.

(229) Par exemple Paul SAINTENOY (1862-1952) qui suivit tous les congrès archéologiques français et en ramena de savants commentaires sur l'architecture des lieux de leurs réunions.

(230) Le format de ces publications fut invariablement de 22 × 15 cm.

(231) Séance du 19 décembre 1853. A., 1^{re} série, t. XI, p. 108.

(232) Par manque de pièces comptables de cette époque, on ne sait s'il fut satisfait à la demande du secrétaire-trésorier qui, en séance du 20 décembre 1885, obtint de pouvoir prendre un employé aux appointements de 200 francs par an pour l'aider. B., 4^{me} série, des A., fasc. V, 1886, p. 99.

Le bénévolat fut parfois source d'erreurs que des professionnels auraient davantage pu éviter. Ainsi, dans le vol. XVI de la 1^{re} série des *Annales*, daté de 1888, la pagination passe de 336 à 367 (au lieu de 337); le chiffre des dizaines doit donc être diminué de trois unités jusqu'à la fin du volume. De même, dans le volume X du *Bulletin*, en 1901, la page 622 porte le numéro 522 ce qui veut dire que jusqu'à la fin du volume, le chiffre des centaines devrait être augmenté d'une unité.

Malgré cela, les débuts des *Bulletins et Annales* semblent avoir été relativement faciles car la généalogie ayant été la principale préoccupation des fondateurs, une douzaine d'auteurs au moins y consacraient tout leur travail⁽²³³⁾. Et comme les membres étaient tenus de céder leur production écrite *et en manuscrits*, les articles ne cessèrent d'affluer, traitant de sujets parfois fort éloignés de l'archéologie (médecine, pharmacie, horticulture...). Il y eut aussi les concours de l'Académie (cf. *supra*), dont les mémoires couronnés fournirent beaucoup de matière en texte et en commentaires des commissaires.

Louis TORÈS dressa une *Table des matières de la première série des Annales t. I à XX*, fascicule de 52 pages qui fut publié par la Typographie J. E. BUSCHMANN à ANVERS en 1867. Elle comprend une table des matières, un registre biographique, nécrologique et généalogique et une table des auteurs. Une *Table de la seconde série des Annales* fut insérée à la fin du tome I du *Bulletin* en 1868, p. 913-916.

Certains des volumes des *Annales* furent entièrement réservés à une seule étude, étant donné l'ampleur du texte. Par exemple le tome XXXI est consacré uniquement à *Marie de Médicis dans les Pays-Bas 1631-1638* que signa P. HENBARD en 1875 (652 p.); le tome XXXII est réservé entièrement à *La furie espagnole. Documents pour servir à l'histoire du sac d'Anvers en 1576*, œuvre de P. GENARD datée de 1876 (728 pages); le tome XXXVIII (1882) ne présente que l'étude de Victor GAUCHEZ sur *Les voies romaines de la gaule Belgique* (432 p., 5 pl. h.t.); les tomes XLIII, XLIV et XLV (1887-1889) contiennent, en trois parties, un mémoire sur *Le chapitre de Notre-Dame de Tongres*, de C. M. T. THYS (1257 pages) et le tome LXXXI (1929) est réservé à une étude posthume de E. VAN OVERLOOP, *La Camisia*. Il en sera d'ailleurs de même pour la *Revue*, dont les 140 pages du tome XXXI-XXXIII, (1962-1964) paru en 1969, sont occupées par une étude de Pierre HÉLIOT sur *La cathédrale de Tournai et l'architecture au moyen âge*.

Les communications et les articles présentés par les membres étaient analysés et commentés, dès 1864, par deux commissaires au moins, qui décidaient de leur publication éventuelle. En cas d'approbation, les textes étaient insérés dans les *Annales* et les commentaires qu'ils avaient soulevés prirent place dans le *Bulletin* à partir de 1868. En 1879, le Comité de lecture fut officialisé dans les statuts sous la forme de « commission des publications » composée de six membres (article 24).

Pour faire face aux frais d'impression et pour donner plus d'ampleur aux publications, l'Académie décida, en 1857, de faire contribuer les membres titulaires par une cotisation annuelle⁽²³⁴⁾. De plus, en 1860, elle arrêta que les membres correspondants qui seraient élus à l'avenir parmi les savants domiciliés en Belgique, devaient contracter l'obligation de s'abonner aux *Annales*⁽²³⁵⁾. Les membres étaient récompensés de leur présence aux séances par un jeton de présence qui pouvait se comptabiliser à raison de deux jetons par volume des *Annales* (cf. *supra*: l'Académie dans la numismatique), car l'abonnement aux *Annales* (qui donnait aussi droit au *Bulletin*) fut rendu obligatoire par les statuts de 1873.

(233) Séance du 26 février 1871, B., t. I, 1868 (sic), p. 414.

(234) A., 1^{re} série, t. XIX, 1862, p. 333. En 1865, le coût du volume des A. sera fixé à 10 fr (or).

(235) Séance du 20 mars 1860, A., t. XVII, 1860, p. 76.

En 1885, les publications étaient en retard de trois ans. Moyennant l'abandon d'un volume, elles étaient à nouveau à jour en 1889⁽²³⁶⁾, malgré qu'en séance du 6 décembre de cette année il fut reconnu que l'Académie n'avait plus reçu le subsidé annuel du gouvernement depuis deux ans. Cet effort méritoire fut récompensé en 1889 par une médaille d'or octroyée à l'Académie « pour l'ensemble de ses publications »⁽²³⁷⁾, à l'occasion de l'Exposition du livre organisée au Palais de l'Industrie à Bruxelles.

La *Table de la seconde série des Annales*, reprenant les points d'ordre intérieur, les travaux de la compagnie classés par ordre alphabétique des noms d'auteurs et, méthodologiquement, par grands sujets traités ou par ordre des volumes, ainsi qu'une énumération des planches, fut à nouveau publiée dans le 12^{ème} fascicule du tome I de la 2^e série des *Annales* en 1877, pages 913 à 987 (avec références au *Bulletin*)⁽²³⁸⁾. La *Table de la troisième série des Annales et du Bulletin*, composée approximativement de la même manière que celle de la seconde série, parut dans le volume XX des *Annales* en 1886, pages 595 à 643⁽²³⁹⁾. À la fin du siècle, le baron DE VINCK DE WINNEZEELE s'attela à l'inventaire général des cinquante premiers volumes des *Annales*, qu'il divisa en chapitres relatifs à l'héraldique, la biographie, les sciences, les beaux-arts, l'histoire, etc., et qu'il compléta par une liste des gravures, portraits, cartes, plans et tableaux, ainsi que par une table onomastique⁽²⁴⁰⁾.

Si les articles et le texte des communications prenaient aisément place dans les *Annales* et le *Bulletin*, l'*Histoire monétaire du Brabant*, rédigée par Alphonse DE WITTE, souleva des problèmes techniques ... et financiers, en raison du format nécessaire pour la reproduction des planches. Une solution fut trouvée par le lancement d'une série in-4^o des *Annales* et une sérieuse contribution de mécènes ... et de l'auteur. C'est un ouvrage considérable pour l'époque qui vit ainsi le jour non sans difficultés et dont l'édition dura plusieurs années⁽²⁴¹⁾. Une telle entreprise demande en effet beaucoup d'attention et les autres publications de l'Académie semblent en avoir souffert, d'autant plus qu'en séance du 3 juin 1894, il fut enregistré que le zèle des collaborateurs se ralentissait et que l'envoi des manuscrits allait en diminuant.

Le dédoublement des publications, en 1868, en *Annales* et *Bulletin*, donna certainement un surcroît de travail au secrétaire. Aussi fut-il décidé, en séance du 3 février 1895, qu'à l'avenir le

(236) Séance du 6 décembre 1891. B., 4^{ème} série des A., 2de partie, fasc. VII, 1891, p. 194. À noter que l'année 1864 avait déjà été obliérée.

(237) Séance du 5 octobre 1890. B., 4^{ème} série des A., 2de partie, fasc. II, p. 53.

(238) Il en existe des tirés à part publiés à Anvers en 1877 par la Typographie J. E. BUSCHMANN, rempart de la porte du Rhin.

(239) Il en existe également des tirés à part édités en 1886 par l'Imprimerie VAN MERLEN, succ^f Cl. THIBAUT, Grande rue des Pierres, n^o 24, à Anvers.

(240) B^m DE VINCK DE WINNEZEELE, *Académie royale d'archéologie de Belgique. Annales. Volumes 1 à 50, Table des matières*, Anvers, Imprimerie H. et L. KENNES, succ^f de L. GERBETS, rue du Margrave n^o 17, s.d. (1898), 22,5 × 14,8 cm, 64 p. L'index annoncé en page 4, sub XIII, n'y figure pas.

(241) Alphonse DE WITTE, *Histoire monétaire des comtes de Louvain, ducs de Brabant et marquis du Saint-Empire romain*, Bruxelles, 1894-1900, trois volumes, 29,5 × 22,5 cm, 977 p., 85 pl. gravées. Voir aussi Archives de l'Académie, Boite 3, F. 2. Le tome I étant épuisé, cet ouvrage a été reproduit en offset sous la présidence d'André BOUTREMY, édition qui rapporta 120 000 francs pour 21 exemplaires (Procès-verbal du 19 octobre 1968).

Bulletin ne contiendrait plus que des questions administratives et que tous les mémoires agrégés seraient insérés dans les *Annales*. Malgré le travail laborieux que nécessitait la publication des deux périodiques, malgré l'incertitude des subsides que lui octroyaient irrégulièrement et parcimonieusement l'État, la province et la Ville d'Anvers, l'Académie tenta encore, mais en vain, d'éditer des ouvrages importants dont les sujets intéressaient particulièrement certains de ses membres. Par exemple, le 7 octobre 1900, elle décida de publier, avec l'espoir d'un subside des Hospices, une étude que GEUDENS avait consacrée au théâtre d'Anvers. Ce qui ne l'empêcha pas d'apporter son soutien à diverses publications scientifiques comme le *Corpus inscriptorum belgicarum* entrepris par la Fédération des sociétés archéologiques⁽²⁴²⁾.

La photographie, utilisée timidement pour la première fois en 1889⁽²⁴³⁾ est à considérer comme un progrès énorme dans la progression de l'Académie dans le domaine scientifique. La photographie permit en effet de mieux analyser les œuvres publiées tout en facilitant la comparaison avec les œuvres similaires réparties dans le monde, ce que les dessins de S. MEYER, lithographe attitré, n'autorisaient pas, aussi précis qu'ils aient pu être⁽²⁴⁴⁾.

Par manque de moyens financiers, les publications de l'Académie prirent un nouveau retard en 1906⁽²⁴⁵⁾, juste après qu'elles eurent obtenu le diplôme de grand prix en collectivité (groupe 8) à l'Exposition universelle de Saint-Louis où elles avaient été exposées dans le compartiment du ministère de l'Intérieur⁽²⁴⁶⁾. Les *Annales* étant de plus en plus appréciées par les sociétés sœurs, les demandes d'échange augmentèrent. En parcourant les rapports très circonstanciés suivis d'une analyse bibliographique poussée, rédigés par Fernand DÖNNET, bibliothécaire de l'Académie de 1900 à 1925, on se rend compte de l'avalanche mensuelle de publications étrangères qui parvenaient à l'Académie (57). Pour y faire face, il fut d'ailleurs résolu, en séance du 5 février 1911, d'augmenter le tirage des *Annales* et du *Bulletin* de 50 unités.

Le prix de l'abonnement aux deux publications de l'Académie fut porté à 20 francs en séance du 1^{er} juin 1919. Mais le coût de l'impression et des matières premières ne faisant qu'augmenter, c'est avec peine que l'Académie parvint à maintenir la parution régulière des *Annales* et du *Bulletin*. À la recherche de moyens financiers, les membres de l'Académie apprirent avec espoir l'annonce faite par Paul SAINTENOY en séance du 3 avril 1921, de la possibilité d'obtenir un subside de la Fondation universitaire qui soutenait financièrement les publications de caractère national et bilingue. Effectivement, à la suite des pourparlers qui furent engagés, l'Académie reçut une première subvention de 5000 francs pour couvrir une partie des frais encourus par la publication des *Annales* au millésime de 1920⁽²⁴⁷⁾. La cotisa-

(242) Séance du 3 décembre 1911. B., 1912, I, p. 71.

(243) Dans la 4^{ème} série des A., t. XLV, fasc. V, 1889, p. 229-230 (J. Th. de RAADT, *Les seigneurs de Malines*) et p. 416-430, pl. h. t. (Joseph DESTRIÈRE, *Les Heures du duc d'Alençon*).

(244) S. MEYER avait été nommé lithographe de l'Académie en séance du 3 octobre 1869. B., 2^{ème} série des A., t. I, 1868 (sic), p. 321.

(245) Séance du 5 août 1906. B., 1906, V, (1907), p. 294.

(246) Communication de M. CARLIER, Commissaire général du gouvernement belge, lue en séance du 3 avril 1905. B., 1905, III, p. 123.

(247) Séance du 5 juin 1921. B., 1921, fasc. 11, p. 41.

tion des membres, seul revenu fixe de l'Académie mais insuffisant pour compenser le prix d'impression des *Annales* et du *Bulletin*, fut encore augmentée en 1924 et en 1926⁽²⁴⁸⁾.

Mais il semble que ce n'était pas encore satisfaisant. En séance du 6 février 1927, il fut proposé de créer une *Société des amis de l'Académie* qui aurait été chargée de recueillir des appuis financiers. Mais le Bureau estima que pareille solution serait préjudiciable à la renommée de l'Académie et préféra la constitution d'un *Fonds spécial des publications* qui serait alimenté par les contributions volontaires des membres de bonne volonté et des associés, sans qu'aucun droit puisse cependant en résulter pour eux. Cette proposition, peut-on lire au procès-verbal de la séance, fut « accueillie avec enthousiasme » et les premiers dons furent reçus immédiatement par le Bureau. Cet apport financier quelque peu inattendu était d'autant plus nécessaire qu'au cours de la même réunion fut décidée pour des raisons scientifiques évidentes, la reprise des échanges de publications suspendus pendant la guerre. Mais la question fut réservée quant à la réintégration automatique des représentants des anciens pays ennemis. Paul FREDERIC et Henri PIBENNE, deux membres éminents de l'Académie, n'avaient-ils pas été déportés en Allemagne⁽²⁴⁹⁾ ?

Afin d'équilibrer le budget et résorber les arriérés, un système d'économie dans les frais des publications fut recherché. On changerait donc d'imprimeur⁽²⁵⁰⁾ et on ne publierait plus qu'un bulletin unique par an consacré aux affaires administratives et un seul volume des *Annales* réservé à la publication des mémoires⁽²⁵¹⁾. Pour répondre aux exigences de la Fondation universitaire qui insistait sur le caractère national et le niveau scientifique élevé que devaient avoir les périodiques qu'elle subventionnait à raison d'une revue par discipline, l'Académie proposa aux sociétés sœurs de s'unir pour une publication unique. Cette proposition n'eut aucun écho, chaque association se drapant dans un manteau d'indépendance. L'Académie leur ouvrit néanmoins les colonnes de ses publications⁽²⁵²⁾.

Les prescriptions de la Fondation universitaire et le résultat des pourparlers avec les autres sociétés d'histoire et d'archéologie eurent une conséquence considérable. Avec l'année 1931, l'Académie royale d'archéologie cessa en effet de faire paraître ses publications traditionnelles. Le *Bulletin* s'arrêta à l'année 1929-1930 et les *Annales* au tome LXXVII (7^e série, fasc. VII). Ces deux publications seront remplacées par la *Revue belge d'archéologie et d'histoire*

(248) Rapport sur l'exercice 1925. B., 1926, fasc. unique (1927), p. 9.

(249) B., 1919, I, p. 14 et 31.

(250) L'impression des A. et du B. fut toujours confiée à des Anversois : 1844, FROMENT, Marché-aux-Souliers ; 1857, J. E. Buschmann, rue des Israélites ; 1875, G. VAN MERLEN, Grande rue Pierre POT ; (1886 : Ch. THIBAUT, succ^r du précédent pour le B.) ; 1876 J. PLASKY, place S^t PAUL ; 1896, V^o DE BACKER ; 1907, J. VAN HILLE - DE BACKER ; 1914, VAN HILLE et MARIËN ; 1919, E. SECELLE (ces quatre derniers rue Zirk) ; 1912, VAN RESSELER. Pour la *Revue* : 1931, Imprimerie S^{te} Catherine, rue du Tram à Bruges ; 1933 : la Librairie nationale d'art et d'histoire, rue Coudenberg à Bruxelles ; 1949, Drukkerij Flor BURTON, Korte Nieuwstraat à Anvers ; 1947, le LLOYD Anversois ; depuis 1962, UNIVERSA, devenu CULTURA en 1977, à Wetteren (avec une exception — qui tourna mal — en 1974, au profit de R. LOUIS, rue Borrens à Ixelles. Cf. Archives de l'Académie. Boîte 3, F13).

(251) Rapport sur l'exercice 1927. B., 1927, fasc. unique (1928), p. 38.

(252) R., t. I, fasc. I, janvier 1931, p. 2.

de l'art - Belgisch tijdschrift voor oudheidkunde en kunstgeschiedenis ⁽²⁵³⁾, qui constituera l'organe ordinaire de l'Académie en même temps que celui de la Fédération archéologique et historique de Belgique. Noblesse oblige, les responsables de cette *Revue*, constitués le 7 décembre 1930 en Comité permanent de rédaction qui incluait les membres du Bureau, insistèrent sur l'accentuation du caractère scientifique de ce nouvel organe ⁽²⁵⁴⁾. L'impression de la *Revue*, qui adopta le format 25 × 19 cm et dont le papier couché choisi permit une meilleure reproduction des clichés, fut confiée à la Librairie nationale d'art et d'histoire, 46-48, rue du Coudenberg à Bruxelles, qui y mit tous ses soins.

Sans qu'il soit encore fait mention du Fonds des publications, il faut souligner qu'à partir de 1931, de nombreux membres firent des dons à l'Académie dans le seul but de soutenir financièrement la *Revue*. Certains ne se manifestèrent qu'une seule fois ; d'autres, à plusieurs reprises. Parmi ces généreux donateurs, citons le comte d'ARSHOT, Pierre BAUTIER, Armand BAAR, le comte de BORCHGRAVE, le baron CAROLY, Willy FRILING, E. FRANKIGNOUL, G. HASSE, le baron HOUTART, Jean JADOT, E. JOLY, C. JUSSIANT, L. KINTSSCHOTS, J. PHILIPPART, M^{me} SCHOUTEDEN-WERY, SOIL DE MORIAMÉ, Fernand STRUYCK, le vicomte Ch. TERLINDEN, Em. H. VAN HEURCK, Albert VISART DE BOCARMÉ et Max WINDERS ⁽²⁵⁵⁾. Peut-être furent-ils davantage à apporter leur soutien à la *Revue* car certains d'entre eux restèrent anonymes, cachés sous le vocable « dons des membres ».

Malgré l'appui financier apporté par la Fondation universitaire — 10000 francs en 1930 ⁽²⁵⁶⁾ — un subside annuel du ministre des Sciences et des Arts et l'appoint de quelques pages de publicités ⁽²⁵⁷⁾, l'Académie se trouva plus rapidement que prévu dans une « situation financière déplorable » ⁽²⁵⁸⁾. Les efforts pour publier une revue qui maintint un haut niveau scientifique ne furent cependant pas épargnés. Dès 1931, le comité permanent de rédaction, dont Paul ROLLAND fut nommé secrétaire, se réunit tous les deux mois et veilla à la qualité des articles soumis. Une plus grande spécificité des sujets fut également observée et leur cadre géographique réduit aux anciens Pays-Bas ⁽²⁵⁹⁾. Croyant pouvoir compresser les dépenses, l'Académie, en séance du 3 décembre 1933, envisagea de devenir son propre éditeur et, en séance du 8 avril 1934, il fut prévu de s'entendre avec une firme de publicité aux fins d'obtenir des annonces payantes. Le 7 avril 1935, en raison de la carence de l'État dans la liquidation

(253) Cf. *Rapport à l'Académie royale d'archéologie de Belgique sur la transformation de ses publications en une revue belge d'archéologie et de l'histoire de l'art publiée sous les auspices de la Fondation universitaire*, in B., 1929, fasc. unique (1930), p. 69-87.

(254) Séance du 7 juin 1931. R., t. II, 1932, p. 229.

(255) Cf. aussi les procès-verbaux des séances des 1 février 1931 ; 2 octobre et 11 décembre 1932 ; 5 février et 11 juin 1933 ; 4 février 1934 ; 3 avril 1938 ; 7 octobre 1945 ; 7 avril 1946 ; 6 février 1949 ... sauf omissions. Les rapports annuels du secrétaire font également mention de ces dons et des subsides jusqu'à l'année 1960 au moins.

(256) Le montant du subside annuel de la Fondation universitaire varia dans le temps : le 8 avril 1934, on annonce une subvention de 15.000 francs ; le 7 avril 1935, on apprend « une diminution » de cette subvention ; le 22 avril 1951, son montant est porté à 20.000 francs ; etc.

(257) De 1931 à 1933, une trentaine de pages, par moitié en tête et en queue de chaque volume, étaient réservées aux annonces faites par des libraires ou des antiquaires.

(258) Rapport sur l'exercice 1933. T., t. IV, 1934, p. 64.

(259) Rapport sur l'exercice 1931. R., t. II, 1932, p. 160.

des subsides, il fut décidé de porter le prix de l'abonnement à 80 francs et on parla d'un *Comité protecteur* de la Revue.

À la demande expresse de la Fondation universitaire qui estimait que la *Revue* devait se transformer en un périodique « basé sur des conditions financières et scientifiques différentes »⁽²⁶⁰⁾, l'Académie fit un nouvel effort de réorganisation. Un Comité directeur, composé de quatre représentants des Musées royaux, trois représentants des Universités et des membres du Bureau, remplaça l'ancien Comité de rédaction⁽²⁶¹⁾. La présentation de la *Revue* fut également soignée et son contenu augmenté d'une chronique consacrée aux activités des musées nationaux. La *Revue*, toujours avec l'aide financière de la Fondation universitaire, continua de paraître pendant la Seconde guerre mondiale sous le patronage d'un Comité composé des principaux donateurs qui s'étaient manifestés depuis une dizaine d'années : Pierre BAUTIER, Willy FRILING et Albert VISART DE BOGARMÉ que rejoindront F. STUYCK en 1945, C. JUSIANT et J. PHILIPPART en 1946, Edg. FRANCIGNOUL en 1947, Carlo DE CLERCQ, A. HUART, C. POUPEYE, M^{lle} SULZBERGER, le vicomte Charles TERLINEN et Max WINDERS en 1949. Aux côtés de ce Comité de patronage figurait un Comité de direction au sein duquel siégèrent, à partir de 1940, J. CAPART, L. VAN PUYVELDE, H. NOWÉ, P. BONENFANT, M. LAURENT, R. MAERE, D. ROGGEN, à qui s'adjoignirent en 1945, M^{mes} CRICK-KUNTZIGER et FAIDER-FEYTMANS et Paul FIERENS.

La paix étant revenue, le coût de la main d'œuvre et le prix du papier ne cessant d'augmenter mirent à nouveau l'Académie en difficulté d'autant plus que les subsides habituels de l'État et des provinces de Brabant et d'Anvers tardèrent à se réajuster à la valeur du franc. Le prix de l'abonnement fut porté à 160 francs et un effort de prospection fut fait par voie de circulaires⁽²⁶²⁾. La tenue scientifique de la *Revue* ne s'infléchit cependant pas. En 1947, Paul ROLLAND, secrétaire du Comité de direction de la publication, reçut à Paris au cours d'une séance solennelle de l'Académie des beaux-arts de l'Institut de France, présidée par M. Henri BUSSEY, le prix LICHTENBERGER (700 F.F.) « pour la *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art* »⁽²⁶³⁾.

Au cours de réunions tenues les 26 septembre et 14 octobre 1950 avec les professeurs de l'Institut d'histoire de l'Art et d'Archéologie de Bruxelles, la possibilité de rendre à la *Revue* sa périodicité trimestrielle antérieure fut envisagée. En conséquence, des pourparlers furent engagés avec les Imprimeries générales LLOYD ANVERSOIS pour l'édition d'une revue sur cette base et débouchèrent sur un contrat qui fut approuvé en séance du 17 décembre 1950. La *Revue* parut dès lors sous une nouvelle présentation : couverture rajeunie et impression sur papier calendré permettant une reproduction parfaite des clichés. Les Comités de patronage et de direction furent doublés, la même année, par une Commission consultative chargée de veiller à la qualité des articles publiés mais surtout de jouer arbitre en cas de refus de publication par le

(260) Séance du 3 avril 1938. R., t. VIII, 1938, p. 363.

(261) Séance du 4 décembre 1938. R., t. IX, 1939, p. 71.

(262) Séance du 7 octobre 1945. R., t. XVI, 1946, 1-2, p. 83.

(263) Rapport sur l'exercice 1947. R., t. XVII, 1947-1948, p. 156 et *Institut de France. Séance solennelle du mercredi 5 novembre 1947. Programme*, p. 2.

Comité de direction⁽²⁶⁴⁾. Placée sous la houlette d'Adolf JANSEN, elle était composée de M^{mes} CRICK-KUNTZIGER et G. FAIDER-FEYTMANS, M^{lle} H. DANTHINE et MM. P. BONENFANT, A. BOUTEMY, le comte de BORCHGRAVE D'ALTENA, J. DUVERGER, J. LAVALLEYE, le chanoine LEMAIRE, H. NOWÉ, E. SABBE, le vicomte Charles TERLINDEN, l'abbé THIBAUT DE MAISIÈRES et L. VAN PUYVELDE. Cette Commission consultative fonctionna jusqu'en 1965. Une Commission des publications l'a remplacée depuis.

Les nouvelles dispositions eurent des conséquences heureuses : en séance du 22 avril 1951, on enregistra avec plaisir que le nombre d'abonnés avait doublé endéans les deux dernières années. Ce qui permit à l'Académie de reprendre la publication de la série in-4° des *Annales*, inaugurée en 1894. C'est M^{me} CRICK-KUNTZIGER qui bénéficia la première de cette possibilité. Son ouvrage sur la *Tenture de l'histoire de Jacob, d'après Bernard Van Orley*⁽²⁶⁵⁾, publié en 1954, reste un travail de référence de qualité. Faits encourageants, les subsides généralement octroyés par la Fondation universitaire et les provinces de Brabant et d'Anvers, seront quasi renouvelés annuellement jusqu'en 1960.

Las ! En 1961, l'imprimeur—éditeur demande une augmentation de la quote-part de l'Académie dans les frais d'impression dont le montant serait porté de 25000 à 40000 francs⁽²⁶⁶⁾ ! Ne pouvant faire face à cette exigence, l'Académie mit sa *Revue* en veilleuse trois années durant et n'en reprit la publication qu'en 1965 grâce à l'apport financier fourni par des annonces⁽²⁶⁷⁾, la cotisation des membres — dont le montant fut porté à 300 francs — et l'augmentation du prix de la *Revue* pour les non-membres qui payeront 500 francs le volume⁽²⁶⁸⁾. La *Revue*, tirée à 500 exemplaires, comptait alors 199 abonnés. Les contacts avec l'Association des historiens d'art des universités, décidés en séance du 20 mai 1967, en vue d'un accord de publication commune éventuelle, n'eurent pas de suite concrète. La décision de vendre la bibliothèque étant prise en 1968 (cf. *supra*), il n'y avait donc plus de raison de continuer les échanges qui l'alimentaient jusque-là. Sur proposition du comte de BORCHGRAVE D'ALTENA, ils furent supprimés.

Un nouveau retard de publication fut enregistré en 1968, la Fondation universitaire n'ayant pas accordé le subside demandé⁽²⁶⁹⁾. Le tome XXXV, millésimé 1966, malgré sa qualification de « trimestriel » sera donc seul édité cette année-là en deux fascicules. Ce décalage de deux années subsistera pour les tomes XXXVI (1967) à XLVI (1977), à l'exception des tomes XLIV (1975, 1 fascicule) et XLV (1976, 2 fascicules) de format réduit à 23,7 × 16,8 cm⁽²⁷⁰⁾, qui n'auront qu'une année de retard comme les tomes XLVII (1978) et XLVIII (1979).

(264) Séance du 29 avril 1953. R., t. XXII, 1953, p. 242.

(265) Marthe CRICK-KUNTZIGER, *Tenture de l'histoire de Jacob, d'après Bernard Van Orley*, Bruxelles, 1954, 37 × 27 cm, 47 p., 32 pl.

(266) Séance du 16 décembre 1961. R., t. XXX, 1961, p. 216.

(267) Celles de la C.G.E.B. (volume XXXIV, 1965) qui rapporta 20000 francs, et celles de la Banque de Bruxelles (volume XXXV, 1966, fasc. 3-4, h.t.).

(268) Rapport annuel du président du 19 mars 1966. La cotisation des membres, qui comprend le service de la *Revue*, sera encore relevée successivement à 600 francs le 24 mai 1975 ; à 800 francs, le 18 février 1978 et à 1000 francs le 18 février 1984. Elle n'a plus changé depuis, preuve d'une saine gestion.

(269) Lettre du 26 avril 1968. Archives de l'Académie.

(270) A noter que par convention du 17 février 1977 les t. I à XLIV seront reproduits en 150 exemplaires par KRAUS-REPRINT, Nendeln (Lichtenstein) et imprimés aux Pays-Bas. Cf. aussi Archives de l'Académie, Boîte 3, F. 1.

Une analyse bibliographique de l'art belge, plus complète que les comptes-rendus des ouvrages reçus par l'Académie pour recension, fut réclamée par Jacques LAVALLEYE en assemblée générale du 23 mai 1970. Au fond, le souhait du président était d'en revenir, mais de manière plus méthodique, à ce que Fernand DORNET avait fait seul, durant son mandat de bibliothécaire, trente-cinq ans durant, pour les ouvrages reçus de tous les horizons par l'Académie. Une équipe d'une vingtaine de collaborateurs s'attela au dépouillement systématique de tous les périodiques belges et leur travail, commencé en 1974 (volume XLIII de la *Revue* publié en 1976) se poursuit encore aujourd'hui. Le classement adopté est basé sur trois grandes périodes : l'Antiquité, le Moyen Age et les Temps modernes y compris le xx^e siècle, chacune d'elles se subdivisant en études générales, architecture, sculpture, peinture, enluminures, dessins et gravures, arts décoratifs, muséologie, iconologie et archéologie industrielle. Cette bibliographie n'a pas la prétention d'être exhaustive quoique 416 revues soient annuellement dépouillées, dont 117 belges. De 1976 à 1991, quelque 11267 notices bibliographiques ont déjà été recensées.

De nombreux membres de l'Académie, attachés aux institutions scientifiques nationales, communautaires et régionales étant de plus en plus impliqués dans l'organisation des grandes expositions d'art qui se multiplient depuis la fin de la dernière guerre et d'autres prenant une part active aux colloques et congrès, une rubrique nouvelle, consacrée à ces manifestations leur fut ouverte en 1980⁽²⁷¹⁾.

On doit à Madame Jacqueline DOSOGNE-LAFONTAINE le remarquable redressement de la *Revue* de l'Académie. Nommée membre de la Commission des publications en assemblée générale extraordinaire du 20 mai 1978, secrétaire de rédaction un an plus tard en assemblée du 17 février 1979, Madame DOSOGNE-LAFONTAINE devint présidente de la Commission des publications le 21 février 1981, selon l'usage qui veut que ce mandat soit occupé par le vice-président de l'Académie. Sous son impulsion, la *Revue* fit peau neuve. La couverture fut illustrée de l'avvers de la médaille de l'Académie en guise de symbole, et allégée des mentions du concours de la Fondation universitaire et de l'aide financière du ministère de l'Éducation nationale (en 1986) modifiée par celle de la Communauté française (à partir de 1991), qui passèrent de la couverture à la page de garde. La qualité du papier fut encore améliorée et, chose remarquable, la toison mise en concordance avec l'année de parution. La bibliographie de l'histoire de l'art national fut rationalisée par la suppression, en 1982, des notices relatives à la musique et, en 1988, des notices concernant la numismatique, ces deux disciplines ayant chacune leur propre bibliographie dans des revues spécialisées⁽²⁷²⁾.

En 1985 fut créé le poste permanent de directeur de la *Revue* afin d'assurer une continuité de gestion tant administrative que scientifique de la publication. Ce fut justice que Madame DOSOGNE-LAFONTAINE fut élue pour remplir cette nouvelle fonction⁽²⁷³⁾.

De même que l'usage de la photographie en noir et blanc avait révolutionné le mode d'illustration des publications de l'Académie, l'introduction d'un cliché couleur marqua une

(271) R., t. XLVIII, 1979 (1980), p. 221.

(272) R., t. XLIV-L., 1980-1981, *Avertissement*, p. 3.

(273) Assemblée générale du 21 février 1981. R., t. XLIX-L., 1980-1981, p. 158.

nouvelle étape dans la présentation de la *Revue* en 1965 (274). Malgré la prolifération des travaux à caractère archéologique pur qui prennent place dans des périodiques spécialisés ou les bulletins de sociétés locales d'archéologie et d'histoire, la *Revue* de l'Académie reste aujourd'hui la seule publication belge de niveau scientifique élevé en ce qui concerne l'histoire de l'art national.

En cette année 1992, le tome LXI de la *Revue* est principalement consacré au 150^e anniversaire de l'Académie.

Conclusion

Cet aperçu historique de l'Académie royale d'archéologie de Belgique est vraisemblablement incomplet en raison, paradoxalement, de notre volonté d'évoquer tous les événements qui émaillèrent ses cent cinquante années d'existence. Des décisions ou des manifestations ont en effet pu nous échapper, car les archives qui subsistent sont peu nombreuses et parce que les procès-verbaux des séances n'ont pas été publiés systématiquement. Malgré notre désir de les citer tous, les noms de certains membres qui ont participé aux travaux du Bureau, du Conseil d'administration et des diverses Commissions n'ont pas été mentionnés. Que ceux qui les portent sachent que c'eût d'ailleurs été matériellement impossible vu leur nombre et veuillent bien nous excuser. Il en est de même pour les innombrables membres qui animèrent les séances de l'Académie en y présentant des communications ou se muèrent en guides éclairés au cours de visites de musées et d'expositions, d'excursions en province et de voyages à l'étranger : une simple liste de ces manifestations eût pris plusieurs pages sans que nous soyons sûrs qu'elle ne fût pas fragmentaire.

La somme des renseignements recueillis aura tout de même eu le mérite, croyons-nous, de sortir de l'oubli bien des événements qui sont le reflet de la vie d'une association dont le caractère scientifique s'est affiné d'année en année. Grâce à la qualité de ses membres et aux exposés qui y sont présentés, grâce aussi au contenu de sa *Revue*, l'Académie royale d'archéologie de Belgique a atteint aujourd'hui un niveau scientifique international des plus respectables.

Puisse-t-elle persévérer dans cette voie.

(274) Tome XXXIV, 1965, fasc. 1-2, pl. 1 h.t. : Portrait d'Octave MAUS illustrant une étude sur *Théo Van Rijsselberghe. Le groupe des XX et la Libre esthétique*, présentée par Marie-Jeanne CHARTRAIN-HEBBELINCK.

TABLEAU DES MEMBRES DU BUREAU DE L'ACADÉMIE DE 1843 à 1992

	PRÉSIDENT	VICE-PRÉSIDENT	SECRÉTAIRE	TRÉSORIER	BIBLIOTHÉCAIRE
1843	dr. de Kerckhove	du Mont	F. Bogaerts	A. Van Hasselt	H. Mertens
1844	id.	id.	id.	id.	id.
1845	id.	id.	id.	id.	id.
1846	id.	id.	id.	N. De Keyser	C. Broeckx
1847	id.	id.	id.	Van den Wyngaert	id.
1848	id.	id.	id.	id.	id.
1849	id.	id.	id.	id.	id.
1850	id.	id.	id.	id.	id.
1851	id.	N. De Keyser	Bogaerts-Gens	id.	id.
1852	id.	id.	Gens	id.	id.
1853	id.	id.	id.	id.	id.
1854	id.	id.	Colins	id.	id.
1855	id.	id.	id.	id.	id.
1856	id.	id.	Van der Heyden	id.	id.
1857	id.	id.	id.	id.	id.
1858	id.	id.	id.	De Cuyper	id.
1859	id.	id.	id.	id.	id.
1860	id.	De K.-Diegerick	id.	id.	id.
1861	id.	Diegerick	id.	id.	id.
1862	id.	id.	id.	id.	id.
1863	id.	id.	Le Gr. de Reulandt	id.	id.
1864	H. Van de Velde	G. Hagemans	id.	id.	id.
1865	id.	id.	id.	Maj. Casterman	id.
1866	id.	id.	id.	id.	id.
1867	G. Hagemans	Chev. de Burbure	id.	id.	id.
1868	Chev. de Burbure	Wagener	id.	L ¹ col. Casterman	id.
1869	Wagener	B ^m de Witte	id.	id.	id.
1870	B ^m de Witte	G. Hagemans	id.	id.	Delgeur
1871	G. Hagemans	N. De Keyser	id.	id.	id.
1872	N. De Keyser	B ^m de Witte	id.	id.	id.
1873	B ^m de Witte	Chalon	id.	id.	id.
1874	Chalon	Génér. Meyers	id.	id.	id.
1875	Génér. Meyers	G. Hagemans	id.	id.	id.
1876	G. Hagemans	Chalon-B ^m de Witte	id.		id.
1877	B ^m de Witte	A. de Schoutheete de Tervarent	id.	Maj. Henrard	id.
1878	A. de Schoutheete de Tervarent	Chalon		id.	
1879	Chalon	L ¹ col. Wauwermans	Delgeur	id.	Genard
1880	Col. Wauwermans	Chan. Reusens	id.	id.	id.
1881	Chan. Reusens	J. Schadde	id.	id.	id.
1882	J. Schadde	Alvin	id.	id.	id.
1883	Alvin	Col. Wauwermans	id.	id.	id.
1884	Col. Wauwermans	Chan. Reusens	id.	id.	Oomen
1885	Chan. Reusens	Delgeur	Col. Henrard	id.	id.

	PRÉSIDENT	VICE-PRÉSIDENT	SECRÉTAIRE	TRÉSORIER	BIBLIOTHÉCAIRE
1886	Delgeur	H. Hymans	id.	Gife	id.
1887	H. Hymans	Genard	id.	id.	id.
1888	Genard	Ruelens	id.	id.	H. Van Cuyck
1889	Ruelens	Cogels	id.	id.	id.
1890	Cogels	Henne	id.	id.	id.
1891	Henne	Gén. Wauwermans	id.	Theunissens	Siret
1892	Gén. Wauwermans	Gén. Henrard	B ^m de Vinck de Winnezele	id.	Fernand Donnet
1893	Général Henrard	Arthur Blomme	id.	id.	id.
1894	Arthur Blomme	Arthur Goemaere	id.	id.	id.
1895	Arthur Goemaere	Alphonse de Witte	id.	id.	id.
1896	Alphonse de Witte	B ^m de Vinck de Winnezele	Fernand Donnet	id.	id.
1897	B ^m de Vinck de Winnezele	Henri Hymans	id.	id.	id.
1898	Henri Hymans	Fernand Donnet	B ^m de Vinck de Winnezele	id.	id.
1899	Fernand Donnet	Chan. Van Caster	id.	id.	id.
1900	Chanoine Van Cas- ter	Vic. de Ghellinck	Fernand Donnet	id.	id.
1901	Vicomte de Ghel- linck	B ^m de Vinck de Winnezele	id.	id.	id.
1902	B ^m de Vinck de Winnezele	Chan. Van den Gheyn	id.	id.	id.
1903	Chan. Van den Gheyn	Paul Cogels	id.	id.	id.
1904	Paul Cogels	Eugène Soil	id.	id.	id.
1905	Eugène Soil	R.P. Van den Gheyn	id.	id.	id.
1906	R.P. Van den Gheyn	Paul Saintenoy	id.	id.	id.
1907	Paul Saintenoy	Henri Hymans	id.	id.	id.
1908	Henri Hymans	Arthur Blomme	id.	Ed. Geudens	id.
1909	Arthur Blomme	Alphonse de Witte	id.	id.	id.
1910	Alphonse de Witte	Chan. Van den Gheyn	id.	id.	id.
1911	Chan. Van den Gheyn	Alph. De Ceuleneer	id.	id.	id.
1912	Alph. De Ceuleneer	Soil de Moriamé	id.	id.	id.
1913	Soil de Moriamé	V ^{le} de Ghellinck- Vaernewyck	id.	id.	id.
1914	V ^{le} de Ghellinck- Vaernewyck	Paul Bergmans	id.	Em. Dilis	id.
1919	Paul Bergmans	Joseph Casier	id.	id.	id.
1920	Joseph Casier	Soil de Moriamé	id.	id.	id.
1921	Soil de Moriamé	Paul Saintenoy	id.	id.	id.
1922	Paul Santenoy	L' Col. de Witte	id.	id.	id.
1923	L' Colon. de Witte	G. Van Doorslaer	id.	id.	id.
1924	G. Van Doorslaer	B ^m Holyoet	id.	id.	id.

	PRÉSIDENT	VICE-PRÉSIDENT	SECRÉTAIRE	TRÉSORIER	BIBLIOTHÉCAIRE
1925	B ^m Holvoet	Soil de Moriamé	id.	id.	id.
1926	Soil de Moriamé	L. Pâris	Donnet-Rolland	id.	id.
1927	L. Pâris	A. Visart de Bocarmé	Paul Rolland	E. Van Heurek	id.
1928	Visart de Bocarmé	Ch. Lagasse de Locht	id.	id.	Paul Rolland
1929	Ch. Lagasse de Locht	Soil de Moriamé	id.	id.	id.
1930	Soil de Moriamé	G. Van Doorslaer	id.	id.	id.
1931	G. Van Doorslaer	A. De Ridder	id.	Van Heurek-Hasse	id.
1932	A. De Ridder	L. Van Puyvelde	id.	G. Hasse	id.
1933	L. Van Puyvelde	V ^{te} Ch. Terlinden	id.	J. De Beer	id.
1934	V ^{te} Ch. Terlinden	A. Visart de Bocarmé	id.	id.	id.
1935	A. Visart de Bocarmé	Pierre Bautier	id.	id.	id.
1936	Pierre Bautier	Chan. R. Maere	id.	id.	id.
1937	Chan. R. Maere	A. Visart de Bocarmé	id.	id.	(adj. Ad. Jansen)
1938	A. Visart de Bocarmé	V ^{te} Ch. Terlinden	id.	id.	id.
1939	V ^{te} Ch. Terlinden	Ch. Van den Borren	id.	id.	id.
1940	Ch. Van den Borren	Mgr. H. Lamy	id.	id.	id.
1941	Mgr. H. Lamy	V ^{te} Ch. Terlinden	id.	id.	id.
1942	V ^{te} Ch. Terlinden	A. Visart de Bocarme	id.	id.	id.
1943	Visart de Bocarmé	P. Bautier	id.	id.	Ad. Jansen
1944	P. Bautier	H. Velge	id.	id.	id.
1945	id.	id.	id.	id.	id.
1946	H. Velge	Visart de Bocarmé	id.	id.	id.
1947	id.	Ch.-Terlinden	id.	id.	id.
1948	Ch. Terlinden	Max Winders	id.	id.	id.
1949	Max Winders	Chan. Lemaire	id.	id.	id.
1950	Chan. Lemaire	L. Van Puyvelde	Ad. Jansen	id.	id.
1951	L. Van Puyvelde	Ch. Terlinden	id.	id.	id.
1952	Ch. Terlinden	Ch. Van den Borren	id.	J. Squilbeck	id.
1953	Ch. Van den Borren	L. Van Puyvelde	id.	id.	id.
1954	L. Van Puyvelde	C. Poupeye	id.	id.	id.
1955	C. Poupeye	J. de Borchgrave	id.	id.	id.
1956	J. de Borchgrave	Et. Sabbe	id.	id.	id.
1957	Et. Sabbe	B. Van de Walle	id.	id.	id.
1958	B. Van de Walle	G. de Schoutheete	id.	id.	id.
1959	G. de Schoutheete	L. Lebeer	id.	id.	id.
1960	L. Lebeer	B. de Gaiffier	id.	id.	id.
1961	B. de Gaiffier	L. Van Puyvelde	id.	id.	id.
1962	L. Van Puyvelde	Et. Sabbe	id.	id.	id.
1963	Et. Sabbe	J. Squilbeck	id.	id.	id.
1964	J. Squilbeck	Simone Bergmans	id.	id.	id.
1965	Simone Bergmans	A. Boutemy	id.	id.	id.

	PRÉSIDENT	VICE-PRÉSIDENT	SECRÉTAIRE	TRÉSORIER	BIBLIOTHÉCAIRE
1966	A. Boutemy	P. Laloux	Mina Martens	J. Jadot	
1967	id.	id.	id.	id.	
1968	P. Laloux	L. Fourez	J. P. Asselberchs	id.	
1969	L. Fourez	J. de Sturler	id.	id.	
1970	J. de Sturler	J. Lavalleye	id.	id.	
1971	J. Lavalleye	Mina Martens	id.	A. de Valkeneer	
1972	Mina Martens	H. Joosen	id.	id.	
1973	id.	id.	Claire Lemoine- Isabeau	id.	
1974	H. Joosen	A. Van der Linden	id.	id.	
1975	id.	id.	id.	id.	
1976	A. Van der Linden	A. De Smet	id.	id.	
1977	A. De Smet	J. Jadot	Mireille Jottrand	id.	
1978	id.	id.	id.	id.	
1979	J. Jadot	A. de Schryver	id.	id.	
1980	id.	id.	id.	J. Lorette	
1981	A. De Schryver	J. Dosogne- Lafontaine	id.	id.	
1982	id.	id.	Cécile Dulière	id.	
1983	J. Dosogne- Lafontaine	Fr. Van Molle	id.	id.	
1984	id.	id.	id.	id.	
1985	M. Mariën	V. G. Martiny	A. Smolar- Meynaert	id.	
1986	id.	id.	id.	M. Colaert	
1987	V. G. Martiny	M. Mariën	id.	id.	
1988	id.	P. Schittekat	M. Van de Winkel	id.	
1989	P. Schittekat	A. De Valkeneer	id.	id.	
1990	id.	id.	id.	id.	
1991	A. De Valkeneer	P. Eeckhout	Claire De Ruyt	id.	
1992	id.	id.	id.	id.	

KANTTEKENINGEN BIJ DE 150^{ste} VERJAARDAG VAN DE KONINKLIJKE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIË, 1842-1992

Henry JOOSEN

De 150ste verjaardag van de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België ligt in de lijn van de manifestaties die mijlpalen legden in het verleden van de Academie. De herdenkingen van haar 50-, 75-, 100- en 125-jarig bestaan, die niet altijd, o.a. wegens de Wereldoorlogen I en II, met volle luister doorgingen, brachten telkens een synthese van de prestaties gedurende de afgelopen periode (1). Vandaag sluiten wij bij deze traditie aan om een reeks losse beschouwingen over de evolutie van de Academie voor te stellen.

Bij herdenkingen zoals deze is men steeds geneigd een blik op het verleden te werpen doorheen een hedendaagse bril, wat vaak tot subjectieve beeldvorming en vreemd voorkomende situaties leidt. Meteen duiken er contrasterende elementen op, die in een geleidelijke historische evolutie een betekenisvolle plaats verwerven.

Bij het ontstaan van de Academie beoogde men « l'étude de l'archéologie, la numismatique et l'art héraldique, ainsi qu'aux connaissances qui en dépendent et à la recherche des monuments historiques de la Belgique ». Later, na enkele wijzigingen en toevoegingen, kwam men tot de gecoördineerde statuten in 1988, met de vermelding: « 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 ». Met andere woorden gezegd: van een beperkt werkterrein, waar de oudheidkunde overwegend werd gelijkgesteld met de genealogie en de wapenkunde met hun aanverwante wetenschappen en de historische monumenten, ging men over naar een ruimer oudheidkundig en kunsthistorisch onderzoek dat heel wat disciplines aan bod laat komen.

Dat de genealogie aanvankelijk een voorname plaats innam, kan een verklaring vinden in de tijdgeest en de omstandigheden. De vrijheidsdrang en de romantiek droegen ertoe bij het ontstaan van de Academie in de hand te werken. Het was de tijd van het ontluiken van geschied-, letterkundige en artistieke verenigingen in verschillende steden. Antwerpen bood een gunstig terrein met de Société des Sciences, Lettres et Arts en de rederijderskamer « De

(1) Zie P. ROLLAND, *Une institution centenaire de recherche et de publication. L'Académie royale d'Archéologie de Belgique, 1842-1942*, met de bijgaande bibliografie (Rev. belge d'archéologie et d'histoire de l'art - Belgisch Tijdschrift voor Oudheidk. en Kunstgesch., 1942, p. 5-23) en Ch. TERLINDEK, *Le cent-dingl-cinquième anniversaire de l'Académie royale de Belgique, 1842-1967* (Idem, 1967, p. 17-32).

Olijftak», die respectievelijk dr. de Kerckhove als ondervoorzitter en bibliothecaris H. Mertens als voorzitter hadden. Uit deze twee groeperingen ontstond, onder voorzitterschap van dr. de Kerckhove, de Academie voor Oudheidkunde met een frans- en een nederlandstalige groep die gelijktijdig en met hetzelfde streefdoel werkzaam waren.

Fantastisch aandoende dr. de Kerckhove, vaak geciteerd met de titel «vicomte de Kerckhove, dit de Kerckhoff van der Varent» presideerde ruim twintig jaar de Academie. Genealogie en heraldiek behielden, wegens hun adellijke inslag, de voorrang, hoewel stilaan een hele schaar enthousiaste personaliteiten uit genoemde Antwerpse «Société» en uit «De Olijftak», zowel gediplomeerden als amateurs, aansloten bij de Academie, die zich niet alleen op het lokale plan, maar ook op het nationale vlak spoedig wist op te werken. Enkele namen volstaan om dit te bevestigen: buiten dr. de Kerckhove zetelden in het bestuur o.a. prof. Dumont, A. Van Hას-selt; H. Mertens, E. H. De Ram, rector magnificus van de universiteit van Leuven, J. de Saint-Genois, archivaris van O.-Vlaanderen te Gent, L. Polain, archivaris van de provincie Luik, A. G. B. Schayes, verbonden aan het Algemeen Rijksarchief te Brussel, en de historieschilders N. De Keyser, H. Leys en F.-J. Navez. Naar het reglement van 1813 telde de Academie een onbeperkt aantal leden, tot men het op 60 titelvoerende en 40 briefwisselende leden bracht, zoals het thans nog het geval is.

Wanneer men de ledenlijsten vanaf de oorsprong tot nu toe doorbladert, constateert men een toenemende specialisatie van de verkozen leden. Dit stemt trouwens overeen met de evolutie in de studierichtingen van de oudheidkunde en de kunstgeschiedenis, waarin de verschillende disciplines hoe langer hoe meer over vernieuwde technische middelen beschikken die interdisciplinaire samenwerking noodzakelijk maken. Vandaar ook, in de vergaderingen van de Academie een levendige belangstelling voor de gevarieerde mededelingen vanwege gespecialiseerde sprekers, die zeer interessante besprekingen uitlokken.

De werkzaamheden van de Academie bleven niet beperkt tot gesloten ledenvergaderingen. Een actief optreden naar buiten uit manifesteerde zich van in de vroege bestaansperiode, door deelneming aan nationale en internationale congressen, o.a. het Congrès archéologique de France, het Congrès des Sciences préhistoriques te Londen, de manifestatie Van Eyck te Gent, de Journée pour l'avancement des sciences, het 3de Congrès d'archéologie chrétienne te Rome.

Het verdient een speciale vermelding dat de Fédération archéologique et historique de Belgique - Belgische federatie van Kringen voor geschiedenis en oudheidkunde met haar tweejaarlijkse congressen, afwisselend in een Vlaamse en in een Waalse stad, in de schoot van de Academie werd gesticht in 1885, feit dat werd herdacht in 1986⁽²⁾.

Een element voor het aanzien van de Academie lag ook in de keuze van een vaste zetelplaats. Deze bleef in Antwerpen gevestigd tot zij in 1952 naar Brussel werd overgebracht. Ondertussen gingen de vergaderingen door, zowel te Antwerpen, o.a. in het Museum voor Schone Kunsten, het Museum van de Openbare Onderstand, het Museum van de Vlaamse letterkunde, het Stadhuis, nl. bij de hulde aan de secretaris P. Rolland (1919), als te Brussel, o.m. in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, het Paleis der Academieën, de lokalen van

(2) Zie verslag in *Bevue belge d'archéol. et d'hist. de l'art*, Belgisch Tijdschrift voor Oudheidk. en Kunstgesch. LVI, 1987, p. 213-215).

de Universitaire Stichting, de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, het Hotel van de wetenschappelijke Instellingen, en tenslotte in het Bellevuemuseum sedert 1983.

Het spreekt vanzelf dat de vergaderplaatsen een veilig onderdak moesten verschaffen voor de toenemend aangroeiende bibliotheek van de Academie, dank zij de verhoogde ruildienst van de publicaties. Doch, met deze rijke bibliotheek rees er een langdurig probleem, daar zij niet altijd gemakkelijk toegankelijk was voor de leden, zolang zij in depôt bleef in de Stadsbibliotheek van Antwerpen. Uiteindelijk, wegens de financiële toestand, werd zij in 1965 aan de Stad Antwerpen verkocht.

Moelijke momenten waren er ook in de jaren 20, wanneer men tegenkanting kreeg bij de overheid, omtrent het taalgebruik. Sedert de stichting huldigde de Academie het principe van de tweetaligheid. Zo werden de verslagen vanaf 1954 ook in het Nederlands opgesteld en gepubliceerd, terwijl er voor de artikels en de verkiezing van leden in een evenredige vertegenwoordiging en een jaarlijkse of tweejaarlijkse afwisseling van een nederlands- en een franstalige voorzitter werd voorzien. Deze confraternele eensgezindheid weerspiegelde zich in de gelijktijdige hulde die gebracht werd aan prof. em. B. van de Walle en prof. em. dr. F. L. Ganshof bij hun 50-jarig lidmaatschap van de Academie, bij dergelijk huldebetoon voor mej. L. Ninane in 1982 en voor prof. em. dr. L. Lebeer in 1982, terwijl de 100-jarige arch. M. Winders in 1982 speciaal werd gevierd.

De inhoud van de publicaties van de Academie, gaande van de reeksen Bulletins en Annales van 1843 tot 1930, gevolgd door de Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art - Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis sedert 1931 tot op onze dagen, getuigt van de aanhoudende inspanningen ter bevordering van de kennis inzake oudheidkunde en kunstgeschiedenis. Het tegenwoordig tweetalig tijdschrift onderging een aanzienlijke verjongingskuur in zijn presentatie in 1952, om met de artikels, de mengelingen, de recensies en de sedert 1974 jaarlijks opgenomen Bibliografie van de nationale kunstgeschiedenis, een zeer geprezen en nuttige publicatie te zijn, die tot op internationaal niveau naar waarde wordt geschat.

Dank zij de vrijgevigheid van sedertdien overleden leden, werden sedert 1974 de Prijs S. Bergmans en sinds 1989 de Prijs A. Jansen uitgeschreven om het opstellen van originele wetenschappelijke artikels over bepaalde kunsthistorische onderwerpen, eventueel voor het Tijdschrift bestemd, te bevorderen.

De Academie beperkte zich niet tot een zuiver academische werking. Zij besteedde vroegtijdig aandacht aan het behoud van het nationaal cultureel patrimonium. De door A. Schayes in 1842 voorgestelde « Statistique archéologique de la Belgique » die niet kon gerealiseerd worden, bracht deze bekommernis aan het daglicht. Zij bleef nochtans voortleven en zo werd door het optreden van de Academie bij de ontmanteling van de Antwerpse vestingsring (1859) de Waterpoort gered. Het Steen had eveneens zijn behoud en zijn restauratie aan de actie van de Academie te danken. In een recentere periode bleef de Academie haar invloed in de weegschaal leggen om o.m. de integratie van de Nassaukapel in de Kon. Bibliotheek Albert I te verzekeren, het huis-museum Horta niet te laten verdwijnen en bepaalde kunstwerken in het land te houden. Bezoeken aan steden als Doornik, Luik, Gent, Mechelen, Namen stonden ook in het teken van deze nationale bewaringspolitiek.

Wij hopen met deze bondige beschouwingen enkele karakteristieken van de werking van de Academie te hebben toegelicht. Steunend op de basis, die in 1842 werd vastgelegd en later geleidelijk werd aangevuld en verbreed, groeide zij tot een hedendaagse wetenschappelijke instelling die een gezagsvolle rol speelt op het gebied van de oudheidkunde en de kunstgeschiedenis.

De Academie mag fier gaan op haar 150-jarig bestaan. Zij heeft haar succesvolle ontplooiing te danken aan de aanhoudende positieve samenwerking van de oudere en de jongere generaties, die thans troeven in de hand krijgen om de Academie naar een nog hoger niveau te leiden.

LA DIRECTION DES FOUILLES EN RÉGION WALLONNE

André MATTHYS

Histoire et devenir

Après la proclamation de l'indépendance de la Belgique, en 1830, et dans la suite de celle-ci, des sociétés d'archéologie se créent partout et surtout en Wallonie : Namur (1845), Arlon (1847), Liège (1856), Charleroi (1863). Ces sociétés organisent des fouilles et alimentent ainsi leurs publications savantes et leurs collections souvent exposées au public.

Dès 1903, le premier « Service des Fouilles » est créé au sein des « Musées royaux d'art et d'histoire » sis à Bruxelles. Le baron A. de Loë en fut son premier responsable jusqu'à la nomination de E. Rahir, en 1925. En 1928, c'est au tour de J. Breuer de prendre en mains ce service ; conservateur de la section « Belgique ancienne », il est aussi directeur du « Service des fouilles » et exerce cette double mission au sein des Musées Royaux. En 1945, un arrêté du Régent institue un « Service des fouilles de l'État », toujours dans le cadre des services généraux des Musées royaux.

J. Breuer, à l'exemple des services analogues créés pendant la guerre chez nos voisins immédiats, essaye de former un service indépendant des Musées. Il réussit à trouver un budget spécifique et à constituer un cadre embryonnaire. En 1957, le nouveau directeur H. Roosens poursuit la tâche entamée et en 1958, il obtient la création d'un « Service des fouilles » un instant rattaché à l'« Institut royal du patrimoine artistique », à Bruxelles. L'indépendance du service des fouilles fut consacrée en 1963 par la création du « Service national des fouilles » qui reçut par la même occasion son statut d'établissement scientifique de l'État. En 1983, à la mise à la retraite d'H. Roosens, le pouvoir public crut bon de temporiser et le service resta sans direction jusqu'en 1984. Cette année, l'intérim de la direction fut confiée à G. De Boe. Cette situation précaire, le désintérêt du pouvoir politique national, les problèmes communautaires, les changements institutionnels en cours, la mauvaise gestion même de ce service précipitèrent sa fin. Les mesures prises en 1987/1988 pour assainir et rationaliser les établissements scientifiques de l'État arrivèrent trop tard pour le Service national des fouilles. La loi spéciale de réformes institutionnelles du 8 août 1988 élargit les compétences des régions déjà définies dans la loi du 8 août 1980 ; elle transfère les monuments et sites et donc aussi les fouilles aux régions et la loi de financement des communautés et des régions du 1^{er} janvier 1989 aboutit à la régionalisation des budgets concernés. Le 31 juillet 1989, le personnel du Service national des fouilles était transféré aux exécutifs des régions wallonne et flamande.

Ces mesures légales mettaient ainsi en lumière la pauvreté des moyens en personnel et en matériel de l'ex-Service national des fouilles ; le personnel francophone, scientifique, technique

et administratif comptait 7 personnes et le budget se montait, tout compris à 13.920.000 F.B. L'œuvre de reconstruction allait commencer. A. Matthys fut chargé de la direction des fouilles au sein de la Division des Monuments, Sites et Fouilles; appelé comme inspecteur général à la tête de cette division et de l'ensemble des directions, c'est F. Hubert qui assume désormais la responsabilité de la direction des fouilles.

Structure, mission et budget

La régionalisation des matières patrimoniales aboutit bien vite à la création de trois directions, la direction de la conservation est chargée des mesures de protection et entre autres du classement des monuments et sites; la direction de la restauration assure les actes techniques de préservation du patrimoine immobilier et le contrôle des travaux; enfin, la direction des fouilles est chargée de la gestion et de l'exploitation scientifique du sous-sol archéologique. Ces trois directions forment la Division des monuments, sites et fouilles et consacrent ainsi la réunification de services autrefois dispersés entre l'État national (Service national des fouilles) et la Communauté française (Administration du patrimoine). Cette division est elle-même intégrée à la Direction générale de l'aménagement du territoire et du logement... et bientôt du patrimoine.

Cette intégration s'explique. L'aménageur — privé ou public — est impliqué dans la protection du patrimoine dans la mesure où il porte une importante part de responsabilité dans les risques qu'il fait continuellement peser sur celui-ci. L'urbanisation et l'aménagement modernes impliquent une planification rigoureuse propre à laisser la place à l'étude et au besoin à la réhabilitation et à la conservation des sites archéologiques. La direction des fouilles est donc maintenant en possession des outils propres à gérer le sous-sol archéologique wallon en synergie directe avec les autres services concernés de la direction générale de l'aménagement du territoire.

Les missions de la direction des fouilles sont multiples:

- effectuer tous les travaux d'études et de recherches relatifs aux possibilités des fouilles,
- entreprendre des fouilles,
- mener les recherches scientifiques s'y rapportant,
- prendre les mesures nécessaires en vue d'assurer la conservation des produits des fouilles,
- constituer une documentation systématique sur les fouilles archéologiques entreprises en Région wallonne, sur les monuments d'intérêt archéologique et sur les produits de fouilles,
- publier régulièrement un compte-rendu systématique des fouilles et études archéologiques entreprises par la direction ou auxquelles elle a collaboré,
- présenter au Ministre compétent des propositions concernant la répartition des objets découverts entre les musées de l'état, des provinces, des communes...
- émettre un avis sur les organismes ou les personnes qui désirent entreprendre des fouilles,
- apporter une aide scientifique, technique et matérielle à ces organismes ou personnes,
- coordonner les fouilles et les recherches de ces organismes ou personnes,
- préparer et présenter les dossiers de demandes d'autorisation de fouilles, dans le cadre de la législation existante, à la Commission royale des monuments, sites et fouilles pour avis motivé au ministre,

- assumer les missions de l'ancien S.O.S. Fouilles et celles des archéologues agréés : organiser les fouilles de prévention et de sauvetage ; instruire les demandes de permis de bâtir en sites ou monuments classés ou protégés, ou situés aux abords de ceux-ci,
- établir le renom de l'archéologie de terrain de la région wallonne par l'organisation de/ou la participation à des congrès, séminaires, ou colloques nationaux et internationaux par l'organisation de/ou la participation à des expositions, catalogues, conférences,
- dresser, tenir à jour et publier un atlas des sites archéologiques de la région,
- analyser les demandes de permis de bâtir ou de lotir sur les sites repris dans cet atlas.

La direction des fouilles est toujours localisée à Bruxelles mais dès la fin de l'année 1992, elle rejoindra les autres services centraux de la direction générale à Namur. Un nouveau bâtiment l'y attend muni de tous les bureaux et locaux techniques et laboratoires nécessaires.

Outre le directeur, six archéologues optent chacun pour une tâche spécifique : la préhistoire, le (gallo)-romain, le haut moyen-âge, le moyen-âge et les temps modernes, la documentation et les cartes archéologiques ainsi que la conservation (restauration) des objets. On pourra également compter sur cinq assistants (deux dessinateurs, un chef de bureau, un rédacteur-comptable et un rédacteur), quatre assistants techniques (restaurateur, bibliothécaire, photographe, géomètre), un adjoint, trois dactylos et trois ouvriers.

Les services extérieurs de la direction générale sont localisés à Namur, Liège, Wavre, Mons et Arlon. Ils y forment une direction chargée de gérer l'ensemble des matières d'aménagement, de logement et du patrimoine dans les cinq provinces wallonnes de Namur, Liège, Brabant, Hainaut et Luxembourg. Les directions comprennent donc aussi des agents de la Division des monuments, sites et fouilles. Chaque province compte, pour les matières archéologiques, un archéologue provincial, un technicien-assistant et un contremaître. Cette équipe est chargée d'encadrer le personnel ouvrier contractuel recruté de manière temporaire pour exécuter les fouilles.

À cette équipe provinciale incombe tout le travail extérieur concernant la gestion et la protection du patrimoine archéologique dans chaque province. Elle doit réunir toute la documentation relative aux sites archéologiques connus, préciser leur localisation, délimiter leur superficie exacte sur le terrain et sur les cartes topographiques et cadastrales, définir leur nature et leur importance, ceci afin de pouvoir mettre au point un inventaire à la fois pour la gestion mais aussi pour la protection. Elle complète cet inventaire par des prospections systématiques en utilisant pour ce faire toutes les méthodes actuellement sur le marché. Elle fait assurer le relevé topographique des sites où des vestiges sont visibles en surface. Elle examine les signalements de découvertes et assure une intervention urgente. Elle prépare, selon les besoins, et exécute les fouilles de sauvetage les plus importantes. À cet effet, elle a en charge la surveillance des grands chantiers. Elle encadre et surveille les remembrements agricoles et les infrastructures routières. Elle assure les rapports avec les administrations diverses et les autorités provinciales et locales afin d'obtenir que tout site de quelque importance soit pris en considération, lors de toute planification. Elle encadre utilement et aide au besoin des sociétés et chercheurs bénévoles tout en créant un réseau de correspondants.

Cette mise en place des équipes archéologiques provinciales s'inscrit tout à fait dans le plan wallon de déconcentration des moyens. L'administration se doit d'être plus proche des

citoyens et de la réalité. Le budget de fonctionnement — hors salaires — de la division des monuments, sites et fouilles s'élève à 689.000.000 F.B., dont la plus grosse part va à la restauration des monuments. On peut raisonnablement fixer la part de la direction des fouilles à 70/80.000.000 F.B. Ces chiffres représentent, en moins de trois ans de régionalisation, un triplement du budget pour les monuments et sites et une multiplication par cinq des sommes consacrées aux fouilles.

La protection des sites archéologiques : planification et législation

La Belgique avait le triste privilège d'être le seul pays européen à ne pas disposer d'une législation propre à protéger les sites archéologiques et à réglementer les fouilles. La Belgique avait cependant ratifié le 2 décembre 1969 la convention de Londres du 16 mai 1969 pour la protection du patrimoine archéologique. Depuis la régionalisation de 1989, l'Exécutif régional wallon s'est donné l'instrument législatif propre à sa politique. En effet, le décret du 18 juillet 1991, insère dans le code wallon de l'aménagement du territoire, de l'urbanisme et du patrimoine, les dispositions relatives aux monuments, sites et fouilles. Le décret met ainsi fin à une situation confuse née lors de la loi spéciale des réformes institutionnelles du 8 août 1988 confiant la protection du patrimoine immobilier à la Communauté française et l'aménagement du territoire et l'urbanisme à la Région wallonne.

Ce nouvel outil permet ainsi de produire ses effets sur l'ensemble du territoire wallon qui a une superficie de 16.844 km², ce qui en fait la plus grande région de Belgique. Les grandes lignes du décret en matière de sites et de découvertes archéologiques s'organisent autour de l'obligation d'obtenir une autorisation préalable de l'Exécutif pour procéder à des fouilles ou des sondages. Après avoir défini les différents types d'interventions archéologiques, le décret instaure l'obligation de dresser un atlas des sites archéologiques. Les données de cet atlas sont insérées dans les plans d'aménagements et les règlements d'urbanisme.

Cette insertion conditionne l'octroi des permis de bâtir ou de lotir. Le décret instaure un système d'autorisation et de contrôle des fouilles et des sondages et les soumet à l'avis de la Commission royale des monuments, sites et fouilles qui depuis le 13 juillet 1989 réunit pour la première fois en son sein les trois sections compétentes. Le décret interdit l'usage de détecteurs à métaux et ses allusions publicitaires aux découvertes archéologiques. Il établit de même les sanctions à l'encontre des contrevenants. L'utilité publique peut être évoquée pour suspendre l'exécution des permis de bâtir ou de lotir, les retirer ou occuper les sites voire les exproprier. Les indemnités sont prévues dans chaque cas. Le décret instaure enfin l'obligation de signaler la découverte de biens archéologiques et prévoit la possibilité de subventions pour les prospections, sondages, fouilles, publications, mise en valeur et protection des sites et biens archéologiques, organisation de colloques relatifs à des découvertes. Cette nouvelle réforme importante de l'aménagement du territoire associe largement les autorités communales dans un souci de participation et de décentralisation.

Certaines étapes avaient cependant précédé le décret de 1991, elles participaient à la planification archéologique prévisionnelle tant en milieu rural que dans les villes. Dès 1973, le Service national des Fouilles, dressait un inventaire des sites archéologiques cartographiés au

1/10.000e. Ces renseignements étaient régulièrement transmis à la direction générale de l'urbanisme et de l'aménagement du territoire d'alors qui dépendait encore du Ministère des Travaux publics.

Cet inventaire avait pour objectif principal la planification des risques en milieu rural. Il répondait à un arrêté royal du 28 décembre 1972 relatif à la présentation et à la mise en œuvre des projets de plans et de plans de secteurs; en vertu de cet arrêté, les sites en protection définitive devaient être portés sur les plans de secteurs avec la mention SA (site archéologique), si leur superficie respective atteignait au moins deux hectares. La Wallonie compte 23 plans de secteurs; ce sont des plans d'aménagement à valeur réglementaire. Ils déterminent principalement les diverses affectations du territoire, par zonage, il sont réalisés à l'échelle du 1/10.000e et publiés au 1/25.000e.

L'ensemble des 200 à 250 sites archéologiques ainsi mentionnés, n'a pas été actualisé ni revu depuis 1979-1980 et il semble évident que leur protection n'a pas eu de suivi. Il en va de même pour les sites en protection temporaire non mentionnés aux plans de secteur. La circulaire du 25 juillet 1973, émanant des Travaux publics, et relative à la protection des sites archéologiques soumis à des recherches faisait obligation de transmettre aux directeurs provinciaux de l'administration de l'urbanisme et de l'aménagement du territoire les sites en protection temporaire. Cette administration devait, à son tour, informer le Service national des Fouilles de tout projet de construction entamant les zones définies. Ces mesures ont donné peu de résultats. Une troisième initiative de la Région wallonne en matière de planification rurale est récente. Il s'agit de dresser des inventaires cartographiés.

La « Planification des sites d'intérêt archéologique » est établie à l'échelle d'une province. L'inventaire informatisé débouche sur la mise en cartes des sites repérés, imprimés en surimpression aux plans de secteurs. Cet inventaire établit une hiérarchie des risques; il est publié sous forme de fascicule, et si les renseignements de base restent inédits ils peuvent être communiqués aux administrations concernées. Les provinces de Namur et de Luxembourg ont fait l'objet jusqu'à présent d'une telle planification.

La « Planification des risques archéologiques liés au T.G.V. » établie à l'échelle de zones et régions (frontière française — Tubize/Hélecinne — frontière allemande) est actuellement en cours. Il s'agit pour la direction des fouilles de finaliser une opération pour laquelle elle a pu bénéficier du concours des trois universités francophones de Liège, Bruxelles et Louvain. La phase de prospection pédestre est sur le point d'être achevée, elle permettra de déterminer les zones à sonder à l'aide de pelles mécaniques. Ensuite interviendra la fouille. Les publications viendront clôturer le tout. En matière de planification urbaine, la Région wallonne et la Communauté française, compétente jusqu'en 1988, publient les « Atlas du sous-sol archéologique des centres urbains anciens »; ceci s'opère en collaboration étroite avec les universités francophones évoquées plus haut.

L'arrêté royal du 13 décembre 1976 soumet vingt-six centres anciens de villes wallonnes à une réglementation particulière destinée à préserver leurs caractéristiques urbanistiques et architecturales propres. Les règles concernent autant les espaces publics que les constructions privées. Le sous-sol archéologique de ces centres urbains ne faisait pas l'objet d'une protection particulière, mais donnait lieu à une procédure d'information, consistant à avertir des archéologues agréés des demandes de permis de bâtir en cours ou imminentes. La procédure n'était

possible qu'après publication d'un atlas du sous-sol archéologique. Aujourd'hui, une trentaine de centres urbains anciens sont concernés. Ces atlas, réalisés à l'échelon cadastral, reprennent le périmètre d'habitat de la ville ancienne et y déterminent des zones sensibles couvrant des grands ensembles historiques ou d'autres méritant une surveillance. La circulaire ministérielle du 10 avril 1990 relative à la mise en œuvre des atlas du sous-sol archéologique des centres urbains anciens abroge la circulaire du 4 août 1986. Elle met le fonctionnaire délégué de la direction de l'aménagement de l'urbanisme ou l'autorité communale, en cas de décentralisation administrative, dans l'obligation d'avertir l'archéologue agréé de la Division des monuments, sites et fouilles afin qu'il puisse étudier le sous-sol sur lequel pèse un risque de perturbation grave du fait des travaux autorisés.

L'ensemble de ces travaux rejoint la préoccupation récente du « Conseil de l'Europe » et de sa « Troisième conférence européenne des ministres responsables du patrimoine culturel » tenue à Malte les 16 et 17 janvier 1992 qui s'est préoccupée tout spécialement du thème « L'archéologie dans la ville d'aujourd'hui » et qui a débouché sur l'ouverture à la signature de la « Convention pour la protection du patrimoine archéologique de l'Europe ». Tous ces documents planologiques et leur achèvement consacreront l'intégration de l'archéologie dans l'aménagement du territoire wallon.

Publications

En se proposant d'éditer dès 1992, la chronique annuelle *Archéologie wallonne*, la direction des fouilles veut assurer la continuité et la régularité de la diffusion de l'information archéologique. En cela, elle souhaite poursuivre le but de l'ancienne revue *Archéologie. Chronique semestrielle pour l'archéologie en Belgique*, éditée jusqu'en 1988 par le « Centre national des recherches archéologiques en Belgique » et en 1989, coéditée par le « Stichting archeologisch patrimonium » et l'« Instituut voor het archeologisch patrimonium ».

La nouvelle édition propose de donner une image actuelle et complète de l'archéologie en Wallonie en y associant tous les acteurs de la recherche : services officiels, universités, commissions, associations et chercheurs locaux. Les notices signaleront des découvertes, des fouilles et des sondages récents et pourront aussi évoquer des études inédites relatives à des trouvailles plus anciennes.

Dès 1992 aussi, la direction des fouilles compte reprendre l'édition des études et rapports consignés, avant la régionalisation, dans *Archaeologia Belgica. Les Cahiers de l'archéologie en Wallonie* formeront ainsi une série largement monographique dont la cadence de publication sera tributaire de la régularité des travaux.

Conclusion

L'objectif majeur de la direction des fouilles est de prendre sa place parmi les services analogues européens. Malgré les efforts importants consentis par l'Exécutif régional wallon, en est encore loin du compte. Il ne s'agit pas ici de rechercher les causes de ce retard, mais au

contraire, de se tourner vers l'avenir avec toute l'énergie voulue, encouragé par l'intérêt grandissant du citoyen pour son passé, dans la recherche constante de ses racines. Les recommandations européennes en la matière indiquent largement la voie à suivre.

ABSTRACT : Department of excavations in the Walloon Region.

In 1903 a service of excavations was created within the «Musées Royaux d'Art et d'Histoire» in Brussels, in 1958, the service was joined to the «Institut Royal du Patrimoine artistique» (I.R.P.A.), in 1963 it became independent under the name «Service national des Fouilles» with the statutes of a scientific state institution. In 1989 within the context of the institutional reforms of 1988, the service was transferred respectively to the Walloon, Flemish and Brussels region. The heritage coming into account for excavation became the «Division des Monuments, Sites et Fouilles» within the scope of the «Direction Générale de l'Aménagement du territoire et du Logement». This division in its turn is divided into three departments (each under a director): conservation (classifying), restoration and excavations.

Thanks to the regionalisation, the staff expanded from 7 to 38 members, it is split up in a central service and outside services located respectively in the five Walloon provinces: Hainaut (Mons), Liège (Liège), Namur (Namur), Luxembourg (Arlon), Brabant (Wavre). To the exclusion of salaries, the annual budget of the Division amounts to 689 millions. A decree of 18 July 1991 protects the archeological Walloon underground which extends over 16.844 km², making Wallony Belgiums largest region.

Several projects are in the process of planning: atlas of the archeological underground of the whole region, mentioning of archeological sites on the sectorial maps, mapping of the archeological sites in each province, mapping of the archeological risks on the route of the «T.G.V.» (high speed railway), atlas of the archeological underground of old city centres. From 1992 on an annual report «Archéologie wallone» and a series of studies and excavation reports will circulate the archeological information.

A.M.

LE CYCLE DE SAINTE MARGUERITE D'ANTIOCHE À LA CATHÉDRALE DE TOURNAI ET SA PLACE DANS LA TRADITION ROMANE ET BYZANTINE

Jacqueline LAFONTAINE-DOSOÛNE

Les peintures murales de la cathédrale Notre-Dame à Tournai ont déjà fait l'objet de recherches de la part de membres de notre Académie. Paul Rolland, dans son excellent petit livre : *La peinture murale à Tournai*, en donnait une description générale qui conserve toute sa valeur. Auguste Scheler, on le sait moins, s'était intéressé à deux textes en vieux-français de la légende de sainte Marguerite (1). Moi-même, à la suite de mes recherches sur la Marina byzantine, j'avais exposé à une de nos séances un essai d'iconographie comparée de Marina-Marguerite (2). Il m'a paru que l'occasion était propice à la reprise de ce sujet, en le développant et en mettant en vedette les peintures romanes de Tournai, dans ce volume commémoratif.

La cathédrale de Tournai et ses peintures romanes

On a dit de la cathédrale de Tournai qu'elle est le plus insigne monument religieux conservé en Belgique. C'est aussi son plus bel édifice roman. Sa chronologie reste conjecturale car les sources sont incomplètes. D'après Paul Rolland, elle fut fondée en 1110, la nef fut construite de 1110 à 1149, le chœur de 1146 à 1149 environ (il fut réédifié entre 1243 et 1255 en style gothique) et le transept de 1146 à 1160. Pour Pierre Héliot, l'ouverture des chantiers se situerait vers 1125-30, la nef fut terminée quelques années plus tard et le transept avec ses deux rondes vers 1150; la dédicace de 1171 marque la fin de la première campagne, qui fut suivie d'aménagements partiels et, vers 1198, sous l'évêque Étienne, des voûtes d'ogives coiffant les travées droites des croisillons sinon le chœur roman. D'autres estiment que les travaux furent plus tardifs (3). La cathédrale fut en tout cas consacrée en 1171 par l'archevêque de Reims —

(1) P. ROLLAND, *La peinture murale à Tournai*, Bruxelles, 1946; Aug. SCHELER, *Deux rédactions diverses de la légende de sainte Marguerite en vers français publiées avec variantes d'après des manuscrits du XIII^e et du XIV^e siècle*, dans *Annales de l'Académie d'Archéologie de Belgique*, XXXIII, 3^e série, 111 (1877), p. 165-248. D'autres études dues à des membres de l'Académie seront encore citées.

(2) J. LAFONTAINE-DOSOÛNE, *Un thème iconographique peu connu: Marina assomant Belzébuth*, dans *Byzantion*, XXXII (1962), p. 251-259; *Essai d'iconographie comparée: les représentations de sainte Marina à Byzance et de sainte Marguerite en Occident*, bref résumé dans *R.B.A.H.A.*, XXXVIII (1969), p. 150.

(3) Cf. ROLLAND, *op. cit.* n. 1, *Introduction*, p. 9; P. HÉLIOT, *Les parties romanes de la cathédrale de Tournai. Problèmes de date et de filiation*, dans *R.B.A.H.A.*, XXV (1956), p. 3-76 (conclusions aux p. 68-69). Pour un

c'était aussi une célébration de la victoire sur Noyon et du recouvrement d'un évêque particulier qui avait eu lieu en 1146. L'édifice actuel porte la marque de réfections et de modifications successives, mais son témoignage roman demeure impressionnant. L'architecture superbe s'accompagne d'une décoration sculptée sur les portails et les chapiteaux (à l'intérieur, certains chapiteaux portent encore des traces de polychromie), et de peintures murales. Cette cathédrale offre ainsi non seulement une image du moyen âge de la pierre mais aussi du moyen âge de la couleur, selon le mot d'Henri Focillon (4).

Si les peintures ne sont que partiellement conservées, elles n'en constituent pas moins le seul ensemble roman de Belgique (5). Elles se trouvent d'une part dans la chapelle haute de Sainte-Catherine, de l'autre sur les parois orientales du transept, au-dessus des autels consacrés à sainte Marguerite au Nord et à saint Jean-Baptiste au Sud. Ces décors semblent liés à l'organisation de chapellenies. Celle de sainte Marie, fondée en 1171, et celle de sainte Catherine, entre 1171 et 1178, sont dues au chancelier épiscopal Letbert le Blond; en 1174, avec la participation du même Letbert, furent fondées par Baudouin, fils d'Awide, celles de saint Jean-Baptiste, de sainte Marguerite, de saint Michel et de sainte Marie-Madeleine. L'emplacement de la plupart des sièges de ces chapellenies a pu être retrouvé (6). Les peintures subsistantes, qui ne sont pas tout à fait contemporaines, se placent vraisemblablement dans le dernier quart du XII^e siècle: j'y reviendrai à propos de celles de sainte Marguerite.

Rappelons brièvement les sujets de ces peintures. L'ensemble le plus ancien semble être celui de la chapelle haute de Sainte-Catherine, qui comporte au registre inférieur une Crucifixion isolée sous une arcade et une série de rosaces, et onze (autrefois douze) scènes assez mal conservées de la légende de la sainte au registre supérieur; s'y ajoute un petit personnage pittoresque sous la retombée de la voûte. La chapelle haute de Sainte-Marie-Madeleine ne conserve qu'un buste d'homme dessiné. Sur les murs est du transept, au-dessus de l'autel de Sainte-Marguerite, se déploie l'illustration de sa passion, tandis qu'au-dessus de l'autel de Saint-Jean-Baptiste, la partie qui reste du décor montre une Jérusalem céleste. Ces peintures

état de la question, cf. V. SCAFF, *La sculpture romane de la cathédrale Notre-Dame de Tournai*, Tournai, 1971, p. 60 sqq. Voir aussi *Trésors sacrés*, Catalogue, Tournai, 1971, p. 29-30.

(4) H. FOCILLON, *Peintures romanes des églises de France*, Paris, 1938, p. 5. (Cet auteur ne mentionne pas les fresques de Tournai, ni aucun cycle de sainte Marguerite). Pour la sculpture, cf. SCAFF, *op. cit.* n. 3. Pour les aménagements gothiques, cf. ROLLAND, *op. cit.* n. 1, p. 14-17.

(5) Cf. ROLLAND, *op. cit.* n. 1, p. 9-14, 19-42 et pl. I-XXXI. P.-H. MICHEL, *La fresque romane*, Paris, 1961, ne cite que Tournai pour la Belgique, p. 158. O. DEMUS, *La peinture murale romane*, Paris, 1970, dans sa magistrale étude étendue à toutes les régions romanes, tient compte des restes de peintures connues dans nos régions par des vestiges ou des documents, mais il ne considère et ne reproduit que celles de Tournai, p. 85-87, 178 sqq., pl. 202-203 et fig. 48. Cf. aussi J. PHILIPPE, *La peinture murale pré-romane et romane en Belgique*, dans *Annales du Congrès archéologique et historique de Tournai*, 1949, tiré à part p. 1-40, voir p. 7-12 et fig. 1-4 pour Tournai, et p. 7, 12-18 et fig. 7-9 pour d'autres restes romans en Belgique. Voir aussi les documents A.C.L. à l'Institut royal du Patrimoine artistique à Bruxelles.

(6) ROLLAND, *op. cit.* n. 1, p. 10-11. Selon *Trésors sacrés*, *op. cit.* n. 3, ces nouveaux autels furent élevés dans les parties hautes auxquelles les tribunes donnaient accès. Les chapelles hautes furent abandonnées au XIII^e siècle sans doute à cause de la construction d'un nouveau chœur (p. 29). Les chapelles de Saint-Jean-Baptiste et de Sainte-Marguerite, dans les tours, sont vides de leur mobilier mais leur souvenir s'est conservé dans les peintures murales du transept (p. 30). En ce qui concerne les reliques de Ste Marguerite la cathédrale de Tournai et dans les environs, les *Acta Sanctorum* de juillet, v. p. 28, soulignent leur importance.

ont été découvertes dans le courant de la deuxième moitié du XIX^e siècle et jusqu'en 1913 pour celles de sainte Catherine (7). L'ensemble le plus considérable et le mieux conservé est celui de sainte Marguerite d'Antioche, qui surmonte l'autel du transept nord (l'autel primitif était certainement plus bas que l'autel baroque en place aujourd'hui) et est composé de sept (ou plutôt de huit) registres superposés. Il s'agit d'un cycle narratif, analogue à celui de sainte Catherine d'Alexandrie — la *Vita* des deux saintes martyres orientales, dont le culte est attesté anciennement en Occident, présentant d'ailleurs une certaine parenté. L'emplacement d'un tel cycle n'est pas fréquent dans un transept, que l'on sache. On ne constate pas de règle fixe pour la décoration des parois des transepts où, à vrai dire, peu de décors ont été conservés. Il semble cependant qu'on se soit soucié d'une certaine symétrie entre les bras nord et sud lorsqu'ils pouvaient être appréhendés du même regard (8). Dans le cas de la cathédrale de Tournai, les hautes parois se prêtaient bien à recevoir de vastes décors peints de dimensions équivalentes.

La tradition byzantine

Avant d'en venir à l'étude de ce cycle dans la tradition occidentale, je considérerai les antécédents byzantins de la légende. En effet, l'histoire de Marguerite démarque celle de la Marina byzantine. La *Passio* grecque de cette sainte aurait été rédigée par le soldat Théotime, qui la nourrit pendant son emprisonnement et recueillera ses reliques après sa mort. Le plus ancien exemple connu du texte remonte au IX^e siècle mais il était sûrement antérieur (9). En voici un résumé. Marina, fille d'Adesios, un prêtre païen d'Antioche de Pisidie, en Asie Mineure, fut mise en nourrice à la campagne où elle devint chrétienne et bergère. Tandis qu'elle paissait ses moutons, elle fut remarquée pour sa beauté par le préfet Olybrios (10), dont elle refusa les propositions. Olybrios convoque la noblesse et les sages pour décider de la meilleure manière de briser son obstination. Les promesses et les menaces n'arrivant pas à faire céder la vierge chrétienne, il la soumet à la torture : verges et ongles de fer, puis la fait jeter en prison. Là lui apparaît un dragon à la chevelure dorée et aux naseaux fumants qui, rendu

(7) ROLLAND, *op. cit.* n. 1, p. 19 et n. 44, 28 et 36 ; L. CLOQUET, *Peintures murales à la cathédrale de Tournai*, dans *Revue de l'Art chrétien*, XXVIII (1885), p. 442-452. Des copies en couleur exécutées par M^{me} Pollet-Liagre en 1887, conservées aux Archives de la cathédrale, révèlent quelques motifs aujourd'hui disparus ; voir ROLLAND, pl. XIV-XV.

(8) Sur ce problème, cf. DEMUS, *op. cit.* n. 5, p. 18.

(9) Cf. *Bibliotheca Hagiographica Graeca* (3^e éd. HALKIN, II, 1957), s.v. p. 84-85 où l'on trouvera l'indication des sources. Le texte a été édité par H. USENER, *Acta S. Marinae et S. Christophori* (Festschrift zur fünften Säcularfeier der Carl-Ruprechts-Universität zu Heidelberg), Bonn, 1886, p. 15-46 : *Μαργαρίτων τῆς ἀγίας πικερδόξου μάστρωος Μαρίνης* ; il a utilisé le *Par. gr. 1470*, daté de 890, et le *Par. gr. 1468*, de la fin du X^e ou du début du XI^e s. L'ensemble de la tradition textuelle grecque a été étudié sur le plan philologique et littéraire par E. GAMLLSCHLEG, *Die griechischen Texte über die heilige Marina*, Dissertation... der Universität Wien, 1974 (je remercie vivement l'auteur de m'en avoir fait parvenir une photocopie) ; le contenu de la légende est présenté aux p. 11-25 : *Der Aufbau der Passio der Hl. Marina*. J'ai moi-même repris et traduit le passage concernant le combat avec le démon (= Usener, p. 29-30) dans mon article cité n. 2, p. 252-253.

(10) Ce nom rappelle celui d'un empereur romain d'Occident de 472, incapable et fanfaron : on le trouve dans les textes latins sous la forme Olibrius. On sait que ce nom est passé dans le langage courant.

furieux par ses prières, avale Marina. Mais, grâce à ses signes de croix, le ventre du monstre crève et elle en sort sans dommage. Surgit alors d'un coin un démon sous la forme d'un homme nu et noir, qui tente de la circonvenir par la parole. Mais Marina ne s'en laisse pas conter, elle saisit le démon par les cheveux et par la barbe et finit par l'assommer à l'aide d'un maillet de cuivre envoyé par la Providence ; elle pose son pied droit sur le cou du démon tombé au sol. À ce moment, une croix surmontée d'une colombe apparaît et la cellule et toute la ville en sont illuminées. Le démon révèle son nom : Belzébuth, et celui du dragon, son parent Roufos⁽¹¹⁾. Il lui rend hommage car personne avant elle ne les avait dominés. La terre ensuite l'engloutit. Après un second interrogatoire public, Marina enchaînée est plongée dans un bassin d'eau dont elle est retirée par une colombe descendue du ciel. Ce miracle entraîne la conversion de milliers d'hommes et de femmes qu'Olybrios fait immédiatement exécuter. Le Seigneur imprime son sceau sur le protocole du martyr. Enfin, un soldat plein de crainte décapite Marina et tourne ensuite son épée contre lui-même, tandis que douze anges portent la tête de la martyre à Dieu dans le ciel. Cela se passa au temps de l'empereur Dioclétien⁽¹²⁾.

Le nom de la sainte est rapporté au 17 juillet dans les synaxaires, qui donnent une version très écourtée du récit. Ainsi, la rubrique du synaxaire constantinopolitain ne comporte qu'un bref résumé où il est fait allusion au seul dragon : dans le synaxaire de Métaphraste (x^e siècle), un doute est émis sur l'authenticité de l'épisode⁽¹³⁾. Le synaxaire constantinopolitain précise que la synaxe lors de sa fête se faisait à Constantinople dans l'église de Saint-Ménas. Pourtant, sainte Marina était vénérée à Byzance ; ses reliques auraient été apportées au viii^e siècle dans un monastère proche de la capitale par une impératrice nommée Maria ou Marina, et ses effigies ne sont pas rares dans l'iconographie religieuse.

D'après le récit de la *Passio*, deux images de culte ont été créées. La plus courante est une représentation conventionnelle de sainte martyre vue de face, couverte d'un omophorion rouge et tenant la croix devant le poitrine, l'autre main étant ouverte dans le signe de la prière. La seconde, de caractère plus narratif mais isolée (elle ne prouve pas nécessairement en faveur de l'existence d'un cycle), la montre assommant à l'aide du maillet le démon qu'elle a saisi par les cheveux, dans une action aussi suggestive qu'énergique. Ce thème a dû être considéré comme essentiel car il illustre la victoire de la vierge chrétienne sur le démon. Toutefois, du point de vue iconographique, pareil thème remonte déjà à une haute antiquité, et il a pu être appliqué à

(11) Cf. mon article cité n. 2, p. 253 ; GAMLLSCHLEG, *op. cit.* n. 9, p. 18-19. La forme grecque est Βεελζεβοὺλ. M. Ch. Fontinoy m'a aimablement signalé que cet ancien dieu philistin, dont le nom et le sens ont subi des modifications dans les textes sémitiques, reparait sous cette forme dans le Nouveau Testament (cf. *Dictionnaire encyclopédique de la Bible*, Turnhout-Paris, 1960, s.v. Bèelzébub ; *Matthieu* X, 25, XI, 21 ; *Luc* XI, 15 etc., où il est le Prince des Démon) ; dans les textes magiques postérieurs, le nom est devenu Belzébuth. Voir aussi *infra*, n. 32.

(12) Le texte relève du genre des passions épiques et mérite naturellement peu de créance historique, cf. H. DELEHAYE, *Les passions des martyrs et les genres littéraires*, Bruxelles, 1966², p. 171 sqq., 178, 182.

(13) Cf. H. DELEHAYE, *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae* (Propylaeum ad Acta Novembris), Bruxelles, 1902, p. 825 ; le texte est retranscrit dans mon article cité n. 2, p. 255 n. 2. GAMLLSCHLEG, *op. cit.* n. 9, s'est livré à une étude comparative des divers récits de la *Passio*, p. 54 sqq. ; pour le ménologe de Métaphraste, cf. p. 4 et 102 sqq.



Fig. 1. Marina assommant Belzébuth. Relisirma, Saint-Georges, vers 1293. (Phot. de l'auteur).



Fig. 2. Reliquaire de la main de sainte Marina, xi^e s. Venise, Museo Correr. (Phot. Musei Civici Venezia).

d'autres saints byzantins⁽¹⁴⁾. En ce qui concerne Marina, il apparaît déjà sur un sceau en ivoire de Syrie probablement du VII^e siècle⁽¹⁵⁾. Compte tenu de l'interdiction des représentations religieuses à l'époque iconoclaste (730-843), de telles images ne se rencontrent cependant plus avant le X^e siècle. Dans le premier cas, Marina fait généralement partie d'un groupe de saintes martyres, tantôt debout, tantôt en buste dans un médaillon. Les plus anciens exemples se trouvent au X^e siècle dans les peintures rupestres de Cappadoce, à Tokali kilise 1 à Göreme et à la Direkli kilise de Belisirma puis, au début du XI^e, parmi les mosaïques du narthex de Hosios Loukas en Grèce. On la retrouve dès lors fréquemment, dans le monde byzantin et jusqu'en Sicile⁽¹⁶⁾. Le second type figure dans des fresques du XI^e siècle à Saint-Mercure de Corfou, du XII^e à Kastoria et à Kurbinovo, du XIII^e à Saint-Georges de Belisirma (fig. 1) et à Kalamoun. Ces images sont largement dispersées et n'ont donc pas de caractère « oriental ». Elles se perpétueront à l'époque postbyzantine en Grèce et dans les Balkans⁽¹⁷⁾.

Un cycle détaillé de la *Passio* n'est pas conservé à Byzance avant la fin du XIII^e siècle : si cela ne signifie pas qu'il n'y en ait pas eu auparavant, il semble bien qu'il ait été peu pratiqué. Dans le *Manuel de la Peinture* de Denys de Fournas, moine de l'Athos au XVII^e siècle, Marina est simplement citée en tant que sainte martyre, quoique certaines de ses sources mentionnent

(14) Un fragment de peinture murale du palais de Mari montre encore le bras du souverain saisissant par les cheveux deux têtes d'ennemis vaincus ; il s'agit d'un thème d'origine égyptienne — le triomphe du Pharaon — mais qui se répandit très tôt en Asie antérieure et fait partie de l'iconographie de la victoire dans le Proche-Orient. Un fragment de la stèle des vautours est également révélateur : le souverain tient ici, comme par les cheveux mais de manière symbolique, l'ensemble de ses ennemis — il tient aussi un sceptre qui n'est pas sans rappeler un maillet. Un thème tout pareil au nôtre se trouve sur un cylindre en ivoire de Hiéaracopolis, au temps de la victoire sur le Delta : le roi lève sa massue de la main droite et, de la gauche, il tient par les cheveux, debout à son côté, un petit ennemi ligoté. Cf. O. KOEHLER-PETERSEN, *Le triomphe du pharaon*, dans *Actes du XX^e Congrès int. des Orientalistes*, Bruxelles 1940, p. 100-101 ; S. MOSCATI, *Un avorio di Ugarit e l'iconografia egiziana del nemico vinto*, dans *Oriens Christianus*, I (1962), p. 3-7 et pl. 1 ; aussi J.-G. HEINTZ, *Oracles prophétiques et « guerre sainte » selon les archives royales de Mari et l'Ancien Testament*, dans *Supplements to Vetus Testamentum*, Leiden, XVII (1969), p. 112-138, voir fig. 2, 3 et 4. Le thème du saint assommant le démon à l'aide d'un maillet a également été appliqué à saint Nikéas, dont des exemples sont conservés dans l'art russe, cf. A. GRABAR, *Amulettes byzantines du moyen âge*, dans *Mélanges Puech*, Paris, 1974, p. 531-541 (= *Variorum Reprints*, Londres, 1979, XIII.a), p. 538-39.

(15) Cf. *Syria*, VII (1926), p. 185-186, la remarque du R. P. Mouterde (avec un croquis du sceau) à propos de l'article de Ch. L. BROSSÉ, *Les peintures de la grotte de Marina près Tripoli*. *Ibid.*, p. 30-45 ; pour la date, cf. GAMILLSCHG, *op. cit.* n. 9, p. 4, avec une référence erronée à *Syria*.

(16) Cf. mon article cité n. 2, p. 256-257. Pour Hosios Loukas, cf. R. W. SCHULTZ-S. H. BARNESLEY, *The Monastery of St. Luke of Stiris...*, Londres, 1901, p. 50 et pl. 37. Pour les mosaïques de Palerme et de Monreale, cf. O. DEMUS, *The Mosaics of Norman Sicily*, Londres, 1950, p. 46 et 121 (Marguerite était la patronne de l'épouse de Guillaume I^{er}).

(17) Cf. P. L. VOCOPOULOS, *Fresques du XI^e siècle à Corfou*, dans *Cahiers Archéologiques*, XXI (1971), p. 151-180, voir p. 161-162 ; L. HADERMANN-MISGUTCH, *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XI^e siècle*, Bruxelles, 1975, p. 235-237 et pl. 121-124. À propos de la confusion qui s'est souvent opérée entre Marina et Maria-Marinos, cf. mon article cité n. 2, p. 257-258 ; BROSSÉ, *op. cit.* n. 15, n'avait pas identifié Marina d'Antioche à Kalamoun de Tripoli, et L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, III, *Iconographie des saints*, Paris, 1958, II, s.v. *Marine*, p. 891, a confondu les deux saintes.



Fig. 3. Leone de sainte Marina avec scènes de sa *Passio*. Provient de Sainte-Croix à Pedoula, dernier tiers du xiii^e s. Nicosie, Musée archiépiscopal. (Phot. Musée Benaki, Athènes).

le thème de Marina assommant le démon⁽¹⁸⁾. Ces cycles se trouvent d'une part dans des fresques crétoises, de l'autre sur des icônes cyprotes. Celui de l'église consacrée à la sainte à Mournès (district de Réthymno), vers 1300, comportait vraisemblablement dix tableaux, dont sept subsistent sur les registres médians au Sud et au Nord de la nef⁽¹⁹⁾. Sur le mur sud, les premières scènes sont pratiquement détruites; elles sont suivies de deux épisodes de torture, dont celui des ongles de fer. Les cinq scènes du mur nord montrent la sainte en prière dans sa cellule, derrière un mur de forteresse (la partie supérieure manque); Marina sortant toute droite du ventre d'un énorme dragon; Marina élevant le maillet et posant le pied droit sur le cou du démon gisant sur le sol — elle détourne la tête vers ce qui semble bien être une colombe tenant une couronne, en haut à droite; Marina nue, dans l'attitude de l'orante, plongée dans une cuve; enfin une scène complexe: à droite un personnage dans une mandorle, nimbé et tenant un rouleau, devant un groupe d'anges, désigne ou bénit Marina (s'agirait-il du Seigneur avec le protocole du martyr?), au centre la sainte, la tête baissée pour recevoir le coup que va lui porter un soldat levant l'épée, sur la gauche (fig. 4-5). Ces scènes, accompagnées d'inscriptions grecques, s'intègrent parfaitement dans la tradition issue du récit de Théotime. Il ne semble donc pas nécessaire d'invoquer une influence de l'Occident où, à vrai dire, les cycles de Marguerite sont nombreux au moyen âge. La Crète était certes sous la domination vénitienne depuis 1204 — nous verrons que la Marina byzantine était vénérée à Venise, mais on n'y a guère conservé de traces d'un cycle de sa *Passio*.

À Chypre, le culte de sainte Marina semble s'être développé au XIII^e siècle et plusieurs églises et localités portent son nom. Plutôt que de parler d'une influence occidentale, il faut rappeler que vers la fin du XI^e siècle saint Néophyte le Reclus, de Paphos — dont les écrits entraînent une recrudescence du culte de plusieurs saints — lui consacra une *laudatio*⁽²⁰⁾ qui a pu jouer son rôle. Deux grandes icônes, l'une du dernier tiers du XIII^e siècle (fig. 3), l'autre du XV^e, représentent la sainte en demi-figure, entourée en bordure de seize scènes de sa *Passio*; ces scènes sont mal conservées mais on y reconnaît divers épisodes illustrant le texte grec⁽²¹⁾, notamment des scènes de torture (où elle semble nue), les deux épisodes du dragon et les deux épisodes du démon. Ici comme dans les fresques crétoises, Marina, toujours nimbée, porte le maphorion rouge habituel à Byzance, sauf lorsqu'elle subit la torture. Si sur le plan iconogra-

(18) Cf. mon article cité n. 2, p. 254 et n. 2, à propos de l'édition de Papadopoulos-Kérameus. Les sources ne sont pas reprises dans l'édition de P. HETHERINGTON, *The 'Painter's Manual' of Dionysios of Fourna*, Londres, 1974.

(19) Je remercie mon collègue de l'Université de Leyden, I. Spatharakis, de m'avoir aimablement communiqué ses documents photographiques inédits; il date ces peintures de c. 1300. D'après le texte grec (USENER, *op. cit.* n. 9, p. 38), la colombe apparaissant au-dessus de la cuve baptisale Marina, mais la fresque abîmée dans la partie supérieure ne permet pas de distinguer les détails; ce trait est repris dans le Ménologe de Basile II, cf. *Patrologia Graeca*, CXVII, col. 545-548.

(20) Cf. H. DELEHAYE, *Saints de Chypre*, dans *Analecta Bollandiana*, 26 (1907) p. 267; GAMILLISCHEG, *op. cit.* n. 9, p. 168-169 pour la *laudatio* de Néophyte.

(21) Cf. A. PAPAGEORGHIU, *Byzantine Icons of Cyprus*. Catalogue, Athènes, Musée Bénéaki, 1976, n^os 11 et 35; D. MOURIKI, *Thirteenth-Century Icon Painting in Cyprus*, dans *The Griffon*, N.S. 1-2 (1985-86), Athènes, p. 10-80, cf. p. 36, 52-53 et fig. 37 et 43. Ces auteurs ne considèrent pas le cycle. D. Mouriki signale que le culte de Ste Marina est attesté au monastère du Sinai mais également en Grèce (p. 52). L'icône de ma fig. 3 mesure 97 × 60 cm.



Fig. 4. Cycle de sainte Marina. Mournès. Hagia Marina, vers 1300: Marina sortant du dragon et dominant le démon. (Phot. I. Spalharakis).



Fig. 5. *Idem*: Supplique de la cuve et décollation.

phique une influence latine me paraît exclue, sur le plan stylistique il y a des liens évidents avec « l'art des croisades » de l'Orient chrétien. Nous noterons que parmi les saints peints à l'encaustique au ^{xii} siècle sur les colonnes de la basilique de la Nativité à Bethléem, notre sainte apparaît deux fois suivant l'iconographie byzantine mais avec la double inscription SCA MARGARETA - AFIA MAPINA, ce qui démontre une intervention latine (22).

Certaines images revêtent aussi une signification particulière. Sur un reliquaire de la sainte Croix conservé en Svanétie (Géorgie), œuvre byzantine probablement du ^{xi} siècle, le médaillon dans lequel figure le buste de Marina est symboliquement mis en relation avec un médaillon contenant une croix, sous le *loculus* de la relique, ce qui rappelle le rôle que jouent les signes de croix de la sainte dans sa défense contre le dragon (23). Le fait qu'il existe également un reliquaire ayant contenu sa main fait sans doute allusion à son combat avec le démon (fig. 2). Ce reliquaire, pris par les Croisés après le sac de Constantinople en 1204, fut apporté à Venise en 1213, avec d'autres reliques, par Jean de Borée ; il est conservé au Musée Correr (24). C'est une petite boîte en argent doré, sans couvercle, dont le fond est orné au repoussé d'un buste de la sainte en médaillon ; il est pourvu sur les côtés et le revers d'une longue inscription gravée en grec (peut-être postérieure à l'objet) où elle est taxée de mégalomartyre ; il y est question de la main de Marina dont la puissance écrasa la tête du dragon (il y a confusion entre dragon et démon, comme dans certains textes) et du donateur qui espère ainsi échapper aux mauvais esprits (25). Les reliques furent déposées dans l'église de San Liberale (pour Eleuterio, saint byzantin des Pouilles) qui prit ensuite le nom de Santa Marina. Ces reliques donnèrent sans doute une impulsion nouvelle au culte de Marina, qui était déjà attesté à Venise auparavant. En effet, le *titulus* de la sainte est documenté depuis 1064 et un quartier porte son nom ; jusqu'au ^{xvi} siècle elle était fêtée au 17 juillet par une procession à laquelle participait le doge qui, au cours de la cérémonie, baisait le reliquaire de sa main. Marina devint une des patronnes de Venise lorsqu'on lui attribua la reconquête de Padoue survenue le 17 juillet 1511, mais son culte déclina par la suite (26).

(22) Cf. B. BAGATTI, *Gli antichi edifici sacri di Bethleem*, Jérusalem, 1952, n°s 23 et 30, p. 102-103 ; la technique est quasi exclusivement byzantine (p. 106).

(23) M. C. ROSS-GI. DOWNEY, *A Reliquary of St. Marina*, dans *Byzantinoslavica*, XXIII, 1 (1962), p. 41-49, cf. fig. 9 ; un médaillon émaillé de la sainte en buste au Rijksmuseum d'Amsterdam est reproduit à la fig. 8.

(24) Cf. F. CORNARO, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia e di Torcello*, Padoue, 1758, p. 45-46 ; ROSS-DOWNEY, *op. cit.* n. 23 ; Id., *A Reliquary of St. Marina at the Correr*, dans *Bollettino dei Musei Civici Veneziani*, 3-4 (1962), Annata VII, p. 22-28 (sans les fig. 8 et 9 de l'art. de *Byzantinoslavica*) ; aussi *Splendeur de Byzance*. Catalogue, Bruxelles, 1982, O.22 p. 155. L'objet mesure 11 × 6 × 2,8 cm ; le couvercle, qui pouvait être en verre, manque.

(25) GRABAR, *op. cit.* n. 14, croit plutôt à une sorte d'amulette en forme de tête de marteau, cf. p. 540-541.

(26) Cf. S. TRAMONTIN - A. NIERO - G. MUSOLINO - C. CANDIANI, *Culto dei Santi a Venezia*, Venise, 1965, p. 77, 87-88 ; A. NIERO - G. MUSOLINI, S. TRAMONTIN, *Sanità a Venezia*, Venise, 1972, p. 99 et 205. L'église Santa Marina, fermée en 1810, fut abattue en 1820 et les reliques furent transportées à Santa Maria Formosa (*Culto*, p. 222 et 336). Notons que sur la porte de bronze de l'entrée principale de San Marco (une imitation locale des portes byzantines, donnée par Leo da Molino entre 1112 et 1138), c'est S. MARGARETA qui est figurée, debout et les mains ouvertes, ce qui ne correspond pas à l'iconographie byzantine, cf. G. MATTHIAE, *Le porte bronze bizantine in Italia*, Rome, 1971, p. 103 sqq. et fig. 130.

La tradition occidentale

Sainte Marina était déjà connue en Occident bien avant les croisades. En effet, des reliques étaient venues de Byzance à San Pietro della Valle, au lac de Bolsena, dès 908 ; elles furent transférées à la cathédrale de Montefiascone en 1145⁽²⁷⁾. Les textes sont plus anciens encore. La *Passio* grecque avait été traduite en latin vers la fin du VIII^e siècle ainsi que l'atteste le manuscrit *cod. 55* de l'Université de Montpellier ; le *Martyrologe* de Rabanus Maurus, vers 845, mentionne à la fois Marina au 18 juillet et Margareta au 13 juillet, avec un bref résumé de la *Passio*⁽²⁸⁾. Son nom apparaîtra dans d'autres ménologes allant du IX^e au XI^e siècle, à des dates variables ; la date de la fête de Marguerite se fixera définitivement au 20 juillet. La sainte est encore parfois nommée Marina aux hautes époques, principalement en Italie ; ainsi dans l'*Exullet* 1 de Bari, du début du XI^e siècle, elle figure parmi les saints en médaillon, accompagnés de leur nom grec, qui ornent les bordures, et dans un certain nombre de sanctuaires surtout rupestres d'Italie méridionale⁽²⁹⁾. Mais le nom de Marguerite s'imposera car, dans certaines traductions latines du texte grec, il avait remplacé celui de Marina. Le témoignage du *cod. 55* de Montpellier est particulièrement intéressant à cet égard, le nom de *Marina* ayant systématiquement été biffé (sauf exception) et remplacé par celui de *Margareta*, tant dans le titre que dans le texte (fig. 6). Cette substitution n'a pas reçu jusqu'ici d'explication satisfaisante — le nom de Margareta a en tout cas été adopté par l'Église latine.

La légende a été introduite dans d'autres types d'ouvrages à partir du XII^e siècle, des poèmes comme ceux du poète anglo-normand Wace et ceux qu'a publiés A. Scheler, qui paraissent bien remonter à une tradition proprement romane⁽³⁰⁾. Les mystères lui donnèrent par la suite une diffusion populaire — ils contribuèrent notamment à populariser le nom et le personnage d'Olibrius. Vers la fin du XIII^e siècle, la *Passio* de sainte Marguerite fut recueillie dans la *Légende dorée* de Jacques de Voragine, au 20 juillet. On aurait tort de voir dans les poèmes cités

(27) Cf. J.-M. SAUGET, *Marina (Margherita)*, dans *Bibliotheca Sanctorum* (Rome, 1961-70), VIII, col. 1150 sqq., voir col. 1155-56 ; K. KÜNSTLE, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, II. *Ikongraphie der Heiligen*, Freiburg im Breisgau, 1926, s.v. Margareta, p. 421-425 ; RÉAU, *op. cit.* n. 17, III, 2, s.v. Marguerite d'Antioche, p. 817-822.

(28) *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques des départements*, Paris, I (1849), p. 307-308. Les photographies des folios 118^r à 122^v du *cod. 55* de Montpellier m'ont aimablement été communiquées en 1975 par Mlle Y. Tito, conservateur de la Bibliothèque interuniversitaire, section Médecine. Pour Raban Maur, cf. *Acta Sanctorum*, Julius V, p. 24-28, ou *Patrologia Latina*, CX, col. 1152 et 1156. Les rédactions latines de la Bibliothèque Nationale sont citées par A. JOLY, *La vie de sainte Marguerite. Poème inédit de Wace*, Paris, 1879, p. 14 sqq., qui a bien étudié la tradition textuelle, y compris pour l'utilisation de Méta-phraste. De nombreux textes liturgiques sont mentionnés par ANSALDI, *op. cit.* n. 39, p. 110 sqq., citant comme premier témoignage des litanies anglaises du VII^e s. (p. 113) ; il y est également question des confusions de noms, notamment entre Marina et Pélagie (p. 111). Cf. aussi H. DELEHAYE, *Les légendes hagiographiques*, Bruxelles, 1955⁴, p. 67 et 188-193 pour ces confusions. On lit dans les *Acta Sanctorum*, Julius V, au 20 juin (p. 24-25) : De S. Margarita seu Marina Virg. et Mart. Antiochiae in Pisidia.

(29) Cf. G. CAVALLO, *Rotoli di Exullet dell'Italia meridionale*, Bari, 1979, p. 53 et pl. 10. Pour les sanctuaires, cf. *infra*.

(30) Cf. SCHELER, *op. cit.*, II, 1 ; E. A. FRANCIS, *Wace. La vie de sainte Marguerite*, Paris, 1932 ; voir aussi n. 38.

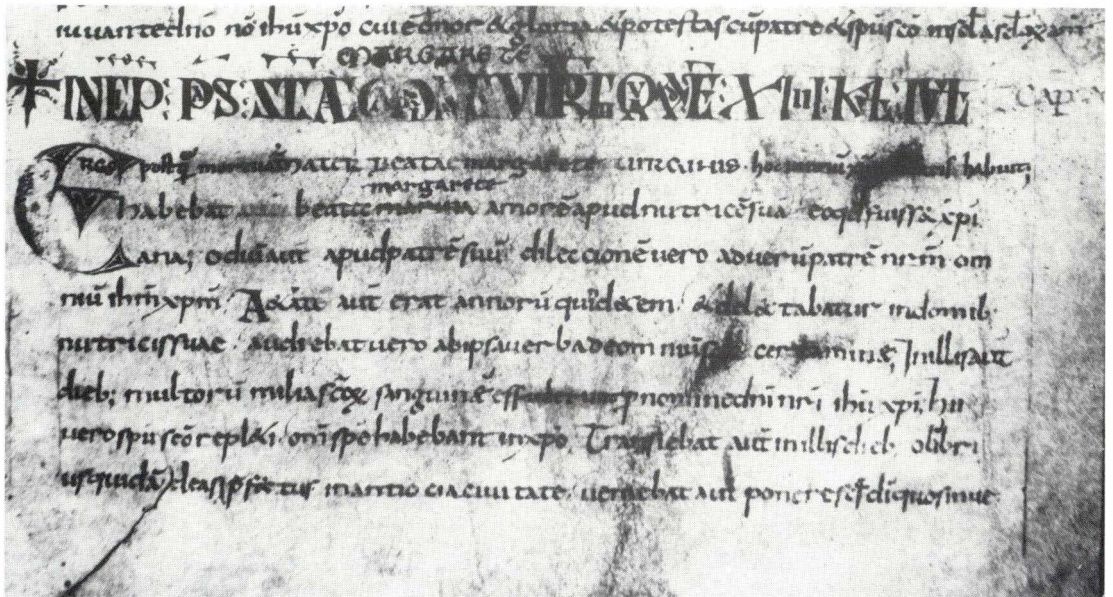


Fig. 6. Début de la *Passio* de Marina-Margareta. *Cod. 55* de la Bibliothèque interuniversitaire de Montpellier, fin du VIII^e s., fol. 118 r^o. (Phot. Bibl. de Montpellier).

plus haut une paraphrase de la *Légende dorée*⁽³¹⁾, car ils dérivent clairement des anciennes versions latines. Ce recueil édifiant, comme c'est le cas pour bien d'autres histoires, en donne une version restreinte et même édulcorée qui ne permet pas d'expliquer tous les faits représentés. Ici toutefois, la *Légende dorée*, en réfutant comme apocryphe le développement donné à l'épisode du dragon, se rapproche de la tradition des synaxaires byzantins. Le fait que Marina-Marguerite ait été avalée par le dragon et en soit ressortie indemne est cependant déjà attesté dans le *cod. 55* de Montpellier (fol. 120), mais il n'a pas été retenu par l'illustrateur ottonien du manuscrit de Hanovre dont nous aurons à reparler. Il semble que des variantes aient existé dès le XI^e siècle. Je ne ferai pas ici une étude systématique des textes et me limiterai à signaler, outre celui de Montpellier, le *Par. lat. 17002* de la Bibliothèque Nationale (X^e siècle), l'un des plus anciens, de même que deux manuscrits d'époque ottonienne en Lombardie et en Germanie⁽³²⁾.

On ne sait à quand remontent les premières illustrations de la légende de sainte Marguerite en Occident, mais à certains indices il en existait dès l'époque carolingienne, qui auraient fourni

(31) Comme le suppose ROLLAND, *op. cit.* n. 1, p. 28. Cf. T. de WYZEWA, *La Légende dorée*, Paris, 1902, au 20 juillet, p. 334-337, sous le titre : « Sainte Marguerite, vierge et martyre ». Le nom d'Antioche est cité sans précision, ce qui a pu faire croire qu'il s'agissait de la grande ville syrienne et non de la cité de Pisidie.

(32) Cf. JOLY, *op. cit.* n. 28, et M. B. WEISE, *Eine allombardische Margaretalegende*, Halle, 1890 (je n'ai malheureusement pas pu consulter ce dernier ouvrage). Pour le manuscrit germanique, cf. *infra* et n. 33. Signalons que le nom du démon apparaît dans les textes sous des formes diverses : on relève Belzebub dans le *cod. 55* de Montpellier fol. 121v^o, Belsabut, Belgibus et Behelzebu chez Wace (voir l'index des noms dans FRANCIS, *op. cit.* n. 30, p. 73), Belcibus et Balzebuc dans les versions de Scheler.

une tradition bien représentée dans l'art ottonien. Les manuscrits illustrés de vies de saints sont nombreux au x^e-xi^e siècle ; on en conserve surtout pour l'Allemagne et l'Angleterre mais il est rare d'en rencontrer plus d'un pour un même saint. Or, il en existe plusieurs pour Marguerite en Germanie, ce qui indique que sa légende y était prisée. Le plus ancien manuscrit illustré qui nous soit parvenu a été exécuté à Fulda vers la fin du x^e siècle, et il offre un cycle complet exceptionnel. Il est conservé à la Niedersächsische Landesbibliothek de Hanovre (*cod. 1. 189*)⁽³³⁾. C'est un recueil de vies de saints de petit format mais de haute qualité et aux luxueux fonds de pourpre. Dans la miniature de titre à pleine page, la Vierge trônant dans une mandorle couronne ΜΑΡΓΑΡΕΤΑ à gauche et ΡΕΓΙΝΑ à droite, à la manière byzantine — les personnages sont désignés par des inscriptions grecques déformées ; en dessous figure soit le scribe, soit Teotimus, l'auteur du récit, nommé dans l'introduction. Les scènes, parfois à deux registres, sont encadrées et comportent plus d'une fois des personnages secondaires (fig. 7-16).

En voici une brève description. 1. Olibrius, couronné et tenant un sceptre, chevauchant avec un compagnon et suivi d'hommes à pied, s'adresse à trois jeunes femmes élégantes à côté d'un troupeau — le texte mentionne Marguerite, la nourrice et une compagne ; en bas, les trois mêmes femmes et l'une, sans doute Marguerite, s'incline devant la main de Dieu sortant du ciel. 2. Olibrius, trônant à gauche, s'adresse à Marguerite voilée laquelle, après son refus, est conduite en prison. 3. Marguerite est amenée par deux hommes devant Olibrius trônant devant son palais. 4. À demi-nue et suspendue de face à une sorte de croix, elle est battue de verges par deux sbires en présence d'Olibrius à gauche et d'un groupe à droite. 5. De dos cette fois, elle subit le supplice des ongles de fer — Olibrius se détourne en se cachant les yeux — puis est ramenée en prison. 6. Un grand dragon ailé et crachant du feu lui apparaît dans sa cellule ; elle lui montre une croix et le dragon se brise en morceaux (le thème de Marguerite avalée par le dragon et en ressortant n'est donc pas figuré). 7. Un démon ailé — dont la tête se montre déjà en bas à droite dans la scène précédente — apparaît et la tire par la main ; Marguerite l'ayant saisi par les cheveux et précipité sur le sol, pose sur lui son pied gauche. 8. À nouveau en présence d'Olibrius, elle subit la torture des brûlures puis est plongée dans une cuve tandis qu'une colombe tenant la couronne du martyr sort d'un segment de ciel à droite. 9. La dernière miniature est à deux registres : en haut Olibrius donne l'ordre de la décollation, Marguerite est amenée et s'agenouille tandis qu'une colombe tenant une croix dans le bec sort du ciel et que les deux bourreaux semblent hésiter. L'un d'eux lui tranche la tête de son épée, la tête non voilée ni couronnée est enlevée par deux anges vers la main de Dieu sortant du ciel. On remarquera qu'Olibrius se présente comme un empereur ottonien, et que Marguerite porte un voile sur la tête (comme la Marina byzantine) sauf dans les scènes de torture. Le fait que la *Vita* de sainte Regina ne figure pas dans le manuscrit, mais bien des prières, indique qu'il s'agissait déjà d'une copie. Il est regrettable que nous ne puissions comparer cette illustration

(33) Cf. J. WEITZMANN-FIEDLER, *Zur Illustration der Margaretenlegende*, dans *Müncher Jahrbuch der bildenden Kunst*, Dritte Folge Bd XVII (1966), p. 17-48, voir p. 30-31 et fig. 23-32. Ce manuscrit a figuré à la récente exposition du Schnütgen-Museum : *Vor dem Jahr 1000. Abendländische Buchkunst zur Zeit der Kaiserin Theophanu*, Cologne, 1991, n° 17 p. 80-81, où il a été placé vers 980. La partie concernant Marguerite occupe les folios 11v° à 32v°. La partie qui précède est une vie illustrée de St Kilian.



Fig. 7. Cycle de sainte Marguerite. *Cod. I.189* de la Landesbibliothek, Hanovre, fin du x^e s. : *Incipit de la Passio*, fol. 11v^o. (Phot. Niedersächsische Hauptstaatsarchiv in Hannover).

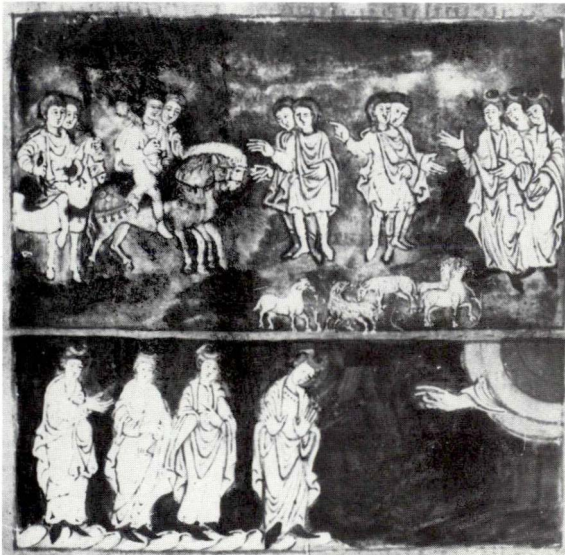


Fig. 8. *Idem*: Rencontre avec Olibrius, fol. 14v^o.



Fig. 9. *Idem*: Marguerite devant Olibrius et conduite en prison, fol. 16r°.



Fig. 10. *Idem*: Marguerite devant Olibrius, fol. 17r°.



Fig. 11. *Idem*: Supplice des verges, fol. 18v°.



Fig. 12. *Idem*: Supplice des ongles de fer, fol. 20r°.



Fig. 13. *Idem*: Marguerite et le dragon, fol. 23r^o.



Fig. 14. *Idem*: Marguerite et le démon, fol. 26v^o.

avec celle d'un manuscrit byzantin contemporain qui aurait pu arriver en Germanie, par exemple à l'époque de l'impératrice grecque Théophano.

Un manuscrit d'Allemagne du Sud du x^e siècle, à la Staatsbibliothek de Munich (*Clm.* 29067), ne conserve que quatre dessins fragmentaires, représentant dans des vêtements de style antique Olibrius assis, assistant au supplice, trônant de face, donnant un ordre⁽³⁴⁾. De même provenance, le *Clm.* 1133, du xii^e siècle, est également illustré de dessins au trait sans cadre, dans le texte ; on y voit d'abord les saintes Thècle et Suzanne, qui sont nommées dans le texte, Marguerite avec Olibrius et le démon sans doute en tant que personnages-clés, puis Marguerite avec sa nourrice (la vierge à la tête voilée). Ensuite, Olibrius arrive à cheval suivi de sa garde, Marguerite debout et tenant un bâton (ou sa quenouille ?) pait ses moutons (*oves*)

(34) WEITZMANN-FIEDLER, *op. cit.* n. 33, p. 23-25 et fig. 8-10.



Fig. 15. *Idem*: Supplices des tisons et de la cuve, fol. 28v°.



Fig. 16. *Idem*: Décollation et Marguerite enlevée au ciel, fol. 32r°.

(fig. 17), elle est emmenée par deux hommes en présence d'un troisième, sans doute Olibrius, elle se tient devant le préfet assis. Olibrius suivi d'hommes est devant un édifice désigné comme la prison (*carcer*), Olibrius est assis de face sur un siège pourvu de pattes de lion en tant que chef du tribunal, Marguerite est amenée par deux hommes et est frappée de verges; la suite est indistincte mais devait être abondamment illustrée car il y aurait eu de vingt-neuf à trente-trois dessins⁽³⁵⁾.

D'un style très différent — Marguerite n'est pas voilée et les vêtements ont une allure contemporaine —, un manuscrit souabe de la deuxième moitié du XII^e siècle, à la Staatliche Graphische Sammlung de Munich (*K 556-558*), montre Marguerite debout devant Olibrius trônant, couronné et tenant un sceptre, le supplice des verges, celui des ongles de fer, Marguerite dans sa prison tenant une croix, le dragon l'avalant (le bas de la robe étant encore hors de

(35) *EAB.*, p. 17-23 et fig. 1-7 (douze illustrations).

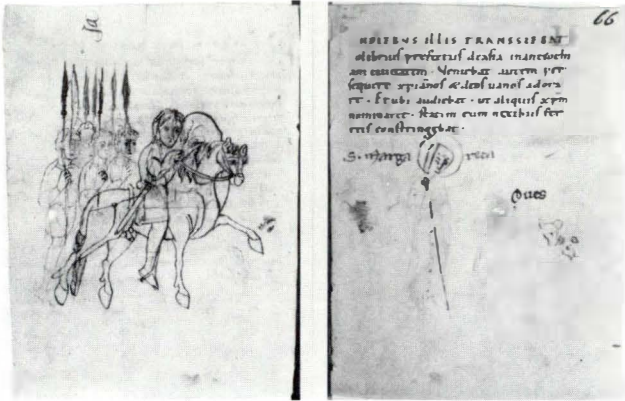


Fig. 17. Olibrius et sa suite, Marguerite paisant ses moutons. *Cod. lat. 1133* de la Bayerische Staatsbibliothek, Munich, xii^e s., fol. 65 v^o et 66 r^o . (Phot. Bayer. Staatsbibl.).

sa gueule), la sainte tenant une croix debout à côté du dragon coupé en deux (fig. 18) ; ensuite un démon velu prend sa main tout en posant la sienne sur son genou (conformément au texte) puis Marguerite l'attrape par les cheveux et tout en brandissant sa croix, elle pose le pied gauche sur le démon gisant (ces deux scènes sont incomplètes) ; elle est à nouveau debout devant Olibrius et subit ensuite le supplice des brûlures ; elle est plongée ligotée dans une cuve (fig. 19) puis se tient debout en orante (la scène est incomplète) ; la suite manque mais avait sans doute été illustrée⁽³⁶⁾. Un manuscrit probablement franconien et du milieu du $xiii^e$ siècle — dont le style est encore roman —, dans la même collection (Nr. 39812-17), offre un cycle court qui s'ouvre par une image solennelle de Marguerite de face, richement vêtue et couronnée, et tenant la palme du martyr ; elle est surmontée, comme dans toutes les autres scènes, d'un bandeau inscrit S. MARGARETA. On la voit debout devant Olibrius, puis entièrement nue subissant le supplice des ongles de fer, Olibrius se tenant à demi-caché à gauche ; dans un édifice figurant sa prison, elle sort à demi, en orante, de la gueule du dragon ; vient ensuite la décollation avec Olibrius sur la gauche et un ange dans le haut⁽³⁷⁾.

Le fait que ces cycles soient incomplets et ne comportent pas toujours les mêmes scènes ne permet guère d'y découvrir une source iconographique commune. Il ne semble pas, en tout cas, que le manuscrit de Hanovre en constitue l'archétype. Deux manuscrits gothiques de l'Art Museum à Princeton, du $xiii^e$ (*ms. II*) et du xiv^e (*ms. I*) siècle, probablement allemands, offrent encore des cycles développés comportant des sujets rares et même uniques⁽³⁸⁾. Je les relèverai pour le *ms. II*, qui est encore très lié à la tradition antérieure (Marguerite y est

(36) EAD., p. 25-29 et fig. 11-17 (douze illustrations).

(37) EAD., p. 28-29 et fig. 18-21 (cinq illustrations).

(38) EAD., p. 37 sqq. et fig. 33-74. Un des manuscrits du texte de Wace, du xiv^e siècle (Troyes, Bibl. Municipale, *ms. 1905*) a treize initiales contenant des scènes du cycle et à la fin une vignette montrant des personnages contemplant le corps de la sainte et d'autres priant à genoux, cf. FRANCIS, *op. cit.* n. 30, p. 69-70. Ces illustrations ont été réexaminées dans une étude toute récente et que je n'ai pu utiliser, qui m'a été aimablement signalée par M. Jacques Pycke : Wace. *La vie de sainte Marguerite. Édition avec introduction et glossaire* par H.-E. KELLER, *Commentaire des enluminures du ms. Troyes 1905* par M.A. STONES, dans *Beihfte zur Zeitschrift für romanische Philologie*, Bd 229, Tübingen, 1990, p. 199 sq. Un certain nombre de cycles des $xiii^e$ et xiv^e siècles y sont mentionnés après celui de Tournai.

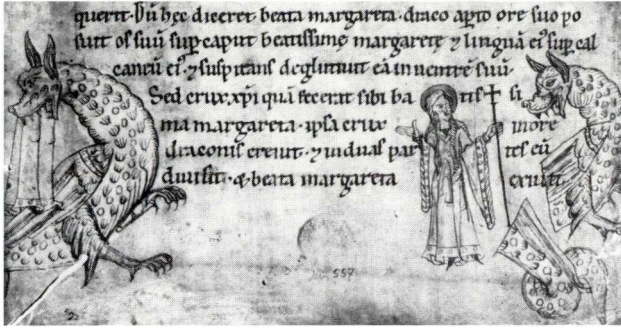


Fig. 18. Cycle de sainte Marguerite, *K. 557* de la Staatliche Graphische Sammlung, Munich, xii^e s.; Marguerite et le dragon, fol. 39804r^o. (Phot. Staatl. Gr. Samml.).

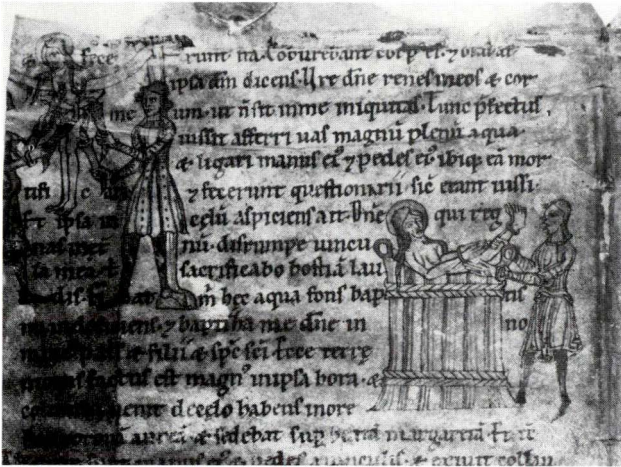


Fig. 19. *Idem*: Supplices des tisons et de la cuve, fol. 39805r^o.

partout nimbée): Olibrius, portant la couronne royale, est agenouillé devant une idole; Marguerite est conduite en prison par un garde portant des clés, la sainte à genoux plaque au sol le démon dont elle maintient la tête à deux mains (notons que dans le *ms. I* le démon plonge dans le sol la tête la première, devant Marguerite debout), plus loin le bourreau décapite quatre personnes, les anges prient sur le corps de Marguerite dont l'âme est ensuite élevée au ciel, enfin Théotime écrit son récit à côté du corps. On constate ici comme pour les autres manuscrits que la tradition iconographique représentée dans la miniature est fort riche; si elle est fidèle au récit, elle n'en présente pas moins de nombreuses divergences, tant dans le choix de certains sujets que dans le traitement de nombreux motifs. Pratiquement tous ces cycles comportent des *unica*. Je n'ai par ailleurs pas eu connaissance de manuscrits illustrés du x^e au xiii^e siècle provenant d'autres régions. Des représentations isolées de sainte Marguerite se trouvent toutefois dans des manuscrits des xii^e et xiii^e siècles en Angleterre, en France, en Allemagne et en Italie⁽³⁹⁾; elle y a souvent le dragon comme attribut, mais elle peut aussi tenir simplement la palme du martyre.

(39) Elles sont répertoriées dans l'Index of Christian Art de Princeton. À titre d'exemple pour le xii^e siècle, mentionnons la figure de la sainte dans une initiale formée du corps du dragon dans le *Caligula A VIII* de la British Library, cf. T. Boase, *English Art 1100-1216*, Oxford, 1953, p. 40, et phot. Courtauld Institute.

Pour la peinture monumentale, c'est l'Italie qui offre le plus ancien cycle connu de la légende de Marguerite en Occident, dans l'église San Vincenzo à Galliano, au Nord de Milan. Le décor fut exécuté vers 1007 par le diacre Ariberto da Intimiano (futur évêque de Milan), sans doute par un atelier milanais⁽⁴⁰⁾. Ces peintures occupent le registre inférieur du côté nord du chœur, tandis que le registre supérieur illustre l'histoire d'Adam et Ève et le médian des épisodes indéterminés de l'Ancien Testament. La chute d'Ève a sans doute été rapprochée intentionnellement des faits exemplaires de la vierge chrétienne vainquant le dragon et le démon, car l'idée est exprimée dans l'office grec du 17 juillet. Le cycle de Marguerite fait pendant à celui de saint Christophe, sur le côté sud du chœur, pour la raison que les deux saints « athlètes du Christ » sont originaires de la même région et que leurs passions ont vraisemblablement été écrites par le même rédacteur grec⁽⁴¹⁾. L'état des fresques est malheureusement fragmentaire et ce qu'il en reste est peu distinct; on n'y voit pas d'inscriptions. Les copies exécutées par Annoni en 1831 aident à les compléter; mais certains motifs semblent avoir été mal compris et ne correspondent guère à ce qu'on voit encore sur place (fig. 20).

Les scènes se présentent en tableaux (Marguerite ne semble pas être voilée). 1. La jeune fille est debout à gauche, suivie d'une femme, avec trois moutons devant elle; au centre un homme sur un cheval noir la désigne à un autre montant un cheval blanc, sans doute Olibrius. 2. Après la rencontre, le premier interrogatoire où Marguerite, accompagnée de deux hommes, se tient devant Olibrius siégeant à droite. 3. À côté d'un homme gesticulant à gauche, Marguerite à demi-nue et attachée à un poteau est battue de verges par deux bourreaux, en présence d'Olibrius couronné, debout à droite. 4. On la voit ensuite dans sa cellule — dont l'entrée est figurée — aux prises avec un énorme dragon: elle se tient debout devant lui, peut-être en train de le réduire par des signes de croix. 5. La scène suivante est difficile à interpréter: à gauche le dragon gisant et Marguerite debout au centre (il n'est pas sûr, comme le pense Ansaldo, qu'elle ait été engloutie par le monstre); il me semble qu'elle se détourne vers la droite parce qu'elle aurait aperçu le démon figuré dans la lacune. 6. Elle est vue en effet posant ensuite le pied droit sur le démon noir plaqué au sol (il n'y a pas de trace du maillet). La suite n'est plus déchiffrable. En dépit de leur mauvais état, les fresques de Galliano apportent un témoignage précieux sur l'existence du cycle dans la peinture murale ottonienne en Lombardie. On notera que quelques personnages secondaires y apparaissent, moins toutefois que dans le manuscrit de Hanovre.

Le culte de notre sainte est particulièrement développé aussi en Italie du Sud, en partie sous l'influence byzantine dans les régions « basilicennes ». Elle y est parfois nommée Marina, et des églises lui sont consacrées sous ce nom. Le nom de Marguerite apparaît cependant très tôt,

(40) Cf. G. ANSALDI, *Gli affreschi della basilica di S. Vincenzo a Galliano*. Milan, 1949, p. 25-26 pour la date et, pour le cycle de Marguerite, p. 48-52, note 83 p. 110-116 et pl. XLIII-XLVI, LIV-LVI. Notes personnelles 1966 et 1972. Le portrait d'Aribert tenant la maquette de l'église (aujourd'hui à Milan) est reproduit pl. XXVII et pl. en coul. entre les p. 32 et 35 (comme tous les personnages, y compris Marguerite, il porte une touche rouge sur les joues). La pierre de consécration de l'église, datée du 2 juillet 1007, est conservée à S. Paolo à Cantù.

(41) Cf. l'édition de USENER, *op. cit.* n. 9. Cf. aussi P. TOESCA, *La pittura e la miniatura nella Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Turin, 1966, p. 28-39.

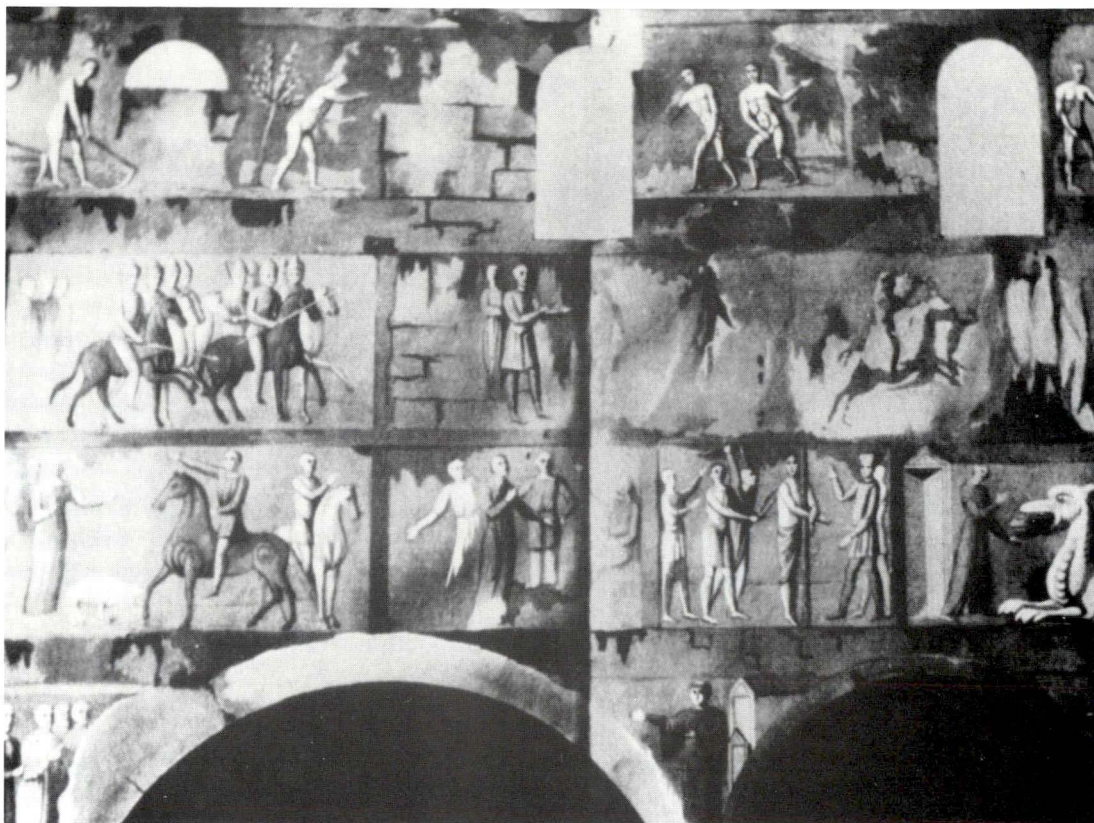


Fig. 20. Cycle de sainte Marguerite (en bas). Galliano, San Vincenzo, vers 1007 : Copie d'Annoni, 1831. (D'après ANSALDI, *Galliano*, pl. XLIII).

car c'est le cas d'une image nimbée de la sainte peinte vers la fin du VIII^e siècle dans la catacombe de San Gennaro à Naples⁽⁴²⁾. C'est dans la région des Pouilles et du Salento que les représentations de Marguerite-Marina sont les plus nombreuses. Ainsi, dans la crypte des Sante Marina e Cristina à Carpignano, se voyait une figure de Marina probablement du X^e siècle, aujourd'hui mal conservée⁽⁴³⁾. Dans la grotte de S. Vito Vecchio à Gravina di Puglia (Bari), du XII^e-XIII^e siècle, la sainte semble bien brandir un maillet⁽⁴⁴⁾. Près de Melli, dans le vallon de S. Margherita, une chapelle a conservé, parmi des fresques byzantinisantes des XII^e et XIII^e siècles, une image de la sainte richement vêtue avec, de chaque côté, quatre scènes superposées de sa

(42) Il n'en reste plus que l'inscription SCA MARGARITA, près des saintes Catherine, Agathe, Eugénie et Juliane (après 763). Cf. H. AGNELIS, *Die Katakomben von Neapel*, Leipzig, 1936, p. 39 et 73.

(43) L. CAPONE, *La cripta delle Sante Marina e Cristina in Carpignano Salentino*, Carpignano, 1978, p. 43 et fig. 14. Ch. Diehl datait cette figure du XII^e s., ce qui paraît trop tardif. Cette église fournit un des exemples les plus représentatifs de la tradition basilienne ; toutes les inscriptions sont en grec — elles sont, comme les peintures, d'époques diverses.

(44) Cf. A. MEDA, *Gli affreschi delle cripte eremitiche pugliesi*, Rome, 1939, fig. 21.

Passio : la rencontre avec Olibrius, l'interrogatoire, la mise en prison, l'apparition du dragon (sans que celui-ci avale la sainte semble-t-il), celle du démon, le supplice des brûlures (et de l'eau ?), la décollation, la montée au ciel (45). En dépit de l'imprécision des descriptions, l'on se rend compte qu'il s'agit d'un cycle peu développé mais complet, et que la disposition rappelle celle des icônes byzantines (voir fig. 3).

L'ensemble le plus intéressant se retrouve dans le Salento, sur la voûte de l'église S. Maria della Croce près de Casarano. Il s'agit de fresques du XIII^e siècle, en tableaux sur un ou deux registres, avec inscriptions latines et d'aspect très « occidental » (46). Quoique assez abîmées, elles révèlent certains motifs iconographiques exceptionnels et me paraissent, dans l'ensemble, proches de la tradition textuelle byzantine. Marguerite, nimbée et les joues marquées d'une touche rouge, est d'abord assise sur un rocher avec ses moutons, sur un fond arboré, tandis qu'Olibrius s'avance à cheval à gauche ; elle est saisie par les poignets par deux hommes pour être amenée devant une ville fortifiée en haut de laquelle sont plusieurs personnes ; Olibrius trône puis se voit debout avec trois hommes qui tous, étrangement, se couvrent la tête ; Marguerite agenouillée dans sa prison reçoit de la nourriture que lui apportent un homme — sans doute Théotime — et sa nourrice ; attachée de face, à demi-nue, elle subit le supplice des verges, puis est amenée devant Olibrius trônant ; elle se tient devant un groupe de personnes, hommes et femmes, sans doute des notables ; les deux scènes avec le dragon rouge-feu sont peu distinctes et ne permettent pas de dire qu'il avait avalé et rendu la jeune fille, ce qui est cependant probable ; les deux tableaux suivants représentent trois fois Marguerite aux prises avec le démon : l'homme noir lui apparaît dans sa cellule, elle lève le bras droit armé d'un maillet — la figure du démon n'est plus discernable —, elle tient le maillet sur l'épaule et semble attraper de la main gauche le démon par les cheveux ; la scène suivante montre, avec l'inscription *carnifices*, un soldat s'appêtant à décoller une série de personnages agenouillés (47), puis un autre devant la lacune, qui devait sans doute remplir la même fonction pour Marguerite ; la fin du cycle est perdue.

En Italie du Nord, au XIII^e siècle, cinq scènes de la vie de sainte Marguerite apparaissent dans l'église S. Margherita à Lana, près de Murano, notamment des supplices, tandis que sur une dalle sculptée de l'église de Fornovo di Taro sont représentées huit scènes, parmi lesquelles Marguerite sortant du dragon et aux prises avec le démon : elle lève des deux mains un maillet (ou un balai ?) (48). Des représentations isolées existent aussi tant en peinture qu'en sculpture,

(45) Cf. G. B. GUARINI, *Santa Margherita*, dans *Napoli nobilissima. Rivista di topografia ed arte napoletana*, VIII (1899), fasc. viii, p. 113-118, fasc. ix, p. 138-142.

(46) A. PRANDI, *Pitture inedite di Casaranello*, dans *Casarano* (Paesi e figure del Vecchio Salento, I), Galatina, 1980, p. 273-327, cf. p. 312-321 et fig. 619-623. Cette église conserve des mosaïques paléochrétiennes et des fresques médiévales d'époques diverses, notamment un cycle de sainte Catherine d'influence française ; celui de Marguerite est également peint sur la voûte mais est l'œuvre d'un peintre local. Toutes les scènes ne sont pas illustrées dans la publication et la description est parfois incomplète et même erronée. La disposition des scènes sur deux registres est peu rigoureuse.

(47) Ce massacre, qui remonte au texte primitif, est également illustré dans le *Ms. II* de l'Art Museum à Princeton, du XIII^e siècle, cf. WETZMANN-FIEDLER, *op. cit.* n. 33, fig. 63 ; le mot *carnifices* revient pour les bourreaux de Marguerite sur l'antependium de Vich, cf. *Ibid.*, fig. 75.

(48) Cf. J. GARBER, *Die romanischen Wandgemälde Tirols*, Vienne, 1928, p. 78-79 et pl. 44, 49-50. Pour le motif du balai, cf. *infra*, p. 111. Pour Fornovo Taro, cf. A. VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana*, II. *L'arte romanica*, 1904, fig. 118 p. 138 (les scènes présentent un certain désordre). Sur un devant d'autel de Barna da Siena,

sur des portes de bronze, des devants d'autel et même des broderies⁽⁴⁹⁾. La peinture murale n'a pratiquement pas conservé de cycles de notre sainte pour le XII^e-XIII^e siècle ni en France, ni en Allemagne, ni en Espagne. En Angleterre, on peut citer quelques scènes mal conservées et douteuses à Stowell, deux avec le démon et avec le dragon dans la chapelle All-Saints de Claverly, et des scènes fragmentaires dans la chapelle St. Helen à Cliffe-at-Hoo⁽⁵⁰⁾.

De tels thèmes y étaient pourtant connus et pratiqués, mais on les rencontre dans d'autres techniques — nous l'avons vu pour des manuscrits allemands. En France, des exemples en apparaissent dans le vitrail du XIII^e siècle. Quatre épisodes sont représentés dans un médaillon de la cathédrale de Chartres, constituant un condensé du cycle : rencontre de Marguerite et Olibrius, Marguerite sortant du dragon en tenant une croix, Marguerite et le démon, la Décollation⁽⁵¹⁾. Dans la scène du démon, Marguerite lève la main droite tenant une masse informe, inspirée sans doute du maillet de la Marina byzantine, mais le démon qui s'enfuit porte un vêtement court. Surtout, il faut citer un cycle de dix-huit scènes se déroulant sur une fenêtre de l'église de Saint-Julien-du-Sault (Yonne)⁽⁵²⁾ : Marguerite dans les bras de sa mère ou de sa nourrice ; rencontrant Olibrius et un homme à cheval ; devant Olibrius trônant, couronné et tenant un sceptre, un garde muni d'une épée la saisit par les épaules ; battue de verges tandis qu'Olibrius se détourne ; torturée, à demi-nue, par des ongles de fer ; conduite par un garde en prison ; engloutie par le dragon ; renversant à terre le démon, la main droite levée tenant un maillet (?) ; torturée par des tisons ; priant en prison avec l'apparition de la colombe et de la main de Dieu sous l'œil d'Olibrius ; subissant la décollation ; son âme emportée au ciel par deux anges. On peut bien sûr supposer qu'un tel cycle n'était pas nouveau en France.

Pour l'Espagne, l'antependium en bois peint du Musée Archéologique de Vich, d'un maître catalan du XII^e siècle, offre un cycle de neuf épisodes répartis sur deux registres autour d'une Vierge en gloire trônant avec l'Enfant, et accompagnés de nombreuses inscriptions⁽⁵³⁾. En haut à gauche, Marguerite debout, suivie de deux femmes et avec trois moutons dont un noir, écoute deux soldats (inscription *miles* désignant le premier) puis est amenée par un soldat la tenant par la taille devant Olibrius trônant et couronné, sur la gauche (les épisodes sont intervertis) ; en bas à gauche, Olibrius donne l'ordre de la torture à deux *carifices* tenant la jeune fille nue, puis l'un la mène en prison ; en haut à droite, *Margarita in carcere* : elle prie

Marguerite maintient de la main gauche par les cheveux le diable à terre, et de son bras droit levé elle brandit le maillet, cf. G. KAPFAL, *Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, Florence, 1952, fig. 247 p. 229 (il n'y est pas fait allusion dans les notices sur Marina et Marguerite). Pour des représentations plus tardives en Italie, cf. notamment ANSALDI, *op. cit.* n. 40, n. 83, p. 114.

(49) Cf. l'Art Index de Princeton.

(50) Dans l'église de Stowell, Glos., quelques fresques du XI^e s. appartenaient probablement à un cycle de Marguerite, cf. E. TRISTRAM, *English medieval Wall Painting. The Twelfth Century*, Oxford, 1944, Supplement 1946, p. 46, 88, 148 et pl. 12 ; voir aussi *Thirteenth Century* 111 (1950), pl. 138.

(51) Cf. Y. DELAPORTE - E. HOUVET, *Les vitraux de la cathédrale de Chartres*, 1926, p. 256-7, Album I, pl. LXXII et LXX.

(52) Photos des Archives de l'Art Index de Princeton. Des manuscrits français et anglais du XIV^e s. ont encore conservé des cycles intéressants, dont nous ne rendons pas compte ici.

(53) Reproduit dans WERTZMANN-FIEDLER, *op. cit.* n. 33, fig. 75, ou dans *Bibliotheca Sanctorum*, *op. cit.* n. 27, fig. col. 1154.



Fig. 21. Soulier-reliquaire de sainte Marguerite, France, xiv^e s. New York. Musée des Cloisters. (Phot. du Musée).

devant un dragon à plusieurs têtes, sans doute inspiré de l'hydre de l'*Apocalypse*, se trouve en prière à l'intérieur du dragon, puis saisit par la chevelure le démon (figuré sous la forme d'un gros chien noir) et le plaque au sol ; en bas à droite, Olibrius assis ordonne une nouvelle torture de Marguerite nue, sans doute des tisons, et à droite un soldat nommé *Malcus* tranche la tête de la martyre tandis qu'une colombe tenant une couronne (?) plonge du ciel⁽⁵⁴⁾.

Des cycles sont encore attestés plus tard mais nous en resterons là, non sans mentionner toutefois le soulier-reliquaire de sainte Marguerite au Musée des Cloisters à New York (fig. 21)⁽⁵⁵⁾. Cet objet, en cuir sur fer, français et de la première moitié du xiv^e siècle, fournit une sorte d'équivalent au reliquaire byzantin de la main de sainte Marina (fig. 2) mais ici c'est le pied, qu'elle a posé sur le démon, qui est mis en valeur. Huit épisodes issus du cycle habituel y sont représentés, depuis la rencontre avec Olibrius jusqu'à la décollation et la montée au ciel en passant par la scène du dragon. Celle du démon offre une iconographie inusitée : la sainte

(54) Notons que le nom de Malcus, qui n'apparaît pas dans les textes anciens, se trouve assez fréquemment par la suite (on rencontre parfois la forme Marcus). Quant au dragon, il y a eu confusion avec l'hydre à sept têtes de l'*Apocalypse*, telle qu'elle est figurée par exemple à S. Pietro al Monte de Civate, cf. DEMUS, *op. cit.* n. 5, pl. II-III.

(55) Cf. G. GALL, *Leder im Europäischen Kunsthandwerk*, Braunschweig, 1965, p. 92-93. Je remercie Florens Deuchler de m'avoir communiqué les photographies.

tient par une sorte de licou un être bestial et cornu, debout devant elle, et lève dans la main droite un balais court — motif qui semble parfois avoir remplacé le maillet, sans doute par confusion avec sainte Marthe domptant la tarasque (56). On note encore, sous la semelle, trois motifs de diableries. Le fait qu'elle ne piétinait pas le démon dans la source iconographique utilisée par l'artisan, à cette époque tardive, n'empêche pas que la relique du pied ait été vénérée. Quant à nos régions, elles n'ont pas conservé d'images antérieures à celles des peintures murales de Tournai. Au début du xiii^e siècle, son culte était assez développé dans l'Entre-Sambre-et-Meuse pour qu'un phylactère, dû au délicat orfèvre Hugo de Walcourt, ait été exécuté pour elle : Marguerite, nimbée et les cheveux longs, y tient une petite boîte et la palme du martyr (57). Plus tardivement, dans le psautier de Louis le Hutin de 1315, à la cathédrale de Tournai, l'image plus spécifique de sainte Marguerite yssant du dragon figure à côté de celle de sainte Catherine d'Alexandrie transperçant la tête de Maxence, sous des gâbles gothiques (58).

De toutes les représentations qui ont été passées en revue, on ne peut certes pas conclure à l'existence d'un cycle-type, quoique la trame essentielle du récit soit généralement respectée. Les cycles ottoniens semblent plus proches des textes anciens tandis que les plus récents présentent parfois, soit des distorsions, soit des motifs nouveaux, en relation avec les développements textuels à l'époque romane. C'est ainsi que s'explique la faveur du thème du dragon dont Marguerite sort indemne. Dans la dernière prière de la sainte, Wace insère une phrase se rapportant aux femmes en mal d'enfant, ce qui en a fait la protectrice des parturientes (59). Le grand nombre de ses représentations dans l'art occidental procède aussi de l'importance qui lui a été concédée en tant qu'une des grandes saintes de la chrétienté, ce qui n'était pas le cas à Byzance (60). Elle fut, rappelons-le, une des voix de Jeanne d'Arc mais bien plus tôt déjà, de nombreuses femmes de la noblesse portèrent son nom. Nombre d'églises lui ont été consacrées dans les divers pays d'Occident, et il semble bien qu'il y en ait déjà eu une à Liège au x^e siècle (61).

(56) Cf. RÉAU, *op. cit.* n. 17, III, 2, s.v. Marthe, p. 893-896 : elle porte un goupillon ou un balai, et tient parfois la tarasque (dragon, en provençal) en laisse.

(57) Cf. F. COURTOY, *Le trésor du prieuré d'Oignies aux Sœurs de Notre-Dame à Namur et l'œuvre du Frère Hugo*, Bruxelles, 1953, p. 48-50 et fig. 31.

(58) Cf. L. FOUREZ, *Le psautier de Louis le Hutin, 1315*, dans *R.B.A.H.A.*, XV (1945), p. 101-115, pl. face à la p. 105, fol. 13^{vo} : ce manuscrit a été exécuté à Tournai : CLOQUET, *op. cit.* n. 7, p. 445. Marguerite, nimbée et les mains jointes, sort du dos du dragon qui tient dans sa gueule un pan de sa robe, un trait qui se retrouvera encore dans des statues du xvi^e siècle, comme celle de Saint-Martin d'Onoz (phot. A.C.L.). Par la suite, le culte de la sainte est encore attesté à Tournai, ainsi par son chef-reliquaire (orfèvrerie de la fin du xv^e s., provenant de la paroisse tournaisienne de Ste Marguerite) aujourd'hui conservé à l'église Saint-Quentin (précision de J. Pycke).

(59) À ce sujet, cf. FRANCIS, *op. cit.* n. 30, p. xiii et xx. Voir aussi n. 64.

(60) *Bibliotheca Sanctorum*, *op. cit.* n. 27, col. 1150-54 ; RÉAU, *op. cit.* n. 17, III, 2, s.v. Marguerite d'Antioche, p. 877-882.

(61) FRANCIS, *op. cit.* n. 30, p. xix, cite des églises dédiées à sainte Marguerite en Normandie, en Flandre et en Angleterre (l'Allemagne et l'Italie sont ignorées), et pour Liège s'en réfère au *Bulletin de l'Institut d'Archéologie liégeois*, V11 (1865), p. 277.

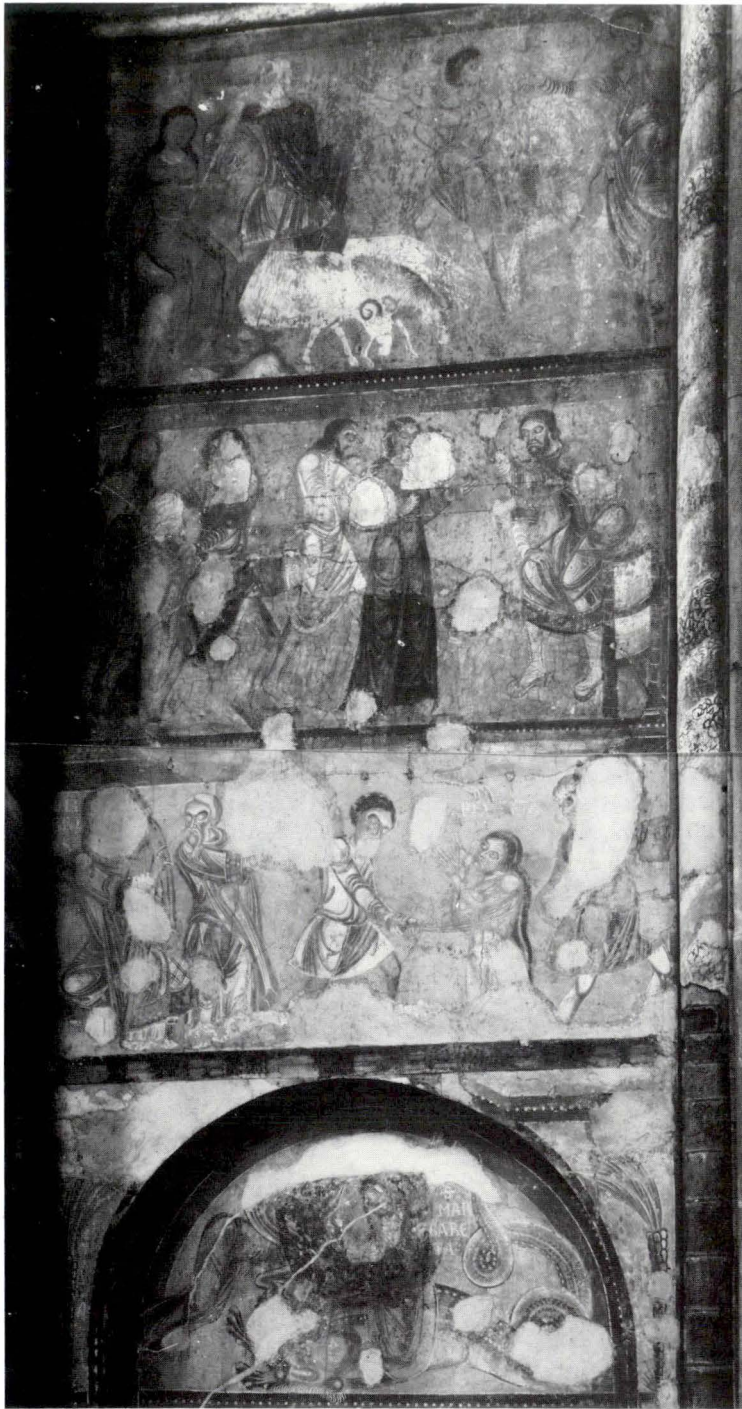


Fig. 22. Cycle de sainte Marguerite. Cathédrale de Tournai, xii^e s.: partie supérieure, registres 1 à 4. (Copyright A.C.L., Bruxelles).

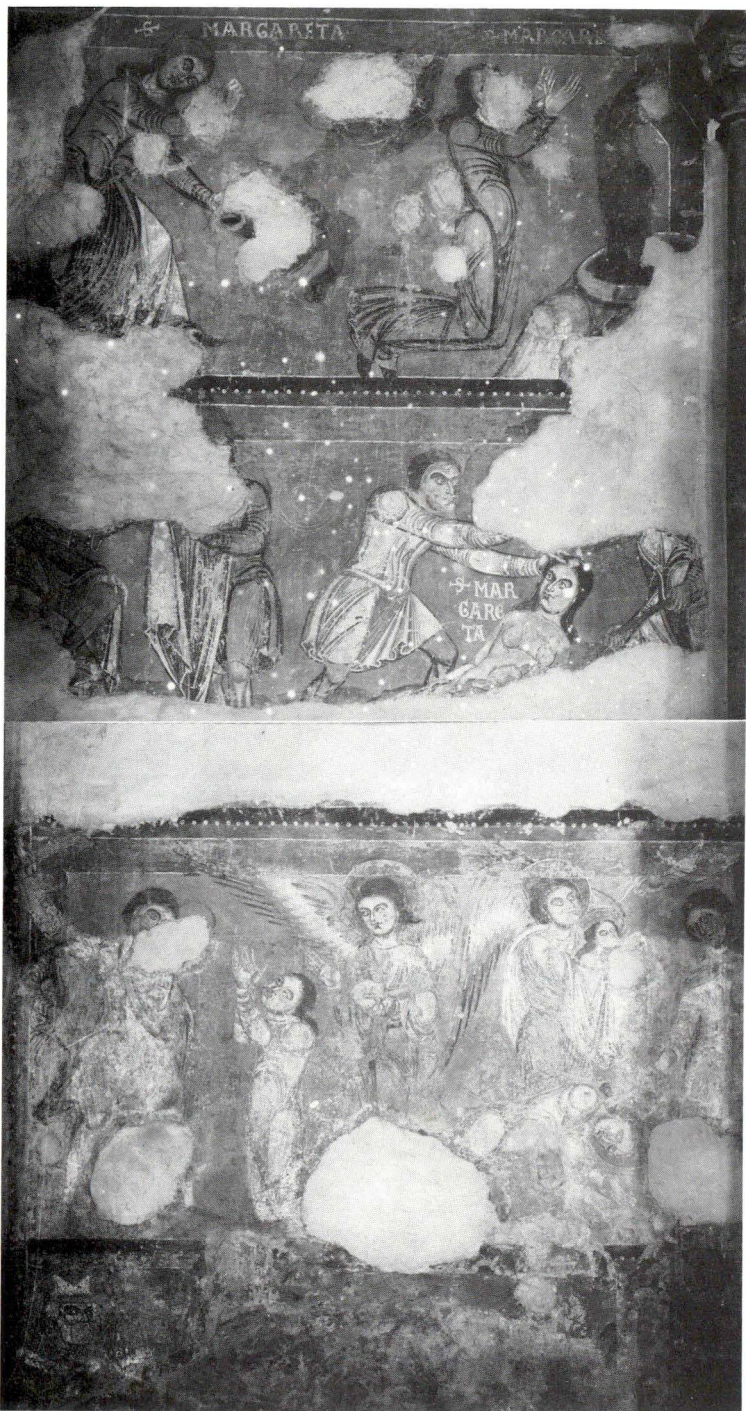


Fig. 23. *Idem*: partie inférieure, registres 5 à 8.

Le cycle de sainte Marguerite à Tournai

Après les fresques lombardes de Galliano, le cycle de Notre-Dame de Tournai est le plus ancien et le seul qui soit conservé dans la peinture romane. La *Passio* s'y déroule en sept tableaux superposés, délimités par une bordure perlée, un par registre, et comportant en tout douze épisodes (fig. 22-23). Le panneau mesure environ 15 mètres sur 4,50.

1. Marguerite est assise à gauche, filant sa quenouille et gardant trois moutons dont un bélier — si les trois moutons sont fréquents, il n'en va pas de même de la quenouille, car Marguerite est le plus souvent figurée debout et tenant un bâton, quoique la quenouille soit déjà un attribut antique de la bergère. Vêtue d'une robe violacée moulante, qui souligne la beauté de ses formes célébrée par les textes, elle est nu-tête et ses cheveux foncés retombent sur ses épaules. Son nom : S. MARGARETA, est inscrit horizontalement au-dessus d'elle — ce nom se retrouvait dans toutes les scènes, soit dans le champ, soit sur la bordure. À droite apparaît, sur un cheval à la robe claire, le préfet Olibrius, vêtu d'une tunique blanche aux plis verts et d'un manteau pourpre. Séduit par la jeune fille, il la désigne à ses gardes dont le plus jeune fait mine de dégainer son épée tandis que le plus âgé, armé d'une lance, la saisit par le poignet ; tous deux portent une tunique courte, l'aîné revêtant encore un manteau foncé. La composition est claire et équilibrée ; elle est dépourvue de personnages secondaires et le beau fond bleu est uni. Il en ira de même dans les autres scènes.

2. Debout à gauche, Marguerite est entraînée par un homme en tunique blanche qui l'a saisie par les poignets, puis la pousse devant Olibrius siégeant à droite — barbu et nu-tête, élégamment vêtu, il n'est pas figuré comme un roi ; son nom est indiqué dans le champ : OLIBR(ius) (le nom entier est conservé dans la scène suivante). Il s'agit de deux épisodes successifs, un procédé qui n'est pas inhabituel dans les cycles narratifs médiévaux. Olibrius, le visage menaçant, tend le bras gauche vers la jeune fille qui se tient les mains ouvertes et, visiblement, a refusé ses propositions. L'aspect brutal des personnages a été particulièrement souligné.

3. Olibrius toujours assis, cette fois à gauche, fait un signe de la main à un serviteur âgé, à la barbe et aux cheveux blancs, qui tend le bras vers la droite sans doute pour ordonner la torture : deux bourreaux en tunique courte battent féroce­ment de verges la vierge nue, agenouillée et les mains tendues vers le ciel d'où sort la main de Dieu (fig. 25). À la vue du supplice, le même Olibrius se cache les yeux d'un pan de son manteau — un trait qui apparaît aussi dans le manuscrit de Hanovre dans la scène des ongles de fer (fig. 12), non représentée ici. La prison, si souvent figurée, n'est pas davantage évoquée.

4. La composition suivante occupe l'arc aveugle qui se situe à mi-hauteur de la paroi. Quoique la vision soit gênée par une grande rose rouge de Lancaster, posée sur la peinture par Henri VIII Tudor⁽⁶²⁾, et en dépit des lacunes, on distingue un dragon, énorme et effrayant, d'un rouge violacé, dont la gueule s'ouvre pour engloutir l'avant du corps de Marguerite, et dont la queue annelée remplit l'espace à droite. Au centre la vierge en orante, à genoux et le

(62) Cf. ROLLAND, *op. cit.*, n. 1, p. 31.

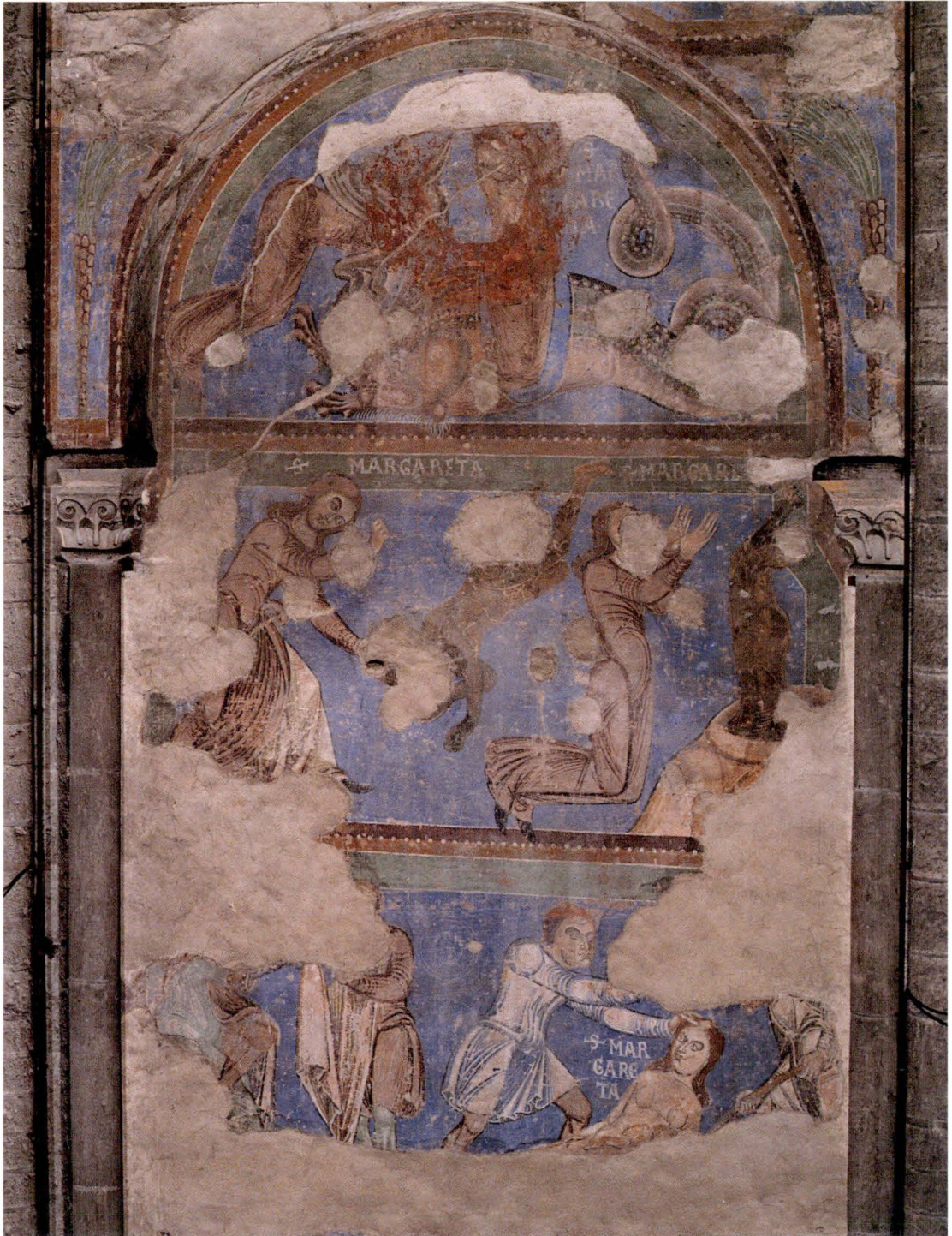


Fig. 21. Cycle de sainte Marguerite. Cathédrale de Tournai, détail: Marguerite et le dragon, avec le démon, supplice des tisons. (Copyright A.C.L., Bruxelles).



Fig. 25. Cycle de sainte Marguerite. Cathédrale de Tournai, détail: Supplice des verges.
(Copyright A.C.L., Bruxelles).



Fig. 26. *Idem*: Marguerite enlevée au ciel.



Fig. 27. Cycle de sainte Marguerite.
Cathédrale de Tournai, détail:
le serviteur ordonnant le supplice.
(Copyright A.C.L., Bruxelles).



Fig. 28. *Idem*: Marguerite et l'ange.

buste droit, sort du dragon dont la panse a crevé grâce à ses signes de croix ⁽⁶³⁾ : elle ne tient pas de croix, comme il arrive parfois — la croix étant une transposition plastique des signes rapportés par les textes, mais une croix est symboliquement figurée au-dessus de sa tête. L'image concentre donc les deux épisodes autour d'un seul dragon. Les palmiers représentés dans les écoinçons n'ont pas de lien direct avec les récits : ils pourraient évoquer le paradis (fig. 24). L'emplacement de cette scène sous l'arc revêt une valeur particulière et probablement nouvelle à l'intérieur d'un cycle narratif. Le thème de Marguerite « yssant du dragon » est en effet représenté isolément à partir du ^{xii}^e siècle, le dragon étant son principal attribut dans l'art occidental ⁽⁶⁴⁾ — il a, comme on sait, été mis en relation avec les parturientes, ce qui lui a

(63) Le thème, qui s'inspire certes du texte, n'est pas sans analogie avec ceux de Jonas, avalé puis dégluti sur l'ordre de Jahvé par la baleine, et de Jason dans la gueule du dragon dont il sortira grâce à l'aide d'Athéna. Cf. L. LACROIX, *Jason et le dragon*, dans *Mélanges d'histoire, d'histoire de l'art et d'archéologie offerts à J. Stienen*, Liège, 1982, p. 417 et 421.

(64) Citons la miniature d'un Livre d'heures bruxellois de la deuxième moitié du ^{xv}^e s. à la Bibliothèque royale Albert I^{er}, où Marguerite d'York est représentée devant Sainte-Gudule avec sainte Marguerite sortant du dragon, cf. L.M.J. DELAÏSSÉ, *La miniature flamande. Le mécénat de Philippe le Bon*, Catalogue, Bruxelles, 1959, n^o 177, p. 144-145 (pl. coul.). Faut-il le dire, pareille interprétation du thème est impensable dans la tradition byzantine.

conféré de la popularité : dans la tradition ottonienne, il n'apparaît pas dans le manuscrit de Hanovre (fig. 13) et la scène de Galliano reste douteuse.

5. Le registre suivant représente, en deux scènes distinctes, Marguerite aux prises avec le démon qui a surgi dans sa cellule après la disparition du dragon et sa victoire. Le démon, dont le nom figure dans les textes mais non dans les images, n'est pas nommé ; il a l'apparence d'un petit homme noir tout nu. À gauche, la vierge l'ayant saisi par les cheveux de la main gauche⁽⁶⁵⁾, le projette en l'air, les pieds du diable débordant sur la bordure supérieure, et s'apprête à l'assommer de son poing droit levé (fig. 24). Cette iconographie est différente de celle que l'on trouve à Byzance et même dans les cycles antérieurs en Occident — mais le poing levé pourrait être un souvenir du maillet. Le peintre de Tournai n'a pas représenté un élément essentiel de l'épisode, Marguerite posant le pied sur le démon terrassé, qui fait pourtant partie de la tradition textuelle et souvent iconographique occidentale⁽⁶⁶⁾. La scène de droite est plus étrange encore et constitue un *unicum* : Marguerite, agenouillée, prie devant un petit monticule pourvu au sommet d'une ouverture où le démon se précipite la tête la première. C'est une interprétation particulière du démon qui disparaît dans la terre, ou que la terre engloutit⁽⁶⁷⁾. On peut se demander s'il n'y a pas là, du point de vue formel, un souvenir de la cuve dans laquelle la vierge fut plongée pour son dernier supplice, lequel n'est pas figuré ici, non plus que le motif de la colombe qui y est lié (voir fig. 15).

6. Les tortures recommencent au registre suivant. À gauche, Olibrius assis donne un ordre à un homme debout devant lui et tenant la robe de Marguerite ; à droite, la martyre, nue et à demi-allongée, subit le supplice des tisons : un homme en tunique courte lui maintient la tête tandis qu'un autre fait passer les tisons sur son corps à l'aide d'une longue pince (fig. 24). Dans plusieurs représentations, elle est attachée debout à un poteau pouvant évoquer une croix. Signalons cependant que dans une des scènes de martyre de Mournès, la sainte est également allongée. Le supplice de la cuve, qui prend place normalement ici, n'a donc pas été figuré.

7. Le dernier registre de la *Passio* regroupe trois épisodes. À gauche, Marguerite à genoux tend les mains vers le ciel tandis qu'un soldat portant la chlamyde, anonyme, lève du bras droit son épée et qu'un ange tenant un globe apparaît. En fait, on voit deux fois le bras du soldat : près du corps et levé. Ce trait — qui n'avait pas été remarqué et avait été omis dans la copie — s'explique par l'hésitation du bourreau, que plusieurs cycles, notamment celui du manuscrit de Hanovre (fig. 16), représentent deux fois⁽⁶⁸⁾. Sur la droite, il accomplit toutefois son office : le

(65) Les cheveux ne sont plus visibles aujourd'hui mais ils le sont sur la copie de Pollet-Liagre, cf. ROLLAND, *op. cit.* n. 1, pl. XV. Quelques autres lacunes peuvent être complétées par cette précieuse copie.

(66) Cf. *supra*, *passim*. Une version de SCHELER, *op. cit.* n. 1, p. 187, dit encore : « Par les cheveux le trait a terre/ Le chief a terre l'avoline/ Son pié li met sur la poitrine... » (345 sqq.). Le motif se trouve à l'époque romane et plus tard encore.

(67) La terre s'ouvre déjà dans la version grecque puis dans des textes latins ou français, notamment un de ceux de SCHELER, *op. cit.* n. 1, p. 242 — dans l'autre il s'enfuit simplement, p. 188. Pour Wace (cf. FRANCIS, *op. cit.* n. 30, p. 38-39), la terre s'entrouvrit et le démon disparut. Dans la *Légende dorée* (cf. n. 31), Marguerite pose le pied droit sur le démon qui ensuite s'enfuit. La disparition du démon dans le sol n'a pas été représentée dans les documents conservés, sauf dans le *Ms. I* de Princeton, du xiv^e s., cf. *supra*, p. 105.

(68) Plusieurs textes reprennent ce trait, notamment une des versions de Scheler retranscrite par ROLLAND, *op. cit.* n. 1, p. 32, qui n'établit pas la relation avec la peinture.

bras baissé, il tranche de son glaive le cou de la sainte maintenant nimbée qui s'écroule. Derrière le corps, l'ange tient dans ses bras l'âme de la sainte figurée nue et à petite échelle, dans un linge, et l'élève vers la main de Dieu qui sort d'une nuée (cette iconographie n'est pas sans rappeler la Dormition de la Vierge) (fig. 26). Marguerite porte ici une couronne rappelant le type ottonien, richement ornée de perles — la perle, *margarita*, étant mise en relation avec le nom de la sainte (69). Les textes disent en effet qu'une colombe lui avait apporté une couronne avant sa mort, motif représenté dans le manuscrit de Hanovre (fig. 15) sans être repris toutefois dans la scène de la décollation. La couronne sera un attribut de la sainte dans de nombreuses représentations isolées. Quant au nimbe, si les artistes ottoniens se sont abstenus de le représenter, il apparaît le plus souvent dans toutes les scènes dans l'art des XII^e et XIII^e siècles. Le peintre de Tournai a ici suivi une tradition ancienne.

8. Un huitième registre était encore peint sous le septième, dont on a dit qu'il ne concernait plus le sujet car la partie conservée, en haut à gauche, représente saint Ambroise, mitré et nimbé, revêtu d'une chasuble et d'un pallium (fig. 23) ; il a les bras pliés, une main bénissant et l'autre tenant un rouleau déroulé ; dans le champ, une inscription abîmée le désigne comme *Sanctus Ambrosianus archiepiscopus* (il fut archevêque de Milan de 374 à 397). P. Rolland a bien vu que cette représentation était du même style que les précédentes et a supposé que c'est en tant que docteur de l'Église latine qu'Ambroise figurait à cette place. Mais cela reste vague et n'explique pas son rapport avec sainte Marguerite. Il me semble qu'une autre interprétation peut être proposée. La Lombardie a joué un rôle important dans le culte de la sainte. On rencontre un cycle de sa *Passio* pour la première fois dans la peinture monumentale à Galliano (fig. 20) ; saint Ambroise y était figuré, parmi d'autres saints, en relation avec les cycles narratifs parmi lesquels celui de Marguerite (70). À Venise, où le culte de la sainte coexistait avec celui de la Marina byzantine, ce culte était reconnu comme ayant été importé de Lombardie (71). On peut encore ajouter que dans un des textes publiés par Scheler, Olibrius est dit avoir été prévôt de Lombardie avant de se rendre à Antioche de Pisidie (72). Sans que nous puissions émettre une hypothèse plus précise, une certaine composante lombarde peut être prise en compte.

9. Sur la gauche, le décor est limité par une colonnette engagée revêtue de stuc peint de spirales, qui le sépare du piédroit du grand arc d'ouverture de l'hémicycle nord. Sur ce piédroit, en une bande étroite, montant un peu plus haut que le premier registre du cycle de Marguerite, sont peintes des figures superposées d'un style similaire. Elles sont fort abîmées mais on y devine encore cinq femmes debout ayant sous elles de petits personnages contorsionnés. Leur interprétation est difficile : le chanoine Warichez y voyait des triomphes ou apothéoses de la sainte, ce que récusait P. Rolland, qui les considérait comme des figures allégoriques (73). La mieux conservée (fig. 29) a l'allure de Marguerite, avec ses cheveux bruns sur les

(69) Déjà dans le *Cod. 55* de Montpellier, fol. 120 v^o. cf. *supra*, p. 000.

(70) Cf. ROLLAND, *op. cit.* n. 1, p. 33 ; ANSALDI, *op. cit.* n. 40, p. 41.

(71) Cf. TRAMONTIN et al., *op. cit.* n. 26, p. 102.

(72) Cf. SCHELER, *op. cit.* n. 1, p. 233, 26. Dans un texte de Wace, il est dit qu'Olibrius venait de Rome, cf. FRANCIS, *op. cit.* n. 30, p. 9, 87-89.

(73) J. WARICHEZ, *La cathédrale de Tournai et son chapitre*, Bruxelles, 2 vol., 1931-35, p. 272 ; ROLLAND, *op. cit.* n. 1, p. 33-34 et n. 83.

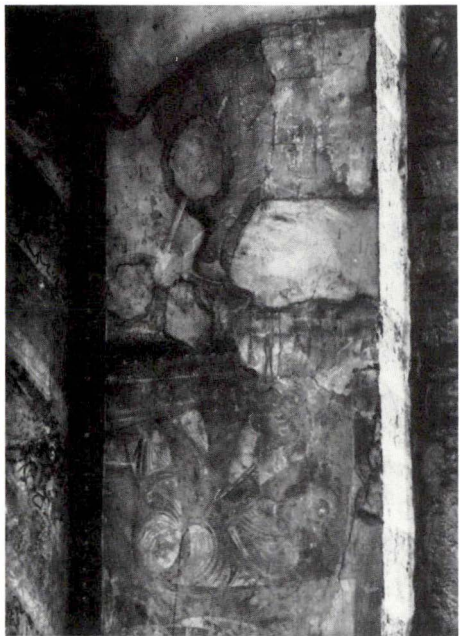


Fig. 30. *Idem*: partie inférieure.



Fig. 29. Figures allégoriques (?). Cathédrale de Tournai, piédroit: partie supérieure. (Copiright A.C.L., Bruxelles).

épaules, une couronne semblable à celle de sa décollation, et sa robe moulante violacée; mais elle est en outre revêtue d'un manteau blanc attaché au col, dont la partie droite est rejetée sur l'épaule tandis qu'il s'orne sur la poitrine d'une grande croix pattée violette. Elle dominait (après une lacune) un petit personnage ployé au sol, la tête renversée, que désignait une inscription incomplète, lue ...NVSIVS par P. Rolland. Au-dessus se voit encore un bas de robe surmontant une silhouette assise sur les genoux, la main droite posée sur le genou droit et la gauche soutenant la tête. Plus bas, une autre femme, dont une partie du buste est seule conservée, a aussi la chevelure brune de Marguerite mais est coiffée d'une sorte de casque et tient un sceptre court dans la main gauche (fig. 30). La peinture qui se poursuivait sur la partie inférieure du piédroit n'est plus déchiffrable. Le fait que les deux têtes de femmes conservées ressemblent à celle de Marguerite est troublant. En effet, j'aurais aimé voir dans ces figures, dominant ce qui doit sans doute s'interpréter comme des esprits du mal, d'autres saintes telles que Marthe vainquant la tarasque et Julienne de Nicomédie battant le diable, de même aussi que Catherine d'Alexandrie transperçant l'empereur Maxence, qui eussent bien accompagné notre sainte (74).

De telles références auraient pu être introduites dans certains textes, mais je n'en ai pas connaissance. En tout cas, il faut souligner qu'à côté d'un cycle narratif, le concepteur du programme a introduit un élément allégorique de victoire sur le mal, ce qui ne manque certes pas d'intérêt.

Caractère et datation du cycle de Tournai

Sur le plan de l'iconographie de la *Passio* de sainte Marguerite, l'ensemble de Tournai respecte une suite des épisodes traditionnelle en Occident, en omettant cependant plusieurs thèmes : la mise en prison, le deuxième interrogatoire, le supplice des ongles de fer et celui de la cuve. Le programmeur n'a pas repris non plus de thèmes complémentaires, ni au début (scène avec la nourrice), ni dans le cours du cycle (intervention de Théotime, massacre des spectateurs), ni à la fin (Marguerite amenée au martyre et, après sa mort, déploration sur son corps ou son tombeau). Certains de ces épisodes secondaires, on l'a vu, se trouvent dans des œuvres anciennes, d'autres dans des œuvres postérieures au XI^e siècle, notamment pour les faits précédant ou suivant le cycle le plus courant. Nous avons constaté à suffisance qu'il n'était pas possible de déterminer un cycle-type, même là où notre documentation est relativement abondante pour une région déterminée, comme c'est le cas des manuscrits germaniques.

Par rapport aux cycles de miniatures, la peinture murale opère nécessairement une sélection, tant dans les thèmes que dans les motifs à l'intérieur de ceux-ci. La concision dans la narration est un des aspects de cet art et en fait aussi la grandeur. Compte tenu de l'espace disponible, il fallait alléger le récit tout en maintenant la trame narrative et les points forts de cette légende exemplaire. La sélection opérée à Tournai est de ce point de vue satisfaisante. La mise en vedette de l'épisode du dragon est une réussite, en même temps qu'un témoignage sur

(74) Cf. RÉAU, *op. cit.*, n. 17, III, 2 s.v. Marthe, p. 893-896; s.v. Julienne de Nicomédie, p. 772-773; III, 1 s.v. Catherine d'Alexandrie, p. 262-272.



Fig. 31. Trois apôtres. Abside de l'abbatiale de Knechtsheden, vers 1170-80.
(D'après DEJOURS, *Peinture murale romane*, pl. 204).

l'évolution du culte à l'époque. Mais le peintre a aussi fait preuve d'économie dans l'emploi de motifs pourtant utiles au récit, telle l'architecture de la prison qui n'aurait certes pas été superflue (au contraire de celle du palais d'Olibrius) compte tenu de l'importance des faits qui s'y passent. La prison a généralement été figurée, y compris dans les fresques de Galliano — à cet égard, il est tout à fait regrettable que l'état lacunaire de cet ensemble lombard ne nous permette pas de comparaison plus approfondie avec celui de Tournai. Les seuls éléments meublants figurés dans nos fresques sont les sièges d'Olibrius et les seuls éléments de paysage, le rocher où est assise Marguerite et le monticule où se précipite le démon, ainsi que le sol dans le supplice des tisons.

Cette simplification confère toute leur importance aux personnages, dont les attitudes très expressives donnent un ton dramatique aux compositions. Sur le beau fond lapis-lazuli, l'éclat des couleurs : blanc, vert, rouge et violet, y contribue. Le jeu des visages et des mains, des corps et des vêtements qui les soulignent, est élaboré et savant. Sans doute peut-on y retrouver un écho de l'agitation expressive qui caractérise l'art byzantin du dernier tiers du *xii*^e siècle, tel qu'il apparaît en Occident dans les mosaïques de Sicile. Et l'on sait que l'influence de ce style fut grande dans divers pays occidentaux, par l'intermédiaire de copies exécutées par des artistes du Nord ou par les carnets de modèles qui circulaient (75). Pareille influence est pourtant assez indirecte dans le cas du peintre de Tournai, qui fait preuve d'une grande personnalité. Un des traits les plus frappants sont les visages pleins à la petite bouche ourlée, au nez busqué, aux grands yeux dont le regard oblique est souligné par de larges arcades sourcilières se prolongeant sur les côtés (fig. 27 et 28). Or, ce type de visage se retrouve d'une part dans les fresques de l'abside occidentale de l'église de l'abbaye des Prémontrés à Knechtsheden, près de Cologne (fig. 31), de l'autre dans certains manuscrits issus de l'abbaye de Saint-Amand, dans le Nord de la France. L'église de Knechtsheden (76) a été commencée en 1138 et le Westbau fut terminé en 1150 ; les fresques représentant le Christ en gloire surmontant des apôtres ont été datées entre 1170 et 1180. Ces figures sont à rapprocher des mosaïques siciliennes de Cefalù (1148) par les attitudes et le traitement des plis, et ont été comparées, quoique le sujet soit tout différent, aux fresques de Tournai sur le plan de la technique et des coloris. Le rapprochement des têtes est en tout cas frappant. Le peintre est considéré comme étant tournaisien — beaucoup d'artistes étant alors itinérants — et celui-là même des fresques de Tournai. En ce qui concerne les manuscrits, on peut évoquer la figure de saint Augustin dans son *Tractatus in Johannem*, Ms. 80 de la Bibliothèque municipale de Valenciennes, et la Crucifixion dans le Sacramentaire Ms. 108 de la même Bibliothèque, deux manuscrits de la deuxième moitié du *xii*^e siècle (77). Il est regrettable que nous ne possédions pas de cycles hagiographiques dans la production connue des

(75) Cf. O. DEMUS, *Byzantine Art and the West*, Londres, 1970, p. 118 sqq. Demus souligne la force de cette influence dans l'Europe du Nord-Ouest, la Rhénanie, le Nord de la France, la région de la Meuse et de l'Escaut ainsi que l'Angleterre.

(76) *Ibid.*, p. 150 et fig. 160-61 ; DEMUS, *op. cit.*, n. 5, p. 36, 86 et pl. 204, p. 179-80 et fig. 49 ; P. CLEMEN, *Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden*, Dusseldorf, 1905 (planches), 1916 (texte), p. 765-66 et pl. 15.

(77) Cf. A. BOUTEMY, *Les enlumineurs de l'abbaye de Saint-Amand*, dans *R.B.A.H.A.*, XII (1942), p. 131-167, voir p. 133, 155-56 et pl. 11 ; *Id.*, *La miniature*, dans E. de MOREUX, *Histoire de l'Église en Belgique*, II, *La formation de l'Église médiévale*, Bruxelles, 1945², p. 311-362, cf. pl. VI. On y ajoutera les miniatures de la

scriptoria des grandes abbayes de la région, notamment de Saint-Martin à Tournai⁽⁷⁸⁾, qui auraient permis un type de comparaison plus développé.

Les restes de peintures romanes contemporaines en Belgique ne nous apportent pas, malheureusement, d'éléments comparatifs précis, mais il est intéressant de les considérer sur un plan historique. On pourrait lier les peintures de la cathédrale de Tournai au « Magister G », dont le fils fut recommandé à l'abbé Evorède de Saint-Bavon, à Gand, par une lettre d'Étienne, évêque de Tournai, entre 1191 et 1203. Ce Maître G était, selon Étienne, un artiste talentueux, dont les travaux étaient répandus dans les édifices publics et religieux⁽⁷⁹⁾. S'il est bien le Maître de Tournai qui œuvra à la cathédrale et à Knechtsheden, c'est lui sans doute aussi qui exécuta les peintures de la chapelle romane de l'ancien château des comtes de Hainaut à Mons, dont on ne possède plus que des relevés et une photographie⁽⁸⁰⁾. Il s'agissait d'illustrations du Livre d'Ézéchiel, sujets dont on sait qu'ils étaient pratiqués notamment dans les émaux mosans. Certains lui ont également attribué les fresques qui subsistent dans le réfectoire de Saint-Bavon à Gand : quatre grandes figures monumentales et deux bustes en médaillon qui sont proches de son art mais pourraient être dus à la génération suivante⁽⁸¹⁾. La comparaison des visages, en tout cas, n'est pas très révélatrice. Quant aux peintures romanes de France ou d'Angleterre, elles ne fournissent que des éléments de comparaison fort vagues. L'empreinte stylistique byzantine semble s'être exercée de manière assez proche à Berzé-la-Ville, à Canterbury ou à Winchester mais cela reste alors dans le cadre des généralités⁽⁸²⁾. Quoiqu'il appartienne au style de son époque, l'ensemble du Maître de Tournai révèle une personnalité bien affirmée.

Il est tentant de mettre le cycle peint de Marguerite à la cathédrale tournaisienne en relation avec une princesse de ce nom. On a émis l'hypothèse que ce pourrait être Marguerite d'Alsace, comtesse de Hainaut, devenue aussi comtesse de Flandre après la mort de son frère

Vie de saint Amand, Ms. 500, vers 1180, cf. A. BOUTEMY, L'illustration de la Vie de S. Amand, dans R.B.A.H.A., X (1940), p. 231-249 ; dans l'Ascension de St Amand, fig. 3, les visages semblent apparentés aux nôtres. DEMUS, op. cit. n. 5, opère encore d'autres rapprochements, p. 85.

(78) Cf. ROLLAND, *op. cit.* n. 1, p. 13. Pour les manuscrits contenant un cycle de miniatures de la vie de St Amand, toutefois, cf. BOUTEMY, *Illustration*, cité n. 77.

(79) *Lettres d'Étienne de Tournai*, éd. J. DESILVE, Valenciennes-Paris, 1893, p. 351, n° CCLXXIX. Étienne dit de Maître G qu'il était « son ami et familier ». On a interprété ce texte comme si c'était lui qu'Étienne recommandait en tant que peintre (PHILIPPE, *op. cit.* n. 5, p. 12), mais il s'agit de son fils qu'il désirait voir entrer au monastère de Saint-Bavon. Par ailleurs, rappelons qu'un « Maître G », identifié avec Godefroid de Huy, est cité comme l'orfèvre qui travailla pour l'abbé Wibald de Stavelot vers le milieu du siècle, mais ce n'est là qu'une coïncidence.

(80) Cf. PHILIPPE, *op. cit.* n. 5, p. 15-16 et fig. 8-9 ; DEMUS, *op. cit.* n. 5, p. 86.

(81) C'est l'avis de DEMUS, *op. cit.* n. 5, p. 86. Pour ces fresques, cf. PHILIPPE, *op. cit.* n. 5, p. 12-14 et fig. 7 ; M. MARTENS, *De Muurschilderkunst te Gent (12de tot 16de eeuw)*, Verhandelingen van de Kon. Academie..., Kl. der Sch. Kunsten 51, n° 46, Bruxelles, 1989, p. 52-56, catalogue p. 215-217 et fig. 1-6. Cet auteur rapproche ces peintures de celles de la chapelle Sainte-Catherine à la cathédrale de Tournai, ce qui ne me paraît pas s'imposer. Il identifie ainsi les figures, outre St Brixius et les bustes de Pietas et de Sapientia désignés par des inscriptions : St Machaire, un diacre et Ste Caphrahildis, mère de l'enfant aveugle Brixius ; il note, comme à Tournai, l'emploi rare du lapis-lazuli. Ajoutons que Tournai possède également une église Saint-Brice.

(82) Cf. DEMUS, *op. cit.* n. 5, pl. 90, fig. 40 p. 166, pl. LXXIX.

Philippe à Saint-Jean d'Acre en 1191 (elle était la mère de Baudouin I^{er} de Constantinople)⁽⁸³⁾. Il s'agirait en l'occurrence de largesses funéraires. En effet, tombée malade à Gand, elle se rendit en passant par Tournai dans son château de Mons où elle mourut en 1191⁽⁸⁴⁾. Cette hypothèse me paraît renforcée du fait du remaniement des chapelles par le chapitre en 1191, à la suite duquel l'autel de Sainte-Marguerite aurait été installé au rez-de-chaussée, à cette date et en tout cas avant 1199, lorsque commencèrent les travaux des voûtes⁽⁸⁵⁾. Peut-être était-ce même l'évêque Étienne qui commanda (au « Maître G »?) l'exécution des fresques. Cette démonstration reste naturellement hypothétique, d'autant plus que les comparaisons stylistiques avec des œuvres placées deux ou trois décennies plus haut méritent d'être prises en considération. L'art des fresques de Tournai n'est pas archaïsant et il me paraît exclu de les dater du début ou du premier tiers du XIII^e siècle, comme on l'a fait parfois. En une conclusion prudente, nous estimerons que le cycle de Marguerite a pu être exécuté entre 1174 et 1199. Il reste en tout cas un témoignage unique et magnifique du grand art mural de l'époque en nos régions, qui vient avec bonheur compléter ce que l'histoire nous a conservé dans les autres techniques artistiques⁽⁸⁶⁾.

ABSTRACT: The Cycle of St. Margaret of Antioch at the Tournai Cathedral and its Place in the Romanesque and Byzantine Tradition.

The Romanesque frescoes in the superb cathedral Notre-Dame at Tournai are the only important remains of that period in present Belgium. Among them, the only preserved ensemble is that of the *Passio* of St. Margaret of Antioch in Pisidia, which is painted above the altar dedicated to her on the eastern wall of north transept.

The legend of this saint is derived from that of Marina in Byzantium. The daughter of a pagan priest, at the time of Diocetian, Marina became a sheperd and christian. Prefect Olybrios passing by with attendants, took her but she refused his proposals. She suffered several tortures and was thrown into prison. In the jail, she was swallowed by a dragon, from which she emerged thanks to her signs of cross. She afterwards overcame a demon. After other tortures, she was led to martyrdom and her soul was raised to heaven by angels. The text is quite long and offers some secondary episodes. The cult of Marina is known in Byzantium but was not very popular. There are two iconographic themes of hers: frequently as a simple martyr holding a cross, more rarely in the act of felling Belzebuth with a hammer. Narrative

(83) Opinion déjà émise par CLOUET, *op. cit.* n. 7, p. 444 sq. Il date cependant les fresques de la fin du XII^e et même plutôt du début du XIII^e s. On a pensé aussi à Marguerite de Constantinople, qui mourut en 1280, mais l'hypothèse est trop tardive.

(84) Cf. ROLLAND, *op. cit.* n. 1, p. 35.

(85) Cf. J. ПУСКЕ, *Le chapitre cathédral de Tournai des origines au milieu du XIII^e siècle*. Mémoire polycopié, Université catholique de Louvain, 1969, p. 148 sqq. En 1216, deux chapelains sont mentionnés pour sainte Marguerite, ce qui indiquerait un développement de son culte. Cf. aussi *supra*, n. 6.

(86) Afin que le processus de dégradation des fresques ne se poursuive pas, il faut vivement souhaiter qu'un traitement pourra y être appliqué sans retard, sous l'égide de l'Institut royal du Patrimoine artistique.

cycles are rare and not known before the end of 13th century, in Cretan frescoes and on Cypriot icons. A silver gilt reliquary of her hand was brought to Venice in 1213 by the crusader Jean de Borée (at the Museo Correr). In Venice, the relics of St. Marina caused a development of her already existing worship and the church where they were deposited was called Santa Marina. The saint was also known under her Greek name in South Italy where Byzantine influence remained strong. Elsewhere in Western countries, the name has been transformed into Margareta in some translations of the *Passio*, as early as the 8th century, and that name will prevail in liturgical texts. The legend was very successful in literary works too, as in the 12th century poems of Wace.

The first narrative cycle of the *Passio* of Margaret appears in an Ottonian manuscript from the end of the 10th century in Hanovre, which preserves a complete course; a number of incomplete cycles may be found in 11th and 12th centuries manuscripts in Germany. In monumental painting, such a cycle was already painted about 1007 in San Vincenzo at Galliano, north of Milan, but it is unfortunately very damaged. Quite a number of representations exist in South Italy and some in North Italy from the 10th and mostly in the 12th-13th century in various technics. In France, Germany or Spain, one finds no traces of such a cycle in monumental painting, and only a few scenes in England. But the cycle is represented in other technics — as in the Germanic manuscripts — for example in the 13th century stained glass windows at Chartres or Saint-Julien-du-Sault, or on the antependium in the Museo Archeologico at Vich, 12th century. I did not investigate later documents, but it is worth to mention the leather shoereliquary at the Cloisters, a French object from the 11th century which is a kind of counterpart of the hand-reliquary of Marina at Venice. From all the documentation gathered here, it is not possible to define a typical cycle, although the essential thread of the narrative is generally respected. In late examples, new iconographic motives appear, sometimes in connection with the texts of the period. The most striking one is the isolated image of Margaret coming out of the dragon, as the patron of the giving birth women — a concept which, of course, does not exist in Byzantium. She was one of the greatest female saints in the West, which, again, is not the case in the East.

The cycle of Margaret of Antioch in the Tournai cathedral is not only the most ancient after the one at Galliano, it is also unique in the Romanesque painting in the West. The *Passio* stretches out on seven superposed panels comprising twelve episodes: 1. Margaret met by Olibrius; 2. seized by a soldier, taken before Olibrius; 3. tortured by switches (the torture by iron nails is not represented, nor is the jail); 4. swallowed by the dragon and coming out of it, in a complex composition (the theme has been given special importance under an arch in the middle of the wall); 5. overcoming the devil, the devil diving into the earth (an *unicum*); 6. Margaret tortured by fire-brands (the torture by the basin has not been represented); 7. led to martyrdom and the executioner hesitating, the beheading, the soul raised to heaven. Underneath was painted St. Ambrosius, which seems to me indicate some links with Lombardia. On the pilaster to the left, some allegorical female figures are represented standing on small personages, probably spirits of evil. The Tournai cycle is selective, which is normal for monumental painting, but follows a traditional narrative. The importance of the dragon scene, the iconography of the demon scenes, the lack of architectural setting, including the jail, are particular.

Also the style, with some Byzantine influence, like in so many paintings of the period, is very personal — especially for the faces — and indicates a great painter, the same who also worked at Knechtsheden near Cologne (1170-80) and probably at the castel of Mons. He might be the «Magister G» whom the bishop Etienne mentions in a letter dated 1192-1203, and the painting might be put in relation with the countess Margaret of Alsace († 1194), but that remains hypothetical. For iconographic, stylistic and historical reasons, the cycle may be dated between 1174, when the chapelleny of St. Margaret was founded by Letbert le Blond, and 1199, before the construction of the new vaults. It remains a splendid witness of mural painting in the area, where so many works of art have been preserved in other technics.

J.L.-D.

DE PASSIETAPIJTEN VAN MARGARETA VAN OOSTENRIJK
(ca. 1518-1524).
NIEUWE GEGEVENS EN DOCUMENTEN.

GUY DELMARCEL

In de onderhavige bijdrage willen wij nader ingaan op een groep wandtapijten, behorend tot een cyclus van de Passie van Christus, die door Margareta van Oostenrijk werden besteld en gekocht te Brussel en te Mechelen tussen circa 1518 en 1524, en die bewaard bleven in de verzameling van de Spaanse kroon te Madrid. Bekende archivalia worden hier voor het eerst correct en volledig weergegeven. Enkele onbekende documenten, die een nieuw licht werpen op de genese van deze tapijtengroep, worden er aan toegevoegd. Bovendien worden enkele vragen gesteld naar de beeldbronnen van deze weefsels en naar hun oorspronkelijke functie (1).

Wanneer zij op 7 juli 1507 te Mechelen haar intrede doet, brengt Margareta van Oostenrijk in haar tros een niet onaanzienlijke verzameling wandtapijten met zich mee. Deze symbolen bij uitstek van rijkdom en van prinselijke waardigheid had zij meestal als geschenk ontvangen in de vreemde hofhoudingen waar zij voor het merendeel verbleven had. Als zij in 1493 uit Frankrijk terugkeerde na tien jaar vruchteloos wachten op een koninklijk huwelijk, bezat zij drie tapijtkamers met 'verdures', 'voleries' en 'boquillons', benevens dorsalia en kussens (2). Een tweede huwelijk, dat met de Spaanse infant don Juan, werd wel voltrokken in 1495 maar twee jaar later, op 4 oktober 1497, stierf de jonge prins te Burgos, en als Margareta in september 1499 Spanje verlaat, brengt zij 17 tapijten terug die haar toebehoorden ('que trajo de Flandes'), doch bovendien 15 andere wandkleden, meestal van religieuze inspiratie, die Isabella van Castilië haar als afscheidsgeschenk had meegegeven: naast het Leven van Alexander, ook Josuë, Heilige Vrouwen, de 11. Helena, het Credo en de Sacramenten (3). Haar derde huwelijk,

(1) Elementen van deze bijdrage werden eerder voorgesteld op voordrachten gehouden voor de Kon. Kring van Oudheidkunde te Mechelen (26 november 1982) op de 'Tapestry Day' ingericht door het Metropolitan Museum of Art te New York (7 april 1986) en op het symposium « Basler und Strassburger Bildteppiche des 15. Jahrhunderts » in het Kunstmuseum te Basel (27 oktober 1990). Bovendien was het ons gegund de vier Passietapijten (Patrimonio Nacional, reeks 10) in detail te bestuderen op de tentoonstelling *Brusselse wandtapijten in Spanje in de 16de eeuw*, te Rijkhoven, Cultureel Centrum « Alden Biesen », 1985.

(2) H. ZIMMERMAN, *Urkunden und Regesten...*, in *Jahrbuch der k. und k. Kunstsammlungen in Wien*, I, 1883, p. XXIX.

(3) Uit Vlaanderen kwamen voorstelling van Esther en Assuerus, Hercules, Holofernes en Vogeljachten; zie J. FERRANDIS TORRES, *Inventarios reales (Juan II a Juana la Loca)*, Madrid, 1943, p. 26-27 et 48; F. J. SANCHEZ CANTON, *Libros, tapices y cuadros que colecciono Isabel la Católica*, Madrid, 1950, p. 108-109.

ditmaal met Filibert, hertog van Savoje was het gelukkigste, maar het eindigde eveneens met het vroegtijdig overlijden van de bruidegom in 1504. Nogmaals erfde Margareta heelwat 'vais-selle, tapisserie, joyaux et autres meubles', maar de onderwerpen werden niet aangegeven (4).

Als landvoogdes van de Habsburgse Nederlanden zal Margareta ook voor de wandtapijtkunst een actieve kunstpolitiek voeren, en men kan vaststellen dat zij haar bestellingen zeer diplomatisch verdeelde over de onderscheidene weefcentra. Van de stad Doornik ontving zij in 1513 een kamer met zes stuks van de *Cité des Dames* als geschenk, en tussen 1507 en 1514 had zij aldaar bij Arnould Poissonnier een kamer met Wildemannen gekocht (5). Te Brugge kocht zij in 1509 wapentapijten, doch ook twee verdures en twaalf stuks 'à chardons' (6). Tussen 1523 en 1528 deed zij meermaals beroep op ateliers uit Edingen voor het weven van heraldische tapijten, die zij nadien schonk aan kerken en kloosters te Poligny, te Gent en te Lier (7).

Als voornaamste productiecentrum van wandtapijten mocht Brussel niet ontbreken in deze bestellingen, en de hier besproken tapijten zijn er dan ook de schitterendste getuigen van (8). Sedert eeuwen zorgvuldig bewaard in de verzameling van de Spaanse koningen, die hen rechtstreeks erfden via Karel V en Filips II, behoren zij tot de meest verfijnde producten die door dit kunstambacht te Brussel tijdens de eerste grote bloeitijd aldaar werden vervaardigd (9). Talrijke auteurs hebben hen vermeld en beschreven, doch hierbij is wel verwarring ontstaan omtrent hun genese en hun relatie tot andere eigentijdse reeksen. Hierin wat duidelijkheid brengen, is het eerste streven van deze bijdrage.

De documenten

Op 1 september 1520 sluit Margareta van Oostenrijk een overeenkomst met *maistre Pierre de Pannemaker, tapissier, demeurant en la ville de Bruxelles* betreffende de vervaardiging, bin-

- (4) Het huis van Savoje bezat een aanzienlijke hoeveelheid wandtapijten, volgens de inventarissen van 1498, cf. P. VAYRA, *Inventari dei Castelli di Ciamberi, di Torino e di Pont d'Ain*, Turin, 1883, passim.
- (5) Vermeld door J. DUVERGER, *Het tapijtwerk aan het hof van Margareta van Oostenrijk*, in *Jaarboek van de Kon. Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone kunsten*, 21, 1959, p. 151 (de aldaar aangekondigde bijdrage werd nooit gepubliceerd) — Een ander meer algemeen overzicht bij Gh. DE BOOM, *Marguerite d'Autriche-Savoie et la pré-Renaissance*, Brussel, 1935, p. 136-138.
- (6) J. VERSYP, *De geschiedenis van de tapijtkunst te Brugge*, Brussel, 1954, p. 183, doc. LIV. Een van deze wefels is wellicht het wapentapijt uit de voormalige verz. Stora, cf. G. DELMARGEL & E. DUVERGER, *Brugge en de tapijtkunst*, Moeskroen, 1987, p. 110, fig. 64.
- (7) Voor de nog bestaande tapijten, nu te Budapest, cf. G. DELMARGEL, *Tapisseries anciennes d'Enghien*, Mons, 1980, p. 13-15.
- (8) Het is evenwel opvallend dat, benevens deze zeven Passietapijten, er blijkbaar geen andere merkwaardige Brusselse wefels behoorden tot de verzameling van de Regentes. Wij kunnen dienaangaande alleen twee bestellingen van groenwerk aanwijzen, resp. bij Pieter van Aelst en bij Jan Hertsteene (cf. P. SAINTENOY, *Les tapisseries de la cour de Bruxelles sous Charles V*, in *Annales de la Soc. royale d'archéologie de Bruxelles*, XXX, 1921, p. 7) Of de drie kleinere Passietapijten, vermeld in de inventaris van 1523 (zie ons doc. 6 nrs. 5, 6 en 8 aldaar) ook Brussels waren, kunnen wij alleen gissen.
- (9) P. JUNQUERA DE VEGA & C. HERRERO CABBETERO, *Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional, Volumen I: Siglo XVI*, Madrid 1986, p. 45-53 (series n° 9 et 10) (verder vermeld als: JUNQUERA 1986). Tentoonstellingscat. *Tapiserie de Tournai en Espagne. La tapisserie bruxelloise en Espagne au XVI^e siècle. Brusselse wandtapijten in Spanje in de 16de eeuw*, Tournai-Brussel-Rijkhoven, 1985, p. 193-203.

nen het jaar, van twee wandtapijten van de Passie (Document 1)⁽¹⁰⁾. Het document wordt ondertekend door de twee contractanten maar ook door Simon de Quincy, hofmeester van de regentes, en door Bernard van Orley, schilder. Pannemaker moet de twee bestelde weefsels vervaardigen naar dezelfde materiële kwaliteit (*estoffe*) als twee andere die hij reeds aan de regentes verkocht heeft. De onderwerpen van deze vier tapijten — de twee geleverde en de twee nog te leveren — worden niet vermeld. De prijs wordt vastgesteld op 38 gulden per vierkante el. De betaling wordt, zoals gebruikelijk, gespreid over verschillende data. Een voorschot van 200 gulden wordt hem terstond gegeven, voor de aankoop van goud- en zilverdraad. De wever verbindt zich eveneens tot het betalen van de *patrons*, hij wordt aldus eigenaar van de ontwerpen en/of kartons.

In september 1521, één jaar later, krijgt Pannemaker nog een tussentijdse betaling van 800 pond voor goud- en zilverdraad, en dit bovenop de 250 pond die hij reeds bekwam (Document 3). Tenslotte worden in september 1522 de twee *exquises pièces de tapisserie faictes de fil d'or et de soie*, besteld twee jaar voordien, aan de Regentes geleverd en door haar betaald (Document 4). Pannemaker ontving hierbij het saldo van 695 pond, op een totaal bedrag van 1995 pond, hetgeen inderdaad overeenkomt met de prijs van 38 pond (of gulden) per el voor 52,5 el. Ditmaal worden de onderwerpen van de nieuwe tapijten beschreven: *l'histoire a assez grans personnaiges comment nostre seigneur Jhesuscris est au jardin d'olivier priant Dieu son Père et comment il porte la croix pour y recepvoyr mort et passion*.

Op 23 augustus 1523, één jaar na de levering van de twee kostbare Passietapijten, stelt Margareta een nieuw kontrakt op met Pannemaker, wat we kunnen afleiden uit de betaling van deze bestelling, in oktober-december 1524 (Document 5). Ditmaal gaat het om een *ciel de tapisserie avec les goultières*, bijgevolg een troonhemel, waarbij wordt bepaald: *contenans ensemble XVI aulnes, de mesme estouffe que les deux riches et exquises pièces de tapisseries, faictes de fil dor et de soye qu'il luy a naguères faictes et livrées en ses mains, lequel ciel est pour servir à lad. riche tappisserie*. De totale prijs van 604 pond van 40 groot is eveneens bepaald door een gemiddelde van 38 pond per el, een zelfde bedrag als dat voor de Passietapijten.

Al deze wandtapijten worden hernomen en beschreven in een bijvoegsel van de inventaris van Margareta's kunstschaten te Mechelen, opgesteld in juli 1523 (Document 6)⁽¹¹⁾. Uit dit document kan men enkele belangrijke gegevens afleiden:

(10) Alphonse Henne refereerde naar dit document, maar zijn publicatie was onvolledig en de referentie foutief (A. HENNE, *Histoire du règne de Charles-Quint en Belgique*, 4, Brussel, 1859, p. 356, noot 4). Aldus werd het verkeerd ontleed door John David Farmer, die beweerde dat het ging om de levering van Getsemani en van de Kruisdraging, hetgeen maar gebeurde in 1522 (ons doc. 4) (J. D. FARMER, *Bernard van Orley of Brussels*, thesis Princeton 1981, uitg. Ann Arbor, 1988, p. 310). De vergissing werd hernomen en uitgebreid door Maryan Ainsworth, die bovendien de huidige referentie van de documenten dooreenhaspelt (M. AINSWORTH, *Bernaert van Orley, peintre-inventeur*, in *Studies in the History of Art* (Washington) 24, 1990, p. 41-64, voor de chronologie p. 48-50 en p. 63, n. 50-54). — Het document A.R.A., Acquits de Lille 521 11, was mij bekend voordat Ainsworth het vermeldde. Ik refereerde er naar tijdens de in noot 1 vermelde voordracht in 1986, bijgewoond door voormelde auteur.

(11) Dit document, onvolledig gepubliceerd door M. MICHELANT, *Inventaire (.....) de Marguerite d'Autriche (....) dressé en son palais de Malines le 9 juillet 1523*, in *Bulletin de la Commission royale d'histoire*, 3^e reeks, 13, 1872, p. 128-129, is bewaard in de Bibliothèque Nationale te Parijs, fonds 500 Colbert. De volledige tekst (hier voor het eerst weergegeven in ons doc. 6), is de oudste waarbij de haast vierkante afmetingen van deze Passiereeks wordt vermeld.

1^o) de vier wandtapijten van de Passie van Christus waren bijna vierkant van formaat; hun afmetingen stemmen overeen met deze van de huidige reeks nr. 10 te Madrid.

2^o) Benevens de weefsels met Getsemani en de Kruisdraging, besteld in 1520 en geleverd in 1522 (doc. 1 en 4), bevat de reeks ook een Kalvarie (*comment nre sgr pendoit en croix*) en een Kruisafneming (*la deposicion de nre sgr de la croix*). Bijgevolg gaat het hier om de tapijten die in 1520 al geleverd waren (Doc. 1). Samen vormen zij de huidige reeks nr. 10 te Madrid (afbn. 1, 6, 10 en 14).

3^o) De troonhemel, waarop God de Vader en de H. Geest staan, omringd van enkele engelen, wordt nadien ingeschreven, daar hij geleverd werd einde 1524. De naam van de wever, Peter de Pannemaker, wordt hierbij herhaald. Dit stuk is thans bewaard te Madrid, reeks 9/1 (afb. 17). Hierbij hoort een Kalvarie, die ook in de inventaris van 1523 (nr. 5 aldaar) beschreven is (afb. 18)⁽¹²⁾.

Bij deze groep Passietapijten sluiten nog twee andere weefsels aan, die wij hier ter herinnering aanhalen. Thans wordt het wandtapijt met het *Afscheid van Christus* (afb. 22) beschouwd als een deel van de Troonhemel te Madrid. Het kunstwerk werd op 3 januari 1521 betaald aan Julien Portois, een Brusselse wever die zich te Mechelen had gevestigd (Document 2)⁽¹³⁾. Tenslotte leverde Peter de Pannemaker het eerste onderwerp van de Passiecyclus, een *Laatste Avondmaal*, wellicht na Margareta's dood, want het tapijt werd hem in 1531 betaald door keizer Karel V. Het was van dezelfde afmetingen als de vorige vier, en ook voor dit kunstwerk werd weerom de zelfde prijs van 38 pond per el betaald (Document 7) (afb. 21)⁽¹⁴⁾.

De wandtapijten. Stijl en iconografie.

De nog bestaande Passietapijten van Margareta roepen heel wat vragen op bij de tapijthistoricus. Wie maakte de ontwerpen en de kartons van deze meesterwerken? In hoever zijn die modellen vernieuwend geweest in dit genre? Welke zijn de beeldbrommen die hierbij kunnen gebruikt geweest zijn? In welke mate gaat het hier om een specifieke iconografie, aangepast aan de wensen van de besteller? Hoe verhouden deze wandtapijten zich tot de soortgelijke weefsels in dezelfde periode? In het raam van deze bijdrage kunnen wij hierop slechts bondige antwoorden geven, hierbij trachtend de weg te openen naar een nieuw onderzoek.

(12) JUNQUERA 1986, p. 46-47, serie n° 9/ I en II. Gh. DE BOOM, *op. cit.*, p. 138, schreef dit werk reeds toe aan Pieter de Pannemaker, evenwel zonder documenten. In de Spaanse documenten en publicaties wordt dit ensemble traditioneel beschreven als 'el dosel del emperador'; een betere naam ware de 'troonhemel van Margareta'.

(13) JUNQUERA 1986, p. 48, serie 9/III.

(14) J. HOUDOY, *Les tapisseries de haute-lisse*, Lille-Paris, 1871, p. 145; JUNQUERA 1986, p. 306, serie 45/II. Een ander wandtapijt in dezelfde fictieve reeks (45/III) stelt het Pinksterfeest voor (297 × 277 cm), in een aan de andere tapijten verwante stijl. Het lijkt ons tamelijk waarschijnlijk dat ook dit weefsel oorspronkelijk bedoeld was als een complement op de hier besproken Passiereeks.

De Vierkante Passie

De vier wandtapijten van de Passiereeks zijn vierkant van formaat, hetgeen door de inventaris van 1523 wordt bevestigd⁽¹⁵⁾. Bij de vervaardiging van deze tapijten stelt men een iconografische anomalie vast. De laatste twee onderwerpen van het Passieverhaal, nl. Kalvarie en Kruisafname, waren door Peter de Pannemaker reeds geleverd in 1520, als hij de bestelling ontvangt voor de eerste twee onderwerpen, Getsemani en Kruisdraging. De datum van de eerste bestelling is ons niet bekend. Men kan als jaartal ervoor 1518 vooropstellen, als wij ook voor deze twee tapijten twee jaar arbeid veronderstellen, maar 1519 is ook mogelijk, want in het kontrakt van 1520 (doc. 1) werd gesteld dat de wever de twee laatste tapijten in één jaar moest voltooien. Het probleem is evenwel niet zuiver theoretisch. Men stelt inderdaad bij eerste oogopslag vast dat de vroegst geweven stukken een meer archaische stijl vertonen dan de laatste twee. Daar Bernard van Orley optreedt als getuige bij het kontrakt voor Getsemani en Kruisdraging, wordt hij ook algemeen — en terecht — beschouwd als de ontwerper van deze tapijten. Doch geldt dit ook nog voor de Kalvarie en de Kruisiging? Een bondige detail-analyse kan hiervoor enige verheldering brengen.

Getsemani en Kruisdraging.

Bij de bestelling van deze twee wandtapijten was Bernard van Orley, Margareta's hofschilder sedert 1518, aanwezig als getuige. De stijl zelf van deze weefsels leert ons dat Van Orley ongetwijfeld moet aanzien worden als hun ontwerper. Al de kenmerken van zijn kunst zijn er verenigd. Vooreerst valt op hoe, voor het eerst in een geweven Passiereeks, de personages een dramatische kracht krijgen door hun grote afmetingen en door hun opstelling op het voorplan van de compositie⁽¹⁶⁾. De dramatiek wordt verhoogd door het doen aanzwellen van bepaalde anatomische details, zoals bijv. de aders op handen en voeten van de apostelen in het Getsemani-tapijt, of de bijna groteske tronies van de beulen op de Kruisdraging. Op deze twee tapijten kan men ook duidelijk de twee grote stromingen bespeuren die Van Orley's kunst diep hebben beïnvloed: de Duitse grafiek van de Dürertijd, en de Italiaanse hoogrenaissance zoals die hier te lande gekend was via de tapijtontwerpen.

Wie vertrouwd is met de kunst rond 1520, heeft bij een eerste beschouwing van de *Getsemani* (afb. 1) het gevoel dat hij voor een adaptatie staat van een Duitse prent uit de periode. De drie slapende apostelen op de voorgrond, de knielende Christus achteraan, gericht naar de engel, die hem de kelk van het lijden voorhoudt, dit alles in een weids

(15) Volgens de huidige inventaris te Madrid (serie 10) meten de tapijten strikt 345 cm aan elke zijde (Junquera 1986, p. 50-53); luidens de inventaris van 1523 (doc. 6) waren de eerste twee 5 el × 5,25 el, en de derde 5,25 × 5,5 el. Het krimpen van een kwart el (ca. 17 cm) in de breedte is mogelijk in de loop der eeuwen, daar de tapijten in breedte verliezen als ze van het getouw komen en de spanning der kettingdraden afneemt. — De Passietapijten van de serie 10 te Madrid tellen 11 to 12 kettingdraden per cm, en zijn hoofdzakelijk samengesteld van zijde-, zilver- en gouddraad.

(16) Het is kenmerkend dat de tapijten bij levering omschreven worden als 'l'histoire à assez grans personnages.' (doc. 4)



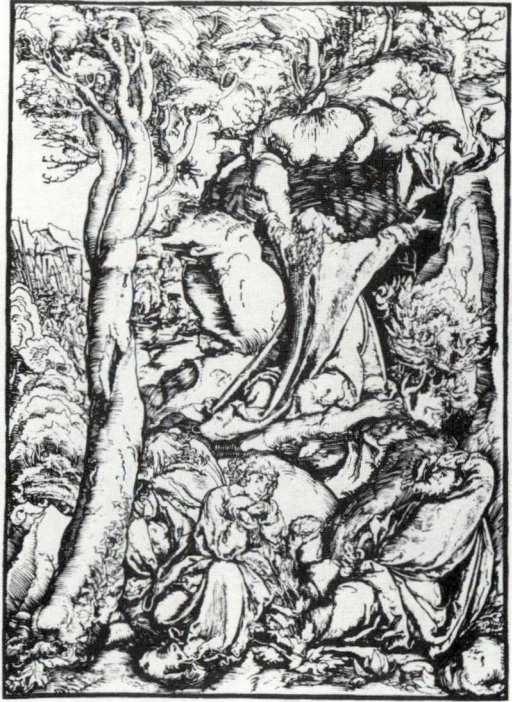
Afb. 1. *Gebed in Gelsemani*. Brussels wandtapijt, naar ontwerp van Bernard van Orley door Peter de Pannemaker, 1520-1522. Madrid, Patrimonio Nacional, serie 10/1.

landschap waar men op de zij- en achterkant zeer kleine nevenscènes ontwaart — het zijn de elementen die bekend werden door de verscheidene Dürer-prenten van dit onderwerp⁽¹⁷⁾. Van een letterlijke kopie is evenwel nergens sprake. De gehele compositie, vooral de figuur van Christus en de engel en hun verhouding tot de grote boom op de voorgrond, sluit nog het dichtst aan bij een houtsnede van Lucas Cranach de Oude uit 1501 (afb. 2)⁽¹⁸⁾.

Nochtans bestaan er duidelijke relaties tussen deze compositie en de kunst van Albrecht Dürer. Tijdens zijn reis in de Nederlanden maakte deze laatste verscheidene tekeningen van

(17) Zie deze van de Gegraveerde Passie, 1508 (B. 4); de Grote Passie, uitg. 1511 (B. 6) en de Kleine Passie, 1511 (B. 26). Afb. en commentaar door Michelangelo Lupo in E. CASTELNUOVO, G. DELMARGEL, M. LUPO e.a., *Gli Arazzi del Cardinale. Bernardo Cles e il Ciclo della Passione di Pieter van Aelst*, Trento, 1990, p. 162-163. — Een bijna spiegelbeeldige kopie van Dürer B 6 is het Brussels wandtapijt uit de zgn. Passie Soderini, waarvan een variante bewaard wordt in het Museum für Kunst und Gewerbe te Hamburg, cf. E. MEYER, *Das Gebet am Oelberg*, in *Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Kunstsammlungen. Erwerbungen 1960*, p. 26.

(18) Geisberg XXV, 17, cf. J. JAMES (uitg.), *Lucas Cranach d. Ae., Das gesamte graphische Werk*, (München, 1972), p. 314.



Afb. 2. Lucas Cranach de Oude, *Gebet in Gethsemani*.
Houtsnede, ca. 1501 (Geisberg XXV, 17).



Afb. 3. Albrecht Dürer,
Gebet in Gethsemani.
Pentekening, 1520. Karlsruhe,
Städtliche Kunsthalle.

Passiescènes, wellicht bedoeld voor een nieuwe gegraveerde cyclus. De voorstelling van Getsemani, getekend en gedateerd 1520, in de Staatliche Kunsthalle te Karlsruhe, lijkt verrassend veel op dit wandtapijt: men vergelijkte bijv. de houding van de slapende Petrus, vooraan in het midden, en de knielende Christus met uitgestrekte armen, boven links (vgl. afbn. 3 en 4)⁽¹⁹⁾. Mag men hier een rechtstreekse artistieke dialoog vermoeden tussen deze Dürer-tekening en Orley's ontwerp? Het lijkt aanvaardbaar, als men bedenkt dat Bernard van Orley Albrecht Dürer tijdens diens beroemde reis in de Nederlanden bij hem thuis ontvangen heeft tussen 27 augustus en 2 september 1520, dus uitgerekend tijdens de week wanneer hij getuige was van het kontrakt gesloten tussen de landvoogdes en Pannemaker voor dit wandtapijt⁽²⁰⁾. Het ligt daarom voor de hand te veronderstellen dat de twee kunstenaars deze compositie kunnen besproken hebben. Is de tekening van Dürer een schets ten behoeve van Van Orley, die het als variante uitwerkt op zijn tapijtkarton, of heeft Dürer een herinnering willen behouden aan het eerste ontwerp van Margareta's hofschilder⁽²¹⁾? Tenslotte dient nog opgemerkt dat, benevens deze hoofdcène, op de achtergrond nog drie zeer kleine taferelen verschijnen. Links komt een groep soldaten, onder leiding van Judas, om Christus aan te houden; de stoet trekt door een kleine poort, die men ook op Dürers tekening terugvindt. Bovenaan rechts groet Christus de drie Maria's buiten de stadspoort, en boven links in Jeruzalem wordt de Ecce Homo-scène in Pilatus' paleis getoond. Deze tafereltjes geven dus het vervolg van het evangelieverhaal, dat dan aansluit bij de hoofdcène van het volgend wandtapijt.

Van alle vier tapijten van de reeks is op de *Kruisdraging* de verwantschap met Van Orley's kunst het meest immediaat aanwijsbaar. De centrale groep van de vallende Christus die door een der beulen wordt vertrappt en door de andere twee geslagen, gaat terug op een van de buitenluiken van Van Orley's Kruisginstriптиek, uitgevoerd tussen 1515 en 1520 voor de St.-Walburgakerk te Veurne (vgl. afbn. 6 en 7)⁽²²⁾. Het evangelisch verhaal wordt hier inhoudelijk verdiept door het motief van Christus die geperst wordt als de Mystieke Druiventros⁽²³⁾. Op het wandtapijt ziet men evenwel ook Maria, Veronica en de wenende vrouwen rechts. Deze complexe groep verwijst naar de Kruisdraging van Rafaël, het zgn. Spasimo di Sicilia, ontstaan ca. 1514-1515, een werk dat vrijwel onmiddellijk voor kardinaal Bibbiena te Brussel tussen 1516 en 1520 te Brussel vertaald werd in een prachtvol wandtapijt (afb. 8)⁽²⁴⁾. Op zijn beurt

(19) Voormalige verz. von Hirsch, Basel. Afgeb. in J. A. GORIS en G. MARLIER, *Journal de voyage d'Albert Dürer dans les anciens Pays-Bas*, Brussel, 1970, plaat 76. Over deze tekening, zie o.m. F. WINKLER, *Albrecht Dürer. Leben und Werk*, Berlijn, 1957, p. 308 en E. PANOFKY, *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*, München, 1977, p. 291-292; J. E. VON BORRIES, *Kupferschichtkabinett. Handzeichnungen*, in *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, 16, 1979, p. 171-173.

(20) Tent. cat., *Albrecht Dürer in de Nederlanden. Zijn reis (1520-1521) en invloed*, Brussel, 1977, p. 121, nr. 230.

(21) Andere, ditmaals Italiaanse bronnen, lijken evenwel niet uitgesloten. Zo verwijst Candace Adelson, in haar nog onuitgegeven tekst over de Alva-Passie te Washington, naar een compositie van Perugino en naar een prent van Bart. Montagna.

(22) M. J. FRIEDLÄNDER, *Jan Gossart and Bernard van Orley (Early Netherlandish Painting V11)*, Leiden-Brussel, 1972, p. 57 en 77 (verder vermeld als: FRIEDLÄNDER 1972).

(23) J. MABROW, *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance*, Kortrijk, 1979, p. 83 en p. 87, pl. V11, met de hereditie in het Musée Jacquemart-André, Parijs.

(24) Voor deze wandtapijten, allebei in het Vaticaan, cf. C. ADELSON in tentoonstellingscat. *Raffaello in Vaticano*, Vaticaanstad (Milaan), 1984-85, p. 277-283, nrs. 104 en 105. — Voor Rafaël's schilderij, ibidem.



Afb. 4. *De slapende H. Petrus*. Detail van afb. 1.



Afb. 5. *Een klagende vrouw*. Detail van afb. 6.



Afb. 6. *De Kruisdraging*. Brussels wandtapijt, naar ontwerp van Bernard van Orley, door Peter de Pannemaker, 1520-1522. Madrid, Patrimonio Nacional, serie 10/11.

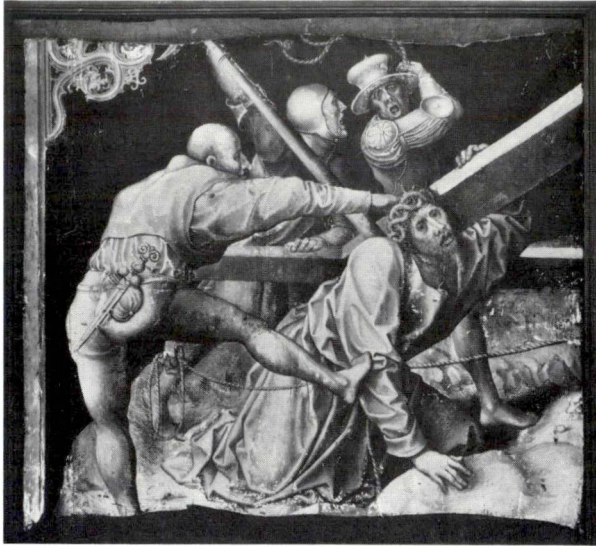
gaat dit beroemd schilderij terug op de gelijknamige houtsnede van Dürer in de Grote Passie (B. 10; 1500), en het archetype is de grote Kruisdraging van Martin Schongauer (1175-85), waar elementen zoals Christus, die met de hand op een rots steunt of de hogepriesters te paard, met hun punthoeden, reeds op voorkomen⁽²⁵⁾.

Het italianisme van deze compositie wordt bovendien nog versterkt door het vrouwelijke personage helemaal rechts, dat handenwringend kijkt naar de ontmoeting tussen Jezus en Maria (afb. 5). Haar haartooi is van Italiaanse origine, en komt in dezelfde vorm voor op ontwerpen van Tommaso Vincidor voor de 'Scuola Nuova'-serie⁽²⁶⁾. De attitude van deze

p. 272, nr. 102 en L. DUSSLER, *Raphael. A Critical Catalogue of his Pictures, Wall-Paintings and Tapestries*. Londen-New York, 1971, p. 44 en pl. 96.

(25) Voor Dürers houtsnede uit 1500 (B. 10), zie W. KURTU, *The Complete Woodcuts of Albrecht Dürer*. New York, z.d., p. 124, en CASTELNUOVO-LUPO, *op.cit.*, 1990, p. 226; M. BERNHARD, *Martin Schongauer und sein Kreis. Druckgraphik. Handzeichnungen*. München, 1980, p. 47 en p. 137: 1475-1485 (volgens Flechsig).

(26) N. DACOS, *Tommaso Vincidor, un élève de Raphaël aux Pays-Bas*, in *Relations artistiques entre les Pays-Bas et l'Italie à la Renaissance. Études dédiées à S. Salzberger*, Brussel-Rome, 1980, fig. 7 en 22. Men bedenke dat



Afb. 7. Bernard van Orley, *Christus valt onder het kruis*. Olie op paneel, 1515-1520. Brussel, Kon. Musea voor Schone Kunsten van België, inv. 4999.



Afb. 8. *De Kruisdraging*, of het zgn. Spasimo di Sicilia. Brussels wandtapijt, naar een schilderij van Rafaël, 1516-1520. Vatikaanstad, Musei e Gallerie Pontificie, inv. 3840.



Afb. 9. Jacopo de' Barbari, *Judith*. Kopersnede, vóór 1516 (Bartsch VII, 517,1).

figuur verwijst onrechtstreeks naar die van de H. Paulus op Rafaels wandtapijt met Het Offer te Lystra, dat eveneens in deze periode te Brussel geweven wordt voor paus Leo X⁽²⁷⁾. Bovendien herinnert het pseudo-klassieke drapé van boven- en onderkleed zeer duidelijk aan soortgelijke figuren op de gravures van Jacopo de' Barbari (afb. 9). Deze Italiaanse kunstenaar had zijn carrière te Mechelen beëindigd bij Margareta van Oostenrijk. Dürer had zijn schetsboek aan de landvoogdes gevraagd, maar zij had het reeds aan Van Orley beloofd⁽²⁸⁾.

ook Vincidor precies in mei 1520 in de Nederlanden aankwam, voor de supervisie van de kartons en het weven van de pauselijke tapijten.

(27) ADELSON, in cat. Vatikaanstad 1984-85, p. 283; voor het wandtapijt zie o.m. DÜSSLER, *op. cit.*, pl. 184.

(28) Cf. A. M. HIND, *Early Italian Engraving*, London, 1938, dl. VI/VII, platen 699, 700, 704 en 712; P. BAUTIER, *Jacopo de Barbari et Marguerite d'Autriche. Les débuts de l'italianisme dans l'art des Pays-Bas*, in *La Revue d'Art*, 24, 1922-1923, p. 68-69 — Op 17 juli 1516 is Barbari reeds overleden.

Kalvarie en Kruisafneming.

Zoals gezegd waren de laatste twee onderwerpen van de serie aan Margareta geleverd voor de eerste twee. Er vallen verschillen in stijl te noteren, en men heeft daarom soms gearzeld om ze toe te schrijven aan Bernard van Orley⁽²⁹⁾. Een gedetailleerde analyse laat ons evenwel toe te besluiten dat zulke toeschrijving best kan aanvaard worden, mits de nodige restricties. Zo laat de *Kalvarie* bij een eerste benadering een tamelijk hiëratische indruk na: de majestatische figuur van de Gekruisigde, omgeven door zeven treurende engelen, kijkt neer op de groep wenende vrouwen waarbij links Johannes en een andere discipel zich aansluiten (afb. 10). De algemene dispositie en de verticaliserende tekening verwijzen naar oudere composities van dit thema in de Brusselse tapijtkunst, waarbij een exemplaar in het Museo Civico te Forlì de beste vergelijking biedt (afb. 12)⁽³⁰⁾. Men denke ook hierbij aan de houtsnede met Kalvarie in Dürer's Grote Passie, waar de engelen Christus' bloed opvangen in kelken (B. 11)⁽³¹⁾. Op de rechterkant evenwel verschijnt hier een prachtige italianiserende vrouwenfiguur die de Vera Ikoon aan de toeschouwer toont, en tegen de rechterboord staan zowel een half kalende man in een vrij Rogeriaanse tekening (op het tweede plan) als een rijk uitgedoste baardige man met de armen gekruist voor de borst (afb. 13). Er is weinig coherentie tussen deze figuren en ze schijnen later in het algemeen karton ingevoegd te zijn⁽³²⁾. Op de voorgrond bemerkt men twee prachtige zalfpotten; het zeshoekig exemplaar wordt herhaald op het volgende tapijt. Zij herinneren ons aan de voorliefde van Margareta van Oostenrijk om zich te laten portretteren in de gedaante van Maria Magdalena⁽³³⁾. Tenslotte valt ook het fraaie drietalig opschrift boven de Gekruisigde op, wat zelden voorkomt in de kunst van deze periode. Kan men hierin geen verwijzing zien naar het opkomende humanisme dat bloeide in het Leuvense Collegium Trilingue, Busleyden's stichting uit 1517?

De *Kruisafneming* biedt eveneens een indrukwekkende synthese van de traditie uit de Vlaamse schilderkunst van de 15de eeuw, van de invloeden uit het Quattrocento en van Van Orley's eigen inbreng (afb. 14). Het bijna horizontale lichaam van de dode Christus met de neerhangende arm verwijst op het eerste gezicht naar Van der Weyden's bekende Kruisafneming uit Leuven, nu in het Prado, maar de hoofdtekken van de compositie lijken merkwaardig genoeg ontleend aan Fra Angelico's schilderij in het San Marco-klooster te Florence, met de vrouw die Jezus' voeten draagt, links onder, en de twee mannen die het lichaam en de arm vanop de ladders ondersteunen⁽³⁴⁾. Ook de man die van op de achterste ladder de lijkwade vasthoudt, lijkt overgenomen uit de Italiaanse kunst, nl. de gravure met dit onderwerp door

(29) FRIEDLÄNDER 1972, p. 77; FARMER 1988, p. 118, il. 19; AINSWORTH 1990, p. 57.

(30) CASTELNUOVO-LUPO 1990, p. 221, afb. 146; met zijn binnenboorden in de vorm van gotische pinakels sluit dit tapijt aan bij de rest van een oudere reeks te Madrid, nl. serie 6, wellicht ontstaan in 1507 bij Pieter van Aelst, cf. infra, noot 56.

(31) Ca. 1497/98. Bartsch 11; W. KURTH, pl. 125.

(32) Voor de figuur vooraan rechts, zie infra, noten 57 en 58.

(33) FRIEDLÄNDER 1972, pl. 140, suppl. 159.

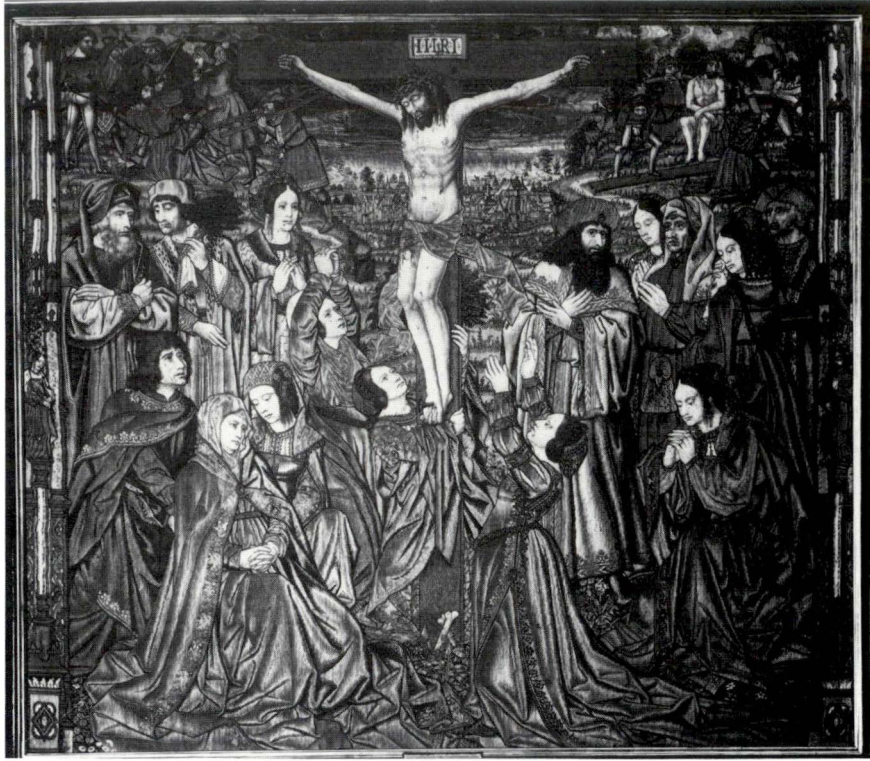
(34) R. VAN MARLE, *The Renaissance Painters of Florence. The first generation*, Den Haag, 1928, p. 52-54 (ca. 1425) en fig. 28; G. C. ARGAN, *Fra Angelico*, Genève, 1955, p. 73 (ca. 1440) — Deze zeer treffende vergelijking werd mij vriendelijk meegegeeld door Candace Adelson.



Afb. 10. *Kalvarie*. Brussels wandtapijt, naar ontwerp van Bernard van Orley, door Peter de Pannemaker, ca. 1518-1520. Madrid, Patrimonio Nacional, serie 10.III.



Afb. 11. *Kalvarie*. Brussels wandtapijt, naar onderwerp van Bernard van Orley, door Peter de Pannemaker (?), ca. 1520 (?). Dresden, Staatliche Museen (foto Deutsche Fotothek Dresden).



Afb. 12. *Kalvarie*. Brussels wandtapijt, ca. 1510. Forli, Museo Civico.

Marcantonio Raimondi⁽³⁵⁾. Hierbij staan de twee zwevende engelen fel in contrast door hun echte laatgotische Vlaamse pathetiek. Van Orley's eigen inbreng herkent men m.i. duidelijk in de twee uiterste figuren, nl. de knielende en handenwringende Magdalena links, en de in contrapposto gestelde, bijna dansende Johannes rechts: de zin voor ruimtelijke weergave en de tekening der handen verraden hier Margareta's hofschilder. Liet hij zich voor de uitwerking van dit karton helpen door een andere, meer traditionele meester? Men is geneigd het te geloven als men de zeer eigen gelaatstrekken ziet van de grandioze Jozef van Arimathea, die als een echte Christo-phoros het lichaam van de dode Heiland torst (afb. 16). Dit zeer scherp getekend aangezicht behoort helemaal tot de esthetiek van een andere Brusselse schilder, nl. van Colijn de Coter. Men vindt zulke types bijv. terug in diens Kruisafneming te Stuttgart en zijn Bewening in De Haag⁽³⁶⁾. De Coter's tussenkomst als kartonschilder konden wij trouwens nog onlangs aanwijzen in de Passietapijten te Trento⁽³⁷⁾.

(35) Afb. bijv. in tentoonstellingscat. *Raphaël dans les collections françaises*, Parijs, 1983-1984, p. 350, nr. 30.

(36) C. PÉRIER-D'ETEREN, *Colijn de Coter et la technique picturale des peintres flamands du XV^e siècle*, Brussel, 1985, fig. 213, 220 en 249.

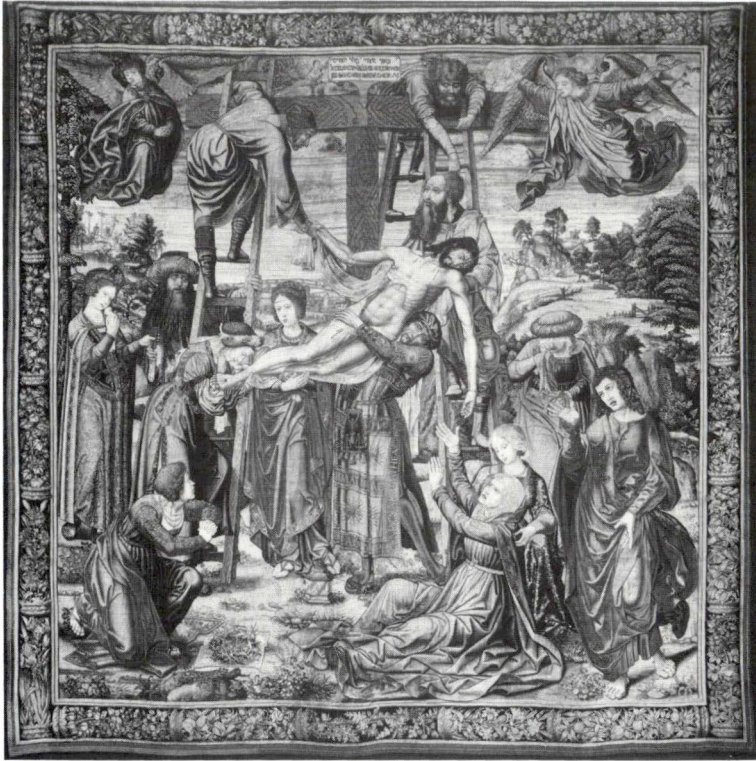
(37) CASTELNUOVO-LUPO 1990, p. 170, 182-183.



Afb. 13. *Omstaanders bij de Kalbarie*. Detail van afb. 10.

Een laatste merkwaardigheid op dit wandtapijt is de ostentatieve manier waarop enkele relikven van de Passie in beeld worden gebracht. Links vooraan vóór Magdalena ligt de Doornenkroon op een fijne doek op de grond; men zou dit eerder verwachten bij een Bewening of Piëta, nadat het dode lichaam veilig op de grond gebracht is. Even opvallend is de geste van de twee figuren achteraan links. De baardige man met tulband — de Nicodemus die op het vorige tapijt vooraan rechts stond? — houdt de drie kruisnagels eerbiedig in een doek, en hij reikt ze over aan de wenende jonge vrouw die naast hem staat (afb. 14). Zijn ook deze 'arma Christi' hier met opzet zo duidelijk getoond? Men kan hierbij denken aan een der kostbaarste relikven van het H. Roomse Rijk, nl. de Heilige Lans, die nog op heden in de Weltliche Schatzkammer te Wenen bewaard wordt. Heeft Margareta, dochter van de Duitse keizer, hierop een toespeling willen laten uitbeelden? Het bewijs ervan ontbreekt vooralsnog, doch het lijkt ons niet uitgesloten⁽³⁸⁾.

(38) In de kern van de Heilige Lans te Wenen bevindt zich een der kruisnagels als relik. Zie H. FILLERZ, *Die Insignien und Kleinodien des Heiligen Römischen Reiches*, Wenen-München, 1954, p. 54, nr. 157; H. L. ADELSON, *The Holy Lance and the Hereditary German Monarchy*, in *The Art Bulletin*, 48, 1966, p. 177-192.



Afb. 14. *Kruisafneming*. Brussels wandtapijt, naar ontwerp van Bernard van Orley, door Peter de Pannemaker, ca. 1518-1520. Madrid, Patrimonio Nacional, serie 10/IV.

Tenslotte kan nog een algemene hypothese gesteld worden betreffende deze twee tapijten. Uitgaande van de vaststelling dat de Kruisdraging grotendeels teruggrijpt op het gelijkaardig paneel dat als buitenluik diende voor Van Orley's Veurne-altaar — evenwel met interferentie van de eigentijdse geweven versie van Rafaëls 'Spasimo di Sicilia' — mogen wij ons afvragen of de twee tapijten met Kalvarie en Kruisafneming ons geen indirect beeld bieden van het verloren middenpaneel van dit triptiek? Het waren inderdaad deze twee onderwerpen die, wellicht op synchronische wijze, door Van Orley aldaar werden aangebracht, en dit uitgerekend in de jaren 1515-1520, wanneer ook het ontstaan van deze twee tapijten gesitueerd moet worden. Zekerheid hiervoor bezitten wij thans niet, maar zulke mogelijkheid moet o.i. in later onderzoek mee betrokken worden. Treffend hierbij is ook de analogie in het tonen van de kruisreliëken zowel op de wandtapijten (vooral de Kruisafneming) als op de binnenluiken van het Veurne-triptiek, zoals de Tervarent het afdoende heeft bewezen⁽³⁹⁾.

(39) G. DE SCHOUTHEETE, *Les énigmes de l'art du moyen âge. II. Les sources littéraires de Bernard van Orley*, Parijs, 1941, p. 55-72. De laatste synthese hierover bij FARMER 1988, p. 90-91 (de vergelijkingen aldaar met wandtapijten zijn evenwel irrelevant).

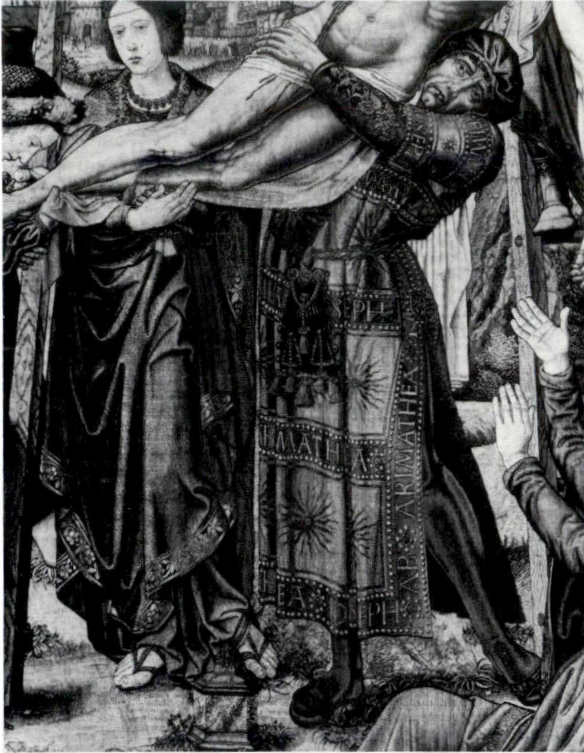


Afb. 15. *Kruisafneming*. Brussels wandtapijt, atelier Pieter van Aelst, na 1507. Madrid, Patrimonio Nacional, serie 6/II.

De Troonhemel

Door de bestelling van 1523, en door de toevoeging aan de inventaris van dat jaar, weten wij thans dat deze hemel als complement gedacht was op de Vierkante Passie (Doc. 5). Ook dit werk is ongetwijfeld ontworpen door Bernard van Orley: de gekruisigde Kristus komt qua anatomie nauw overeen met deze van het Kalvarie-tapijt van Margareta (zie afbn. 18 en 10), de engel bovenaan links is bijna een spiegelbeeldige kopie van de engel rechts boven op de Kruisafneming (afb. 14), en ook de florale boord van het ruglaken is quasi identiek van tekening als deze rond de Vierkante Passie.

In tegenstelling tot de Kalvarie uit de Passiereeks, stelt de centrale scène hier geen bijbels-historische gebeurtenis vast, doch dient als devotiestuk (afb. 18). Op een weids landschap steekt het kruis met Christus af. Hij is omgeven door twee engelen die rouwvolle gebaren maken. Links van Hem merkt men de zittende Maria en de staande Johannes, die beiden kijken naar de twee vrouwelijke figuren aan de andere kant van de kruisstam, wier allegorische betekenis wordt aangegeven door geweven inscripties. De staande IVSTITIA steekt het zwaard weg in de schede, terwijl voor haar MISERICORDIA knielt en naar Christus opkijkt



Afb. 16. *Jozef van Arimathea*. Detail van afb. 14.

terwijl zij het bloed uit Zijn wonde opvangt in een schaal (afb. 19). De Gekruisigde kijkt neer op *Misericordia*, en een ware dialoog tussen beide figuren is weergegeven in opschriften, ingeweven in gouddraad. Boven het kruis leest men: «PROTHIOPARE(N)TIS SA(N)GVINE SOLVI DEBITA M(V)LTA QVOS SVPER EST MISERICORDIA PARTICIPA» — «Door mijn bloed heb ik vele schulden (zonden) van de eerste ouder weggewist. *Misericordia*, belast u met wat overblijft». Hierop antwoordt *Misericordia*, in een opschrift dat vanuit haar mond tot aan de zijwonde van Christus reikt: «SA(N)GVINI(?)S HO(MIN)I P(RE)CIV(M) (of: PRECIOSVM) DISTRIBVA(M) INDIGENIS», wat ongeveer kan vertaald worden als «Ik zal de prijs van het bloed (of: het kostbaar bloed) van de Mens uitdelen aan de tegenwoordigen»⁽⁴⁰⁾.

De ganse verlossingsthematiek wordt verduidelijkt door twee tafereeltjes die zich in zeer klein formaat, want diep in het landschap, afspelen: links (tussen de bloedstraal en de alleenstaande boom) de Zondeval met Adam en Eva, rechts (naast het hoofd van Maria) de Verdrijving van Adam en Eva uit het Paradijs. De figuur van *Misericordia* die Christus' bloed opvangt behoort tot een ganse groep allegorieën in verband met het heilig Bloed, zoals de

(40) Deze tekst is zeer moeilijk leesbaar, hij werd blijkbaar tijdens of na het weven ingelast in een 'crapautage'-techniek. JUSQUERA 1986, p. 47 deed een eerste doch onvolledige poging tot lektuur. Het derde woord is zeer hypothetisch: ICIV, PCN, PCIV? Als het laatste woord een vergissing is, zou men kunnen vermoeden «indigentibus» = de «behoefigen, noodlijdenden» (van «indigens»), i.p.v. «indigenis» (van «indigenus»).



Afb. 17. Troonhemel met God de Vader en de H. Geest. Brussels wandtapijt, naar ontwerp van Bernard van Orley, door Peter de Pantemaker, 1523-1524. Madrid, Patrimonio Nacional, serie 9/1.

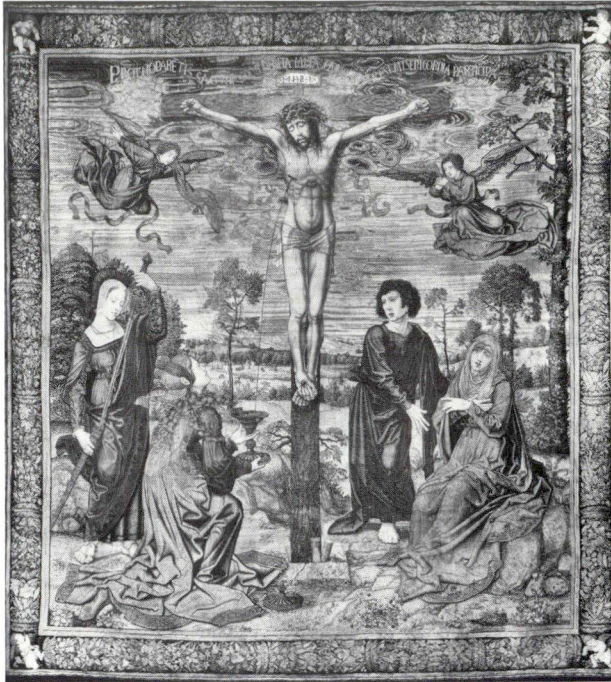
Ecclesia, en later de Mis van Paus Gregorius⁽⁴¹⁾. Het accent dat reeds in de Vierkante Passie gelegd was op de reliekencultus wordt hier verder gezet met het H. Bloed. Tevens wordt dit ruglaken achter de troon van de vorstin ook uitgewerkt als een gerechtigheidsstuk. Het debat en zelfs het proces tussen Justitia en Misericordia, dat op andere eigentijdse wandtapijten rijk werd geïllustreerd, wordt hier bijgelegd op het moment van de Verlossing⁽⁴²⁾.

Het eigenlijke baldakijn met God de Vader en de H. Geest hoort inhoudelijk samen met het ruglaken met de allegorische Kalvarie, als verlossing van de erfzonde. Als dusdanig heeft Van Orley dit nogmaals herhaald op een olieverfschilderij, nu te Rotterdam, dat frappante gelijkenissen vertoont met deze troonhemel (afb. 20). De gekruisigde is er begeleid door Maria (eveneens met de armen gekruisde op de borst) en Johannes, en boven hem verschijnen de Vader en de Geest in de wolken. Justitia is nu vervangen door een Caritas-figuur, waarin men het portret van Margareta zelf herkent, en die als tegenhanger de Justitia toont, bezig met het zwaard in de schede te steken⁽⁴³⁾. Deze Misericordia, identiek aan Caritas/Margareta, en haar tegenhanger Justitia worden herhaald op Van Orley's bekende Kalvarietriптик, bestemd voor

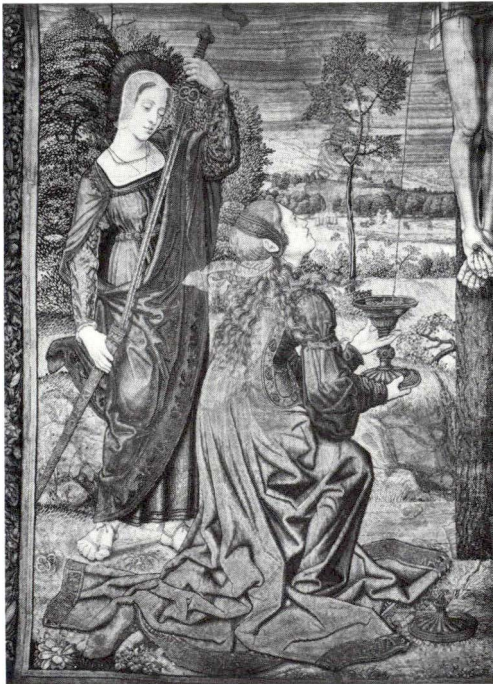
(41) Zie E. KIRSCHBAUM, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 1, kol. 310 («H. Blut», door W. BRÜCKNER) en 572-573 («Ecclesia u. Synagoge» door W. GREISENEGGER).

(42) Voor de iconografie, cf. KIRSCHBAUM, *L.C.L.*, 3, kol. 499 («Ratschluss der Erlösung»). Dit thema op de Zegepraal der Deugden. Brussel en elders: cf. tent. cat. Brussel 1976, p. 100-117, nrs. 24-27.

(43) FRIEDLÄNDER 1972, plaat 105, fig. 113. Aldaar ook gedateerd ca. 1524.



Afb. 18. *Kalvarie van de troonhemel*. Brussels wandtapijt, naar ontwerp van Bernard van Orley, door Peter de Pannemaker, 1523-1524. Madrid, Patrimonio Nacional, serie 9/11.



Afb. 19. *Justitia en Misericordia*. Detail van afb. 18.

Margareta's grafkerk te Brou, maar nu bewaard in de O.-L.-Vrouwekerk te Brugge (afb. 21) (44).

Wellicht diende deze troonhemel als overhuiving van Margareta's bidstoel in de kapel van haar paleis te Mechelen, zoals zij in prent werden voorgesteld door Hogenberg (45). In de betaling van 1524 is immers aangegeven: *lequel ciel est pour servir a lad. riche tapperie* (doc. 5), wat wellicht slaat op de Passietapijten geleverd in 1522. Of bedoelde men hier met 'ciel' alleen het baldakijn, en slaat de 'riche tapisserie' op het ruglaken? Het valt vooralsnog niet uit te maken, en wij kunnen evenmin de eerst locatie van deze ganse groep Passietapijten bepalen. Zeer waarschijnlijk dienden zij voor het opluisteren van de liturgie in de hofkapel te Mechelen. Dit gebouw is evenwel in de loop der tijden zo ingrijpend gewijzigd, dat een topografische reconstructie onmogelijk is geworden.

Het thema van de goddelijke Gerechtigheid en Barmhartigheid kon eveneens dienen als een visuele delegatie van de goddelijke Justitia voor de wereldlijke heerser. Als landvoogdes bezat Margareta de hoogste rechtsmacht, haar gedelegeerd door de keizer. In dit verband is het interessant te wijzen op de analogie met een andere eigentijdse troonbekleding nl. het ensemble Brusselse wandtapijten vervaardigd in 1523-1524 voor paus Clemens VII, en waarvan het ruglaken en de fries nog bewaard zijn in het Vaticaan (46). Op dit zeer groot weefsel (523 × 465 cm) staan drie verpersoonlijkingen die niet zonder verband zijn met Margareta's troonhemel. Het middenste vrouwelijke personage wordt beschouwd als het Geloof of de Religie, gezeten eveneens tussen Justitia en Misericordia. Deze laatste is bovendien voorgesteld als een Caritas die kinderen zoogt. Op dit eigentijds weefsel vindt men dus dezelfde equatie als op Van Orley's voormelde schilderijen, waar deze figuur bovendien nog de gelaats-trekken van de Regentes krijgt.

Luidens Saintenoy zou de Troonhemel van Margareta gediend hebben bij de abdicatie van keizer Karel V in het paleis van de Coudenberg in 1555 (47). Zeker is dat vanaf 1568 zowel ruglaken als hemel samen als troonornament dienen in de oude kerk van het Escorial, waar Filips II het in bruikleen had gegeven. Als de wandtapijten in 1593 van het Escorial terugkeren naar het paleis te Madrid, wordt ook het Afcheid van Christus hierbij vermeld als *cayda de dicho cielo*, dus als ruglaken, wellicht geplaatst onder de Kalvarie (48), en dit gebruik bleef behouden tot op heden.

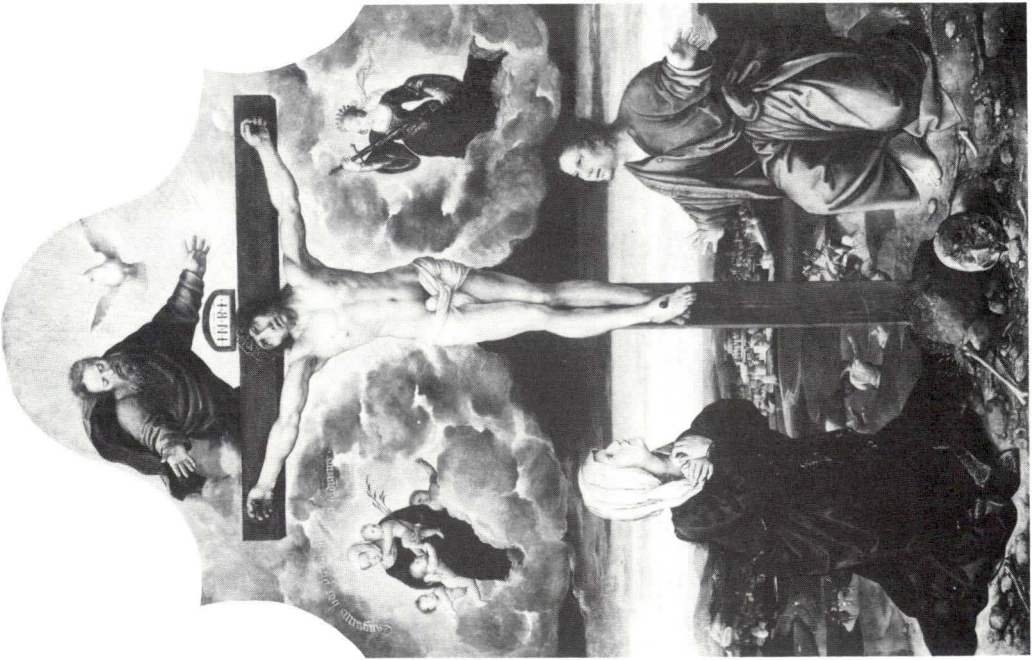
(44) Nog niet zichtbaar (vóór restauratie) bij Friedländer 1972, plaat 86; D. DE VOS, D. VANDEN BUSSCHE en H. VANDEN BORRE, *De restauratie van het Passiedrieluik van Barend van Orley in de O. L. Vrouwekerk te Brugge*, in *Jaarboek 1983-84. Stad Brugge, Stedelijke Musea*, (2), 1985, p. 106-134; op p. 108 identificeert de auteur Justitia verkeerdelijk als de H. Michaël.

(45) M. MAUQUOY-HENDRICKX, *Belgische portretten in de prentkunst*, Brussel, 1960, p. 7-8 en pl. 3.

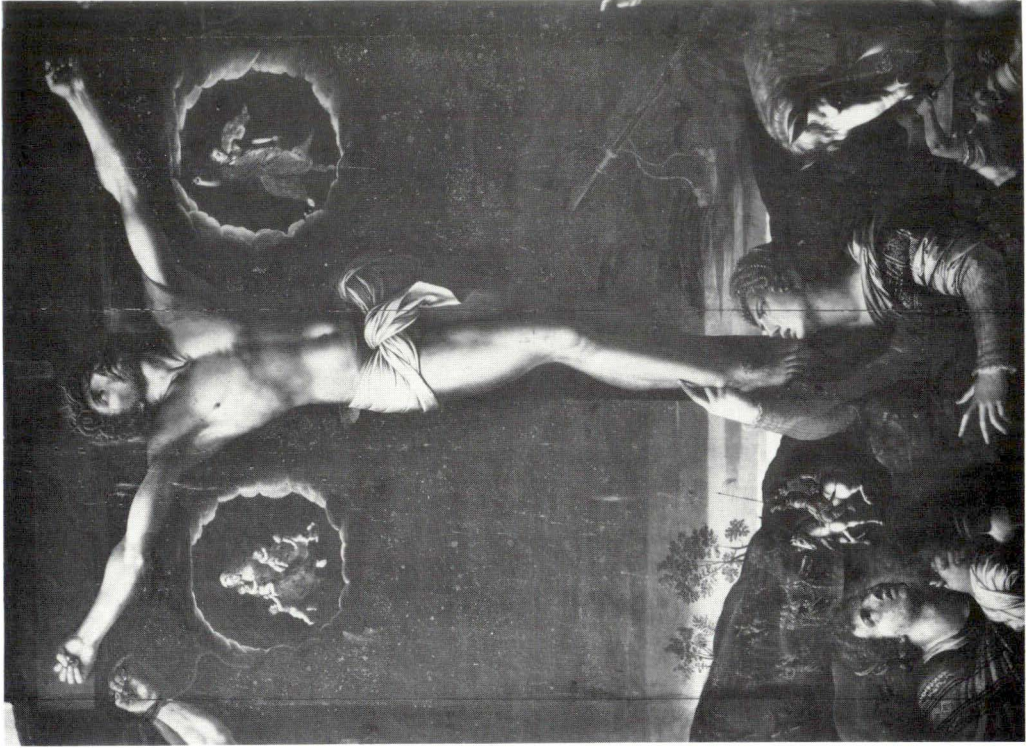
(46) M. PERRY, 'Candor Illaesus': the 'Impresa' of Clement VII and Other Medici Devices in the Vatican Stanze, in *The Burlington Magazine*, CXLIX, 1977, p. 676-686, zie fig. 3 en p. 677 en volg.; ook afgebeeld in tentoonstellingcat. *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo mediceo*, Florence, 1980, p. 46 nr. 67 en afb. op p. 47 (met de fries).

(47) P. SAINTENOY, *Les arts et les artistes à la Cour de Bruxelles*, II, Brussel, 1934, p. 216, die — zoals gebruikelijk — geen andere bronnen hiervoor opgeeft.

(48) C. HERRERO CARRETERO, *Tapices donados para el culto de la iglesia vieja*, in *IV Centenario del Monasterio de El Escorial. Iglesia y Monarquía. La Liturgia*, Madrid, 1986, p. 94 en 115.



Afb. 20. Bernard van Orley, *Katharic*. Olieverf op paneel, inv. ca. 1524. Rotterdam, Museum Boymans - van Beuningen, inv. 1629.



Afb. 21. Bernard van Orley, *Katharic* (detail). Olieverf op paneel, 1531. Brugge, O.-L.-Vrouwkerk.

Het Afscheid van Christus aan Maria en de II. Vrouwen

Terwijl Peter de Pannemaker de laatste twee Passietapijten voltooide, betaalde het hof begin 1521 een wandtapijt met het Afscheid van Christus aan Julien Portois te Mechelen (Doc. 2). Ook dit wandtapijt is bewaard in de Spaanse koninklijke verzameling, en zoals vermeld hoort het thans bij de Troonhemel (afb. 22) (49).

Het betreft hier een apoerief onderwerp dat een zekere bijval genoot in de Duitse kunst van deze periode. Op een houtsnede van het Marialeven van Dürer (B. 92), uitgevoerd ten laatste in 1506, wendt Christus zich af van zijn Moeder, gezeten vóór twee andere vrouwen, en hij zegent haar (50). Dichter bij dit wandtapijt staat een gravure van Wolf Traut, uit 1516, waar drie apostelen het tegengewicht van de II. Vrouwen uitmaken en waar Christus aan Maria de hand reikt. Zulke dispositie vindt men ook op een pentekening van Lucas Cranach de Oude (51).

Het model van het wandtapijt werd allicht verschaft door iemand uit de omgeving van Van Orley, en hierbij kan men denken aan Jan van Coninxloo, van wie zulk een compositie bewaard bleef op een schilderij te Rouen (afb. 23) (52). Deze kunstenaar, die langs moederszijde aan Van Orley verwant was, hanteert een vocabularium dat nauw verwant is met Orley's vormtaal juist vóór 1520 (53). Deze stijl vindt men ook terug in enkele figuren en composities van het Leven van Christus, Brusselse wandtapijten afkomstig uit de kathedraal van Canterbury, ontstaan in 1511-1513 en nu bewaard in Aix-en-Provence (54).

Relaties met andere Passiereeksen

Het passieverhaal vertegenwoordigde een geliefd genre in de tapijtproduktie van het eerste kwartaal van de zestiende eeuw. Talrijke andere getuigenissen zijn bewaard in vele musea en verzamelingen. De hier besproken groep werd dan ook terecht of ten onrechte meermaals in verband gebracht met soortgelijke eigentijdse tapijten. Enkele kritische beschouwingen hierover mogen deze studie afronden.

In de verzameling van de Spaanse kroon zelf bestaan nog andere Passietapijten uit deze periode, die men wel eens met de Vierkante Passie heeft vergeleken. Een stilistisch oudere serie is deze met de Kruisdraging en met de Kruisafneming (Madrid, serie 6), waartoe ook tot het

(49) JUNQUERA 1986, p. 48, serie 9/III — Ofschoon het ook goud en zilver bevatte, lag de prijs van 15 pond per el beneden de helft van deze bedongen door de Pannemaker.

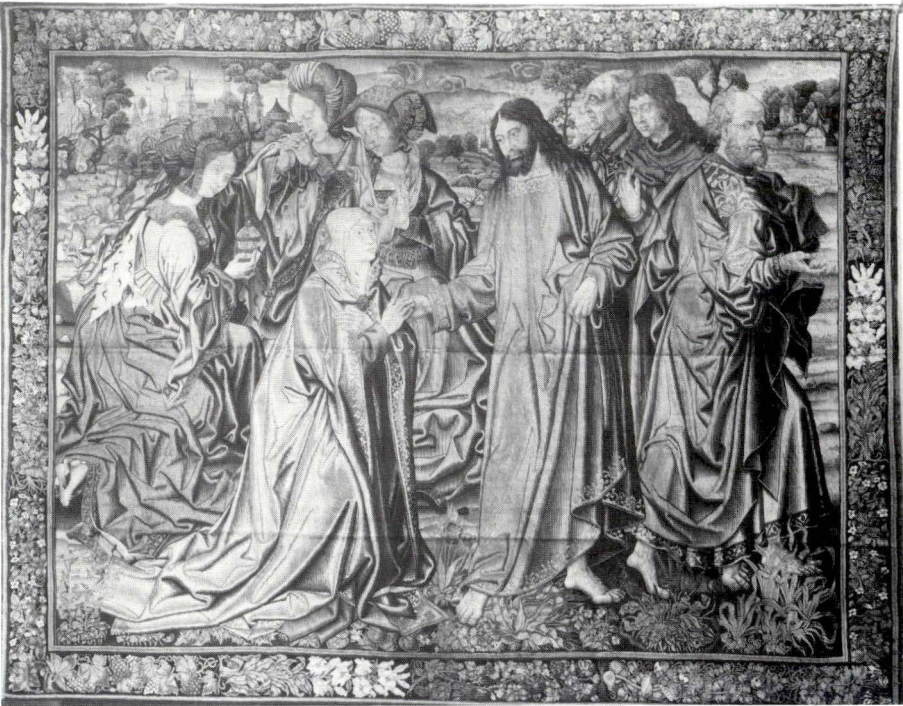
(50) P. MURRAY, *Zwei Gemälde des Abschieds Christi aus dem Dürerkreise*, in *Walraf Richardz Jahrbuch*, 16, 1954, p. 209-212. Minder dynamisch is de nitwerking in zijn *Kleine Passie* (B 21; 1511).

(51) MURRAY, *Ibid.*, fig. 125; J. JAHN (ed.), *Lucas Cranach d. Ae. Das gesamte graphische Werk*, (München 1972), p. 43; tentoonstellingscat. *Lucas Cranach d. Ae.*, Basel 1976, II, p. 157, n. 301. — Andere vbn. vermeld in KIRSCHBAUM, *L.C. L.*, I, kol. 35-37 («Abschied Jesu von Maria» door J. EMMINGHAUS).

(52) J. MAQUET TOMBU, *Bernard van Orley et son entourage*, in *Société royale d'archéologie de Belgique. Bernard van Orley, 1488-1511*, Brussel, 1913, p. 156 en pl. XXX.

(53) J. D. FARMER, *Bernard van Orley of Brussels*, Ann Arbor, 1988, p. 215.

(54) JUNQUERA 1986, p. 48. Tentoonstellingscat. *Les tapisseries de la Vie du Christ et de la Vierge d'Aix-en-Provence*, Aix-en-Provence, juillet-décembre 1977, cf. onze bijdrage p. 78-85.



Afb. 22. *Het Afscheid van Jezus en de II. Vrouwen*. Mechels wandtapijt, door Julien Portois, 1521. Madrid, Patrimonio Nacional, serie 9/111.



Afb. 23. Jan van Coninxloo, *Afscheid van Jezus*. Olieverf op paneel. Rouen, Musée des Beaux-Arts, cat. nr. 111.

begin van de 19de eeuw de Voetwassing (Rijksmuseum Amsterdam) en Christus vóór Pilatus (Kon. Musea voor Kunst & Geschiedenis Brussel) behoorden⁽⁵⁵⁾. De opschriften « Aelst » en « 1507 » op de Kruisdraging verwijzen naar een oudere editio princeps uit het atelier van Pieter van Aelst, waarvan te Madrid nog één tapijt overgebleven is, nl. een geïsoleerde Kruisafneming. Een andere hereditie, die de smallere oorspronkelijke kartons van dichterbij volgt, werd in 1531 gekocht door kardinaal Cles en is nog te Trento bewaard⁽⁵⁶⁾. Marguerite Calberg, en anderen na haar, beweerde dat de Madrileense vergrote versie ontstond na de Vierkante Passie. Volgens haar was de baardige man, met de armen gekruist op de borst, uiterst rechts op de Kruisafneming van Madrid 6/II, overgenomen van de identieke figuur op de Kalvarie van de Vierkante Passie⁽⁵⁷⁾ (vgl. afbn. 13 en 15). Men kan zich evenwel afvragen of het tegendeel niet gebeurd is. Op de stilistische oudere Kruisafneming staat deze figuur op het tweede plan (afb. 15). Hij kijkt er duidelijk naar de groep die het lichaam van Christus opvangt, en hij wordt hiertoe aangezet door een man, links van hem, die naar de hoofdscène wijst. Op de Kalvarie van de Vierkante Passie staat hij compositorisch vóór de Gekruisigde, en zijn blik verdwijnt dus in het ijle. Het is bijgevolg meer aannemelijk te geloven dat de Passiereeks Madrid-Amsterdam-Brussel ontstaan is vóór de eerste twee tapijten van de Vierkante Passie, zeer waarschijnlijk besteld in 1518 of 1519⁽⁵⁸⁾. De Mantegneske vrouwenfiguur links op de Kruisafneming van Madrid 6/II, is veel plomper dan de fraaie Veronica op de Vierkante Passie. Zij doet eerder denken aan de dansende meisjes op de Triomf der Deugden, besteld voor de kathedraal van Palencia rond 1520⁽⁵⁹⁾. Het is ook niet uitgemaakt wanneer de Passie te Trento werd geweven: 1531 is alleen het jaar van de aankoop.

Evenveel, zo niet meer commentaren werden gewijd aan een andere Passiereeks, eertijds in het bezit van de hertogen van Alva, en die nu verspreid is over musea te Parijs, Washington en New York⁽⁶⁰⁾. De band met de Vierkante Passie te Madrid is bijzonder nauw, omdat twee composities, nl. Getsemani en de Kruisdraging, geweven zijn naar dezelfde kartons. Bovendien is het Laatste Avondmaal ook bijna identiek aan het tapijt in 1531 geleverd door Pannemaker aan Karel V (Madrid 45/II).

(55) Madrid serie 6, JUNQUERA 1986, p. 27-29; M. CALBERG, *La comparaison du Christ devant Pilate. Tapisserie de Bruxelles du premier quart du XVI^e siècle*, in *Bulletin van de Kon. Musea voor Kunst en Geschiedenis. A^e serie*, 35, 1963, p. 93-115; tentoonstellingscat. *Brusselse wandtapijten van de Pre-renaissance*, Brussel, KMKG, 1976, p. 67-73, nr. 16; A. M. L. E. ERKELENS, *Een wandtapijt met de Voetwassing, Brussel ca. 1520*, in *Bulletin van het Rijksmuseum*, 1959, p. 62-63; Id., *Rijksmuseum Amsterdam. Wandtapijten. I. Late gotiek en vroege renaissance*, Amsterdam, 1962, p. 36-39.

(56) Madrid, serie 7/IV, cf. JUNQUERA 1986, p. 34. — Voor Trento, cf. E. CASTELNUOVO - M. LUPO, 1990, 320 p. (zie noot 17) met zeer rijke vergelijkende illustraties van alle nog bewaarde Passietapijten van deze periode.

(57) CALBERG, *op. cit.*, 1963, p. 99 en fig. 7 en 8, p. 112-113; tent. Brussel 1976, p. 70-71.

(58) Ook de andere twee personages, de Veronica en de oudere man, zijn niet organisch met elkaar verbonden, en kijken naar de toeschouwer.

(59) Cf. tent. Brussel 1976, p. 102 en 105.

(60) Afbeeldingen bij M. ANSWORTH 1990, p. 50-53 (zie onze noot 10). Het tapijt met het Laatste Avondmaal, nu in het Metropolitan Museum of Art te New York, behoorde niet tot de drie van de veiling Alva, doch het wordt algemeen aanvaard dat het deel uitmaakt van dezelfde serie, cf. E. A. STANDEN, *European Post-Medieval Tapestries and related Hangings in the Metropolitan Museum of Art*, I, New York, 1985, p. 65-73, nr. 6.

Verscheidene vorsers zijn geneigd in deze Alva-Passie de editio princeps te zien van de kartons, en dit vooral op grond van de merktekens: de Alva-tapijten dragen geen merken, en zij zouden daarom ontstaan zijn vóór 1528, terwijl het (minuscule) Brussels stadsmerk op de Vierkante Passie te Madrid zou duiden op een uitvoering ten vroegste in dat jaar ⁽⁶¹⁾. Verscheidene argumenten spreken dit o.i. tegen. Vooreerst is er de congruentie tussen de vier onderwerpen vermeld in de inventaris van 1523 (doc. 6) en de nog bewaarde serie te Madrid: de serie nr. 10 aldaar is ongetwijfeld deze besteld door Margareta en geweven door Peter de Pannemaker in de jaren 1518/19-1522. Hierin is een Kruisafneming opgenomen, wat in de Alva-Passie ontbreekt. Ook kwamen wij, na nauwkeurig onderzoek in situ, tot de conclusie dat het minuscule stadsmerk van Brussel op Madrid reeks nr. 10 nadien aan de onderste zelfkant werd toegevoegd. Anderzijds heeft men ook vastgesteld dat de onderste zelfkant van de tapijten van de Alva-Passie vernieuwd is ⁽⁶²⁾. Het is dus niet onmogelijk dat ook deze wefels stadsmerken (van 1528 of later) droegen, en niets pleit voor een a-priori ontstaan vóór 1528. Tenslotte, en niet het minst, is er de visuele evidentie zelf. In de Alva-Passie hernam Van Orley de twee meest 'moderne' composities' nl. Getsemani en de Kruisdraging, hij hertekende de nogal archaisch aandoende Kalvarie in een volledig renaissanceistische compositie met grote dramatische effecten ⁽⁶³⁾, en hij voegde er een even indrukwekkende Laatste Avondmaal aan toe. De eerste twee onderwerpen van Margareta's serie worden dus hier omkaderd door twee nieuwe composities. Het Laatste Avondmaal werd ook op het getouw gelegd en geleverd aan Karel V in 1531 (afb. 21). Was het keizerlijke exemplaar de eerste uitgave ervan? Wellicht wel, want de wijzigingen van het karton schijnen te verlopen van het exemplaar te Madrid naar dat te New York, en niet omgekeerd ⁽⁶⁴⁾.

Rest dan nog de vraag wie de besteller was van de Alva-Passie? Het probleem is niet opgelost en valt, stricto sensu, buiten het bestek van deze studie. Adelson, die de laatste synthese over deze reeks geschreven heeft, neemt als hypothese een bestelling van of een gift voor het Vatikaan. Persoonlijk geloof ik dat ook de hoogste adel in de Nederlanden voor zulke vorstelijke bestelling in aanmerking kan komen. Het volstaat hier bijvoorbeeld te wijzen op de collectie wandtapijten van Antoon van Lalaing, heer van Hoogstraten en vertrouwensman van Margareta: in 1548 bezat zijn weduwe, Elisabeth van Culemborg, verschillende Passietapijten die wel eens met de Alva-reeks zouden kunnen vereenzelvigd worden ⁽⁶⁵⁾. Tenzij de serie door de beruchte « Ijzeren Hertog » van Alva zelf werd gekocht tijdens zijn verblijf in onze gewes-

(61) Aldus FARMER 1988, p. 309 en AINSWORTH 1990, p. 50; STANDEN 1985, p. 70, neemt geen standpunt terzake in.

(62) Wij hebben dit nagekeken te Alden Biesen op 17.12.1985. — Dank aan C. Adelson, die ons inzage gaf aan haar manuscript over deze tapijten, bestemd voor de eerlang te verschijnen collectiecatalogus van de National Gallery of Art, Washington.

(63) Ainsworth schrijft terecht: « he (Van Orley) limited these narratives increasingly more to highlights (...) and intentionally featured those moments of greatest emotional drama and human dilemma » (1990, p. 50-51).

(64) Vgl. STANDEN 1985, p. 71 en JUNQUERA 1986, p. 306. Te New York is het koelvat vooraan weggelaten en vervangen door een meer eenvoudige schenkan; anderzijds werd de stralenkrans rond Christus' hoofd verrijkt met een halo.

(65) Zie ons doc. 7: Arnhem, Rijksarchief Gelderland, fonds Culemborg, vol. 246: *Inventaire des meubles et de la maison et chastelet de Hoogstraten*.



Abt. 24. *Het Laatste Avondmaal*. Brussels wandtapijt, naar ontwerp van Bernard van Ortey, door Peter de Pannemaker, 1523-1524. Madrid, Patrimonio Nacional, serie 45/11.

ten : was hij geen trouwe klant van Willem de Pannemaker, die wellicht de zoon was van Peter, leverancier van Margareta en eigenaar van deze kartons?

Een zelfde vraag naar de bestelgever wordt gesteld door een groep van vier Brusselse wandtapijten bewaard te Dresden, met voorstelling van de Aanbidding der Herders, de Kruisdraging, de Kalvarie en de Hemelvaart. Zij zijn allen schatplichtig aan gravures van Dürer, doch de Kalvarie is een vrij getrouwe variatie van deze uit de Vierkante Passie (vgl. afbn. 10 en 11). Wellicht werden zij door een Saksische keurvorst zoniet besteld dan toch in de Nederlanden gekocht tijdens een van hun reizen naar het hof te Mechelen⁽⁶⁶⁾. De Kalvarie van

(66) E. KUMSCH, *Die Dresdner Passionsteppiche und ihre Beziehungen zu Dürer*, in *Mitteilungen aus den sächsischen Kunstsammlungen*, IV, 1913, p. 19-29; op p. 21 vraagt hij zich af of hertog Georg de Baardige ze in 1515 zou meegebracht hebben, hetgeen te vroeg is volgens de nu bekende chronologie; ze zijn voor het eerst vermeld in een inventaris in 1565 (p. 27). — Het wandtapijt meet 336 × 329 cm. — Men vergete hierbij niet de reis waarbij Lucas Cranach reeds de Nederlanden bezocht in 1508, dus lang vóór Dürer, cf. J. DÜVINGEN, *Lucas Cranach en Albrecht Dürer aan het hof van Margareta van Oostenrijk*, in *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1970, p. 8-13.

Dresden herneemt letterlijk het wandtapijt van Madrid, doch één figuur is er aan toegevoegd, nl. een wenende vrouw, rechts van het kruis en links van Veronica. Deze figuur is zowat een verborgen handtekening van het Orley-atelier: men vindt ze rechts op het reeds vermelde Afscheid van Christus van Jan van Coninxloo (afb. 23), maar ook op het rechterzijluik van het Saluzzo-retabel in het Gemeentelijk Museum te Brussel. Daar is het de wenende Maria, en zij draagt er bovendien het opschrift ORLEI, wellicht een verwijzing naar Bernard's vader Valentijn van Orley⁽⁶⁷⁾.

Peter de Pannemaker

De opeenvolgende bestellingen van de Vierkante Passie, de Troonhemel en het Laatste Avondmaal identificeren Peter de Pannemaker als de wever van deze roemrijke stukken. Het zijn ook de enige nog aanwijsbare tapijten van deze wever. Enkele andere archivalia hebben betrekking op zijn activiteit, en hierbij dient vooral een brief van keizer Maximiliaan vermeld, waarbij hij op 19 mei 1517 melding maakt dat hij bij deze wever heeft gekocht *ain stukgh guldin tapesserei mit ainem crucifix und unsers heren laiden.. umb tausend guldin*⁽⁶⁸⁾. Gaat het hier om één wandtapijt gelijkend op de later geweven Passie van zijn dochter Margareta? Dit kunnen wij nu niet meer bepalen, doch wij begrijpen meteen dat Margareta zich voor haar — schijnbaar eerste — bestelling te Brussel in 1518/1519 tot deze wever heeft gewend, en dat zij hem eerst opdracht gaf om voor haar eveneens een 'crucifix' (Kalvarie) en een 'unsers heren laiden' (Kruisafneming) te weven. Dat zij zijn diensten waardeerde, blijkt uit haar opdracht van 20 januari 1523, waarbij zij hem de titel van *nostre tapissier* verleende, met een vergoeding van een 'patart' per dag⁽⁶⁹⁾. Te oordelen naar de prachtige weefsels die hij ons naliet, was deze onderscheiding ten volle verdiend.

DOCUMENTEN

1. 1520, 1 september. — Margareta van Oostenrijk geeft opdracht aan Peter de Pannemaker twee wandtapijten met taferelen van de Passie te weven

Marché fait et conclut par Madame avec maistre Pierre de Pannemaker, tapissier, demeurant en la ville de Bruxelles.

Assavoir, que ledit maistre fera et acomplira deux pièces de fynne et riche tapisserie, du mesme estoffe que desia luy en a vendu deux pièces, de l'ystoire de la Passion pour le pris et somme l'aunle de xxxviii florins de xx patars, telle longueur, largeur et qualité, que les patrons que pour ce luy sont baillés appartiendront.

(67) J. DE COO, *Twee Orley-relabels*, in *Jaarboek Kon. Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1979, p. 68 en fig. 5.

(68) H. GOEBEL, *Wandteppiche. I. Die Niederlande*, Leipzig, 1923, I, p. 309.

(69) Gh. DE BOOM, *op. cit.*, p. 137, n. 3. — Brussel, A.R.A., Acquits de Lille, 524 I, fol. 50.

Laquelle tapisserie sera faicte et parfaicte endedans ung an prouchain, vendu de telle bonté, manufacture et extimacion que les aultres deux dessusdictes pièces ou meilleur.

Item, que pour avancement dudict ouvrage madite dame luy fera délivrer en bon compte et en tant moings du pris de ladite tapisserie, des maintenant la somme de deux cens florins dicte monnoie pour acheter fil d'or et d'argent bons et exquis, pour employer à ladicte tapisserie, lesquels ii C. florins luy seront rabatz sur le payement de ladite tapisserie.

Item, que lesdictes patrons se feront aux frais et despence dudit maistre tapissier.

Item, que ayant fait et parfaict la marché de présentement ouvrage, que pourra estre que ledit maistre tapissier affirme endedans sept ou huit mois prouchains madicte dame luy fera payer la moitié de ce a quoy ladicte tapisserie pourra monter, selon sa mesure et au pris que dessus desduisant lesdits ii C. florins que luy seront payés que dessus.

Et quant ladicte tapisserie sera parfaicte, madame luy fera payer le surplus de ce a quoy elle montera au pris que desdudit luy faisant delivrer dicelle.

Item a este convenu et accordé que si madite dame ne treuve ladite tapisserie bien et exquisement faicte a son entendement, et de si bon estoffe que laultre, elle la pourra delaisser et abandonner au dit maitre tapissier qui en ce cas sera tenu luy rendre ce quil pourrait avoir receu a bon compte sur lestoffe et fasson de ladite tapisserie et ceroit en ce cas ce marché nul et de nul effect.

Lesquelles choses ainsi traictees et concluttes madicte dame en parole de princesse et ledit maitre pierre de pannemaker par sa foy et serement et soubz lobligation de tous ses biens présents et advenir ont promis et promettent assavoir chacun en sa qualité et selon quil est cydessus contenu furnir et accomplir sans fraude deception ou mal engin.

Et ont signé ce présent traicté de leur nom le premier jour de septembre l'an XVc et vingt présents à ce noble Sr. Symon de Quingey, Sgr. de Mombaillon et premier maistre d'hostel de madicte dame et maistre Barnard d'Orley, painctre. Ainsi signé Marguerite et Peter de Pannemaker

(Brussel, Alg. Rijksarchieff (A.R.A.), Acquits de Lille 524 II, fol. 23)

2. 1521, 3 januari. – Bevestiging van de betaling van een wandtapijt aan Julien Portois, tapissier te Mechelen

Nous Simon de Quingey, chevalier, seigneur du dit lieu et de Monbaillon, conseiller et premier maistre d'ostel de Madame et chief-commis sur le fait de ses finances, certiffions, par ordonnance de Madame, avoir marchandé avec Julien Portois, tapissier résidant à Malines, une pièce de fine tapisserie, contenant dix aulnes, faictes de fil d'or et de soye, avec grans personnages, contenant l'histoire que Notre Seigneur dit adieu à sa précieuse mère quand il alla en Jhérusalem pour y souffrir mort et /passion ?/ aux prix de 15 livres de 40 gros l'aulne, la/laquelle/ pièce ma dicte dame a retenu devers elle en ses mains. Fait à Malines, soubz nostre seing manuel cy mis, le 3^e de Janvier, anno 21, stil de Rome.

(Brussel, A.R.A., Staat en Audiëntie, 1474, 1)

(naar uitgave: J. Duverger, *Margareta van Oostenrijk en de Mechelsche Tapijtnijverheid*, in *Mechlinia*, 10, n° 4, 1932, p. 57).

3. 1521, juli-september. – Margareta van Oostenrijk betaalt aan Peter de Pannemaker 800 pond voor goud- en zilverdraad van de wandtapijten besteld op 1 september 1520

A maistre Pierre Pannemackre, maistre tapissier residant à Bruxelles, la somme de huyt cent livres, de quarante gros monnaie de Flandre la livre, que Madame luy a ordonné prendre et avoir d'elle en payement sur et à bon compte de ce quelle luy pourra devoir, de cause de certaines pieces de riche tapisserie quil a accorde avec elle de faire de telle ou meilleure estoffe que celle que desja elle a eut de luy, le tout selon les poinets condicions et charges, au long declarées au marché sur et fait le premier iour de septembre XV c et XX. Et ce pour despence huyt cent livres pour fil dor et dargent bien exquis par luy acheté et employé en ladicte tapisserie. Et aultre et pardessus aultres IIc L dudit pris que pour la cause que dessus madiete dame luy fait promptement delivrer. Pour ce par quittance dudit maistre Pierre Pannemaker la dit somme de viii c L.

(Brussel, A.R.A., Rekenkamer, 1797, fol. 209 r^o)

4. 1522, juli-september. — Peter de Pannemaker ontvangt het saldo van de betaling voor de bestelling van 1 september 1520, voor twee Passietapijten

A maistre Pierre de Pannemaker, maistre tapissier, résidant à Bruxelles, la somme de six cens quatre vingtz quinze livres de xl gros monnoie de flandres la livre, que deue luy estoit de reste pour sa parpaie de XIXc IIIxx XV livres, dudit pris a quoy monte l'achat que madame a fait avec luy de deux exquis pieces de tapisseries faictes de fil d'or et soie contenant icelle tapisserie ensemble LII aulnes demye, en laquelle est contenue l'histoire a assez grans personnaiges comment nostre seigneur Jhesusrist est au jardin d'olivet priant Dieu son Père et comment il porte la croix pour y recepvoir mort et passion. Et ce par marché que mad. dame a fait au prix de XXXVIII livres dud. pris l'aulne, que reviennent à ladicte somme de XIXc IIIxx XV livres, lesquelles deux pièces de riche tapisserie icelle dame a retenues devers elle en ses mains et les luy a led. Pannemaker faictes, furnies et livrées ce tout selon les promectz, conditions et charges, au long déclairées au marche sur ce fait avec luy le premier jour de septembre XVcXX lequel il a rendu. Sur laquelle il a desja receue la somme de XIIc livres dicte monnoie dont ce tresorier a prouffité assavoir sur le roole des mois de juillet aoust et septembre XVcXX, II c L., sur celle desdits mois anno XXI VIII c L., sur celle des mois de janvier fevrier et mars anno XXII stil de Romme C L., et sur celle de ce present mois aultre II c L.

Ainsi luy estoit deu de reste ladicte somme de Vlc IIIxx XV livres, pour ce par quittance dudit maitre pierre de Pannemaker, *avec certificacions du chief comme sur le fait des finances dicelle dame et du contrerolleur de la despence ordinaire de l'hostel de mad. dame sur ce servans icelle somme de VI c III xx XL L.

* (bijvoegsel :) Madame se cest son bon playsir pourra faire meetre ceste tapisserie en linventaire de ses tapisseries et autres riches bagues et joyaulx.

(Brussel, A.R.A., Rekenkamer, 1798, fol. 217-219)

5. 1524, october–december. – Peter de Pannemaker ontvangt het saldo van de betaling voor een baldakijn in tapijtwerk

A maistre Pierre de Pannemaker, tapissier de Madame, résidant à Bruxelles, la somme de trois cent huit livres du prix de quarante gros monnoie de Flandres la livre, que par l'expres commandement et ordonnance de madiete dame aud. tresourier et receveur general luy a baille content, que deue luy estoit de reste pour sa parpaie de VI^{le} VIII l. dudit pris à quoy monte l'achat que icelle dame a fait de luy d'ung riche ciel de tapisserie avec les gouttières, contenans ensemble XVI aulnes, de mesme estouffe que les deux riches et exquises pièces de tapisseries, faictes de fil dor et de soye qu'il luy a naguères faictes et livrées en ses mains, lequel ciel est pour servir à lad. riche tappisserie, et ce par marché fait avec luy au prix de XXXVIII l. de quarante gros laulne, par le Sr. de Rosimboz, premier maistre dostel et chief commis sur le fait des finances de madiete dame, recevant à lad. somme de VI^{le} VIII l. sur laquelle il a desja recue la somme de III^{le} l. dicte monnoye dont ledit tresourier a prouffite sur le roole des mois de juillet aoust et septembre XV^{le} XXIII: CL l., et sur celluy des mois d'avril may et juing a^o XV^{le} XXIII aussi CL l., lesquels ciel et gouttières icelle dame a retenu devers elle en ses mains, et les luy a faictes et livrées le tout selon les promectz, condicions et charges au long déclairées au marché sur ce fait avec luy le X^e jour d'aoust XV^{le} XXIII.

Lequel il a rendu es mains de madiete dame pour ce par quitance dudiet mainstre pierre de Pannemareker (sic). Et certificacions dudiet chief commis sur le fait des finances dicelle dame, et contrerolleur de lostel de madiete dame sur ce finance, ladiete somme de III^{le} VIII l.

(Brussel, A.R.A., Rekenkamer, 1800, fol. 216 r^o-217)

6. 1523–24: Uittreksel uit de inventaris van het paleis van Margareta van Oostenrijk te Mechelen

(...) Riche tapisserie ouvrée de fil d'or d'argent et de soie, nouvellement achetée par Madame.

(1) Premier, une belle et riche pièce de tapisserie de V aulnes de haulteur et de V aulnes 1 cart es chars de largeur historiée, comme Nre Sgr pourtoit la croix à sa Passion.

(2) Item, une aultre pièce de V aulnes eschars de haulteur et de V aulnes 1 cart de largeur historié, comme Nre Sgr estoit au jardin d'Olivet.

(3) Item, une aultre pièce de tapisserie de V aulnes & cart manges de haulteur et V aulnes d. quart de largeur historiée de la deposicion de Nre Sgr de la croix.

(4) Item, une aultre pièce de tapisserie de mesme de V aulnes escharsse de haulteur et de V aulnes de largeur historiée, comme Nre Sgr pendoit en croix.

(5) Item une aultre petite piece de mesmes, de III aulnes 1 cart demi de haulteur et III aulnes 1 cart de largeur, historiée aussi, comme Nre Sgr pend en croix.

(6) Item une aultre petite pièce de haulteur une aulne de (mye) et d(eux) quart de largeur II aulnes, historié, comme Nre Sgr pourtoit la croix.

(7) Item, une aultre petite pièce de riche tappisserie de deux aulnes III quars de haulteur et III aulnes d(emi)e de largeur, historié, comme Nre Sgr print congjé de sa glorieuse mère.

(8) Item, une aultre petite pièce contenant 1 aulne en carrure historiée de Nre Sgr et de Nre Dame.

(.....)

(9) Item, depuis cest inventoire fait a receu ledit garde-joyaulx ung riche ciel de tapisserie contenant de haulteur... aulnes et de largeur... fait par Pietre Pannemarie à Bruxelles, ouquel est figuré Dieu le Père et le St. Esperit, environnez de plusieurs anges.

(Parijs, Bibliothèque Nationale, 500 Colbert, 128, fol. 130 v^o-131)

7. 1531. – Peter de Pannemaker wordt betaald voor een wandtapijt van het Laatste Avondmaal, geleverd aan keizer Karel V.

A Pieter de Pannemacker, pour une riche pièce de tapisserie d'or d'argent et de soye, contenant XXVIII aulnes ou est *la Cène que N.S. feist à ses apostres le blanc jeudi* qu'il avoit vendu à l'empereur à XXXVIII l. de XL gros l'aulne M XXVI l.

(naar uitgave : J. Houdoy, *Les tapisseries de haute-lisse*, Lille-Paris 1871, p. 145)

8. 1548. – Inventaris van het kasteel van Hoogstraten.

Tapisseries seruans a la chappelle avec autres petites pieces.

Une piece de tapisserie de fil dor et de soye, la figure de lemission du st esprit que notre seigneur envoya a ses appostres.

Item une autre piece de tappisserie aussi de fil dor et de soye, la figure de notre seigneur estant avec ses trois apostres priant dieu son pere au gardin dolivet.

Item encoires une grande piece de tappisserie de fil dor et de soye, de la passion notre seigneur estant en croix, les deux larrons a dextre et a senestre.

Item encoires une autre piece de tappisserie de fil dor et de soye aussi de la passion notre seigneur, de la descente de la croix et quil alla delivrer les saints peres hors du limbe.

Item encoires une grande piece de tapisserie de fil dor et de soye de la passion et vengeance de notre seigneur.

Item une autre petite piece de tappisserie de fil dor et de soye, a la louenge de notre dame, de une aulne de large, et cinq quartiers de long.

Item ung tableau de brodure des trois rois.

Item une petite ymaige de notre dame mise sur bois brode de velours noir.

(Arnhem, Rijksarchief Gelderland, fonds Culemborg, vol. 246, fol. 8 r^o)

ABSTRACT: The Passion Tapestries of Margaret of Austria (c. 1518–1524). New Data and Documents.

The first aim of this study is to provide a correct edition of several archival documents related to some Passion tapestries, ordered by Margaret of Austria in Brussels and Mechelen between c. 1518 and 1521. The contract of 1 September 1520 stipulates that Peter de Panne-maker should weave two Passion tapestries of the same quality as those already delivered (Doc. 1). In 1521, an intermediary payment is made for gold and silver threads (doc. 3) and in July-September 1522, the pieces ordered on the 1.9.1520 are delivered: they represented Gethsemani and Christ carrying his Cross (doc. 4). As the 1523 inventory (doc. 6) mentions those pieces as well as a Calvary and a Descent from the Cross of the same dimensions, one can deduce that the latter two were those delivered in 1520. Their more archaic style confirms this chronology, though the cartoons for all four can be attributed to Bernard van Orley. In the same week when he witnessed the 1520 contract, Van Orley received Albert Dürer in his house in Brussels. Dürer's influence is obvious in these weavings, especially in the Gethsemani tapestry (figs. 1, 3 and 4). The tapestry representing Christ carrying the Cross is related not only to Van Orley's Veurne altarpiece (figs. 6 and 7) but also to Raphaël's 'Spasimo di Sicilia' (fig. 8), and even to the art of Jacopo de' Barbari, who worked in Mechelen until his death, probably in 1516 (figs. 5 and 9).

The general disposition and style of the Calvary is more traditional (figs. 10 and 12), and it belongs to Orley's earlier style. The group on the right (fig. 13) contains a Rogerian figure as well as a Quattrocento Veronica, and the man on the foreground (Nicodemus?) is apparently borrowed from an older tapestry, woven by Peter van Aelst (fig. 15). The Descent of the Cross (fig. 14) relies on older Flemish models (fig. 15) as well as on Italian prototypes (Angelico, Raimondi). The figures on the foreground left and right witness of Van Orley's style, but the monumental Joseph of Arimathia (fig. 16) reminds the art of Colyn de Coter. In this weaving, general emphasis is laid on the relics of the Passion: the crown of thorns, and the nails held by a couple on the background left. These may refer to the Holy Lance, one of the oldest regalia of the German Empire. Both Calvary and Descent of the Cross could reflect Van Orley's composition for the central panel of the Veurne altar, now lost.

The so-called 'Throne of the Emperor Charles V' (figs. 17 and 18) has in fact been ordered in August 1523 by his aunt, Margaret of Austria, and paid in October-December 1521 (Doc. 5). Panne-maker executed it for 38 guilders an ell, the same price as the Square Passion of c. 1518-1522. While God the Father and the Holy Spirit appear on the canopy, the Calvary scene of this group is related to the devotion to the Holy Blood, received by the kneeling Misericord while Justice withdraws the sword of vindiction (fig. 19). A similar combination of the Trinity with Justice and Misericord (or Charity) has been worked out by Van Orley in his paintings, now in Rotterdam and in Bruges (figs. 20 and 21).

A Farewell of Christ to the Holy Women also belongs to the same woven Passion cycle (fig. 22). It has been woven in Mechelen by Julien Portois and paid in 1521 (Doc. 2). The theme was beloved by the contemporary German artists (Cranach, Dürer, W. Traut), as well as by Jan van Coninxloo, whose art is quite close to that of Van Orley (fig. 23). Finally, the entire Passion cycle was completed by a Last Supper, also designed by Van Orley and paid to Peter de Panne-maker in 1531 (fig. 24 and doc. 6).

Compared to the older Passion sets, such as that by Peter van Aelst, the cartoons of which were dated 1507 (Madrid, sets 6 and 7/IV), Margaret's Square Passion is very progressive in style. As the Madrid series nr. 10 can be identified with the one cited and described in the documents here published, there is no doubt that this set was the first edition. The actual Brussels city mark, compulsory since 1528 (but which may have been used earlier), has been added later on the lower selvedge. The so-called Duke of Alba set (Washington-Paris-New York) is partially a reedition and a complement of Margaret's tapestries. Its date is not fixed, but as the lower selvedges are renewed, the original presence of a Brussels mark (1528 or later) cannot be excluded. The cartoons of the Gethsemani and the Carrying of the Cross were re-used, and Van Orley designed two new compositions, the Last Supper and a Calvary. The first owner of the Alba set may have been the famous Duke of Alba, chief of staff of the Emperor Charles V and of King Philip II, but an order from some noble family of the Netherlands is not improbable. A very similar series, though without dimensions, is cited in 1518 among the belongings of the late Antoine de Lalaing, Earl of Hoogstraten and Margaret's closest advisor (doc. 7).

This group of Passion tapestries forms the main witness of the art of Peter de Pannemaker. This weaver sold already in May 1517 a Calvary and an other Passion tapestry to Margaret's father, the Emperor Maximilian I.

G.D.

PHILIPPE DE CHAMPAIGNE ET LES SYMBOLES DU SEL

PAUL EECKHOUT

En hommage à Bernard Dorival qui nous
a fait connaître Philippe de Champaigne.

Il y a trente ans s'élevait encore près de la collégiale Saints-Michel-et-Gudule à Bruxelles, plus précisément Marché au Bois, au coin de la rue de Loxum et de l'actuelle rue du Cardinal Mercier, l'hôtel de maître connu sous le nom d'hôtel d'Ursel. Érigé dès la fin du xvi^e siècle, il subit au cours des siècles diverses transformations. Ayant échappé par miracle au bombardement et à l'incendie de Bruxelles par le maréchal de Villeroi en 1695, l'hôtel, propriété de la famille des ducs d'Ursel depuis le xvi^e siècle, ne fut pas épargné par l'urbanisation du quartier de la gare centrale. Exproprié, il fut démoli en 1960.

Dés 1955, le duc d'Ursel nous fit savoir qu'en raison de la prochaine expropriation il se voyait forcé de se défaire de certains tableaux (provenant de la famille du chevalier Érard), notamment *L'Inspiration du poète* attribué à Nicolas Poussin (1) et *Le Souper d'Emmaüs* (fig. 1) qu'il avait prêté au Musée de Gand à l'occasion de l'exposition Philippe de Champaigne (2) en 1952. Celui-ci fut acquis par le musée et nous avons à l'époque publié son historique (3).

Le Souper d'Emmaüs évoque l'épisode des disciples tel que nous le rapportent les évangiles (4). Après la Résurrection, deux disciples de Jésus faisaient route vers un village du nom d'Emmaüs. Tandis qu'ils discutaient ensemble, Jésus les rejoignit et fit route avec eux, mais leurs yeux étaient empêchés de le reconnaître. Le soir tombant, ils entrèrent dans une auberge. S'étant mis à table, Jésus rompit le pain et le leur donna. «Alors — dit le récit — les yeux de ses disciples s'ouvrirent et ils le reconnurent». C'est cet instant précis que représente notre tableau.

Philippe de Champaigne a interprété plus d'une fois l'épisode évangélique du *Souper d'Emmaüs*. Des trois compositions encore connues, appartenant respectivement aux musées d'Angers, de Nantes et de Gand, cette dernière est certes la plus importante, tant par ses dimensions

(1) Ulysse MOUSSALI, *Comment peignait Nicolas Poussin*, dans *Le Jardin des Arts*, Juin 1957, p. 453-460; Catalogue de l'exposition *Nicolas Poussin*, Musée du Louvre, 1960, p. 47.

(2) Gand, Musée des Beaux-Arts, Avril-mai 1952, n° 76.

(3) *Les Beaux-Arts*, Bruxelles, 11 nov. 1955, p. 1 et 16; Paul EECKHOUT, *Trésors Communaux*, Éd. Arcade, Bruxelles 1960, p. 206-209.

(4) *Évangile selon saint Luc*, XXIV, 13-35.

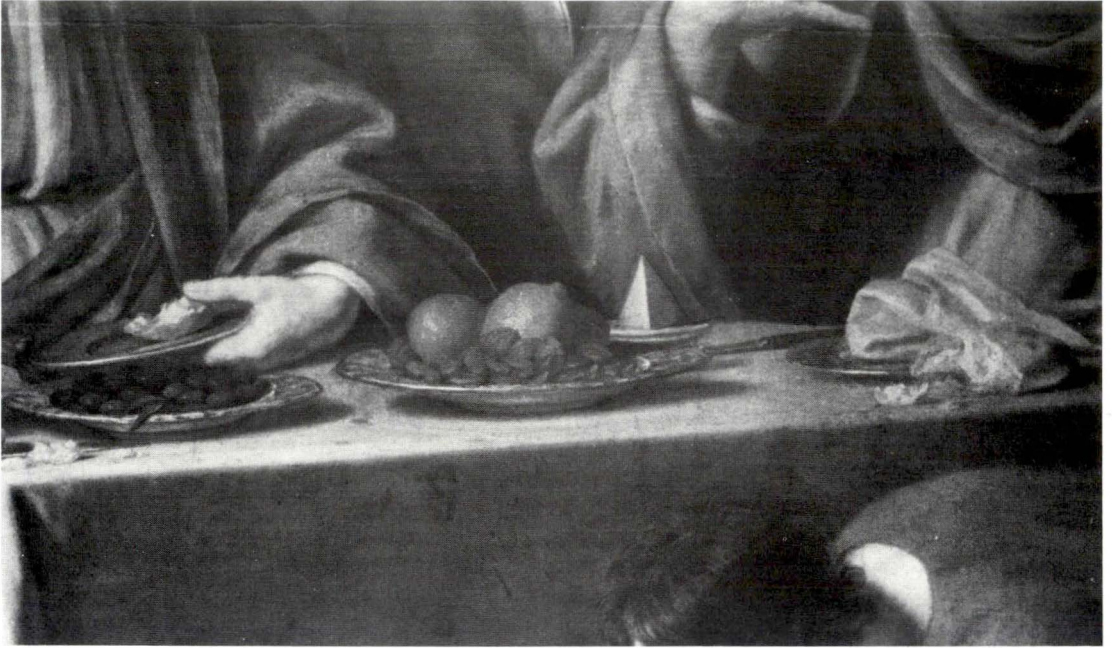


Fig. 2. Philippe de Champaigne, *Le Souper d'Emmaüs*, détail. Gand, Musée des Beaux-Arts. (Photo du Musée)

(2,20 × 2,26m) que par ses qualités picturales. Œuvre très personnelle, elle synthétise ce que l'artiste — né à Bruxelles en 1602 mais émigré à Paris dès 1621 — doit à son pays d'origine et ce qu'il a reçu de son pays d'adoption, « avoir réussi — comme l'écrivit son biographe Bernard Dorival — une besogne immense avec une entière originalité, en laissant une belle sensualité flamande, complément bienfaisant de l'intellectualisme français, s'unir à l'ascétisme chrétien le plus austère » (5).

Ainsi que nous l'avons exposé dès 1956, tout semble prouver que le tableau de Gand provient du couvent de Port-Royal dont l'artiste était un familier. Dans l'ouvrage magistral que Bernard Dorival a consacré à Philippe de Champaigne, l'auteur déclarait : « il n'est pas certain, mais on ne peut exclure la possibilité que le tableau du Musée de Gand ne soit celui de Port-Royal-des-Champs » (6). Lui ayant communiqué que nous avions découvert sur la toile la date de 1664, Bernard Dorival nous écrivit « qu'elle s'accorde très bien avec le style et confirme que le tableau a été peint pour Port-Royal » (7). Exécuté en 1664, deux années après son célèbre *Ex-Voto* du Musée du Louvre, sans doute est-ce aussi le tableau que l'artiste exposa au Salon de 1673 où il fut mis en place d'honneur à côté des *Batailles d'Alexandre* de Charles Lebrun.

(5) *Philippe de Champaigne*, Paris, Orangerie des Tuileries, Février-mars 1952 p. 19.

(6) Bernard DORIVAL, *Philippe de Champaigne, 1602-1671*, Paris, Éd. Laget, 1976, Vol. I, p. 54, note 109; Vol. II, p. 50.

(7) Lettre du 18 octobre 1984.



Fig. 1. Philippe de Champaigne, *Le Souper d'Emmaüs*, Gand, Musée des Beaux-Arts. (Ektachrome du Musée)



Fig. 3. Philippe de Champaigne, *Le Souper d'Emmaüs*, Angers, Musée des Beaux-Arts. (Photo du Musée)

Un détail de ce tableau nous a longtemps intrigués. Bien flamande par son réalisme est l'admirable *nature morte* que constitue en quelque sorte la table servie où l'on distingue, outre le pain rompu, des citrons, amandes et olives déposés sur des plats de faïence, des assiettes d'étain, mais aussi, à la gauche du Christ, un curieux objet de forme pyramidale déposé sur une simple soucoupe et que nous hésitions à identifier (fig. 2).

Cette pyramide — dont la signification avait échappé jusqu'à ce jour à l'attention des historiens de l'art — nous la retrouvons dans plusieurs œuvres de Philippe de Champaigne, notamment : 1° sur la table du *Souper d'Emmaüs* (fig. 3) du Musée d'Angers (8), mais déposé ici sur une sorte de salière quadrangulaire en guise de socle ; 2° au *Repas chez Simon* du Musée du Louvre (9), devant le Christ, au centre de la table servie, mais à moitié cachée par un poulet rôti ; 3° dans une *Dernière Cène* (fig. 1) — qui lui était attribuée mais qui, pour Bernard Dorival (10) serait de Jean-Baptiste de Champaigne, son neveu et élève — à l'Institute of Arts de

(8) Angers, Musée des Beaux-Arts, toile 123 × 169 ; Bernard DORIVAL, *op. cit.*, Vol. II, n° 76 p. 49.

(9) Musée du Louvre, toile 292 × 399, en dépôt au Musée de Nantes ; B. DORIVAL, *op. cit.*, Vol. II, n° 53 p. 34-35.

(10) Detroit Institute of Arts, toile 111 × 159 ; B. DORIVAL, *op. cit.*, Vol. II, n° 1646 p. 292.



Fig. 4. Jean-Baptiste de Champaigne, *La Dernière Cène*, Detroit Institute of Arts. (Photo du Musée)

Detroit, bien mise en évidence ici (fig. 5) au centre du tableau, reposant également sur une salière quadrangulaire déposée sur une desserte.

La présence de cette pyramide dans plusieurs œuvres de Philippe de Champaigne et de Jean-Baptiste son neveu dans des *Dernières Cènes*, ou des *Soupers d'Emmaüs* préfigurant l'Eucharistie, nous donnait à en conclure qu'elle devait avoir une signification symbolique. Ayant interrogé plusieurs collègues sur l'identification de cette énigmatique pyramide, de couleur plutôt grisâtre comme une pièce d'orfèvrerie, certains crurent y voir un presse-citron, d'autres un casse-noix, d'autres encore une salière. Frits Lugt la décrit comme «une sorte de petite lampe en forme de pyramide»⁽¹¹⁾. Ayant écrit à l'expert en argenterie Jacques Helft, celui-ci nous proposa une autre interprétation: «Il me semble, quoique je ne puisse sur la photo distinguer la couleur de cette pièce⁽¹²⁾, qu'elle représente un fromage. J'ai rencontré en effet des moules à fromage de cette forme pyramidale»⁽¹³⁾. Cette identification nous parut à

(11) Frits Lugt, *Inventaire Général des dessins des Écoles du Nord*, Musée du Louvre, 1949, T. 1, n° 524 p. 42.

(12) Il est à remarquer que la couleur grisâtre de la pyramide et de sa soucoupe au tableau de Gand est due au vernis opaque qui le recouvre. Un léger nettoyage rendrait la pyramide beaucoup plus claire, sinon blanche.

(13) Lettre du 22 mars 1956.



Fig. 5. Jean-Baptiste de Champaigne, *La Dernière Cène*, détail. Detroit Institute of Arts. (Photo du Musée)

l'époque la plus vraisemblable, jusqu'au jour où nous reçûmes une nouvelle lettre de Bernard Dorival qui nous mit sur la bonne voie en nous racontant ce qui suit : « Ayant été déjeuner dans une auberge de montagne (en Savoie) j'y ai vu une petite chose blanche et pointue que l'aubergiste m'a dit être son pain de sel. L'objet qui vous intrigue dans votre *Souper d'Emmaüs* et que vous pensiez être un fromage, ne serait-il pas plutôt un pain de sel? et une allusion à une parole de l'Évangile « *Vous êtes le sel de la terre* ». Ce n'est, bien sûr, qu'une hypothèse et je ne vous la propose qu'avec mille précautions. Pareille allusion me paraîtrait bien conforme à l'esprit de Philippe de Champaigne et à celui de Port-Royal »⁽¹⁴⁾. Il ne fait pas de doute que l'identification de la petite pyramide suggérée par notre collègue est la bonne et qu'elle confirme, en l'expliquant, son rôle symbolique.

Dans son livre *Le sel de la terre* Jean-Claude Hocquet décrit certaines fabrications anciennes du sel, de forme artisanale, et qu'on rencontre encore de nos jours : « Au Niger on préfère le conditionner en pains de sel, dans des moules de troncs de dattier évidés. Une fois démoulé et séché, il a la forme d'un fût de colonne tronquée à la base élargie. Dans d'autres régions les sauniers préfèrent confectionner des pains de petite taille qui supportent mieux le voyage, d'autres des pains triangulaires. En Lorraine on y faisait chauffer une saumure dans des

(14) Lettre du 30 juillet 1990.

réipients d'argile »⁽¹⁵⁾. La forme pyramidale donnée au moule, et par conséquent au pain de sel, en facilitait, une fois séché, le démoulage.

* * *

Dès l'antiquité le sel constituait un aliment précieux, d'où ses différents symboles. « Parce qu'il conserve et donne de la saveur aux aliments, il est le symbole de ce qui est précieux et de ce qui demeure ; par ce motif aussi il joue un rôle dans la vie religieuse des peuples les plus anciens » lit-on dans le *Dictionnaire encyclopédique de la Bible* ⁽¹⁶⁾. Le sel remplit encore un rôle symbolique dans la cérémonie du sacrement de baptême ; s'adressant à l'enfant en lui mettant un peu de sel sur la langue, le prêtre lui dit : « Reçois le sel de la sagesse ; qu'il te purifie pour la vie éternelle ».

« Chez les Grecs comme chez les Hébreux ou les Arabes, écrit Jean Chevalier, le sel est le symbole de l'amitié, de l'hospitalité, parce qu'il est partagé »⁽¹⁷⁾. Et nous lisons sous la plume d'Anatole France : « Les anciens offraient le sel en signe d'hospitalité. Ils plaçaient aussi des salières dans les temples, sur la nappe des dieux... Ils le tenaient en telle estime qu'ils appelaient sel, par métaphore, les traits d'esprit qui donnent de la saveur au discours »⁽¹⁸⁾. La coutume, enfin, voulait que dans l'ancienne Russie, l'hôte offre au nouvel arrivant un peu de pain et de sel, d'où l'expression « partager le pain et le sel avec quelqu'un » c'est-à-dire l'accueillir en ami.

« C'est la Bible, écrit encore Jean-Claude Hocquet, qui est le premier livre du sel, tant ce produit y occupe de place ». Dans l'Ancien Testament, le *Lévitique*, qui dicte les prescriptions religieuses des Israélites, recommandait déjà aux Hébreux : « Sur toute offrande que tu présenteras, tu mettras du sel, tu n'omettras jamais le sel de l'alliance de ton Dieu sur ton offrande, à chacun de tes présents tu joindras du sel » (*Lév.* 11,13). « Les nomades Bédouins de la Palestine et des rives du Jourdain ont repris à leur compte toute la charge symbolique et affective du sel. *Entre nous il y a le sel* signifiait que le devoir d'hospitalité et de solidarité durerait aussi longtemps que l'indestructible sel »⁽¹⁹⁾.

Dans le Nouveau Testament, évoquant le sermon sur la montagne et les huit béatitudes, l'évangéliste saint Mathieu rapporte les paroles du Christ : « Vous êtes le sel de la terre. Si le sel s'affadit, avec quoi lui rendra-t-on sa saveur ? Il n'est plus bon qu'à être jeté dehors » (*Mat.* V,13). Les superstitieux interprètent comme un présage funeste une salière renversée. Or, cette salière renversée figure sur la table de la célèbre *Dernière Cène* de Léonard da Vinci au réfectoire du couvent de Santa Maria delle Grazie à Milan. La détérioration de la peinture murale au cours des siècles et de malencontreuses restaurations firent en sorte que la salière se confondait avec le drapé du bras droit de Judas. Une récente restauration l'a fait redécouvrir en lui rendant sa teinte primitive, plus grisâtre que le bleu de la manche de l'apôtre. Elle est

(15) Prof. Jean-Claude HOCQUET (Président de la Commission Internationale du sel). *Le sel de la terre*. Éd. Du May, Paris 1989, p. 30, 37.

(16) Édition C.L.B. Maredsous et Brepols, Turnhout, 1987.

(17) Jean CHEVALIER, *Dictionnaire des Symboles*, Éd. R. Lafont, Paris 1969, p. 686.

(18) Anatole FRANCE, *La Rôlissérie de la Reine Pédaque*. Éd. Calman-Lévy, Paris 1921, p. 12.

(19) Jean-Claude HOCQUET, *op. cit.*, p. 11.



Fig. 6. Andrea Solari, (d'après Léonard da Vinci) *La Dernière Cène*, détail, Abbaye de Tongerlo.
(Copyright A.C.L. Bruxelles)

encore plus nettement visible dans trois copies contemporaines de la *Cène* : celle de la Royal Academy of Arts de Londres attribuée à Giovanni Beltraffio, celle du Musée du Louvre attribuée à Marco d'Oggiono, et celle de l'abbaye de Tongerlo, en Belgique, attribuée à Andrea Solari⁽²⁰⁾, trois élèves de Léonard (fig. 6) ». Dans le récit de la Cène, écrit Marcel Brion, Vinci a choisi l'épisode de la Dénonciation et dans celui-ci plus particulièrement la réplique de Jésus : *Celui qui met la main au plat* »⁽²¹⁾. Sans doute Léonard a-t-il voulu, par le truchement de cette image et de la croyance populaire, faire allusion aux paroles du Christ : *Si le sel s'affadit... il n'est plus bon qu'à être jeté dehors* et à la trahison de Judas qu'il venait de prédire par ces mots : *Malheur à l'homme par qui le Fils de l'homme est trahi.* (Mat. XXVI,21)

Les différents symboles du sel — symbole de l'hospitalité, de l'incorruptibilité, de la sagesse — expliquent pourquoi nous ne retrouvons la pyramide, le pain de sel, que dans des tableaux à thème religieux, qu'il s'agisse de la Bible ou de la mythologie. Nombreux, bien sûr, sont les

(20) Albert et Paul PILLIROT, *La Dernière Cène de Tongerlo*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, X (1967-68), p. 5-8 et 18. J. F. BEUGIER, *Une histoire du sel*, Office du livre, Fribourg, 1982, p. 146

(21) Marcel BRION, *Léonard de Vinci*, Éd. Albin Michel, Paris 1952, p. 115



Fig. 7. Juste de Gand, *La Communion des Apôtres*, détail. Palazzo Ducale, Urbino (Copyright A.C.L. Bruxelles)

tableaux — scènes de repas ou natures mortes — où, parmi d'autres pièces d'orfèvrerie, victuailles et reliefs de repas, l'artiste a disposé, sans aucune intention symbolique, une salière souvent monumentale. Comme l'a écrit très justement Alain Tapié « l'imitation des choses de la nature, la vérité scientifique et anatomique l'emportent dans l'esprit des peintres sur toute autre intention »⁽²²⁾. C'est pourquoi aussi, étant donné ses symboles, nous ne trouverons jamais de sel ou de salières dans des *Vanitas*, ces symboles étant à l'opposé de ceux de la vanité. Nous retrouvons par contre déjà intentionnellement la salière, dès le xv^e siècle, dans plusieurs œuvres à caractère religieux. La voici, sous son aspect le plus rudimentaire, dans *La Communion des Apôtres* (fig. 7) de Juste de Gand entre le pain et le vin⁽²³⁾. La voici encore, au centre de la table, dans le *Souper d'Emmaüs* (fig. 8) de Juan de Flandes⁽²⁴⁾. L'intention sym-

(22) *Les Vanités dans la peinture au XVII^e siècle*, Caen, Musée des Beaux-Arts, Juillet-octobre 1990, p. 296.

(23) Urbino, Palazzo Ducale, bois, 287 × 312.

(24) Madrid, Palacio Real, *Relable d'Isabelle la Catholique*, bois 21 × 15; Elisa BERNHEJO, *Juan de Flandes*, Madrid, Instituto Diego Velazquez, 1962, p. 17, pl. 17.



Fig. 8. Juan de Flandes. *Le Souper d'Emmaüs*. Madrid, Palacio Real, détail. (Copyright A.C.L. Bruxelles)

bolique, figurée ici par la salière elle-même, y est certaine bien que moins parlante pour le simple mortel. On la retrouve, toujours accompagnant le pain et le vin, sur la table des *Disciples d'Emmaüs* d'Abraham Bloemaert aux Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles. Il ne fait pas de doute que l'artiste qui, le premier, fit figurer le pain de sel en lieu et place de la salière, voulut mettre l'accent sur son importance symbolique.

En ce qui concerne le *Souper d'Emmaüs* et la *Dernière Cène*, il est clair que le sel évoque aussi bien l'hospitalité que l'incorruptibilité ou l'immortalité. Nous sommes tentés de voir ce même symbole de l'hospitalité dans un tableau à caractère pourtant profane, dans *La famille de paysans à table* des frères Le Nain où, comme l'écrit Jacques Thuillier «seuls sont évoqués le pain, le vin et le sel... éléments simples, empruntés au terroir, mais portés à leur dimension éternelle» (25).

(25) Musée du Louvre, toile 113 × 159; *Les frères Le Nain*, Paris, Grand Palais, 1978-79, n° 29, p. 186.



Fig. 9. Raphaël et ses élèves, *Les Noces de l'Amour et de Psyché*, Rome, Villa Farnesina.
(Copyright Archivi Alinari)



Fig. 10. Raphaël et ses élèves, *Les Noces de l'Amour et de Psyché*, détail. Rome, Villa Farnesina.
(Copyright Archivi Alinari)



Fig. 11. Raphaël, *David sacré roi par Samuel*, Rome, Palais du Vatican. (Copyright Archivi Alinari)

Au cours de nos recherches nous avons trouvé différents tableaux d'autres artistes que Philippe de Champaigne où l'on aperçoit la même pyramide blanche, mais toujours aussi dans des évocations bibliques ou mythologiques. Le plus ancien est une fresque de la Villa Farnésine à Rome due à Raphaël et à ses élèves et représentant *Les noces de l'Amour et de Psyché* (fig. 9 et 10), datant de 1518⁽²⁶⁾. On y voit très nettement deux pyramides à la table des dieux. Sans doute est-ce une allusion à l'immortalité accordée à Psyché par Jupiter à la requête de l'Amour, symbole aussi, pour certains auteurs, de l'immortalité promise aux élus dans la résurrection glorieuse.

Giulio Romano, élève de Raphaël, participa à l'exécution des *Loges* du Vatican et des fresques de la Farnésine. Vers 1535, chargé de décorer le Palais du Tè du Marquis Federico Gonzaga à Mantoue et s'inspirant de l'œuvre de son maître, il représente à son tour le *Banquet des dieux* aux murs de la salle de Psyché. Sur un imposant dressoir, à gauche de la table du

(26) Rome, *Loggia* de la Villa Farnesina, Via della Lungara.

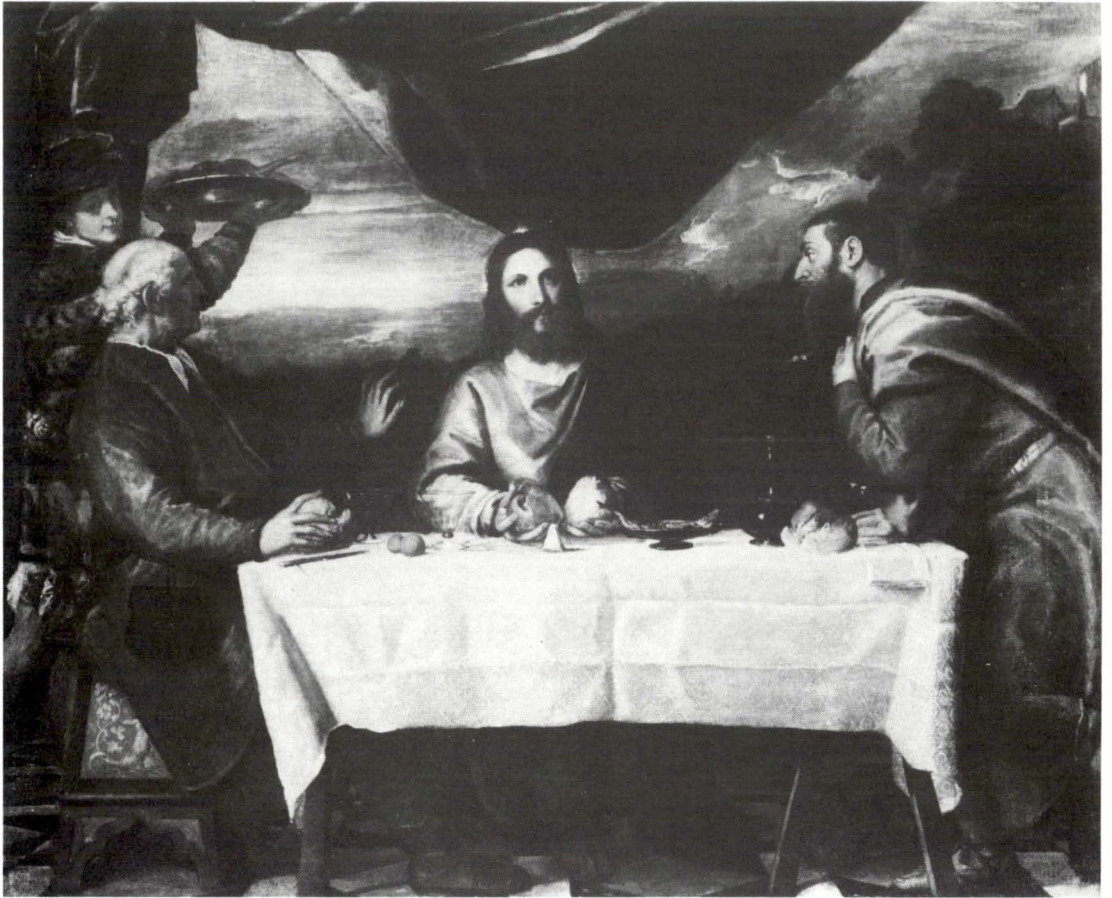


Fig. 12. Titien, *Le Souper d'Emmaüs*, Dublin, National Gallery of Ireland. (Photo du Musée)

banquet, parmi de nombreuses pièces d'une riche vaisselle, on aperçoit également la pyramide de sel sur un socle d'or⁽²⁷⁾. Ainsi que l'avait déjà remarqué Bernard Dorival⁽²⁸⁾, la même petite pyramide, mise en évidence sur un trépied, se retrouve dans une autre œuvre de Raphaël datant de 1519, notamment dans la *Loge* du Vatican représentant *David sacré roi par Samuel* (fig. 11). « La royauté confiée à David sur Israël — écrit J. F. Bergier — est une *alliance de sel*. »

Nous l'avons retrouvée à plusieurs reprises dans l'œuvre du Titien. Par exemple dans le *Souper d'Emmaüs* (fig. 12), appartenant au Musée de Dublin et datant de 1540, où le pain de sel de forme pyramidale mais déjà entamé repose à même la table devant le Christ rompant le

(27) J.F. BERGIER, *op. cit.*, p. 126. Référence aimablement communiquée par notre collègue R. Van Laere de Hasselt. Voir aussi Stéphane GUEGAN, *Le Palais Té*, dans *L'Estampille*, Paris, Novembre 1989 p. 62.

(28) Bernard DORIVAL, *op. cit.*, Vol. 11, p. 49; J. F. BERGIER, *op. cit.*, p. 145.



Fig. 13. Titien, *Le Souper d'Emmaüs*, Paris, Musée du Louvre. (Photo d'après H. E. WETHEY, «Titian»)

pain⁽²⁹⁾. Un deuxième tableau du Titien ayant pour sujet *Le souper d'Emmaüs* (fig. 13) appartient au Musée du Louvre⁽³⁰⁾. Peint vers 1545, le pain de sel y est remplacé par une salière, ce qui, par analogie, confirme si besoin en était l'identification de la pyramide comme pain de sel dans d'autres tableaux. Du Titien aussi, deux toiles représentant *La dernière Cène*, l'une au Palais Ducal d'Urbino, datant des années 1542-45⁽³¹⁾, l'autre au Monastère San Lorenzo de l'Escorial (fig. 14), peinte vers 1560⁽³²⁾, où figure à nouveau la pyramide de sel.

Notre attention a aussi été attirée par une toile du Musée du Louvre attribuée à Lambert Sustris, né à Amsterdam vers 1515 mais travaillant en Italie où il subit l'influence du Titien, qu'il accompagna d'ailleurs à la Diète d'Augsbourg. Le tableau du Louvre — dont il existe plusieurs répliques — était classé autrefois comme œuvre anonyme de l'École de Fontainebleau et représenterait la *Naissance de St Jean-Baptiste*⁽³³⁾. Une réplique à la Galerie Pitti à Florence

(29) Dublin, National Gallery of Ireland, «École du Titien», Toile 163 × 200; Harold E. WETHEY, *The Paintings of Titian*, Éd. Phaidon, London, 1969. Vol. I, n° X-38, pl. 228.

(30) Musée du Louvre, toile 169 × 244; H. E. WETHEY, *op. cit.*, Vol. I, p. 161, n° 143, pl. 88-89.

(31) Urbino, Palazzo Ducale, toile 145 × 88; H. E. WETHEY, *op. cit.*, Vol. I, p. 95, n° 45, pl. 94.

(32) Escorial, Monastère San Lorenzo, toile 207 × 464; H. E. WETHEY, *op. cit.*, p. 96, n° 46, pl. 116-118.

(33) Lambert Sustris (± 1515-1568), Musée du Louvre, toile 94 × 130; *Chefs d'œuvre de la peinture française du Louvre*, Paris, Petit Palais, 1946, n° 46; Édouard MICHEL, *Catalogue raisonné des tableaux des Écoles du Nord*,

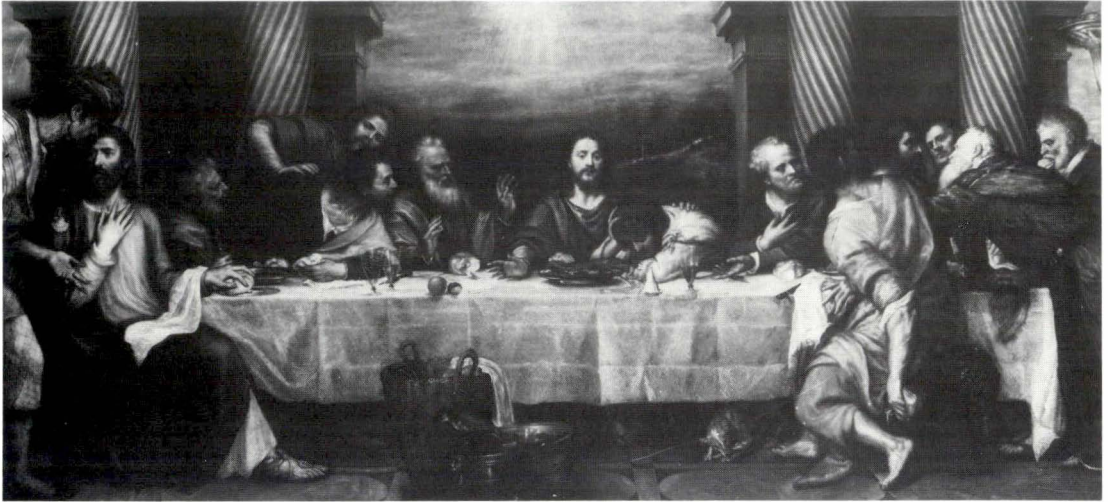


Fig. 14. Titien, *La dernière Cène*, Escorial, Monastère de San-Lorenzo. (Copyright Patrimonio Nacional, Madrid)

porte comme titre *Naissance d'un enfant noble*, tandis qu'Édouard Michel intitule l'exemplaire du Louvre *Chambre d'enfant*. Sur une table trépied, près du lit de l'accouchée, se voit un pain de sel (fig. 15), mais ici de forme plutôt conique, déposé sans socle sur la table. Le Musée de Troyes⁽³⁴⁾ possède un autre exemplaire de ce tableau (fig. 16). Même pain de sel sur la table et ici bien pyramidal. Sur une gravure de Joan II Sadeler reproduisant *L'amour humain* - allégorie de l'amour du Christ pour l'Église - d'après Federigo Sustris, fils de Lambert et à qui on attribue parfois le tableau *Chambre d'accouchée* de la Galerie Pitti de Florence, on aperçoit une haute pyramide déposée sur une soucoupe. (Bruxelles, Bibliothèque Royale, Inv. S II. 150500, l^{re})

En France, avant Philippe de Champaigne, Nicolas Poussin composant son tableau *La Madeleine versant l'onguent sur les pieds du Christ*, symbolisant la *Pénitence* (tableau aujourd'hui disparu mais dont le Musée du Louvre conserve le dessin préparatoire), fait figurer, sur la table servie, la pyramide de sel sur une salière⁽³⁵⁾. Le Musée National de Stockholm possède le *Bacchus et Érigone*, parfois intitulé *Bacchus-Apollon*, œuvre de jeunesse de Nicolas Poussin⁽³⁶⁾. On y aperçoit sur un guéridon, déposé sur une salière, le pain de sel pyramidal. Pour Panofsky, il s'agirait plutôt d'un symbole rituel dionysiaque. Dans une œuvre de Jean-Baptiste de Champaigne, connue par la gravure de Nicolas Bonnart⁽³⁷⁾ représentant *La Dernière Cène*, on

Musée du Louvre, 1953. Nous remercions notre collègue Jacques FOUCART qui nous a communiqué la documentation au sujet de Lambert Sustris.

(34) Troyes, Musée des Beaux-Arts, *Catalogue des tableaux flamands et hollandais*, 1990 n° 44, toile 67 × 127.

(35) Musée du Louvre, Cabinet des dessins n° 32.532; Doris WILD, *Nicolas Poussin-Katalog der Werke*, Zurich, Vol. II n° 93 pl. 88; Bernard DORIVAL, *op. cit.*, Vol. I, p. 98, pl. XCIV.

(36) Musée de Stockholm, toile 98 × 73,5; Alain MEROT, *Poussin*, Ed. Hazan, Paris 1990, pl. 126, p. 274; E. PANOFSKY, *A Mythological Painting by Poussin*, dans *Nationalmusei Skriftserie*, 1960, n° 5. (Œuvre aimablement communiquée par notre collègue M^{me} Dosogne-Lafontaine.)

(37) Bernard DORIVAL, *op. cit.*, Vol. II, p. 292.

Fig. 16. Lambert Susstrs, *La Naissance de St Jean-Baptiste* (?), Troyes, Musée des Beaux-Arts. (Photo du Musée)

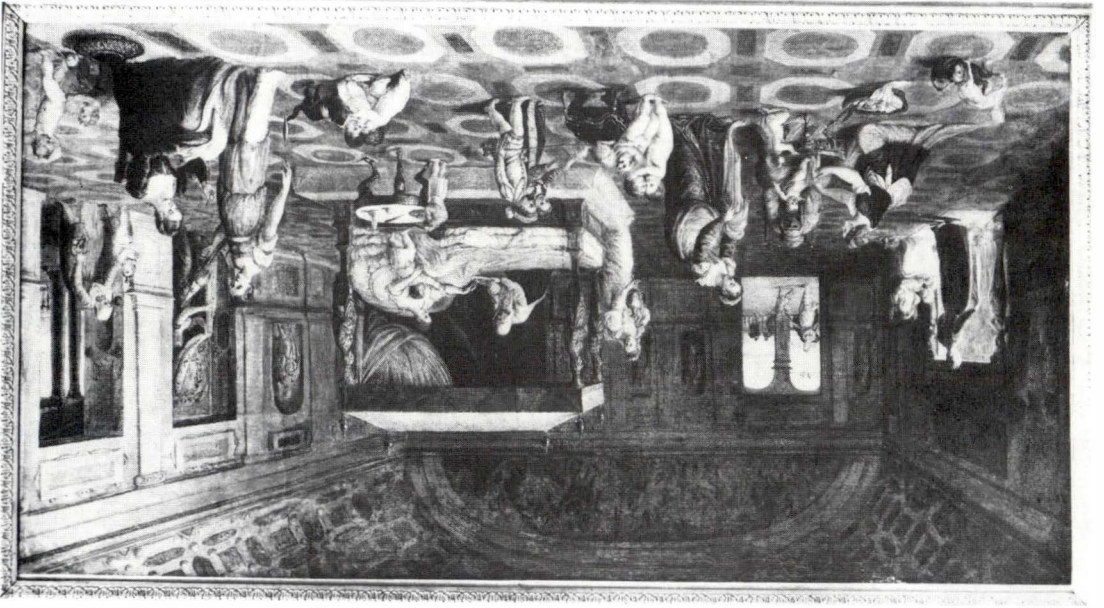


Fig. 15. Lambert Susstrs, *La Naissance de St Jean-Baptiste* (?), détail, Paris, Musée du Louvre. (Copyright Photo R.M.N.)

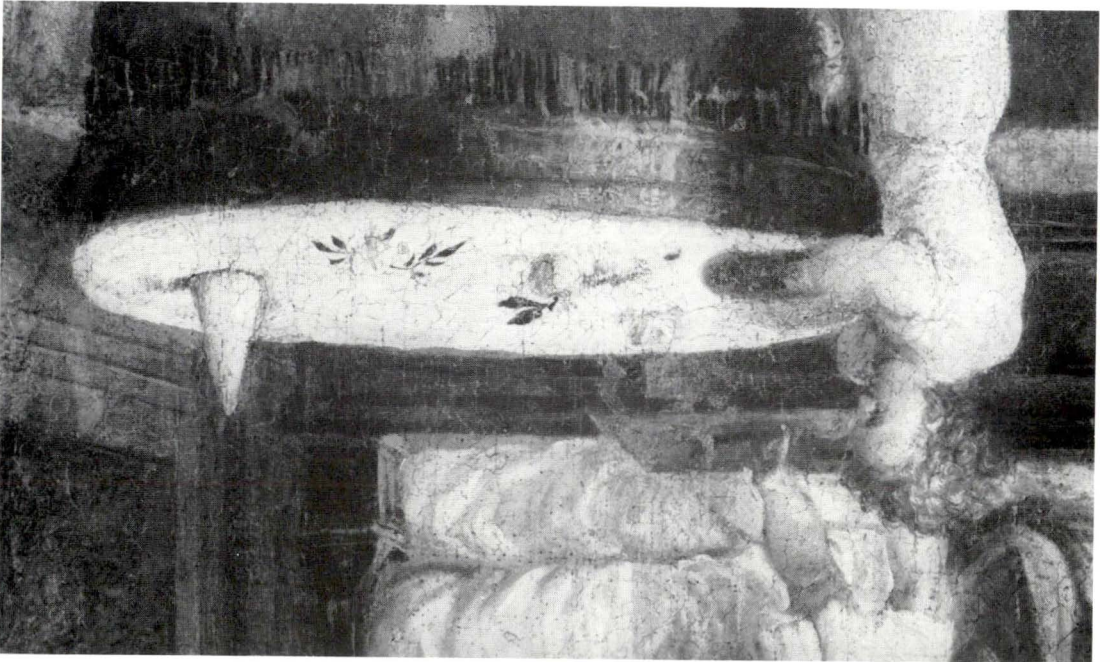




Fig. 17. Jean-Baptiste de Champaigne, *La Dernière Cène*, Paris, Musée du Louvre. (Copyright Photo R.M.N.)

retrouve le même pain de sel sur une salière quadrangulaire, tout comme sur le dessin de la même composition (fig. 17) appartenant au Musée du Louvre⁽³⁸⁾.

Le tableau le plus récent où nous avons encore observé la pyramide de sel est celui représentant *Philémon et Baucis accueillant Jupiter et Mercure* (fig. 18), œuvre de Jean-Bernard Restout datée de 1769 et appartenant au Musée de Tours⁽³⁹⁾. Comme pour le *Souper d'Em-*

(38) Musée du Louvre, Cabinet des dessins, 48,2 × 54,2; Frits LeGr., *op. cit.*, 1949, Vol. I, n° 521; Bernard Dorival, *op. cit.*, Vol. II, p. 292, n° 1648.

(39) Tours, Musée des Beaux-Arts, toile 122 × 161; Paul Verry, *Le Musée de Tours*, Éd. Laurens, Paris 1911, n° 162, pl. 55.



Fig. 18. Jean-Bernard Restout, *Philémon et Baucis*, Tours. Musée des Beaux-Arts.
(Photo d'après catalogue du Musée)

maïs, le pain de sel symbolise ici très clairement l'hospitalité offerte par les pauvres époux aux dieux qu'ils n'avaient pas reconnus, fable immortalisée par Ovide : « Dans mille maisons ils se présentèrent, dans mille maisons on ferma les verrous, une seule les accueillit »⁽⁴⁰⁾.

Le Musée Crozatier (Le-Puy-en-Velay) possède un dessin de J. D. Ingres représentant *Philémon et Baucis recevant Jupiter et Mercure*, dessin signé, offert par l'artiste en 1833 à titre de membre honoraire de la Société Académique. On y aperçoit, sur la table, deux pains de sel en forme de pyramide (fig. 19). La composition de ce dessin dérive très nettement du tableau de J. B. Restout⁽⁴¹⁾.

Nous avons découvert d'autres pyramides, mais sensiblement plus grandes et de forme plus allongée, dans différents tableaux français ou italiens. Le Musée du Monastère de Brou (Bourg-

(40) OVIDE, *Les Métamorphoses*, Livre VIII.

(41) Deux autres œuvres, une aquarelle de 1851 et un dessin de 1856, de même composition figuraient à l'exposition *Tableaux, dessins et croquis de J. A. D. Ingres* au Palais de l'École Impériale des Beaux-Arts de Paris en 1867, n° 131 et 135.

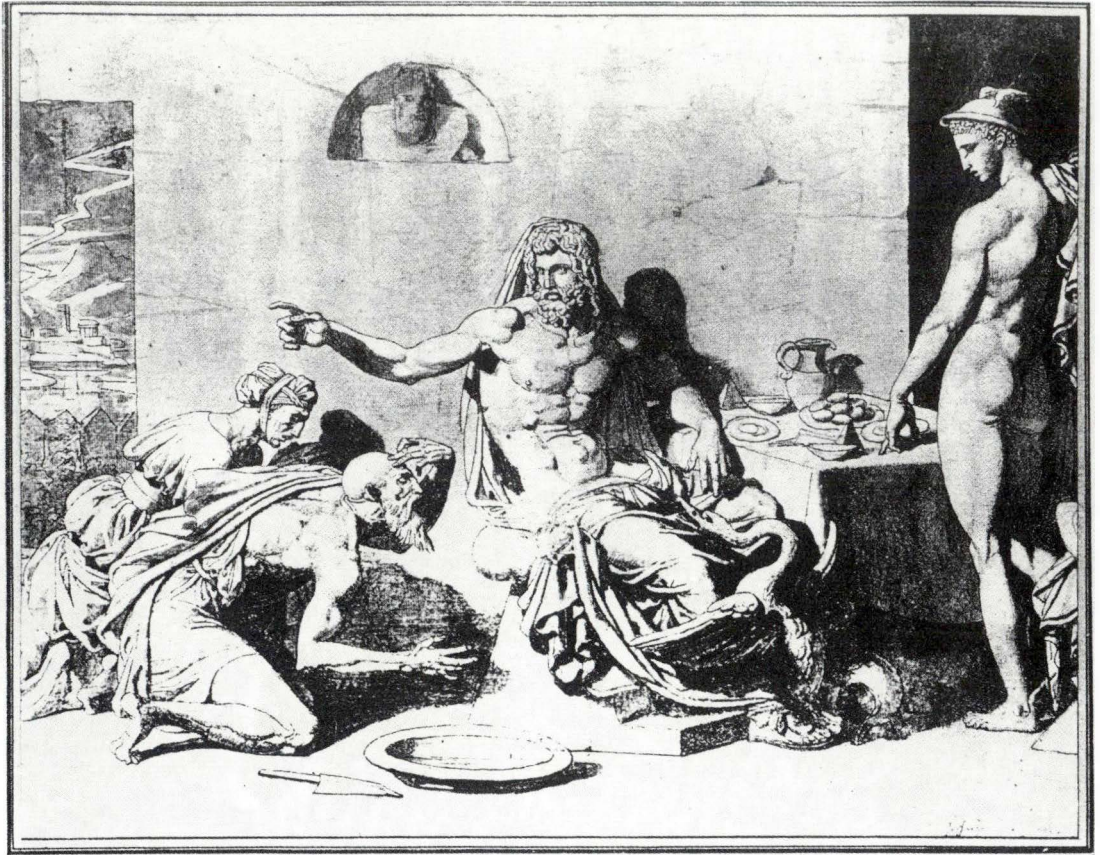


Fig. 19. Jean-Dominique Ingres, *Philon et Baucis recevant Jupiter et Mercure*. Le-Put-en-Velay, Musée Crozatier. (Photo d'après *La Revue de l'Art*, Paris, 1974, n° 26)

en-Bresse) expose une œuvre du peintre Pierre-Nicolas Loir, élève de Simon Vouet, tableau représentant *Pithopolis faisant servir des mets en or au roi Pithès* (fig. 20), épisode de l'histoire ou de la légende grecque antique⁽⁴²⁾. Au centre de la table trône sur une salière d'or une pyramide blanche de forme très élancée. Tout comme pour les mets transformés en or, le marbre semble ici s'être substitué au sel, l'inhospitalité à l'hospitalité.

N'ayant retrouvé ce pain de sel de forme pyramidale clairement identifiable que dans des peintures des écoles française ou italienne, sans doute faut-il en conclure que ce mode de

(42) Bourg-en-Bresse, Monastère de Brou, Pierre-Nicolas Loir (1624-1679), toile 102 × 181 ; *Brou-Bourg-en-Bresse*, Éd. MC 1990, p. 82 et 88. « Le roi Pithès, dévoré par l'avarice, voulait que ses sujets ne travaillent qu'aux mines d'or. Pithopolis lui fit servir un jour un repas composé uniquement de mets en or massif, lui rappelant ainsi le rôle indispensable de l'agriculture dans un royaume bien gouverné ».

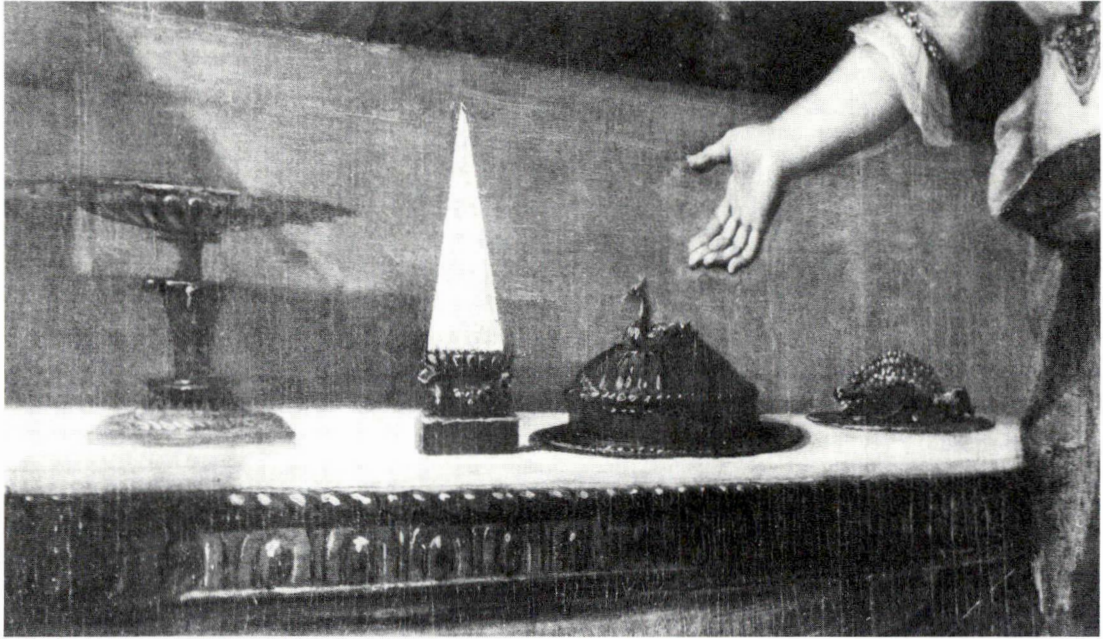


Fig. 20. Pierre-Nicolas Loir. *Pilhopolis faisant servir des mets en or au roi Pihès*, détail.
(Photo de l'auteur)

fabrication et de présentation du sel était propre à ces deux seules régions et d'usage courant jusqu'au XVIII^e siècle. L'identification de ces pyramides, restée inexplicée jusqu'à ce jour, et leur interprétation rendent à chacun de ces tableaux tout leur symbolisme et révèlent l'esprit dans lequel leurs auteurs les ont conçus⁽⁴³⁾.

(43) Dans un tableau attribué à Giovanni-Andrea Donducci (1575-1655), appartenant au Musée d'Orléans, intitulé *Sujet de l'Ancien Testament ou Repas de nocces*, toile 99 × 115, et dont il existe une réplique au Palais Barberini à Rome sous le titre *Le Christ sur le rivage d'un lac* (?), on aperçoit également, sur la table servie, une haute pyramide de couleur sombre déposée sur un plat. Sa teinte, plutôt brune, et les pâtisseries qui l'entourent nous font supposer qu'il ne s'agit pas ici d'un pain de sel mais d'une sorte de gâteau. Faut-il y voir aussi, comme le suggérait E. PANOFSKY pour le tableau de Nicolas Poussin au Musée de Stockholm (v. note 36) un symbole rituel dionysiaque? — Cf. Exposition *Seicento, le siècle de Caravage dans les collections françaises*, Paris, Grand Palais, 1988-89, n° 101.

ABSTRACT: Philippe de Champaigne and the Symbols of Salt

In 1955 the Museum of Ghent acquired a painting by Philippe de Champaigne dated 1661 and coming from the convent of Port-Royal-des-Champs. A curious object on the table where Christ and the disciples had settled down questioned me for a long time. It looks like a pyramid and the same object is visible on other works by Philippe and Jean-Baptiste de Champaigne representing either the Last Supper, the Pilgrims of Emmaus or Jesus in the House of Simon. We supposed therefore the object had a symbolical function. One day, a letter from my colleague Bernard Dorival told me that he had seen «une petite chose blanche et pointue que l'aubergiste appelait son pain de sel» in a mountain inn in Savoie. Bernard Dorival confirmed and explained the symbolical meaning of the object. In his book *Le sel de la terre*, Jean-Claude Hocquet goes through different ways of producing salt in different countries and confirms the existence of the pyramidal form of salt loafs. Already in Antiquity salt was considered a precious food and developed many symbolical meanings: incorruptibility, immortality, hospitality and wisdom. Salt plays an important role in the Old and New Testament. Superstition gives an ill-fated meaning to the knocked over saltcellar. The different symbolical meanings of salt explain why the salt loaf is only to be seen in religious or mythological scenes. We found the salt loaf or the plain saltcellar from the 15th century on up till the 18th century. As we only found it in Italian and French paintings, we may suggest that this way of salt fabrication only existed in these countries and that it was frequent up till the 18th century. The identification of the small pyramid and its interpretation enhances the symbolical meaning of the Ghent painting.

P.F.

IN DE BAN VAN CARAVAGGIO EN RUBENS: DE SCHILDER GERARD SEGHERS *

Carl VAN DE VELDE

Onder de navolgers van Caravaggio in de Zuidelijke Nederlanden in de eerste decennia van de zeventiende eeuw (1) is Gerard Seghers ongetwijfeld de bekendste. Zijn Caravaggistische periode is echter, hoewel zij het meest de aandacht van de kunsthistorici heeft opgewekt (2), slechts van voorbijgaande aard geweest, en hij heeft zijn faam onder zijn tijdgenoten en zijn financieel succes veeleer te danken aan zijn altaarstukken voor kerken in Antwerpen en andere steden van de Zuidelijke Nederlanden en aan zijn betrokkenheid bij de internationale kunsthandel dan aan zijn Caravaggistische werken.

Over de opleiding van Gerard Seghers bezitten wij geen precieze inlichtingen. Hij kwam uit een milieu waarin het niet gebruikelijk zal zijn geweest de kinderen een humanistische opvoeding te geven. Zijn vader, Jan Seghers, hield de wijntaverne *De Robijn* in de Ramshoofdenvest of Groendalstraat te Antwerpen (3). Na de dood van zijn eerste vrouw was hij in november 1585, enkele maanden na de herovering van de stad door de Spaanse troepen van Farnese, opnieuw getrouwd (4). Zowel hijzelf als zijn vrouw, Ida de Neve, waren op dat ogenblik nog de protestantse religie toegedaan, maar zij hebben niet lang geaarzeld om op het aanbod tot «reconciliatie» vanwege de overheid in te gaan. Hun huwelijk werd op 18 augustus 1589 opnieuw ingezegend in de Onze-Lieve-Vrouwekerk (5) maar reeds eerder hadden zij hun eerste kinderen daar laten dopen. Tussen 1587 en 1598 werden uit hun huwelijk negen kinderen geboren, die allen in de Antwerpse kathedraal werden gedoopt: Maria (20 januari 1587), Catharina (11 december 1588), Nicolaas (6 december 1589), Gerard (17 maart 1591), Philippina (31 maart 1592), Anna (9 mei 1593), Suzanna (16 april 1595), Jan-Baptist (16 juni 1596) en Lucas (12 oktober 1598) (6). Een drietal onder hen zijn jong gestorven, want bij de verdeling

* Deze bijdrage verscheen vroeger in een enigszins andere vorm (C. VAN DE VELDE, 'De schilder Gerard Zegers', in: *Een traditie met toekomst, uitgegeven ter gelegenheid van de inhuldiging van de vernieuwde gebouwen en de reconstructie van de gevel van het Huis de Fraula*, Antwerpen, 1986, p. 31-40).

(1) B. NICOLSON, *The International Caravaggesque Movement*, Oxford, 1979, p. 89.

(2) D. ROGGEN & H. PAUWELS, 'Het Caravaggistisch oeuvre van Gerard Zegers', in: *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, XVI, 1955-56, p. 255-301.

(3) Dat was althans zijn adres bij zijn overlijden in 1609 (zie noot 7).

(4) Stadsarchief Antwerpen, *Parochieregisters*, 194, niet gepagineerd.

(5) Stadsarchief Antwerpen, *Parochieregisters*, 195, niet gepagineerd.

(6) Stadsarchief Antwerpen, *Parochieregisters*, 10, 11, niet gepagineerd.

van de nalatenschap van de vader, die op 15 september 1609 overleed, kwamen als erfgenamen nog enkel de oudste twee dochters in aanmerking, elk vertegenwoordigd door hun echtgenoot, en vier minderjarige kinderen : Gerard, Anna, Suzanna en Jan Baptist (7). Geen enkel lid van het gezin, noch de peters en meters van de genoemde kinderen schijnen enige connectie met kunstenaarskringen te hebben. De twee jongens uit het gezin, Gerard en Jan-Baptist, brachten hierin verandering, want zij werden respectievelijk schilder en goudsmid. Misschien behoorden twee homoniemen van de schilder (of is het er slechts één?) tot dezelfde familie : de Gerard Seghers die in 1602 de taverne « Het Groen Gebrandewijnhuis » op het Sint-Jorisplein hield (8), en de timmerman die in 1614 huwde met een zekere Anna Wijnants (9).

In 1603, hij was toen twaalf jaar, werd Gerard Seghers ingeschreven als leerling in het Sint-Lucasgild van zijn geboortestad (10). Jammer genoeg vermeldt het ledenregister de naam van zijn leermeester niet. Slechts veel later vindt men daarover aanduidingen in de literatuur, overigens zonder dat men kan nagaan waarop deze informatie berust : Florent le Comte deelt in 1699 mee dat Seghers enkele lessen nam bij Abraham Janssens en dan naar Italië vertrok (11); Jean-Baptiste Descamps noemt hem in 1753 een leerling van Hendrik van Balen (12). Vooral de eerste suggestie heeft haar aanhangers gehad (13), hoewel zij op niet veel meer kan steunen dan op de bewering van Le Comte en op de vaststelling dat Abraham Janssens een klant was in de wijnhandel van Gerards vader. Bij diens dood in 1609 had Janssens daar inderdaad nog een schuld te vereffenen. Hij was echter niet alleen in dat geval. Nog meer schilders en kunst-

(7) « Staet ende rekeninge van alle ende yegelycke den goeden beyde haeffelijk ende erfelijk competerende den sterffhuyse van wylen Jan Segers, wyntauernier binnen synen leuen was, die opden vyffthienden September anno seshien hondert neghen deser weerelt is ouerleden binnen synen woonhuysse genaempt den Robyn, gestaen ende gelegen opde Ramshoyen veste binnen deser Stadt van Antwerpen, achtergelaten hebbende Joffrouwe Ida de Neue syne weduwe; item Adam Segers synen sone vanden voorbedde, daer moeder aff was Joffrouwe Marie Verhaegen; item den vier kinderen van wylen Clara Segers syne voordochtere, van welcke kinderen vader is Guilliam Willemsens, namentlyck Catharina, Clara, Cecilia ende Hansken Willemsens; item Maria, Catharina, Geeraert, Anna, Susanna ende Jan Baptista Segers, syne ses kinderen vanden lesten bedde, daer moeder aff is de voorghenoemde Joffrouwe Ida de Neue, alle de welke hy elck respectiue voor synen erfgenaemen heeft geïnstituert inder manieren ende opde conditien begrepen inden reciproken testamente by hem mette voorghenoemde Joffrouwe Ida de Neue gepasseert opden achtiensten Julij anno sestiende hondert neghen voor den notaris Adriaen de Witte... » (Stadsarchief Antwerpen, *Weesmeesterskamer*, 345, folio 318 recto — 318 verso; gedeeltelijk gepubliceerd door E. DUVERGER, *Antwerpse Kunstinventarissen uit de Zeventiende Eeuw*, I, Brussel, 1984, p. 213-214).

(8) « Hans Seghers out xxi jaren, sone van Geeraert Seghers, gebrandewynvercooper woonende op Sint Jorispleyn int Groen Gebrandewynhuys » (Stadsarchief Antwerpen, *Notariaat*, 1493, nr. 2, folio 4). Dit is haast zeker een familielid, vermoedelijk de zoon van de broer van Jan Seghers.

(9) Stadsarchief Antwerpen, *Parochieregisters*, 196, niet gepagineerd.

(10) P. ROMBOUTS & T. VAN LEBIUS, *De Liggeren*, I, Antwerpen, s.d., p. 424.

(11) F. LE COMTE, *Cabinet des singularitez...*, II, Parijs, 1699, p. 308; H. VLEEGHE, 'Enkele aantekeningen betreffende Florent le Comte's relaas over de reis van Gerard Seghers naar Italië en Spanje', in: *Bijdragen tot de Geschiedenis inzonderheid van het Oud Hertogdom Brabant*, 3de reeks, 1963, p. 211-214.

(12) J. B. DESCAMPS, *La Vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, I, Parijs, 1753, p. 386.

(13) L. ROBLLOT-DELONDRE, 'Gérard Seghers', in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1930, II, p. 184-199.

naars uit andere disciplines kochten hun wijn bij Jan Seghers⁽¹⁴⁾. De boekhouding van de overleden wijntavernier bevat nog een interessant detail. De nalatenschap was nog een bedrag verschuldigd aan meester Gaspar de Crayer voor het schoolgeld van Jan Baptist, de jongere broer van Gerard⁽¹⁵⁾. Wie weet heeft Gerard ook geen school gelopen bij deze schoolmeester en kalligraaf, de vader van de bekende gelijknamige schilder? Men zou zich zelfs kunnen indenken dat het voorbeeld van de zeven jaar oudere zoon van meester De Crayer hem heeft aangespoord om ook het schildersvak te leren. Weliswaar heeft Gaspar de Crayer zijn leertijd te Brussel doorgemaakt en is hij daar meester geworden⁽¹⁶⁾, terwijl Seghers zijn opleiding te Antwerpen heeft gehad. Vele jaren later, in 1635, hebben beide schilders samengewerkt aan de stadsversiering voor de Blijde Inkomst van Kardinaal-Infant Ferdinand te Gent⁽¹⁷⁾, maar dat bewijst niet dat zij mekaar al van in hun jeugd kenden.

Na vijf jaar leertijd werd Gerard Seghers in 1608 vrijmeester in het Sint-Lucasgild te Antwerpen⁽¹⁸⁾. Dit gaf hem het recht om zelfstandig een atelier in te richten en schilderijen te verkopen, maar het ziet er niet naar uit dat hij dat ook onmiddellijk gedaan heeft. Bij de dood van zijn vader op 15 september 1609 was hij nog steeds minderjarig en onder voogdij geplaatst⁽¹⁹⁾, maar in de loop van het volgende jaar kwam daar verandering in, want in januari 1611 trad hij toe tot de Sodaliteit van de «Bejaarde Jongmans», de meerderjarige ongehuwde mannen, een stichting van de Antwerpse Jezuïeten⁽²⁰⁾. Na deze vermelding van Seghers' naam in 1611 verdwijnt hij volledig uit de Antwerpse archieven tot in 1620. Tussen deze twee jaren is hij voor lange tijd afwezig geweest, maar de data van zijn vertrek en van zijn terugkeer kunnen niet met zekerheid worden bepaald⁽²¹⁾.

(14) De lijst van de «Anderen Ontfanck ende Cappittel vanden actien, schulden ende crediten diemen desen voorgenoemden sterffhuysse schuldich is» (Stadsarchief Antwerpen, *Weesmeesterskamer*, 345, folio 330-377) bevat niet minder dan 246 namen, ondermeer: meester Anthoni Barbé (folio 332 verso), den goutsmit inde Balans (folio 337 verso), de weduwe van wylen Artus Rasieres (folio 338 verso), Hans Snellinck (folio 342), Hans Snellinck den Jonghen (ibidem), Hans de Bock, gelaesmaecker (folio 342 verso), Hans Collaert (folio 347), Thobias Verhaecht (folio 350), Peeter Breugel (folio 352), meester Jaspas de Crayer (folio 355 verso), Artus Rasieres, «die aff te rekenen staen tegens tsiluerwerk hyden afflyuigen van hem gehadt» (folio 361), Abraham Janssens (folio 369), Robert Lenole (folio 372 verso), Peeter de Jode (folio 374).

(15) «Item tsterffhuys is schuldich aen meester Jaspas de Crayer, schoolmeester, ter saecken van schoolgelt van Jan Baptist den sone, volghende den vyffenviertichsten articule vanden voorschreven inventaris, de somme van iijj guldens» (Stadsarchief Antwerpen, *Weesmeesterskamer*, 345, folio 398).

(16) H. VLEGHE, *Gaspar de Crayer, sa vie et ses œuvres*, I. Brussel, 1972, p. 35.

(17) C. VAN DE VELDE & H. VLEGHE, *Stadsversieringen te Gent in 1635 voor de Blijde Intrede van de Kardinaal-Infant*, Gent, 1969.

(18) P. ROMBOUTS & T. VAN LERUË, *op. cit.*, I, p. 446.

(19) «Willeboort Walschaert ende Hans Matton, heyde geassumeerde executeurs vanden voorschreven testamente ende geassumeerde testamentlycke momboiren ouer de voorgenoemde Geeraert, oudt ouer de achthien jaeren, Anna, oudt ouer de seshien jaeren, Susanna, oudt ouer de veerthien jaeren, ende Jan Baptista Zegers, oudt derthien jaeren» (Stadsarchief Antwerpen, *Weesmeesterskamer*, 343, folio 319 verso-320).

(20) «Januarius 1611... Gerard Zegers» (*Register der inschrijvingen in de Sodaliteit van de «Meerderjarige» Ongehuwde Mannen (Bejaarde Jongmans)*, Ms. Stadbibliotheek Antwerpen, folio 7).

(21) D. ROGGEN & H. PAUWELS, *op. cit.*, p. 256; D. BODART, *Les peintres des Pays-Bas méridionaux et de la principauté de Liège à Rome au XVII^e siècle*, Brussel-Rome, 1970, p. 66.

Het was reeds sedert lang gebruikelijk voor de Antwerpse schilders die een carrière als historieschilder ambiëerden, om na hun leertijd bij een lokaal meester de reis naar Italië te maken, om zich aldus te bekwalen door de studie van de hooggeprezen Italiaanse schilderkunst en van de overblijfselen van de antieke kunst⁽²²⁾. In 1608, precies het jaar waarin Seghers meester werd, keerde Rubens uit Italië terug⁽²³⁾. Zo een voorbeeld kan Seghers enkel hebben gesterkt in zijn voornemen om ook naar Italië te reizen. Daarenboven had hij, als wij Florent Le Comte mogen geloven, nog andere motieven om naar Italië te reizen. Hij zou met twee Antwerpse kunsthandelaars, de gebroeders Peter en Anton Goetkints, een overeenkomst hebben gemaakt om voor hen te Rome en in andere Italiaanse steden kunstwerken te gaan opkopen⁽²⁴⁾. Dit klinkt niet onwaarschijnlijk, in de context van de zich op dat ogenblik sterk ontwikkelende kunsthandel te Antwerpen. De gebroeders Goetkint blijken jaren later nog vrienden en partners van Seghers te zijn in de kunsthandel⁽²⁵⁾.

Behalve over het argument *e silentio* van het ontbreken van documenten te Antwerpen beschikken wij ook over positieve bewijzen dat hij tussen 1611 en 1620 langdurig in het Zuiden heeft verbleven. Dit wordt door verschillende bronnen bevestigd, die nog van tijdens zijn leven dateren⁽²⁶⁾. Daarenboven werd hij in 1631 lid van het gild van de Romanisten, dat alleen open stond voor wie Rome had bezocht⁽²⁷⁾. Pogingen om zijn verblijf in die stad door archiefonderzoek te documenteren hebben tot nog toe echter weinig succes gehad. In diverse parochieregisters en in gerechtelijke stukken treft men tussen 1615 en 1620 te Rome een paar keer een «Vlaamse» schilder met name «Gerardo» aan, maar een nadere identificatie ontbreekt. Het blijkt dus niet meer dan een mogelijkheid dat hij het was die in 1615-16 te Rome in de Via Ferratina woonde, in gezelschap van enkele andere schilders uit de Nederlanden, «Abramo», «Antonio» en «Jacomio»⁽²⁸⁾. Het kan ook een andere Gerard zijn geweest, want de kolonie der Nederlanders te Rome was vrij uitgebreid. De precieze duur van Seghers' verblijf te Rome is dus onbekend, maar men mag veronderstellen dat er verscheidene jaren mee gemoeid zijn geweest. Daarop wijst onder meer de stevige invloed die de Italiaanse schilderkunst op zijn stijl heeft gehad, ook na zijn terugkeer te Antwerpen. Een aanduiding dat Seghers al vóór 15 februari 1613 Antwerpen had verlaten kan gevonden worden in een notariële akte van die datum, waarin twee jongere en intussen gehuwde zusters zich akkoord verklaren

(22) Onder de best bekende voorbeelden Frans Floris, Marten de Vos, Pieter Bruegel de Oude, Otto van Veen (N. DACOS, *Les peintres belges à Rome au 16^e siècle*, Brussel-Rome, 1964).

(23) C. VAN DE VELDE, 'L'itinéraire italien de Rubens', in: *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, XLVIII-XLIX, 1978-79, p. 238-259.

(24) F. LE COMTE, *op. cit.*, p. 308-309; H. VLEEGHE, 'Enkele aantekeningen...', *op. cit.*, p. 213; D. BODART, *op. cit.*, p. 67.

(25) H. VLEEGHE, *loc. cit.*

(26) Zo b.v. het onderschrift bij de prent van Pieter de Jode naar een verloren zelfportret van Seghers, die in 1615 werd uitgegeven door Jan Meyssens en opnieuw afgedrukt in Cornelis de Bie's *Gulden Cabinet* van 1662: «a long temps demeuré en Italie comme aussi en Espagne» (C. DE BIE, *Het Gulden Cabinet van de Edel Vry Schilderconst.*, Antwerpen, 1662 (herdruk Soest, 1971), p. 97).

(27) D. ROGGEN & H. PAUWELS, *op. cit.*, p. 256.

(28) G. J. HOOGWERFF, *Nederlandsche kunstenaars te Rome (ca. 1600-1725)*, Den Haag, 1943, p. 86-92; D. ROGGEN & H. PAUWELS, *op. cit.*, p. 264-265; D. BODART, *op. cit.*, p. 66.

met het hun toegekende erfdeel van hun vader (29). Van Gerard, die toen zeker nog minderjarig was, is in dit document geen spraak. Op 31 juli 1615 wordt hem in het testament van zijn jongere broer een legaat beloofd (30), maar daarvoor moest hij niet te Antwerpen aanwezig zijn.

Te Rome heeft Seghers hoogstwaarschijnlijk contact gehad met andere Caravaggisten uit het Noorden. Hendrik Terbrugghen, die al in 1614 naar zijn vaderstad Utrecht terugkeerde (31), heeft hij eventueel kort of helemaal niet meer te Rome gezien, maar Gerrit van Honthorst (32) en Dirk van Baburen (33), de andere twee leiders van de Utrechtse Caravaggisten, waren gelijktijdig met Seghers te Rome. Hij kan er ook de Gentenaar Jan Janssens hebben gekend, die er vermoedelijk van 1613 tot 1621 verbleef (34), en misschien nog net Theodoor Rombouts, die er zeker tussen 1620 en 1621, en wellicht al een tweetal jaren eerder aanwezig was (35).

In de Galleria Nazionale d'Arte Antica te Rome wordt een schilderij bewaard, dat als typisch mag worden beschouwd voor de Romeinse periode van Seghers, *Judith met het hoofd van Holofernes* (36). Judith vlucht in het nachtelijk duister heen met het hoofd van Holofernes, die zij zopas gedood heeft. Haar dienstmeid, een oude vrouw met een gerimpeld gelaat, helpt haar te ontkomen. In de linkerhand houdt zij een brandende kaars en met de rechter wijst zij haar meesteres de weg. De contrasten tussen de verschrikte uitdrukking van de meid, de heldhaftige vastberadenheid van Judith en het vale dodenmasker van haar slachtoffer worden geaccentueerd door de felle licht-donker tegenstellingen, een procédé dat Seghers, zoals vele andere kunstenaars van zijn tijd, aan Caravaggio heeft ontleend. Geen decoraanduiding verzwakt het onheilspellende van de nachtelijke sfeer.

Dergelijke schilderijen waren in die jaren erg in trek te Rome, en de kwaliteit van Seghers' werk bezorgde hem een cliënteel tot in de hogere Romeinse kringen. Één van zijn beschermers is ons bij naam bekend, de Spaanse kardinaal en diplomaat Antonio Zapata. Volgens Le Comte (37) werd de schilder er door de kardinaal, die hij in Milaan had ontmoet, toe overhaald om hem naar Spanje te volgen. Hoewel er enige onzekerheid bestaat over de plaats van hun ontmoeting (38), is het aannemelijk dat kardinaal Zapata een rol heeft gespeeld in de beslissing van de schilder om van Italië naar Spanje te gaan. De eigentijdse bronnen die over zijn

(29) Stadsarchief Antwerpen, *Nolariaal*, 1182, folio 9 verso-10.

(30) Stadsarchief Antwerpen, *Nolariaal*, 1182, folio 221 recto & verso.

(31) B. NICOLSON, *Hendrick Terbrugghen*, Den Haag, 1958; *Hendrick ter Brugghen und die Nachfolger Caravaggios in Holland*, Braunschweig, 1988.

(32) J. R. JUDSON, *Gerrit van Honthorst*, Den Haag, 1959.

(33) L. J. SLATKES, *Dirk van Baburen. A Dutch Painter in Utrecht and Rome*, Utrecht, 1965.

(34) D. ROGGEN, H. PAUWELS & A. DE SCHRYVER, 'Het Caravaggisme te Gent', in: *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, XI (1949-50), p. 260-285.

(35) D. ROGGEN, 'De chronologie der werken van Theodoor Rombouts', in *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, II, 1935, p. 175-190.

(36) Doek, 100 × 135 cm.; [Cat. tent.] *Caravaggio en de Nederlanden*, Utrecht-Antwerpen, 1952, nr. 115; D. BODART, *op. cit.*, p. 69-70, aflb. 21.

(37) F. LE COMTE, *op. cit.*, p. 307-308; H. VLEEGHE, 'Enkele aantekeningen', *op. cit.*, p. 213.

(38) D. BODART, *op. cit.*, p. 67-68.

Italiaanse reis spreken vermelden even uitdrukkelijk een lang verblijf in Spanje⁽³⁹⁾. Er zijn nog meer aanwijzingen: niet lang na de terugkeer van Gerard Seghers te Antwerpen, ten laatste in de herfst van 1620⁽⁴⁰⁾, meldt zich bij het Antwerpse Sint-Lucasgild in het gildejaar 1620-21 Frederic Rotondo aan als leerjongen van « Giraldo » Seghers⁽⁴¹⁾. Wellicht gaat het om een jonge Spanjaard, die in dienst van de kunstenaar mee naar het Noorden gekomen was.

De bronnen die inlichtingen verstrekken over Seghers' verblijf in Spanje suggereren dat hij daar de speciale gunst van de Spaanse koning Filips III zou hebben genoten. Deze zou hem verschillende opdrachten hebben gegeven voor schilderijen voor zijn paleis en voor diverse kerken, en zou hem beloofd hebben door hem een jaargeld en een adellijke titel toe te kennen. Seghers heeft daar zelf op gezinspeeld bij verschillende gelegenheden, met de bedoeling om vrijstelling te bekomen van zekere civiele verplichtingen op grond van voorrechten die hem zouden zijn toegekend⁽⁴²⁾.

Ten laatste in 1620 keerde de schilder terug in zijn geboortestad, na een afwezigheid van naar schatting een acht- of negental jaren. Hiermee begint het tweede gedeelte van zijn carrière, die zich verder geheel te Antwerpen zal ontwikkelen, enkele reizen naar het buitenland daargelaten, meer bepaald naar de Noordelijke Nederlanden⁽⁴³⁾. Deze periode van meer dan dertig jaar vertoont echter geen eenvormig beeld. Zowel stilistisch als maatschappelijk kan de Antwerpse tijd van Seghers worden opgedeeld in twee stukken, die echter chronologisch niet helemaal met elkaar overeenkomen. Als wij de sociale status van de schilder onder ogen nemen, kunnen wij de eerste tien, elf jaren na zijn terugkeer beschouwen als een aanloopperiode, waarin hij zich bevestigt. Als eindpunt van deze ontwikkeling mag de aankoop van zijn huis aan de Meir gelden. De laatste twintig jaren van zijn leven bracht hij daar door als een geeërd en bemiddeld kunstenaar.

Stilistisch onderscheidt men twee duidelijk herkenbare periodes in de Antwerpse tijd van Seghers. In de eerste jaren na zijn terugkeer werkt zijn Italiaans verleden nog sterk na. Schilderijen zoals *De Verloochening van Petrus* (Raleigh, North Carolina Museum of Art) (afb. 1)⁽⁴⁴⁾ zetten de Caravaggeske stijl voort. Zijn schilderijen uit die tijd tonen vaak composities met figuren te halven lijve voor een effen achtergrond. Verdoken lichtbronnen verwekken felle contrasten van licht en donker, die heftige dramatische effecten veroorzaken. Zo zijn in dit werk de twee kaarsen die het tafereel verlichten aan het oog onttrokken door de twee personages die op de rug gezien zijn. Zij werpen vurige glansen op de geanimeerde gezichten en de

(39) Zie noot 26. Hetzelfde wist rond 1700 ook Papebrochius al: « Iuvenis hic in Italiam profectus, ibique annos non multos immoratus... in Hispaniam transiit » (D. PAPEBROCHIUS, *Annales Antverpienses ab urbe condita an annum M.DCC.*, uitg. door F. H. Mertens & E. Buschmann, V, Antwerpen, 1848, p. 43).

(40) D. ROGGEN & H. PAUWELS, *op. cit.*, p. 256.

(41) P. ROMBOUTS & T. VAN LERJUS, *op. cit.*, I, p. 566.

(42) In een getuigenis van 9 december 1630 (zie noot 59), noemt hij zich « peintre entretenu de Sa Majesté », en in een rekwest van 13 augustus 1637 verklaart hij dat hij « is ende ghehouden moet worden als domesticque van syne hoocheit » en dat hij door de Kardinaal-Infant « vereert is te wesen synen eyghen schilder oft pintor de su Alteza. blyckende by de pateuten in forma daervan gedepescheert opden 25 Julij 1637 » (Stadsarchief Antwerpen, *Privilegiekamer*, 738, folio 140).

(43) E. DUVERGER, *Bronnen voor de geschiedenis van de artistieke betrekkingen tussen Antwerpen en de Noordelijke Nederlanden tussen 1632 en 1648*, in: *Miscellanea Jozef Duverger*, I, Gent, 1968, p. 342-344, 360, 363, 364.

(44) D. ROGGEN & H. PAUWELS, *op. cit.*, p. 278-279, afb. 7.



Afb. 1. Gerard Seghers, *De verloochening van Petrus* (Raleigh, N.C., North Carolina Museum of Art)

druk gesticulerende handen van de andere figuren. De ruimte waarin die zich bewegen is ternauwernood gedefinieerd door de tafel waaraan de soldaten zitten te kaarten. Dit motief vindt men in verscheidene schilderijen uit de twintiger jaren terug. Deze schilderijen zijn niet gedateerd, maar mogen allemaal in de eerste jaren na de terugkeer te Antwerpen worden geplaatst. Men vindt een *Verloochening van Petrus* in een zeer gelijkende stijl afgebeeld in Willem van Haechts *Kunstkamer van Cornelis van der Geest* uit 1628 uit het Rubenshuis te Antwerpen (afb. 2)⁽⁴⁵⁾. Deze Caravaggeske werken van Seghers dateren alle uit de beginjaren na zijn terugkeer te Antwerpen.

Op 28 november 1621 sloot Gerard Seghers voor de Antwerpse notaris Jan Plaquet een huwelijkscontract met Catharina Wouters, de dochter van een handelaar in laken en tapijten⁽⁴⁶⁾. Het echtpaar nam zijn intrek in een huis aan de Meir. Op 7 juni 1622 getuigden twee

(45) M. DIAZ PADRON & M. BOYO-VILLANOVA, [Cat. tent.] *David Teniers, Jan Brueghel y los Gabinetes de Pinturas*, Madrid, 1992, p. 202-216, nr. 26. Op Van Haechts *Atelier van Apelles* (Den Haag, Mauritshuis) komt een gelijkaardig schilderij van Seghers voor (D. ROGGEN & H. PACWELS, *op. cit.*, afb. 10).

(46) «Comparuit Sieur Geerart Segers, Janssone wylen, toecomende bruydegom, geassisteert met Joffrouwe Ida de Neue, weduwe wylen Jan Segers, syne moeder, Willeboort Walscharl, Franchoyss Ryssels ende Henrick Mols de Jonge, syne drye swagers, ter eenre; ende joffrouwe Catharina Wouters Dominicusdochter



Afb. 2. Willem van Haecht, *De Kunstkamer van Cornelis van der Geest* (Antwerpen, Rubenshuis)

Antwerpse kooplieden dat zij enkele weken tevoren te Burgos hadden gesproken met Jan Baptist Seghers. Deze had hun ondermeer meegedeeld dat hij de broer was van de schilder Gerard Seghers, die aan de Meir te Antwerpen woonde (47). In 1624, bij het doopsel van een

wylen, toecommende bruyt, geassisteert met Joffrouwe Johanna van Liebeke, weduwe des voorschreven Dominicus Wouters, haere moeder, Joffrouwe Catharina De Backer, weduwe wylen Laurens van Liebeke, haere grootmoeder, Jan Wouters, haeren oom, ende Jan de Backer, haeren swager, ter andere syden; welcke voerghenoemde contrahenten ingeualle het huwelyck daer inne sy verhoppen te versaemene met oirloue van onse moeder de heylige kereke voirtsgaet, hebben metten anderen aengegaen, gesloten ende geaccordeert de punten ende conditien naer verclaert... (Stadsarchief Antwerpen, *Notariaal*, 2839, 1621, stuk lxxxvj).

(47) Vij Junij 1622. Ten versuecke van Franchoyss Ryssels, Geeraert Segers ende Hendrick Mols. [comparuerunt] Gaspar Scheuart, out xxxi jaren ende Simon de Coninck out xxiii jaren, beyde negotianten woonende binnen deser stadt ende my notario bekent synde, ende verclaerden ende attesteerden op hunne manne waerheyt in plaetse van eede, den seluen tallen uren ende tyden des versocht wesende presenterende, warachtich te syne dat sy attestanten hun ghevonden hebben den tweeden dach Meij Iestleden inde stadt van Burgos in Spanghnien in compagnie van seker cooplieden, soo van Seulen als van San Lucar, ende dat onder ander doen ter tyt aldaer present was Jan Baptista Seghers, gontsmit, gheboren binnen deser stadt, wesende een jonckman sonder baert, van middelbaer stature, hebbende lghesicht een weynich

van zijn kinderen, werd evenwel in het doopregister ingeschreven dat de ouders van het kind in de Keizerstraat woonden ⁽⁴⁸⁾. Op 6 maart 1631 kocht Segers dan weer opnieuw een huis aan de Meir gelegen ⁽⁴⁹⁾, en liet het tot een schilders-*palazzo* verbouwen. Al deze adressen liggen binnen de parochie van Sint-Jacobs, en daar werden dan ook al zijn kinderen gedoopt: Catharina (3 september 1622), Anna Maria (23 november 1623), Jan-Baptist (31 december 1624), Maria Anna (12 januari 1627), Elisabeth (27 april 1628), Johanna Clara (13 augustus 1629), Suzanna (2 januari 1631), Constantia (8 juli 1632), de tweeling Gerardus en Dominicus (15 oktober 1633) en Sara Teresia (24 februari 1636) ⁽⁵⁰⁾. De meters en peters van deze kinderen omvatten, behalve de gebruikelijke familieleden, enkele namen uit het milieu van de Antwerpse schilders, zoals in 1628 Catharina Jordaens ⁽⁵¹⁾ en in 1632 Jan Wildens.

Onmiddellijk na zijn terugkeer te Antwerpen heeft Seghers zich in het sociale leven van de stad geïntegreerd, onder meer door onmiddellijk toe te treden tot de rederijderskamer *De Violieren* ⁽⁵²⁾. Van het Sint-Lucaspiloot maakt e hij al deel uit van vóór zijn reis naar Italië. Na Frederic Rotondo nam hij in de daaropvolgende jaren telkens een nieuwe leerling aan: Joris Meysters in 1621-22, Willem Walsaert in 1622-23 ⁽⁵³⁾. Wat er later van deze leerlingen geworden is, kan niet worden vastgesteld. Een leerling van Seghers die wel een carrière van betekenis heeft gemaakt is Thomas Willeboirts Bosschaert ⁽⁵⁴⁾. Hij werd in 1628-29 als zijn leerling ingeschreven, en verwierf het vrijmeesterschap in 1636-37 ⁽⁵⁵⁾. Peter Verbeeck, die vanaf 1636-37 van Seghers' atelier deel uitmaakte ⁽⁵⁶⁾, heeft geen sporen van zijn activiteit achtergelaten. De laatste leerling van Seghers is zijn zoon Jan-Baptist geweest, geboren in 1624 en vermoedelijk vanaf vóór 1640 tot schilder opgeleid door zijn vader. In 1646-47, het jaar waarin Gerard Segers als deken van het Sint-Lucaspiloot fungeerde, werd Jan-Baptist meester ⁽⁵⁷⁾. In 1637 werd Seghers verkozen tot deken van het gild der Romanisten ⁽⁵⁸⁾, een bewijs te meer van het aanzien dat hij te Antwerpen genoot.

verdraeyt, die hun attestanten verclaerde dat hy tot Antwerpen seker weddinghen ghedaen hadde op syn reyse naer Spaengnen, hun attestanten biddende dat syliedens Geerart Segers, schilder, synen broeder, woonende opde Meire tot Antwerpen voorschreuen, souden willen seggen dat sy hem in leuenden lyue, ghesont ende wel te passe synde, ten voornoemden tweeden Meij lestleden inde voorschreven stadt van Burgos ghesien ende ghesproken hadden, ende waert noot daer van attestatie souden willen passeren: [ondertekend] Gaspar Scheuart, Simon de Conincq » (Stadsarchief Antwerpen, *Notariaal*, 476, folio 83 verso-84).

(48) Stadsarchief Antwerpen, *Parochieregisters*, 48, folio 346 verso.

(49) Stadsarchief Antwerpen, *Schepenregisters*, 608, folio 219.

(50) Stadsarchief Antwerpen, *Parochieregisters*, 48, folio 272 verso, 313, 346 verso, 393; 49, folio 7 verso, 24, 42 verso, 64 verso, 82, 135 verso.

(51) Dit kan zowel de zuster als de echtgenote van Jacob Jordaens zijn.

(52) D. ROGGEN & H. PAUWELS, *op. cit.*, p. 256.

(53) P. ROMBOUITS & T. VAN LEBIUS, *op. cit.*, I, p. 575, 585.

(54) J. G. VAN GELDER, 'De opdrachten van de Oranjes aan Thomas Willeboirts Bosschaert', in *Oud-Holland*, LXIV (1949), p. 41-56; M.-L. HAIRS, *Dans le sillage de Rubens*, Luik, 1977, p. 231 sqq. F. BAUDOIRS, 'Aantekeningen over Venus en Adonis-lafereien van Thomas Willeboirts Bosschaert en zijn invloed op de Hollandse schilderkunst' in *Oud-Holland*, NCVIII (1984-85), p. 130-145.

(55) P. ROMBOUITS & T. VAN LEBIUS, *op. cit.*, I, p. 661.

(56) P. ROMBOUITS & T. VAN LEBIUS, *op. cit.*, II, p. 86.

(57) *Ibidem*, II, p. 176.

(58) D. ROGGEN & H. PAUWELS, *op. cit.*, p. 256.

Dat aanzien blijkt ook uit de vriendenkring die hij er had opgebouwd. In 1630 ondertekende hij samen met Rubens en Van Dijk een verklaring ten gunste van Jan-Baptist Bruno, een restaurateur van schilderijen, op wie Seghers, zoals de twee anderen, naar eigen zeggen herhaaldelijk een beroep had gedaan om schilderijen van oude en moderne meesters te reinigen en om scheuren en barsten te herstellen⁽⁵⁹⁾. Zoals Rubens was Seghers een verwoed verzamelaar van schilderijen. Een inventaris van zijn collectie is niet bewaard gebleven, zodat wij niet weten of zij ook Italiaanse of Spaanse schilderijen omvatte. Het lijkt niet onwaarschijnlijk. In dit verband moet ook herinnerd worden aan Seghers' contacten met de kunsthandel, die doorheen zijn ganse leven via documenten bewezen zijn. Seghers was ook bezorgd over verspreiding van zijn composities door de prentkunst: op 28 januari 1630 bekwam hij een octrooi met alleenrecht voor de publicatie ervan⁽⁶⁰⁾.

Rubens apprecieerde blijkbaar eveneens de kwaliteiten van de schilder, want toen hij in 1634 de leiding toevertrouwd kreeg vanwege de stadsmagistraat over de versiering van de stad bij de Blijde Inkomst van Kardinaal-Infant Ferdinand, nam hij Seghers op in de groep kunstenaars die op basis van zijn ontwerpen de grote doeken schilderden die op de triomfpoorten en tonelen werden geplaatst. Deze medewerking betrof meer bepaald een allegorisch tafereel dat was aangebracht op het toneel aan de Sint-Jacobskerk, en dat voorstelde hoe Filips IV zijn broer Ferdinand aanstelt tot gouverneur over de Nederlanden. Een fragment van dit doek is bewaard gebleven (Antwerpen, Rubenshuis) (afb. 3)⁽⁶¹⁾.

De clavecimbelbouwer Jan Ruckers behoorde tot Seghers' intieme vriendenkring. In 1641 getuigde de schilder, op verzoek van Ruckers, en samen met enkele van diens geburen en «goede familiere vrienden», allen vooraanstaande burgers, dat deze geen winkel hield⁽⁶²⁾. Tot de klanten van Seghers behoorde ook Balthasar Moretus, die in 1649 voor 400 gulden een schouwstuk kocht met een voorstelling van *De Aanbidding der Herders* (Antwerpen, Museum Plantin-Moretus) (afb. 4)⁽⁶³⁾.

Dit cliënteel van rijke burgers werd echter in de schaduw gesteld door de talrijke bestellingen die aan de kunstenaar werden gedaan voor de Antwerpse kerken en kloosters. Daarbij valt in de eerste plaats het belangrijke aandeel op van de Jezuïeten. Seghers, die nog vóór zijn vertrek naar Italië lid geworden van de Sodaliteit van de Bejaarde Jongmans, werd na zijn huwelijk lid van de Sodaliteit van de Gehuwde Mannen. Hij bekleedde er verschillende keren bestuurlijke functies in, namelijk die van Consultor, in 1621, 1627, 1633, 1638 tot 1642. In dat laatste jaar deed hij een schenking voor het nieuwe altaar van de Sodaliteit⁽⁶⁴⁾.

Seghers heeft voor de Antwerpse Jezuïeten tal van schilderijen gemaakt, die nog in de 18^{de} eeuw in de kerk — voor zover zij in de brand van 1718 gespaard was gebleven — en in diverse

(59) Stadsarchief Antwerpen, *Privilegiekamer*, 328, folio 138; A. MICHELS, *Van Dyck et ses élèves*, Parijs, 1882, p. 304-305; D. ROGGEN & H. PAUWELS, *op. cit.*, p. 258.

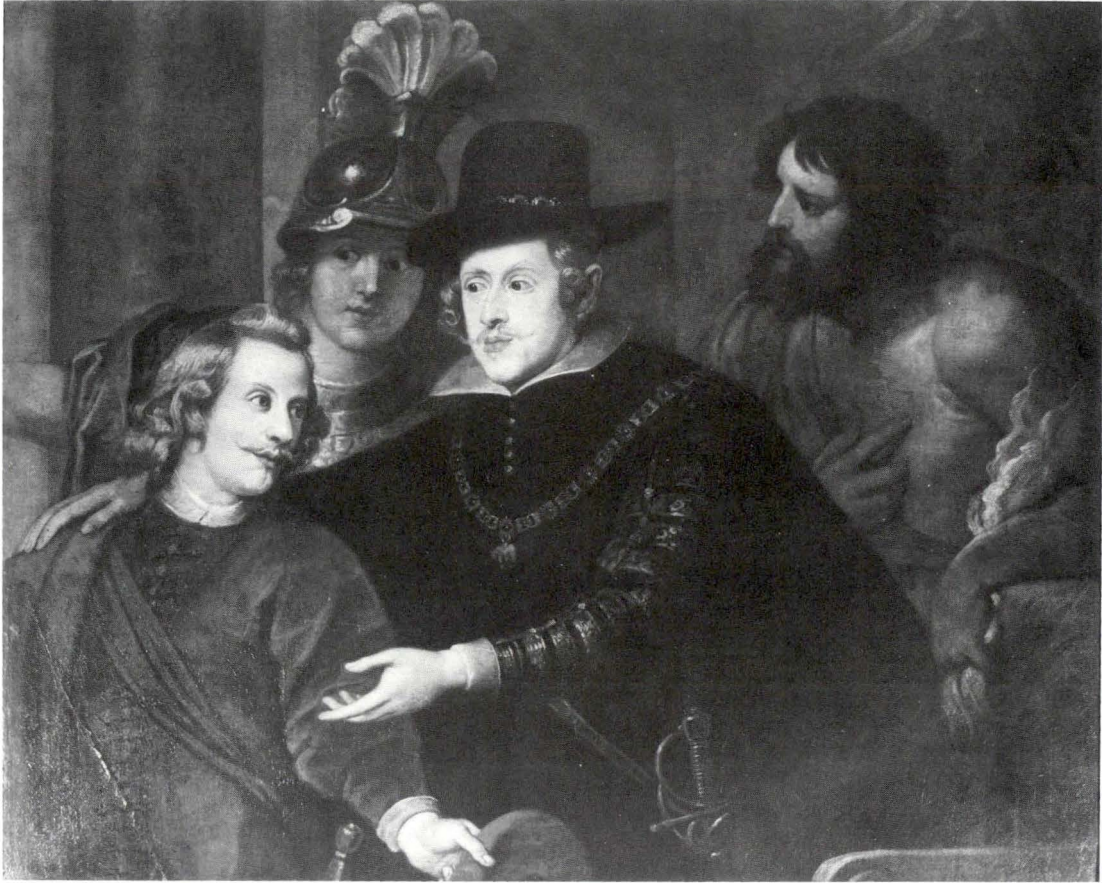
(60) ROGGEN-PAUWELS, *op. cit.*, p. 258.

(61) J. R. MARTIN, *The Decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, XVI)*, Brussel, 1972, p. 137-141, nr. 35, afb. 65.

(62) E. DUVERGER, *op. cit.*, IV, Brussel, 1989, p. 408-409.

(63) L. VOET, *The Golden Compasses. A History and Evaluation of the Printing and Publishing Activities of the Officina Plantiniana at Antwerp*, I, Amsterdam, 1969, p. 321.

(64) D. ROGGEN & H. PAUWELS, *op. cit.*, p. 261.



Afb. 3. Gerard Seghers, *Filips IV en de Kardinaal-Infant* (Antwerpen, Rubenshuis)

lokalen van het Professiehuis te zien waren. Het belangrijkste daarvan is ongetwijfeld *De Oprichting van het Kruis*, nog steeds in de Sint-Carolus-Borromeus kerk bewaard, het grote doek dat in afwisseling met Rubens' *Wonderen van de Heilige Ignatius van Loyola*, zijn *Wonderen van de Heilige Franciscus Xaverius* (beide in het Kunsthistorisches Museum te Wenen), en de *Tenhemelopneming van Maria* door Cornelis Schut (eveneens nog ter plaatse bewaard) op het hoogaltaar van de kerk werd gezet⁽⁶⁵⁾.

Te Antwerpen deden behalve de Jezuïeten ook andere kloosters een beroep op Seghers. Voor het hoogaltaar van de Ongeschoeide Karmelieten schilderde hij *Het huwelijk van Jozef en Maria* (Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) (afb. 5)⁽⁶⁶⁾, een rustig symme-

(65) K. VAN DER STIGHELEN, 'Gerard Seghers' Drawing for The Raising of the Cross', in: *Master Drawings*, XXVI (1988), p. 44-49.

(66) Inv. nr. 508; doek, 511 × 341 cm.



Afb. 4. Gerard Seghers, *De Aanbedding van de Herders* (Antwerpen, Museum Plantin-Moretus)

trisch opgebouwde en daardoor sterk monumentaal werkende compositie met meer dan levensgrote figuren. Het is op basis van dit soort door hun edele grootsheid imponerende religieuze taferelen dat Seghers' faam zich in de zeventiende eeuw heeft ontwikkeld.

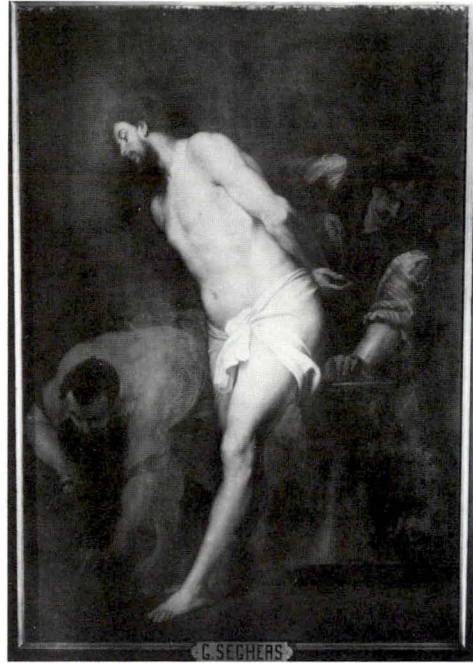
Ook buiten Antwerpen was zijn naam bekend. Het lijdt geen twijfel dat hij het aan de tussenkomst van de Antwerpse Jezuïeten te danken heeft gehad dat ook de paters van de Sociëteit uit andere steden, en voornamelijk die uit Gent, hem met interessante opdrachten hebben bedacht. In 1631 schilderde hij voor het altaar van de Sint-Ignatiuskapel in de Jezuïetenkerk te Gent een thans verloren *Vizioen van de Heilige Ignatius van Loyola*, dat nog enkel bekend is door een prent van Schelte à Bolswert naar dit schilderij en door Seghers' eigenhan-



Afb. 5. Gerard Seghers, *Het Huwelijk van Maria* (Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten)



Afb. 6. Gerard Seghers, *De marteldood van de heilige Livinus* (Gent, Sint-Baafs)



Afb. 7. Gerard Seghers, *Christus aan de Geselkolom* (Gent, Sint-Michielskerk)

dige ontwerptekening (Keulen, Wallraf-Richartz-Museum) (67). Niet lang daarna, toen te Gent het millenium herdacht werd van de marteldood in die stad van de Heilige Livinus, die verondersteld werd in 633 te hebben plaatsgehad, schilderde Seghers voor de Jezuïetenkerk een reeks van zes grote taferelen, gewijd aan het leven en de marteling van de heilige (afb. 6) (68). Deze werken werden echter wellicht als opdracht voor een Gentse kerk voorafgegaan door de *Christus aan de Geselkolom* in de Sint-Michielskerk (afb. 7). Hoewel het schilderij niet gedateerd is, kan het op stilistische gronden rond of kort vóór 1630 worden geplaatst (69). Te oordelen naar de talrijke kopieën en derivaten die al vroeg van dit stuk werden geschilderd, moet het een aanzienlijke populariteit genoten hebben.

Te Gent was men tevreden over het werk van Seghers, vermits hij eind 1631 door de stadsmagistraat belast werd, misschien alweer op aanraden van de Jezuïeten, die bij het organiseren van de feestdecoratie nauw betrokken waren, met het uitvoeren van twee schilderijen in het kader van de stadsversieringen voor de Blijde Intrede van Kardinaal-Infant Ferdinand (70). Voor de bovenste zone van de *Arcus Caroli*, de triomfpoort ter ere van Karel V, die

(67) H. VEY, 'Gerard Seghers: «A Vision of St. Ignatius of Loyola during the writing of the rules of the Jesuits» in: *Master Drawings*, II, 1964, p. 268-271.

(68) H. VLEGHE, 'Rubens's activity for the Ghent Jesuits in 1633', in: *The Burlington Magazine*, CXI, 1969, p. 427-435.

(69) D. ROGGEN & H. PAUWELS, *op. cit.*, p. 294-295, afb. 17.

(70) C. VAN DE VELDE & H. VLEGHE, *op. cit.*, p. 31.



QVEM DAS FINEM REX MAGNE LABORVM.

Afb. 8. Anonieme prent naar Gerard Seghers, *De smeekbede van Belgica*

op de Vrijdagmarkt was opgetrokken, als tegenhanger van de *Arcus Ferdinandi*, die de heldendaden van de Kardinaal-Infant zelf in beeld bracht, schilderde Seghers twee allegorische tafereelen. Hoewel deze stukken, zoals de andere schilderijen die deze bogen versierden, na afloop van de feestelijkheden door de kunstenaar zelf werden gerestaureerd⁽⁷¹⁾, is het niet zeker dat deze twee tafereelen, zoals die van de andere medewerkers, naar het Gentse Stadhuis werden overgebracht. Zij zijn, in tegenstelling tot de doeken van Gaspar de Crayer, Cornelis Schut, Antoon van den Heuvel en Nicolaas Roose, niet terug te vinden in latere inventarissen en zijn niet bewaard gebleven. Zij waren dan ook in zoverre verschillend van deze werken, die men nog voor een goed deel kan zien in het Stadhuis en in het Museum van de Bijloke te Gent⁽⁷²⁾, dat het geen doeken waren, doch houten panelen, die langsheen de omtrek van de figuren uitgesneden waren. Men kan er nog afbeeldingen van terugvinden in het memoriaalboek dat de Gentse Jezuiet Willem Becanus in 1636 publiceerde (afb. 8)⁽⁷³⁾. Ook in latere jaren bleef

(71) *Ibidem*, p. 64, 114.

(72) *Ibidem*, p. 72-101; A. DE SCHRYVER & C. VAN DE VELDE, *Stad Gent — Oudheidkundig Museum — Abdij van de Bijloke. Catalogus van de schilderijen*, Gent, 1972, p. 62-63, 152-156, 164-166, nr. 22, 108-111, 119-121.

(73) C. VAN DE VELDE & H. VLEGGUE, op. cit., afb. 3, 4, 46, 51.



Afb. 9. Gerard Seghers, *Maria ten hemel opgenomen* (Limoges, Musée des Beaux-Arts)



Afb. 10. P. P. Rubens, *Maria ten hemel opgenomen* (Antwerpen, Onze-Lieve-Vrouwekerk)

Seghers nog opdrachten krijgen uit Gent. Bisschop Antoon Triest liet de kunstenaar bij herhaling, in 1636, in 1646 en in 1618, betalen voor schilderijen (74).

De stijl van Seghers had zich echter intussen sterk gewijzigd. De felle bewogenheid van zijn caravaggeske periode, in Italië en vooral in de eerste jaren na zijn terugkeer te Antwerpen, heeft plaats gemaakt voor een meer plechtige en ingetogen sfeer. Het is voornamelijk deze «tweede» stijl van Seghers die succes heeft gekend te Antwerpen, en ook daarbuiten. Het is niet moeilijk om de oorsprong van deze nieuwe stijl te vinden, en de reden waarom hij succes had. Het zijn de groots opgezette composities van Rubens en zijn krachtig gemodelleerde figuren die hier voorbeeld hebben gestaan. De eerste sporen van de ommekeer in Seghers' stijl zijn vanaf het einde van de twintiger jaren merkbaar. Zijn *Tenhemelopneming van Maria* van de Notre-Dame te Calais van vóór 1628 en de verwante versie in het museum te Limoges (afb. 9) (75) zijn niet denkbaar zonder voorkennis van Rubens' gelijknamig schilderij op het

(74) D. ROGGEN & H. PACWELS, *op. cit.*, p. 260, 262, 263.

(75) J. FOUCAERT, 'Quelques œuvres de Gérard Seghers' in: *Essays in Northern European Art Presented to Egbert Haverkamp-Begemann on his Sixtieth Birthday*, Doornspijk, 1983, p. 92, afb. 5.



Afb. 11. Gerard Seghers, *De Aanbidding der Koningen* (Brugge, Onze-Lieve-Vrouwekerk)

hoogaltaar van de Onze-Lieve-Vrouwekerk (afb. 10), dat tussen 1625 en 1627 ontstond⁽⁷⁶⁾. Daaraan is het concept van de compositie ontleend, en bepaalde figuren zijn haast letterlijk gekopieerd, zoals de vrouw achter de sarcofaag en de aan de linkerszijde in profiel rechtopstaande apostel Johannes. Een ander onmiskenbaar voorbeeld van de rechtstreekse beïnvloeding door Rubens is Seghers' *Aanbidding der Koningen* van 1630 in de Onze-Lieve-Vrouwekerk te Brugge (afb. 11)⁽⁷⁷⁾, die geïnspireerd is op Rubens' altaarstuk van 1621 uit de Sint-Michielsabdij te Antwerpen (Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) (afb. 12)⁽⁷⁸⁾.

Deze voorbeelden — en er zouden er meer kunnen worden aangehaald — tonen aan dat Sandrart zich heeft vergist toen hij Seghers' «bekering» tot de Rubensiaanse stijl na de dood

(76) D. FREEDBERG, *The Life of Christ after the Passion (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, V11)*, Londen, 1984, p. 172-178, afb. 116.

(77) V. VERMEERSCH, *Brugges Kunstbezit*, 11, Brugge, 1974, p. 247-251, afb. 74.

(78) Inv. nr. 298; paneel, 447 × 336 cm.



Abt. 12. P. P. Rubens, *De Aanbidding der Koningen* (Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten)

van Rubens heeft geplaatst, en verklaard door zijn bestreving om aldus de gunst van het publiek te veroveren (79). Of Seghers zich bewust, op zoek naar de gunst van het publiek, dan wel onder invloed van een meer algemene evolutie tot Rubens' voorbeeld heeft gewend — tenslotte is tegen 1630 het Caravaggistisch element ook bij de andere kunstenaars uit die richting grotendeels verdwenen —, de ommezwaai ligt veel vroeger dan Sandrart wil doen geloven. Het zal wel juist zijn dat Seghers bij het plotse vacuüm in de Antwerpse schilderschool na het bijna gelijktijdig wegvallen van Rubens en Van Dijk de ambitie heeft gehad om

(79) «Als aber unse berühmter Peter Rubens zu Antorf gestorben, und der von Dick sich zu Londen niedergesetzt hatte, als dern beeden Manier im mahlen allda von allen beliebt ward, wendete sich unser Seger von vorgehabter Natürlichkeit ab- und auf die Practice mit leichten schönen Farben den Augen zu belieben, gestalten er dann, als ich ihn Anno 1645 zu Amsterdam besucht, mir etliche zeinder Stücke gewiesen, die ich von seiner Hand zu seyn nicht mehr erkennen hätte, wofern ich seinem Vorgeben nicht hätte glauben müssen, und sagte er darbey, dass diese des Rubens und von Dick Manier mehr den Leuten beliebig wäre, daher musste er bey dieser expendienza verbleiben und seine Gedanken mehr um viel Geld zu machen als die Kunst zu erheben, abrichten (J. VON SANDRART, *Academie der Bau-, Bild- und Mahlereykünste*, utg. A. R. Peltzer, München, 1925, p. 171).

de leidersplaats te gaan innemen, maar daar is hij dan toch niet in geslaagd, vermits het onmiddellijk duidelijk werd dat Jordaens «ye prime painter in Antwerp» zou worden, zoals Balthazar Gerbier, afgezant van Karel I te Brussel, enkele dagen na Rubens' dood reeds vaststelde⁽⁸⁰⁾.

Vóór enkele jaren is in de Engelse kunsthandel een schilderij van Seghers te voorschijn gekomen⁽⁸¹⁾, dat een tot dan toe onbekend facet van zijn œuvre aan het daglicht heeft gebracht. Het schilderij, waarvan de huidige bewaarplaats onbekend is, toont een pastorale scène, waarin een herder zijn liefde verklaart aan een herderin, blijkbaar zonder veel succes. Het onderschrift bij de prent van Neeffs naar dit schilderij⁽⁸²⁾ verklaart het onderwerp van de voorstelling ook in die zin. Het schilderij is typisch voor de vanaf de dertiger jaren beginnende en naar het midden van de eeuw toe bij vele kunstenaars sterker groeiende tendens naar een wat wekere stijl, met verfijnde gratie. Reeds het idyllische van het thema wijst in die richting, met zijn geïdealiseerde visie op het landleven. Jordaens heeft omstreeks 1640-45 precies hetzelfde onderwerp uitgebeeld in een tekening (Wenen, Albertina), die door dezelfde Jacob Neeffs eveneens in een prent werd omgezet⁽⁸³⁾. «Pastourellen» of «bergerien» waren ook het onderwerp van twee *sopraporte*'s die Seghers in mei 1636 afleverde aan Jan-Baptist Maes, voor een salon aan de tuinzijde van diens buitenhuis, samen met een tafereel van *De Vijf Zintuigen* voor de schoorsteenmantel⁽⁸⁴⁾.

De religieuze taferelen van Seghers uit zijn latere jaren gaan dezelfde richting op. De *Aanbidding der herders* uit 1649 (Antwerpen, Museum Plantin-Moretus) (afb. 4) heeft niet meer de expressiviteit van zijn stijl uit de dertiger jaren. De herders zijn op dezelfde wijze geïdyliseerd als in de *Pastorale* van enkele jaren vroeger. De sfeer is er een van vertederende, tot het zoeterige neigende lieflijkheid. Het koloriet is minder fel, de plooiwal is grilliger en minder plastisch dan voordien.

De laatste jaren van Seghers' leven zijn minder rijk aan activiteit. In 1646-47 werd hij deken van het Sint-Lucasgild⁽⁸⁵⁾. In dat laatste jaar werd zijn zoon Jan-Baptist, dan tweeëntwintig jaar oud, vrijmeester⁽⁸⁶⁾. In datzelfde jaar wordt nog een laatste leerjongen ingeschreven «by den Deecken», Christiaan Vallewijck⁽⁸⁷⁾, maar de carrière van Gerard Seghers liep ten

(80) In een brief van 9 juni 1640 van Balthazar Gerbier, afgezant van Karel I te Brussel (M. ROOSES & C. RUELENS, *Correspondance de Rubens*, VI, Antwerpen, 1909, p. 303).

(81) H. VLEEGHE, 'Een pastorale door Gerard Seghers', in: *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1976, p. 297-304, afb. 1.

(82) *Ibidem*, p. 300, afb. 2.

(83) R.-A. D'HULST, *Jordaens Drawings*, Brussel, 1974, I, p. 285-286, nr. M198 : 111, afb. 213; de prent is afgebeeld bij H. VLEEGHE, *op. cit.*, afb. 3.

(84) «23^e [Maj] 1636. At disne avecq moy le peintre d'Anuers Segers avecq son fils, m'ayant apporté trois pièces de peinture, les deux estans pastourelles pour mettre au dessus des portes de ma salette sur le jardin et l'autre grande pour mettre deuant une cheminée, coustent les trois ensemble cent et soixante florins» en «Majus 1636. Vuytgeef. 28^e Aen Geraerd Zegers schilder over dry stucken schilderyen, te weeten twee bergerien ende de vyf Sinne om voor een scou te hangen 160-0» (Stadsarchief Antwerpen, *Genealogisch Fonds*, 57, niet gepagineerd. Voor het meedelen van dit gegeven bedank ik van harte de heer Jan Van Damme, Antwerpen).

(85) P. ROMBOUTS & T. VAN LEBIUS, *op. cit.*, II, p. 175, 179 e.v.

(86) *Ibidem*, p. 176, 182.

(87) *Ibidem*, p. 181.

einde. Op 30 mei 1650 liet hij notaris Pieter van Breusegem aan zijn ziekbed in het huis aan de Meir komen om er het verzegeld onderhands testament van de schilder en zijn vrouw in bewaring te nemen⁽⁸⁸⁾. Hij overleed op 18 maart 1651 en werd begraven in de kerk van de Sint-Michielsabdij⁽⁸⁹⁾.

Seghers bleef te Antwerpen voornamelijk bekend als de auteur van de religieuze taferelen die hij tussen ca. 1628 en 1650 had geschilderd in de schaduw van Rubens. Hoewel de faam van de Antwerpse schilderschool na het midden van de eeuw in steeds sneller tempo aan het tanen ging, kon men tot aan het einde van de achttiende eeuw nog Seghers' « grote stijl » te Antwerpen zien in tal van kerken en kloosters en in privéverzamelingen. Zijn vroege Caravaggeske periode was veel minder sterk vertegenwoordigd, en wie op dat ogenblik zijn jeugdwerken nog boven zijn latere plaatste, zoals Mensaert in 1768⁽⁹⁰⁾, deed wellicht niet veel meer dan Sandrart napraten.

ABSTRACT: Impressed by Caravaggio and by Rubens: the painter Gerard Seghers.

Gerard Seghers (1591-1651) is the best known follower of Caravaggio in the Southern Netherlands in the first quarter of the seventeenth century. Possibly induced to becoming a painter by the example of Gaspar de Crayer, he was either a pupil of Abraham Janssens or Hendrik van Balen. Between c. 1611 and c. 1620 he lived abroad, first in Rome, where he must have met several other Caravaggists from the Netherlands, afterwards in Spain.

Having returned to Antwerp around 1620, he continued to be influenced by Caravaggio until c. 1628. At that moment, he changed his style into that of a follower of Rubens. This made him fashionable in Antwerp and in other Flemish cities, especially Ghent, as a painter of altar-pieces. This in turn secured his social and financial success. Sandrart, his earliest biographer, was wrong in suggesting that Seghers only changed his style after Rubens's death in 1640 in order to try and take his place as the prime history painter in the Southern Netherlands. In fact, the change took place more than ten years earlier. C.V.d.V.

(88) Stadsarchief Antwerpen, *Notariaal*, 774, 1651, niet gepagineerd.

(89) D. ROGGEN & H. PAUWELS, *op. cit.*, p. 263.

(90) G. P. MENSAERT, *Le peintre amateur et curieux*. Brussel, 1763, p. 220.

SCULPTURE DE NOTRE TEMPS EN BELGIQUE

EUGÉNIE DE KEYSER

Traditionnellement, la sculpture occupe le même lieu que notre corps, elle rivalise avec lui pour donner sens à notre façon d'être là, de nous installer dans l'espace, elle rend compte de l'espace même; dès lors elle est étroitement liée à nos rapports avec le monde; lorsque ces rapports changent il va de soi que les formes se modifient. Or nous vivons une époque de profondes mutations: En quelques dizaines d'années, nous sommes passés de l'usage de l'écriture à celui de l'ordinateur, du règne obsédant des affiches à celui, plus obsédant encore, d'une multitude de médias; nous découvrons chaque jour que les instruments de notre prospérité ou de notre confort ruinent notre planète, nous ne ressentons plus de la même manière la parenté ou l'amour, toutes nos valeurs sont bouleversées. Nous sommes touchés au plus intime de nous même, et le lieu où nous cheminons a changé de dimension et de sens. La sculpture s'est donc nécessairement modifiée. Le nom même de sculpture ne convient plus pour certaines œuvres tridimensionnelles. C'est là un des signes les plus évidents de la révolution culturelle que nous vivons. Nous nous attacherons essentiellement à présenter les principaux courants qui marquent les œuvres de nos plasticiens pendant ces vingt dernières années.

Il va de soi que les grands mouvements internationaux traversent la Belgique et dominent parfois le paysage artistique. L'art conceptuel, le minimal, l'hyperréalisme, nous viennent d'au-delà de nos frontières (1). L'originalité de notre pays lui vient moins des orientations de telle ou telle école que de l'épanouissement de fortes personnalités. Il reste que certaines tendances sont particulièrement vivaces en ces lieux, ainsi en est-il du goût sensuel et sensoriel pour les matériaux dans lesquels le travail cristallise l'expression. C'est une manière de comprendre le geste du sculpteur qui remonte à la nuit des temps, mais elle s'est enracinée ici au cours des années trente, lorsque des artistes, comme Henri Puvrez et Oscar Jespers, ont pratiqué la taille directe. Ils y retrouvaient une authenticité perdue, en parallèle avec les recherches des expressionnistes (2).

Aujourd'hui encore, la pierre s'exprime avec force dans des sculptures où la vie semble prise au piège, mais rayonne dans la dureté du matériau, comme dans les œuvres de Monique Guebels (fig. 1). C'est la pureté du marbre qui donne un accent spirituel aux formes harmo-

(1) GEIRLANDT, K. J., *L'Art en Belgique depuis 15*. Mercator Fonds, Anvers, 1983, établit un parallèle des recherches de nos artistes avec les grandes tendances de l'art international, et cela année par année.

(2) La sculpture contemporaine en Belgique, pour la période qui précède 1970 a été étudiée dans les ouvrages suivants: GEPTS, G., *De Beeldhouwkunst in België*, Helios, Anvers, 1962; DE KEYSER, E., *La sculpture contemporaine en Belgique*, Laconti, Bruxelles, 1972; EEMANS M., *L'art moderne en Belgique*, Meddens, Bruxelles, 1974.

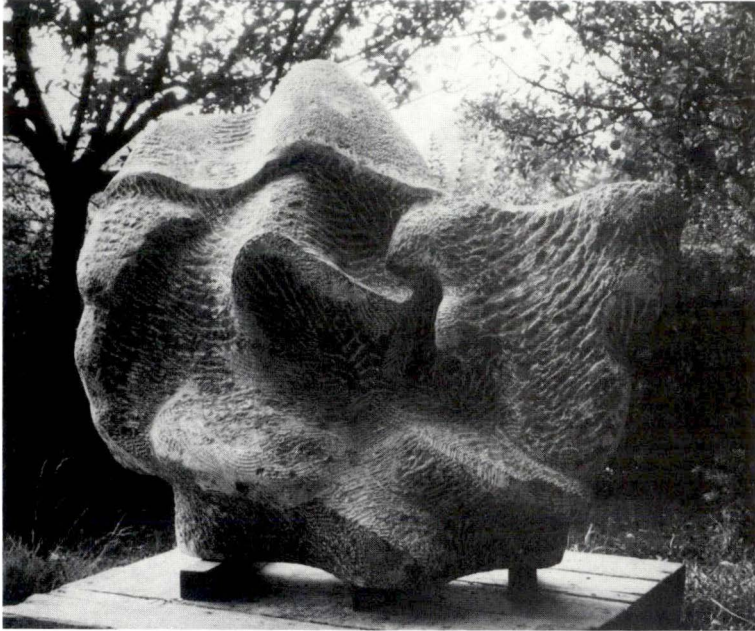


Fig. 1. M. GUEBELS, *La peau*, 1970, petit granit, 93 × 42 × 101. Sart-Filman.

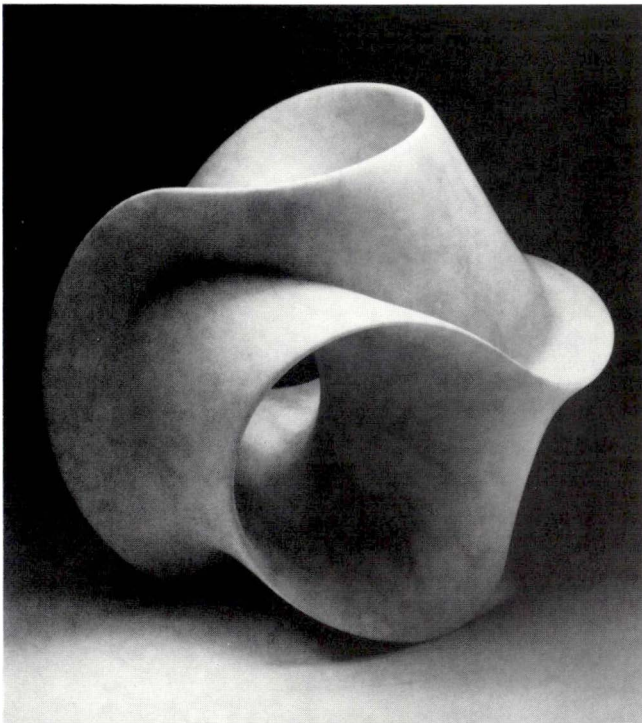


Fig. 2. Y. DIERCKX, *Huis van de Zee*, marbre, 1984. (Cl. Peter de Korte).

nieuses de Yan Dries. Il déploie pour obtenir un tel résultat une extraordinaire virtuosité, mais ce n'est jamais un jeu gratuit, toujours il cherche à traduire l'approche sensible de la nature et de la lumière (fig. 2). C'est aussi la compréhension des matériaux les plus durs qui donne une étonnante richesse aux rigoureuses géométries de Hilde Van Sumere et une force singulière à ses sculptures. Les formes épurées d'André Eijberg, à la limite de l'abstraction et du figuratif, inspirées toujours de la vie, sont nées aussi du contact chaleureux avec la pierre. Récemment le sculpteur a dû abandonner sa technique de prédilection, mais ses bronzes les plus actuels gardent encore la force des masses taillées. Eijberg avait d'ailleurs choisi le métal pour exécuter en 1973-74, une pièce monumentale *Research* pour le centre de recherche *Monsanto*, sur le site industriel de Louvain-la-Neuve. Cette sculpture est devenue le sigle international de *Monsanto* (3).

Le petit granit, qu'on trouve à Soignies aussi bien qu'à Tournai, a inspiré de nombreux sculpteurs, notamment Eijberg, mais aussi Michel Stiévenart, Jacques Guilmot ou Michel Smolders. Ce dernier, partant de petites ébauches de terre, atteint un parfait équilibre entre la signification du bloc dur et la chaleur de la vie (fig. 3). Plus récemment Christian Claus, en harmonisant cercle et carré, dans la pierre noire de Tournai, a utilisé l'eau et l'huile pour mettre en valeur, symboliquement et matériellement, les qualités de ses matériaux. Même dans des formes d'une régularité parfaite, on retrouve le rapport artiste-artisan clairement manifesté.

Cette exigence d'un corps à corps avec un matériau résistant et généreux est particulièrement mise en lumière par l'aventure du village des Avins. Dans ce lieu situé à proximité d'une carrière de petit granit, se déroule régulièrement, au mois d'août, un symposium de sculpteurs animé par Michel Smolders. Là chacun rivalise dans la joie de créer des formes significatives dans la pierre. L'idée première était d'ouvrir dans la carrière Julien des ateliers d'été, ouverts à tous, mais très vite, les sessions furent offertes aux seuls professionnels qui, depuis cinq ou six ans, viennent de toute l'Europe, d'Amérique et du Japon (4).

Mais la pierre n'est pas seule à s'offrir à la main et à l'imagination des sculpteurs; ils tirent du bois des œuvres abstraites qui gardent toujours quelque chose du frémissement de l'arbre vivant dont ils sont issus. Le tronc et le départ des branches, la beauté des essences parlent immédiatement du monde végétal et de la vie universelle. Les formes simples sont directement issues d'une méditation sur l'arbre lui-même, sur la parenté de la chair et du bois, c'est particulièrement évident dans les œuvres d'André Willequet. Comme il s'intéresse à de multiples techniques, il fréquente également les Avins. On retrouve la même force ascensionnelle du végétal, chez Gérard Dederen. Chez d'autres comme Jean-François Diord, le bois offre des possibilités multiples, d'autant qu'il peut être marié avec d'autres matériaux, métal ou pierre, pour créer des pièces somptueuses.

(3) Les étapes du travail effectué pour l'élaboration et la mise en place de *Research* ont été photographiées et reproduites dans VRAY, A., *Eijberg, sculptures et dessins*, Weissenbruch, Bruxelles 1981, p. 44 à 51.

(4) À l'origine des ateliers des Avins, on peut citer, outre M. Smolders, le sérigraphe G. Wery et le photographe J. Lecouturier. L'importance de la pierre pour la sculpture en Belgique a été particulièrement mise en lumière lors de l'exposition *Pierre dans l'art belge contemporain*, organisée à Bruxelles en 1983 par l'Atelier 310. Elle groupait en effet plus de soixante participants.

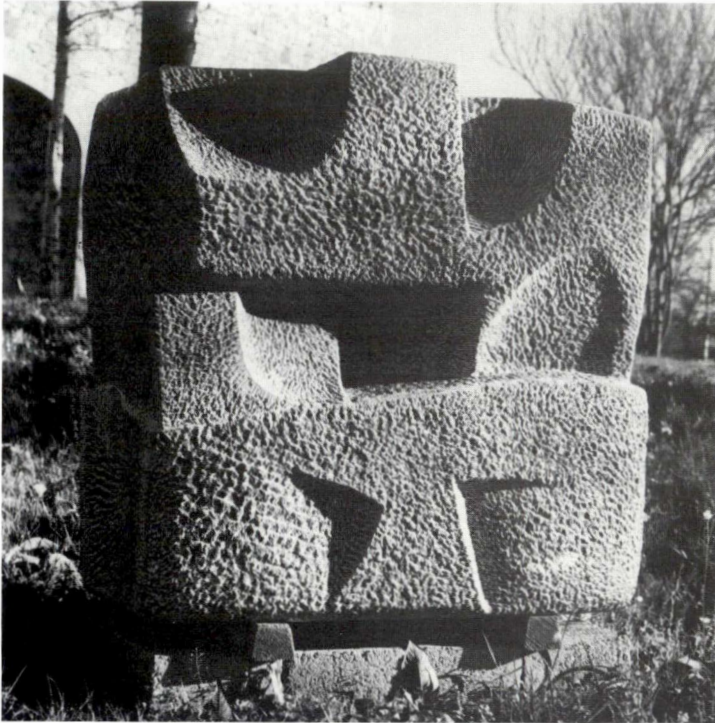


Fig. 3. M. SMOLDERENS, *La ville*, petit granit, 1985, 75 × 76 × 47. (Cl. Lecouturier)

Le bronze permet aussi d'exprimer les qualités de la matière travaillée. Le métal peut exprimer la vie même si l'on reste aux frontières de l'abstraction. C'est ce dont témoigne particulièrement bien l'œuvre de Jean-Pierre Ghysels. Par des formes amples, dont les profils se multiplient dans l'espace en suggérant une infinité d'harmonie, il célèbre sereinement le souffle qui gonfle les poitrines, l'épanouissement charnel aussi bien que la toile où souffle le vent du large. Il peut aussi ériger une puissante citadelle qui nous protège (fig. 1). L'idée de puissance s'associe à ces sculptures qui évoquent la plénitude. Leur force appelle naturellement de grandes dimensions. On ne s'étonnera pas de ce que, dès 1970 leur auteur entreprenne une grande structure de cuivre de quinze mètres de haut, *Upward Ritual*, qui sera réalisée en 1971, à Chicago, pour Regency Hyatt House Airport, annonçant d'autres monuments en Belgique et ailleurs (5). Le métal a aussi inspiré à André Willequet ses œuvres les plus audacieuses. Ainsi dans *Thabor*, en 1971, l'envolée lyrique d'un grand élan ascensionnel est maîtrisée par la vigueur des articulations où s'exprime la dureté du laiton et la force de l'ancrage au sol (fig. 5). Ghysels s'approprie l'espace par l'épanouissement d'une poussée qui vient du noyau même de la sculpture, Willequet s'en empare par des mouvements virtuels, des trajectoires qui lui ouvrent le monde. Chez d'autres une détermination plus sévère donne aux formes abstraites

(5) Jean-Pierre Ghysels a exécuté pour le Métro deux grands bas reliefs en cuivre battu (chacun 220 × 4,00 m.) intitulés *The Last Migration* ; par la suite il a exécuté une sculpture monumentale pour la Cité administrative.

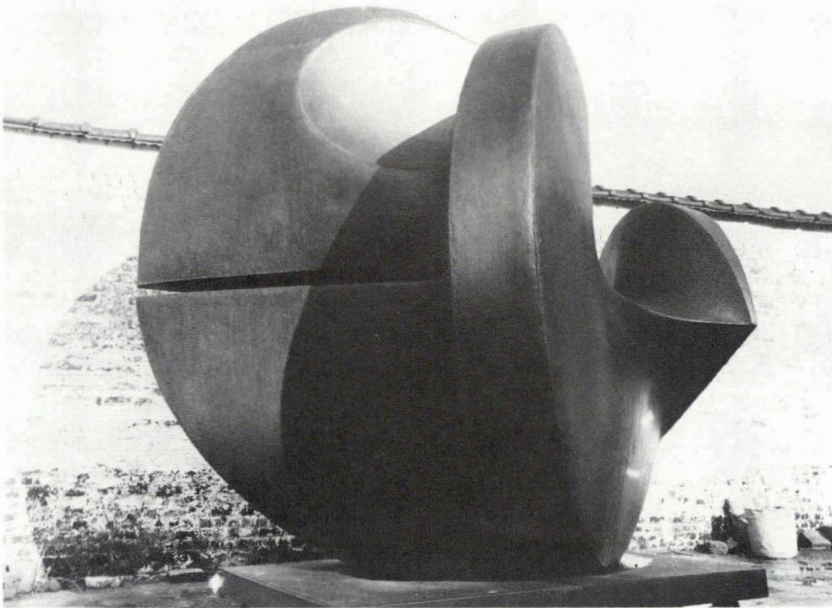


Fig. 4. J. P. GUYSELS, *Citadelle*, bronze, 1973, 300 × 300 × 300. Bruxelles, Hewlett Packard.

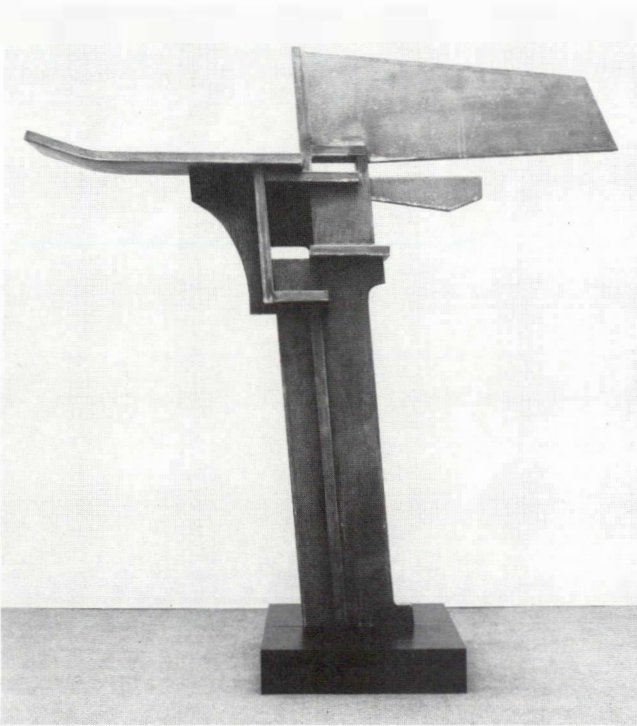


Fig. 5. A. WILLEQUET, *Thabor*, laiton, 1989-1991, 235 × 235 × 35.

une allure presque architecturale, comme par exemple chez Serge Gangolf dont tous les équilibres sont signifiants.

Plus soumis aux rêves et aux cauchemars et dès lors recherchant des allusions figuratives, sans jamais tomber dans l'anecdote, d'autres utilisent le métal pour remonter aux fonds des âges et nous offrir un univers fantastique. Telles sont les figures cornues et menaçantes de Roland Monteyne, son souci de la perfection du travail l'a poussé à fondre lui-même ses pièces à la cire perdue (fig. 19). Dans un esprit analogue et la même volonté de perfection artisanale et d'expression du mystère, Hubert Minnebo dresse devant nous des figures hiératiques, images d'armures et de haumes, hésitant entre la force aveugle de l'idole ou du robot.

La séduction du pouvoir expressif de la matière explique aussi l'importance de la céramique et de la terre cuite, dans nos contrées. Pierre Caille en fut l'instigateur en 1937⁽⁶⁾. Il créa en terre émaillée quantité d'étonnantes figures où l'ironie le dispute à la fantaisie et parfois à l'angoisse. Son goût des expériences multiples l'a porté à une véritable alchimie des émaux. Mais il a voulu aussi s'essayer à d'autres techniques, il a travaillé le cuivre et le bronze. En 1967, il exposa à Bruxelles, pour la première fois des bois polychromes. La plupart de ces statues sont les *Narquois*, faits de planches laquées et d'éléments en céramique, certains sont entièrement en céramique avec le même procédé d'éléments plats assemblés. Invité en 1980 à décorer une station de Métro à Bruxelles, il imagine de présenter une foule de personnages en marche, *Les Voyageurs*, en bois laqué polychrome, vingt et un en tout, multipliés par un miroir (fig. 6). Ses œuvres les plus récentes sont de la même veine ; il utilise maintenant une superbe laque noire pour la surface de ses pièces.

Ceux qui, après lui, ont choisi de modeler la terre et d'étudier les émaux, y ont mis souvent un accent plus lyrique ou plus angoissé. C'est ce qu'on trouve dans les bustes et les prophètes de Carmen Dyonise, dans les œuvres de visionnaire d'Yves Rhaye (fig. 18) ou d'Octave Landuyt. Plus proches de l'humour ou de la fantasmagorie, mais toujours étroitement liés au travail lui-même, aux qualités de la terre, mate, dure, malléable et résistante, prête à toutes sortes de métamorphoses, apparaissent les travaux de modelleur de Serge Vandercam, de Richard Crül, voire de Marianne Saive. Cependant qu'Antoine Vinck sacralise les terres et les émaux dans ses stèles.

Un courant réaliste, dont nous reparlerons, se manifeste aussi dans la terre cuite, rejoignant par moment la tradition étrusque. On le voit aussi bien dans les œuvres de Christian Leroy que dans celles de José Vermeersh. L'usage de terres de diverses couleurs, et, chez Leroy, d'engobes, manifeste assez, chez l'un et l'autre, la volonté de traduire toutes les possibilités des matériaux. La sensibilité très vive de Christian Leroy s'exprime directement par le rendu du

(6) Pierre Caille fut invité en 1936, par Henry Vandeveld, à travailler dans des manufactures de céramique pour créer des pièces de prestige destinées au Pavillon belge de l'Exposition des Arts et Techniques de Paris, en 1937. Il y remporta trois grands prix (faïence, grès au sel et tissus). Par la suite il se consacra largement à la céramique, sans pour autant abandonner d'autres moyens d'expression comme la peinture et la gravure, voire les textiles. Il a créé notamment un carton de tapisserie pour la manufacture de Tournai, *La Bataille des éperons d'or*.

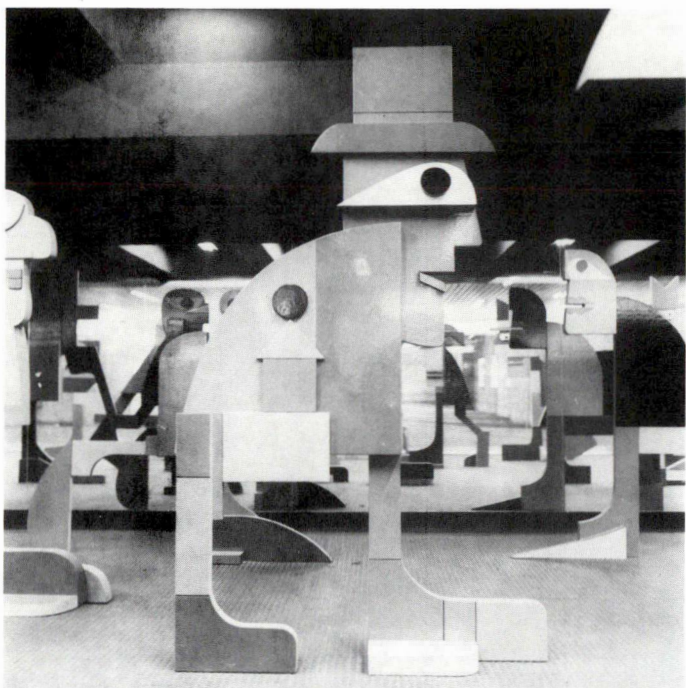


Fig. 6. P. CALLE, *Les Voyageurs*, détail, bois laqué et miroir, 1980, h. t. de 110 à 250. Bruxelles, Métro, Station Botanique. (Cl. S.T.I.B)

caractère charnel du personnage, de son aspect vulnérable (fig. 7), ou, lorsqu'il s'agit d'enfants, de sa fraîcheur. José Vermeersch transpose davantage, il donne un aspect plus simple et plus rude à ses figures (fig. 8). C'est aussi la terre qui inspire les groupes très expressifs de Mady Andrien. Aussi bien chez tous retrouve-t-on avec bonheur le triomphe de la terre durcie au feu et l'invention vigilante jouant du grenu et du lisse, du brillant et du mat, des cendres et des terres chamottées.

Les matériaux issus de techniques nouvelles sont également sources d'inspiration ; c'est ainsi qu'une grande partie de l'œuvre de Jacques Moeschal se fonde sur les possibilités offertes par le béton précontraint. On se souviendra à cet égard, de la flèche du Pavillon du Génie Civil à l'Exposition Internationale de Bruxelles de 1958 : cette flèche était d'une portée exceptionnelle et d'un dessin superbe. Depuis de grandes sculptures furent érigées par Moeschal au départ de plusieurs autoroutes. Une des plus remarquables est sans doute le *Signal* placé à la frontière franco-belge, sur la route Amsterdam-Paris. La sculpture proprement dite est une forme anguleuse, ouverte qui n'a pas moins de dix-huit mètres de haut (elle est portée sur deux pylones à une hauteur de soixante mètres) (fig. 9). C'est une prouesse technique, mais c'est surtout une forme d'une grande perfection. Ce monument fait l'éloge de l'intelligence humaine, de son pouvoir créateur, de son sens de la beauté, mais surtout de l'exercice de la raison. Il est bon qu'une telle sculpture soit placée au lieu même où le voyageur a encore à l'esprit les ouvrages d'art qui ont facilité sa route à travers l'Europe.

Il faut mentionner aussi parmi de nouveaux moyens d'expression, l'acier inoxydable, les matières plastiques, le plexiglas, tout ce qui permet d'obtenir brillant et transparence. Ce sont

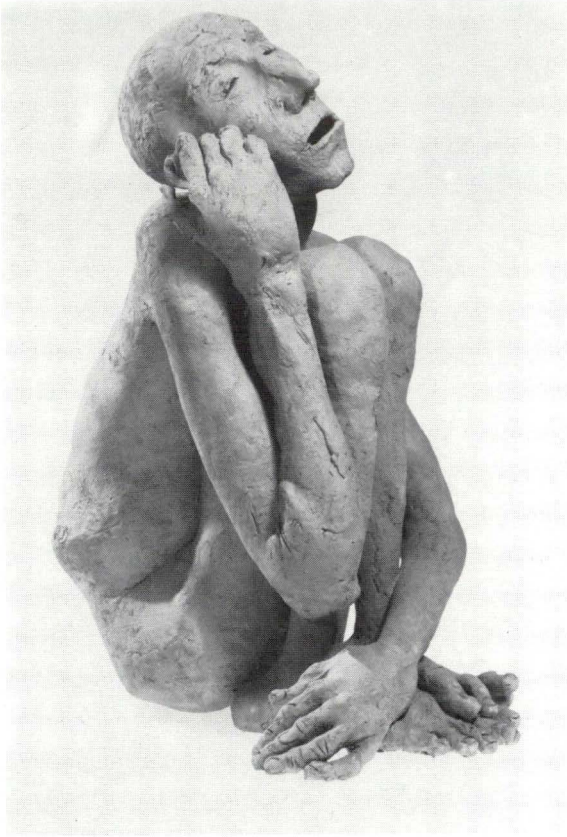


Fig. 7. C. LEROY, *À mon Père*, terre cuite, 1973, ht. 60. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire. (Copyright A.C.L., Bruxelles)



Fig. 8. J. VERMEERSCH, *Groupe de famille*, détail, terre cuite, 1977-78. Ostende, Provinciaal Museum voor Moderne Kunst. (Copyright A.C.L., Bruxelles)

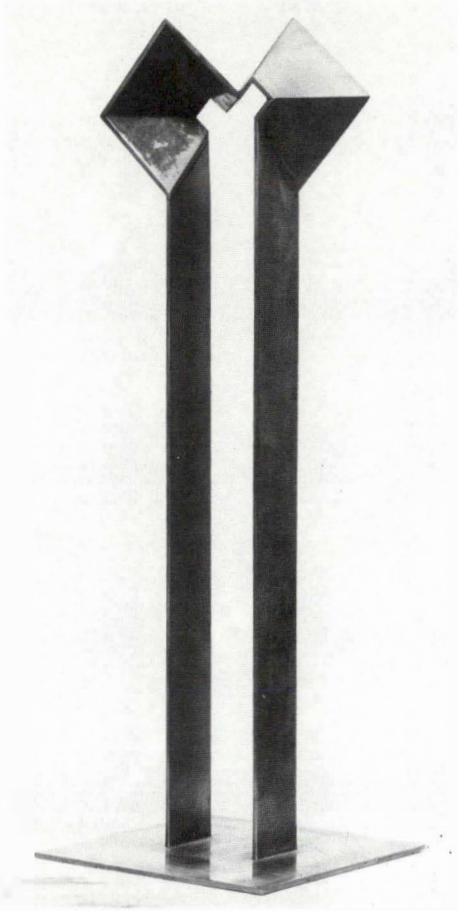


Fig. 9. J. MOESCHAL, *Signal*, maquette, laiton, 1971, ht. 30. État belge. (Copyright A.C.L., Bruxelles)

matériaux souples, susceptibles de suivre des courbes complexes ou bien d'être découpés par plaques et assemblés selon des schémas innombrables. Les compositions tubulaires de Marie-Paule Haar montraient tout le parti qu'on peut tirer des reliefs et des transparences dans un jeu de formes simples; actuellement, son souci de l'approche sensorielle des matériaux l'a engagée à travailler le plomb et aussi l'aluminium perforé. Ici on retrouve les transparences mais avec un plus grand raffinement, la pièce est mate, la lumière joue selon les épaisseurs, soit en allégeant la masse, soit en moirant les surfaces (fig. 10). C'était également la souplesse et le brillant des matières plastiques que recherchait Walter Leblanc pour ses torsions, où se répètent les mêmes motifs verticaux qui se modifient sous le regard, suivant un système emprunté à l'op-art et qui en approfondissait la magie (7).

Ce goût pour les matériaux brillants et lisses a aussi provoqué de profonds changements dans les réalisations mobiles de Pol Bury dont on connaît les sculptures animées de mouve-

(7) MERTENS, Ph., *Walter Leblanc*, dans *Neue Konkrete Kunst*, Alexander Van Bersordt, Walrode, 1972.

Fig. 10. M. P. HAAR, *Contrefort*, plomb, plexi, aluminium, acier, 1991, 170 × 200 × 10.

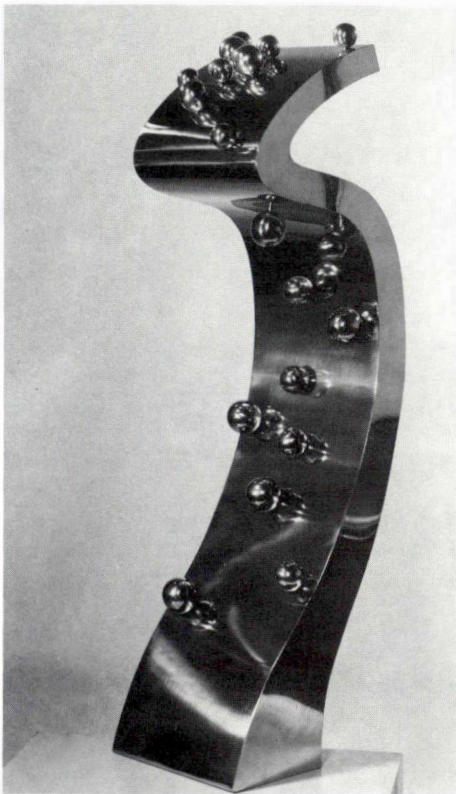
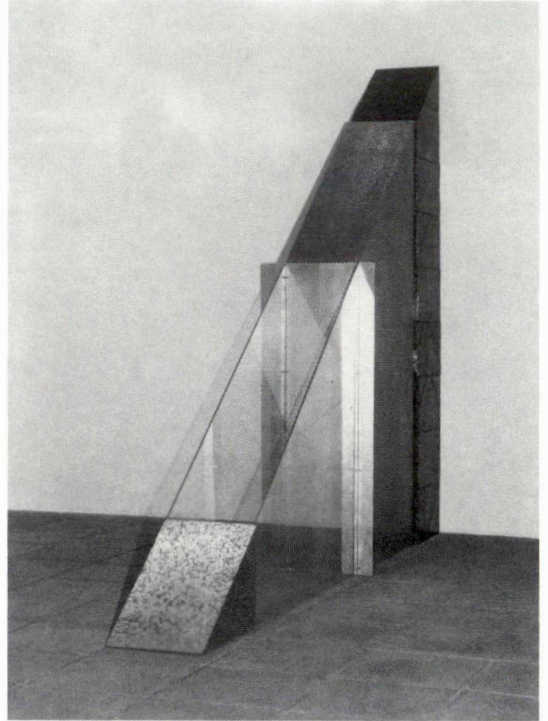


Fig. 11. P. BURY, *Dix neuf boules sur trois plans courbes*, acier inoxydable, 1967. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts. (Copyright A.C.L., Bruxelles)

ments lents tout à fait alléatoires (8). Jusqu'à la fin des années soixante, le sculpteur se souciait peu de l'harmonie de ses pièces ; avant d'être de beaux objets, elles étaient des choses étranges, surprenantes, destinées à piéger le visiteur, par l'apparente autonomie d'une sorte de ballet mécanique issu de meubles ou de tableaux plutôt rustiques. C'est l'usage du cuivre poli, d'abord pour des boules, de l'acier inoxydable ensuite, qui donnèrent à ces œuvres surprenantes l'aspect qu'on connaît aujourd'hui (fig. 11). C'est ce même matériau qui lui a servi à créer des colonnes, des plafonds, et enfin des fontaines animées cette fois, non par de petits moteurs, mais par la pression de l'eau. Les unes reprennent le motif farfelu des tuyaux, utilisés aussi pour les plafonds, d'autres, superbes, sont faites de sphères qui s'emboîtent les unes dans les autres.

Le polyester permet aussi d'obtenir des surfaces lisses, brillantes ou mates, de couleurs vives. C'est ce qui permet à Marc Verstock de donner force à de grandes masses simples. Ce sculpteur travaille également l'acier pour créer des œuvres de grandes dimensions. C'est également l'acier qui permet à Ramon Renaat de dessiner dans l'espace des compositions tridimensionnelles monumentales. Le caractère élémentaire et répétitif des matériaux utilisés, comme des tubes, sortant directement de l'usine, permet à Émile Souply de concevoir des œuvres monumentales, avec une très grande variété de masses où la force se conjugue avec la fantaisie, comme on peut le voir, par exemple, sur le quai de la station de métro Botanique, à Bruxelles.

L'usage de matériaux tels qu'ils sortent de l'usine pour en faire des sculptures s'est répandu aux États Unis dès les années soixante, on voit ainsi des tuyaux, des poutrelles ou d'autres éléments analogues. Cependant la manière dont Souply conçoit son travail à partir de semblables bases, s'oppose au modèle américain dans la mesure où la diversité des points de vue et l'organisation sculpturale très élaborée de l'ensemble restent l'essentiel.

L'influence des artistes d'outre-Atlantique s'est également fait sentir dans le choix systématique de formes géométriques simples ; pour des artistes comme Carl André ou Donald Judd, l'expression se fonde sur la répétition de l'identique et sur le développement de structures de très grandes dimensions. C'est par ces moyens qu'ils obtiennent une modification significative de l'espace et qu'ils donnent un sens inédit à la vision du lieu d'implantation de leurs œuvres.

Il est évident que des motifs géométriques simples comme ceux que montrent Hilde Van Sumere, Christian Claus ou Marie Paul Haar ont une valeur entièrement différente, puisque la matière intervient au premier chef dans les données expressives. Il n'en va pas tout-à-fait de même lorsqu'on use de matériaux peints comme le fait Francis Vaes dont les compositions de bois ou de masonite sont couvertes d'une couche unie de couleur vive, rouge, jaune, bleue, orange... Lui aussi utilise la répétition du même, mais il ne s'agit pas de l'identique car il introduit des différences d'échelle et ne place pas ses volumes sur un même plan. Ainsi en dépit de la symétrie de ses pièces construites à partir de polyèdres, souvent de cubes, on y découvre de multiples aspects qui se développent dans l'espace, et cela d'autant plus que les couleurs jouent un rôle important (fig. 12). Il va de soi que la force de la sculpture ne réside pas dans des mesures objectives, mais dans la solidité de l'implantation et dans les contrastes. On peut en

(8) BALTHAZAR, A., *Pol Bury*, Sergio Tosi, Milan, 1967 ; ASHTON, D., *Pol Bury*, Maeght, Paris, 1970 ; DORCHY, H., *Pol Bury et les temps retrouvés*, P. Legrain, Bruxelles, 1976 ; IONESCO, E. et BALTHAZAR, A., *Pol Bury*, Lebeer Hossmann, Bruxelles, 1976.

dire autant pour les compositions de Renaat ou de Verstock, mais là l'importance des vides implique des rapports de grandeur avec le site.

Sans doute faut-il signaler aussi l'usage de formes géométriques élémentaires dans des compositions à intentions symboliques, c'est assurément le cas pour Christian Claus, mais c'est plus visible lorsque Guy Beauclair construit en 1991 au-dessus d'un bassin circulaire du Parc de Bruxelles, une pyramide tubulaire qui pourrait être dans la ligne américaine, n'était qu'elle soutient un fil à plomb juste au-dessus du centre de la pièce d'eau, allusion assez évidente au Grand Architecte. Cette orientation est fréquente chez les artistes de moins de quarante ans.

La lumière aujourd'hui se fait aussi matériau. L'art contemporain en fait un usage particulièrement original. Certains artistes jouent de points lumineux, d'autres se servent de tubes de néon⁽⁹⁾. Il est possible de cette manière de dessiner dans l'espace des figures tridimensionnelles comme par exemple le *Salut l'artiste* de Philippe Decelle, une grande enseigne pour le Théâtre du Résidence à Bruxelles, avec des personnages saluant. Le même créateur a utilisé aussi le plexiglas gravé, matière anisotrope qui permet de conduire la lumière jusqu'au dessin. D'autres se servent du néon pour obtenir certains effets de traces, de lignes contrastées dans des masses d'autres matières comme Pierre Ransonnet ou Francis Dusépulchre, on peut le voir aussi utilisé occasionnellement par Jean Marc Navez. Une autre option est celle de la vidéo, ou mieux de l'amoncellement de vidéos, animées par un spectacle toujours recommencé, et formant une structure ou une sculpture. C'est ce que fait avec maîtrise Marie Jo Lafontaine dont les œuvres fascinent à la fois par la rigueur des formes et par le caractère pulsionnel des images apparues sur les petits écrans.

Si nombre de sculpteurs créent des formes abstraites ou à la limite de l'abstraction, l'amour du matériau n'empêche pas d'autres de réserver à la figure humaine la place essentielle. Ainsi en est-il pour ceux qui utilisent la terre cuite, comme nous l'avons vu notamment pour Christian Leroy. Celui-ci se réclame du groupe hennuyer *Art cru*, qui cherche à donner sens à la condition humaine en apportant un grand réalisme dans les formes et une certaine violence expressive. Cette violence qui se traduit aussi bien dans le bronze que dans la terre est tout à fait à l'inverse d'un art plus classique comme celui de Nat Neujean ou, à plus forte raison, de l'hyperréalisme dont les tenants présentent des personnages en résine de polyester qui sont de véritables fac-similé de la nature. Ainsi Jacques Verduyn dispose-t-il dans les expositions ou les salles de musées des figures, vêtues ou non d'habits véritables, de manière à surprendre le visiteur.

Cependant depuis les années 60, le problème de la figure humaine s'est posé de manière tout autre pour certains sculpteurs. Ce qui est en jeu n'est plus la ressemblance extérieure mais l'unité biologique. Le corps n'apparaît plus comme un organisme mais comme une addition de parties dont la cohésion n'est pas nécessairement assurée. On peut se demander ce qui explique ce point de vue nouveau sur le corps. L'hypothèse du corps machine ne semble pas évidente. En effet la fascination de la mécanique est bien plus caractéristique du début du siècle. Un des

(9) En 1984, l'Institut Supérieur pour l'Étude du Langage Plastique (I.S.E.L.P.) a organisé dans ses locaux et dans le parc du Palais d'Egmont à Bruxelles, une remarquable exposition internationale : *Néon, Fluor et Cie* qui permit à une quinzaine d'artistes belges, pour la plupart des sculpteurs, de présenter des œuvres originales dont le matériau était la lumière.



Fig. 12. F. VAES, *Sculpture peinte*, bois peint et masonite. 1971. ht. 125.



Fig. 16. O. STREBELLE, *Un lion d'Atlanta*, bronze, 1985. 450 × 150 × 180.



Fig. 13. R. D'HAESE. *Van de Lichte, hommage à L. P. Boon*, bronze, 1979-1987, 333 × 180 × 160.
Openlucht Museum voor Beeldhouwkunst, Middelheim.
(Cl. Stad Antwerpen Kunst Historische Musea)

exemples les plus remarquables est sans doute le *Grand cheval* de Duchamp Villon, qui fait la synthèse du vivant et du mécanique en 1914, mais qui, justement, s'efforce de conserver une unité fondamentale à l'être nouveau qu'il crée. Aujourd'hui c'est autre chose. Il n'est pas impossible qu'une manière nouvelle de considérer le corps lui-même, à partir entre autres, des greffes d'organes, ait vu le jour au milieu du siècle ; il est probable que des mutilations dues à la guerre aient aussi joué leur rôle, mais il serait difficile d'éliminer les problèmes techniques notamment ceux des fondeurs, qui font de petites pièces à la cire perdue et les assemblent ensuite, on peut penser aussi à l'usage du fer et donc du travail de la forge. Il est important de se rappeler à cet égard que Roel D'Haese a fait une partie de son apprentissage chez un forgeron. Il en a été de même pour Tinel Koenrad, qui, lui aussi, coule ses œuvres lui-même en bronze. Cela peut partiellement expliquer que chez l'un comme chez l'autre les figures sont fragmentées et les éléments qui les constituent rassemblés au moyen de soudure visible. Roel D'Haese tire un parti extraordinaire de ce procédé. Les personnages qu'il crée ont un aspect à la fois tragique et dérisoire ; on devine des blessures sous des montages volontairement maladroits. On peut voir aussi des déguisements, des masques, comme dans *le Lieutenant* des Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles, ou des oripeaux comme dans maintes autres sculptures (fig. 13). Mais sous le vêtement ou les masques, le corps, comme dans certaines œuvres de James Ensor, à la fin du siècle dernier, a perdu toute consistance, et toute unité biologique. Un procédé analogue, c'est-à-dire la fonte de petites pièces de bronze, a été mis en œuvre également par Rik Poot, qui a utilisé plusieurs techniques (notamment la taille de la pierre), mais a trouvé, dans une organisation de segments de métal, un moyen d'expression original d'une certaine angoisse à laquelle les désastres de la guerre ne sont pas étrangers. Il compose ainsi des statues, qui peuvent évoquer les épaves rejetées par la mer, les corps mutilés, les temps anciens (*Le Roi Salomon*), mais aussi la danse qui projette le corps dans l'espace, dans la joie de l'instant. On peut citer aussi les fragments, mains, torses, pieds, épaules, visages, moulés sur le vif et coulés en bronze pour être insérés par Félix Roulin dans des masses en acier corten ou en acier inoxydable. Le spectateur, en présence de l'œuvre, imagine des corps entiers pris au piège et qui semblent soit prêts à être engloutis, soit en passe de se délivrer de la gangue qui les emprisonne. De grandes sculptures horizontales, les *Sols*, sortes de grandes dalles en acier corten, montrent les personnages, ou les fragments de personnages qui tentent de se libérer de la glaise, de la carrière ou de la mine. Depuis peu la fragmentation s'affirme encore davantage car Félix Roulin crée des architectures en ruine qui semble surgir d'une épaule, d'un sein et d'un bras, c'est à dire de ces fragments qui hantent la sculpture contemporaine. Pour des sculptures de très grandes dimensions, comme *Réflexion au pied levé* au Sart Tilman, il utilise la pierre. Mais dans cette œuvre en particulier, le sol s'ouvre pour laisser voir des corps de bronze, enfouis sous l'architecture (fig. 15). D'une manière un peu différente la fragmentation ou la blessure des corps est montrée dans les très beaux marbres taillés de Philippe Desombere. Là tout apparaît comme vulnérable ou douloureux, sans que l'inquiétude au sujet de l'unité biologique se fasse vraiment jour (fig. 14).

S'il travaille aussi par fragmentation, Olivier Strebelle a une approche toute différente du corps. Il est vrai qu'il disperse les éléments massifs qui constituent ses *Femmes paysages*, comme une intégration à la nature ; d'autre part il assemble des fragments courbes de bronze poli pour créer d'extraordinaires statues qui s'appellent : *L'endormie*, *Épanouie*, *Génèreuse*...

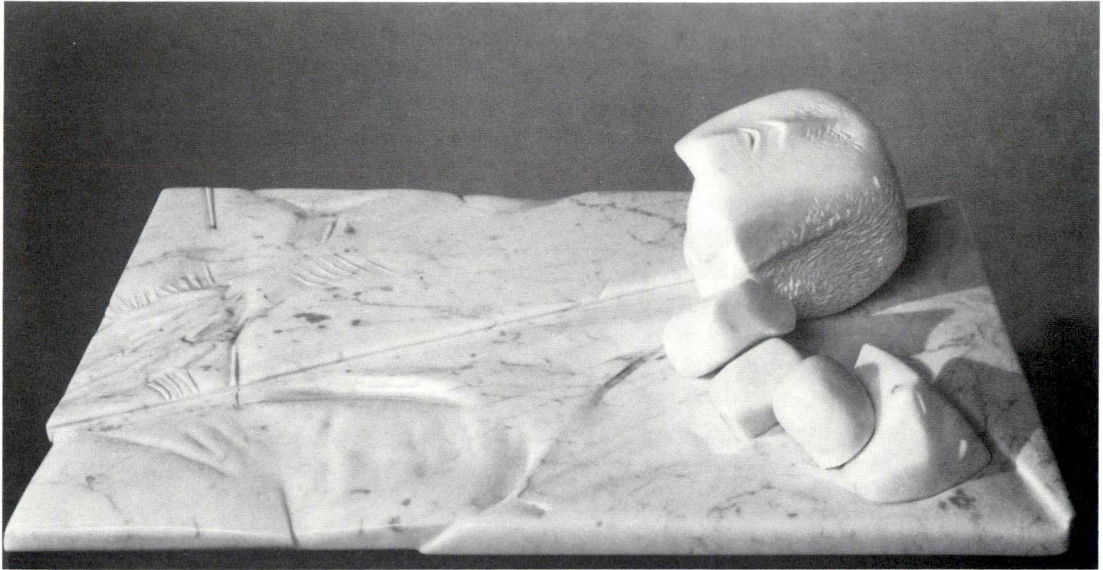


Fig. 14. F. ROULIN, *Réflexion au pied levé*, calcaire, 1982, diam. 1600. Sart Tilman. (Cl. Baldassi)

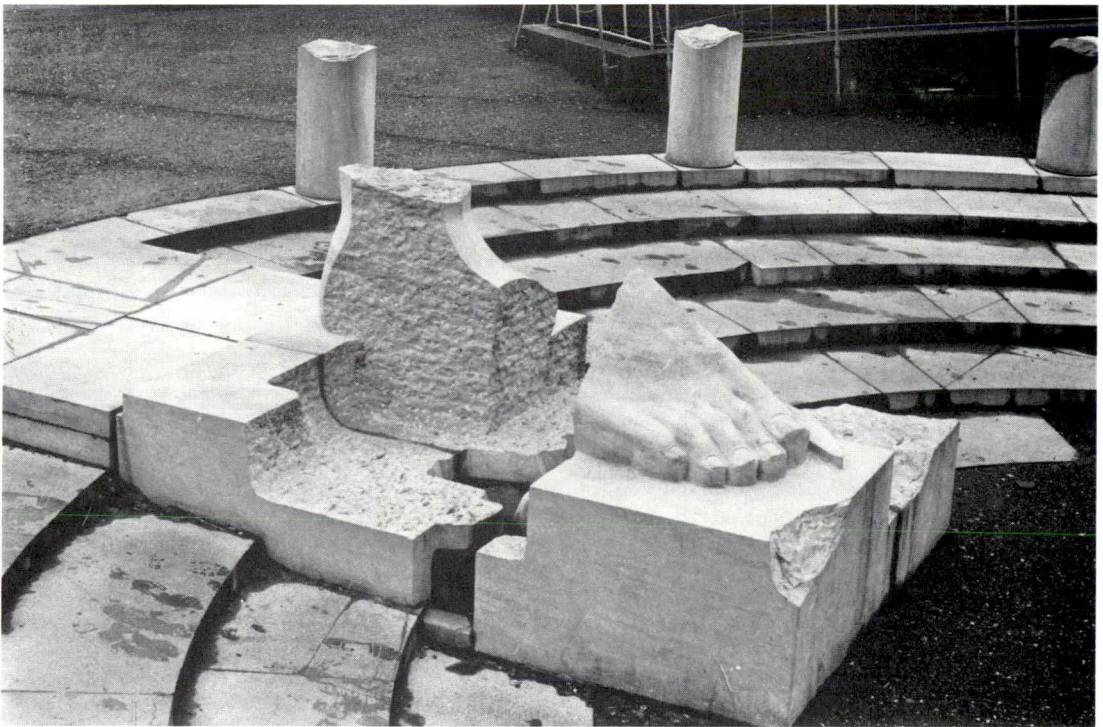


Fig. 15. P. DESOMBERG, *Le Chaos*, marbre blanc, 1984, 25 × 74 × 46. (Copyright A.C.I., Bruxelles)

toutes figures de l'amour ou du désir. Elles sont amples, dynamiques, joyeuses. Constituées de pièces imbriquées les unes aux autres, sans autres références à l'anatomie que des allusions qui se limitent à la silhouette ou mieux à la masse dans son expression vitale ; ces œuvres manifestent une véritable jubilation qui s'exprime par la sensualité des courbes, par la beauté des matériaux, par la fragmentation même, qui apparaît comme une transgression lucide et gaie des traditions concernant le corps. Ces structures se prêtent à d'innombrables inventions, elles conviennent particulièrement à la conception des figures ailées qui traversent toute l'œuvre d'Olivier Strebelle depuis *l'Ange à pédale* de 1962 jusqu'à *Protecting Eagle* ou *L'Envol*. Ailé aussi mais d'une technique différente sera *Artifice d'acier*, « Une construction transparente en acier brillant jouant avec la lumière du soleil et les faisceaux des projecteurs et se reflétant à l'infini comme dans un immense kaléidoscope » : en fait, une enceinte de miroirs doit entourer cette pièce presque magique ⁽¹⁰⁾.

Toutes ces sculptures sont conçues pour se déployer largement dans l'espace, de versions en versions, elles finissent souvent par être de véritables monuments. Ainsi la première *Endormie* avait 26 cm de long, la version du Sart Tilman a 190 cm. On peut citer aussi *Les Quatre Lions* d'Atlanta, qui mesurent chacun 4 m 50 de long (fig. 16). La volonté de mouvements apparaît partout, elle était évidente déjà dans le saut du *Cheval Bayard* enjambant la Meuse, à Namur ⁽¹¹⁾. Mais le sculpteur passa vite du virtuel au réel. Il élabore une série de réalisations ou de projets de mobiles : *Les Girouettes de Liège* (1966), l'*L'Anthropomotion*, exposé à Montréal en 1967 et l'*Astre boule*, inventé pour le Pavillon belge d'Osaka (1967-68) : « À intervalles réguliers l'Astre boule se referme sur lui-même puis graduellement les écailles de sa carapace s'écartent à nouveau jusqu'à l'éclatement, livrant au spectateur ses entrailles incandescentes ⁽¹²⁾ ».

L'humour puissant qu'on découvre dans maintes de ces pièces est en fait le propre de la sculpture de notre pays, aussi bien au nord qu'au sud. Cet humour s'appuie sur la facture des œuvres plutôt que sur l'interprétation « littéraire » d'un thème. Nous avons déjà, dans cet ordre d'idée, cité des œuvres de Pierre Caille. Il faut remarquer aussi que les figures de Roel d'Haese peuvent engendrer le rire aussi bien que l'angoisse. Plus caractéristique encore de cette *vis comica*, sont les personnages en bronze ou en métal martelé de son frère, Reinhoud. Celui-ci a utilisé nombre de techniques diverses pour obtenir les silhouettes singulières de ses personnages, notamment l'usage de feuilles de cire plissées montées sur du treillage pour être ensuite coulées en bronze ⁽¹³⁾. Le caractère caricatural de ces figures leur vient de la manière dont est traité le métal, un allongement, une déchirure, un plissement sont autant de données expressives qui désacralisent la « statue » pour en faire une sorte de monstre familier, qui semble sortir tout droit des tableaux de Hiéronimus Bosch (fig. 17).

(10) STREBELLE, O., *Journal d'un sculpteur*, Crédit Communal de Belgique, Bruxelles, 1985, p. 285. L'installation de la pièce dans le Patio du Crédit communal, à Bruxelles, est illustrée p. 285 à 301.

(11) 1954-56, bronze et céramique, 13 m. de long. La sculpture est érigée au Pont des Ardennes.

(12) STREBELLE, O., *Journal d'un sculpteur*, op. cit. p. 141.

(13) GEIRLANDT, K. J., *L'Art en Belgique...*, op. cit., p. 77. Cf. aussi DE HEUSCH, L., *Rheinhoud*, Fr. Pozzo, Turin, 1970 ; DE HEUSCH, L., *Entre le marteau et la plume*, Bruxelles, 1980 ; BALTHAZAR, A., *Les visages virtuels*, Bruxelles, 1982.

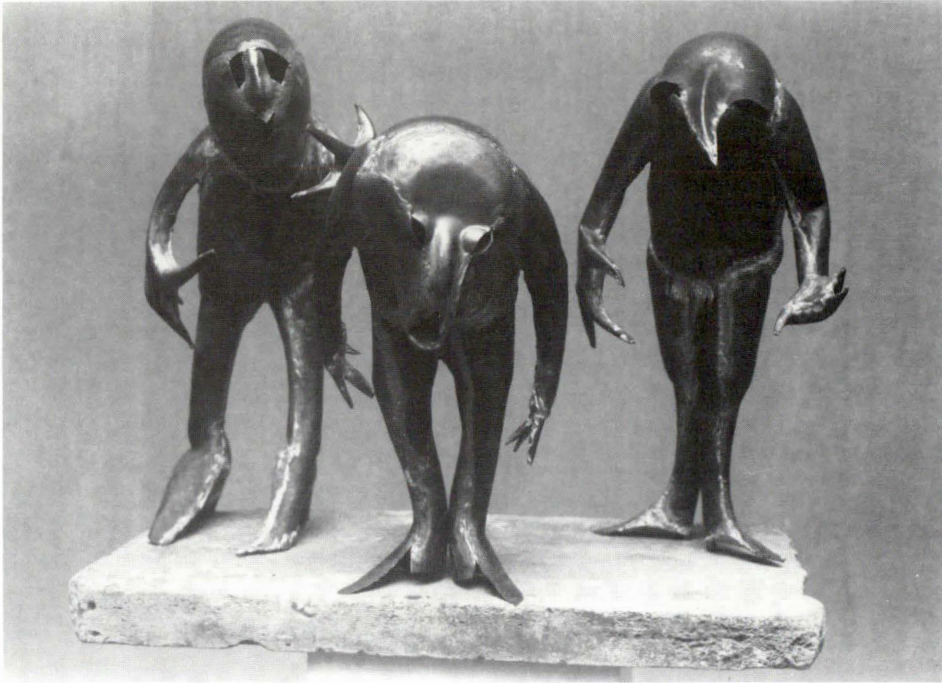


Fig. 17. BEINHOUD, *Curtain call*, trois personnages, Maillechort, 1972, 57 × 78 × 50. Anvers, Koninklijk Museum voor Schoone Kunst. (Copyright A.C.L., Bruxelles)



Fig. 18. Y. RHAÏE, *Monument voor de mens die neen zegt*, céramique, 1973, 103,5 × 81 × 32. Ostende, Provinciaal Museum voor Moderne Kunst. (Copyright A.C.L., Bruxelles)

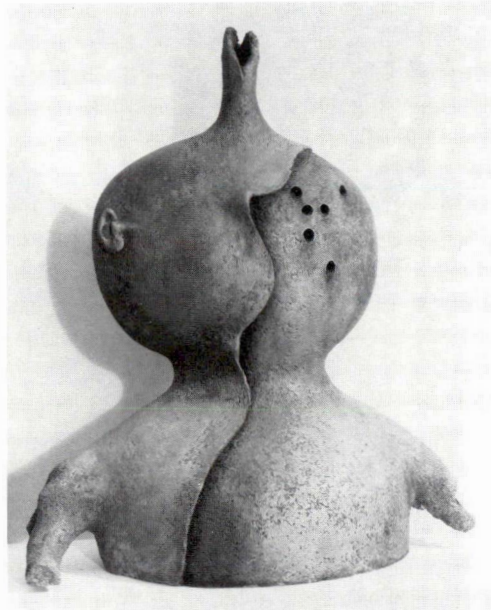


Fig. 19. R. MONTEYNE, *Mère jeune et adorable sublimant dans son corps les stigmates de son fils*, bronze, 1983, 56,7 × 59 × 40,3. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts. (Copyright A.C.L., Bruxelles)

Ce type d'humour est également représenté chez les assembleurs dont le travail a eu une grande vogue dans les années 60-70. Comme on sait, ils utilisent des débris hétéroclites pour créer des personnages. Comme il s'agit, la plupart du temps, de fragments de vieux meubles, d'instruments aratoires du passé, voire de moulures ou de dessus de porte, les œuvres ainsi composées sont empreintes d'une nostalgie qui est moins vivement ressentie aujourd'hui. Ainsi Vic Gentil a fait naître, à partir de pieds de chaises, de guéridons, de balustres, quantité de personnages grandeur nature, burlesques et truculents. *Les huit péchés capitaux* ou *La Rua d'amor* en sont de bons exemples de même que le grand *Jeu d'échec* conservé au Middelheim à Anvers. On retrouve une verve analogue chez Camiel Van Bredam, encore que certaines de ses pièces comportent des cris de révolte contre les désastres amenés par la civilisation occidentale, il introduit dans ses compositions des éléments destinés à provoquer l'horreur. Une de ses plus grande pièce est une sorte de veillée funèbre, *Le Concile de Wounded Knee*, où il représente une dizaine de personnages assemblés. Les figures sont des sortes de mannequins constitués de toile à sac encollée, c'est une vision de cauchemar hors du temps. Un autre assembleur, Rémo Martini, évoque de manière plus discrète, mais extrêmement efficace, les mystères de la vie et de la mort. Il utilise le plomb et toutes sortes de matériaux de récupération qui réunis dans des bas-reliefs prennent valeur de symboles.

Cependant, parallèlement aux modes d'expression où l'approche sensorielle de la sculpture est essentielle, il existe une manière plus cérébrale de s'exprimer. Le surréalisme, en effet, a introduit des modes de communication plus proches du jeu d'images, qui suppose un énoncé sous-jacent, voire un ambryon de narration, ce parti est bien entendu celui de Marcel Marien, qui, comme on sait, a fait partie du groupe surréaliste belge, au côté de René Magritte. Mais une tendance analogue se fait jour chez des artistes d'une autre génération avec, par exemple, les boîtes de Daniel Debliequy. On y voit des personnages minuscules, perdus dans d'immenses paysages (de beaucoup moins d'un mètre carré), qui marchent vers l'absurdité de leur destin, tel ce funambule qui court sur une corde dont l'horizontale est interrompue par une boucle. Les idées préconçues que nous avons au sujet de l'usage de tel ou tel matériau peuvent aussi servir de détonateur et nous convaincre de l'étrangeté ou du caractère aberrant de l'objet qu'on met sous nos yeux, c'est ainsi qu'agit Paul van Raefelghem, qui taille le marbre et le polit soigneusement pour créer des objets vulgaires, seau, serpillères, sac grossier entouré d'une vraie corde. Il rappelle certes l'humour décapant de Marcel Broodthaerts. Celui-ci survit de manière plus évidente chez ceux qui, comme Guillaume Bijl, assemblent des objets hétéroclites dans leurs installations. Il va de soi qu'ici nous dépassons toute définition possible de la sculpture dans le mesure où il n'y a plus de constitution d'un objet mais simplement une sorte de scénographie dont décors et acteurs sont des choses. Le cas de Guillaume Bijl est particulièrement significatif lorsqu'il recompose des lieux exacts, grandeur nature, pour rendre manifeste leur caractère inhumain ou trop humain. Il a, par exemple, lors d'une exposition organisée en 1981 au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, reconstitué, avec de vrais lits et d'autres meubles ou objets réels, une salle d'hôpital psychiatrique. D'autres, Vincent Strebelle, Jacques Charlier... mélangent une approche directe, sensorielle d'un sujet à une manière conceptuelle d'intervenir, pour dénoncer ironiquement une société qui n'arrive plus à donner sens à ses règles ou à ses phobies.

Nos rapports faussés avec la nature incitent aussi tel ou tel plasticien à montrer ou l'urgence du péril ou la charge émotive que secrète ce milieu que nous vouons à la disparition. Ici l'ironie fait place au sérieux, à la poésie, à la tendresse. Les plus merveilleuses compositions de cet ordre sont celles de Jephhan de Villiers, qui est d'origine française, mais qui travaille depuis de longues années en bordure de la forêt de Soigne. C'est du sous-bois qu'il tire les matériaux dont il a besoin. Ce sont branchettes, écorces, mousses sèches, feuilles, qui lui servent à créer tout un peuple venu d'ailleurs, du pays imaginaire d'Arbonie. Il a poussé à la perfection la mise en place de figures fragiles qui semblent surgir de la nuit des temps. Leurs corps sont faits de bois, leur visages sont modelés dans une pâte blanchâtre, ils ont tous la même face allongée, au regard étonné ou méditatif, leurs vêtements sont faits de feuilles, ramassées aux diverses saisons, de toutes les couleurs de la forêt. Ce sont ces matériaux qui non seulement les rattachent à leur origine forestière mais encore leur donne fragilité et mystère ; ils appartiennent de toute évidence à une autre civilisation, à des temps enfouis dans la mémoire des hommes, mais ils sont aussi l'âme persistante, exigeante, silencieuse de la forêt⁽¹⁴⁾.

Chez d'autres l'approche de la nature est directe, presque scientifique, comme celle de Pierre Courtois qui présente dans des sortes de vitrines, des nids abandonnés, des branches et d'autres reliques ; plus librement, mais dans un esprit analogue, d'autres, et notamment Michel François, disposent dans un savant désordre toute une moisson d'objets trouvés dans la nature.

Si dans de telles perspectives notre environnement est en jeu, le sens de ces démarches apparaît dans l'opposition entre le monde sauvage ou un certain monde rural traditionnel et la civilisation urbaine, entre l'esprit de contemplation et la consommation effrénée. Les choses retirées de leur contexte prennent une dimension symbolique, cependant, au delà de ces problèmes, le monde tel que nous le vivons a d'autres aspects qui ne peuvent s'exprimer par cette voie. L'espace comme tel est lui aussi mis en cause d'une manière neuve ; le lieu de notre implantation semble toujours plus étroit, moins sûr, moins compréhensible ; d'autre part la terre n'est plus notre limite, l'homme pénètre dans l'espace intersidéral. Aujourd'hui il est normal que des artistes se soient attachés à rendre compte de notre demeure, plutôt que de son contenu, du lieu même plutôt que de l'objet qui s'y trouve.

On ne s'étonne pas non plus de la fascination que manifestent certains pour l'aventure des cosmonautes et pour les techniques qui permettent l'exploration planétaire. Deux grands assembleurs se sont préoccupés surtout de ces questions, Panamarenko et Paul Van Hoeydonck. Le premier songe surtout au moyen de voler. Il cherche à retrouver des schémas de machines compréhensibles pour donner un caractère plus humain au voyage dans le ciel ou au delà du ciel. Pessimiste, il invente des appareils extraordinaires, fragiles, qui jamais ne s'élèveront au dessus de la terre. On a pu dire de lui qu'il poursuivait « une utopie régressive ». Chaque construction est accompagnée d'une série de dessins, véritables épures qui donnent consistance aux projets. Ses avions ressemblent souvent à des insectes, mais une des plus grandes réalisations est un zéppelin transparent de vingt sept mètres de long *The aeromodeller*,

(14) de VILLIERS, Jephhan, *La chambre des envols. Cantique à la mémoire d'un arbre*, L'autre Musée, Bruxelles 1986 ; cf. aussi *L'Espace Jephhan de Villiers*, L'autre Musée, Bruxelles 1987.

auquel il a travaillé de 1969 à 1971 (15). Toutes ces « drôles de machines » restent des machines à rêver, à mi-chemin entre la nostalgie du voyage, de l'invention efficace, et l'appréhension des aventures qui nous mèneraient en plein ciel (fig. 20).

Paul Van Hoeydonck en revanche, songe vraiment à nous entraîner parmi les planètes dont il évoque l'aspect de diverses manières, des reliefs monochromes évoquent une sorte de carte du ciel, d'autres compositions, tridimensionnelles, montrent des personnages d'un « autre monde » où tout serait « calme et beauté... ». Cet univers serein est évoqué par des assemblages où figurent des mannequins, des poupées, des boules, des instruments scientifiques : C'est, en 1965 *L'École des astronautes*, en 1980, *Le carrosse d'Iris*, il passe de huit figures à vingt et une, et d'une occupation du sol de 160 × 190 cm à 600 × 250 ; pour cette dernière œuvre outre des matériaux divers il a utilisé le bronze. En plus de grandes compositions le sculpteur avait créé un certain nombre de figures de *Cosmonautes*. Un tel enthousiasme pour l'aventure interplanétaire poussa le sculpteur à visiter la N.A.S.A et à faire connaissance avec des astronautes américains. Plusieurs de ses œuvres sont d'ailleurs dédiées à ceux qui ont péri au service de leurs recherches, en 1971 (fig. 21). La même année une petite figurine de Paul Van Hoeydonck fut déposée sur le sol lunaire par les navigateurs d'Apollo 15.

Notre espace terrestre est, lui aussi, sans cesse remis en question. Une première conséquence est le changement de l'idée qu'on peut se faire des expositions en plein air. De plus en plus, lors des expositions d'été les œuvres sont élaborées pour le lieu même. La réflexion porte non seulement sur l'intégration de la sculpture au site mais bien sur les modifications apportées à l'environnement, sur sa reconstruction. La même évolution se manifeste dans les musées de plein air. À ce sujet on doit marquer l'importance qu'a eu pour l'évolution de l'art tridimensionnel, l'existence de grands espaces voués à la sculpture. Le Musée de sculpture en plein air du Middelheim à Anvers a joué un rôle pilote. Il a été fondé dès 1950 dans un très beau parc et ses collections n'ont cessé de s'enrichir depuis. L'organisation d'expositions biennales internationales a permis au public, comme aux artistes, de bien connaître les courants artistiques les plus importants. Par ailleurs, depuis 1977, le Campus de l'Université de Liège au Sart Tilman a offert aux sculpteurs belges un large territoire. Une autre manière de diffuser l'art et de donner aux plasticiens un banc d'essai, pour confronter leurs travaux avec un lieu plus ingrat, est l'accueil offert par la S.T.I.B. à des peintres et à des sculpteurs sur les quais ou dans les halls d'entrée des stations du métro bruxellois. Les figures volantes de Paul Van Hoeydonck à la station Comte de Flandres, en 1978, est une réponse au problème posé, les compositions, dans des exèdres, sur le quai de la station Botanique, par Souply et Ghysels, en sont une autre. La liberté donnée aux artistes quant au mode de décoration à utiliser et au thème choisi a eu un effet bénéfique (16).

(15) Panamarenko essaya de faire voler son Aeromodeller au départ du Middelheim à Anvers, en 1971, mais le mauvais temps rendit l'expérience irréalisable. L'année suivante Panamarenko présenta son vaisseau spatial à la Dokumenta de Kassel, sans plus tenter de lui faire prendre son vol.

(16) Il faut tenir compte également d'actions très positives de certains musées, comme le Museum van Hedendaagse Kunst de Gand, de centres culturels et de galeries ; on peut lire à cet égard : MEURIS, J., *Hic et nunc : de la mi-70 à l'immédial 90*, dans *1951-1991. Images d'une époque*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1991, p. 337 à 358.

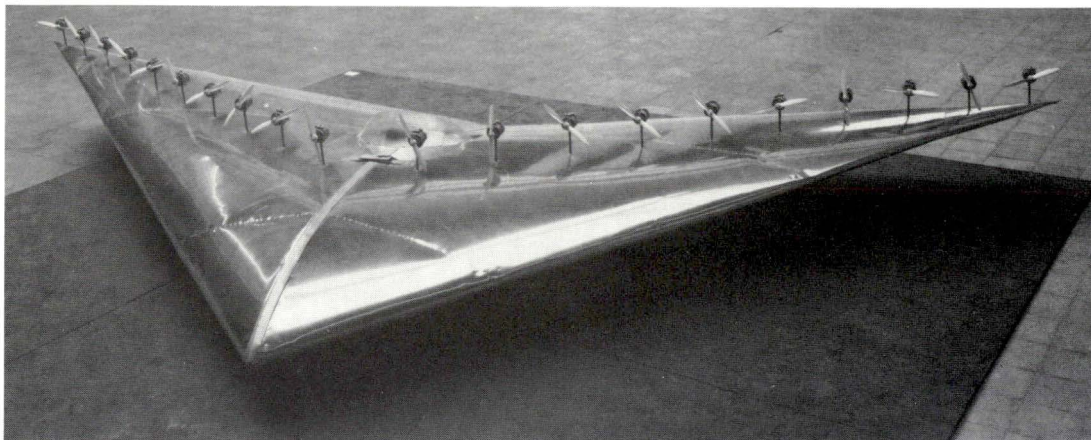


Fig. 20. PANAMARENKO, *Delta vliegtuig (Piwan)*, aluminium, bois et vingt moteurs, 1975, 65 × 49,5 × 260, Gand, Museum van Hedendaagse Kunst. (Copyright A.C.L., Bruxelles)



Fig. 21. P. VAN HOEYDONCK, *Astro, Monument voor een vallend Cosmonaut*, inox, 1971, 183 × 85 × 100, Ostende, Provinciaal Museum voor Moderne Kunst. (Copyright A.C.L., Bruxelles)

Il est cependant possible d'aller plus loin dans les rapports du sculpteur et de l'espace donné, par une réflexion sur l'espace même. C'est ce qu'a tenté Yan Dries, lorsqu'en 1974, il sculpta une pelouse au Middelheim pour y créer, à partir de deux plans inclinés, un *espace de méditation* de 100 mètres carrés. En 1985-86, Yan Dries reprend le même thème en l'adaptant à la Theaterplein d'Anvers. La réalisation en pierre comporte un remarquable jeu de gradins, elle s'enfonce d'un côté à 1m.80 et remonte d'autre part, selon une longue oblique, également à 1m.80. L'ensemble mesure cette fois 36 mètres carrés. L'intitulé : *Liberté, espace de méditation, être soi* convient particulièrement à la pureté des lignes et à la sérénité du lieu.

D'autres sculpteurs nous invitent à pénétrer dans leurs compositions pour découvrir le sens de notre présence ou de notre cheminement. Ainsi se présentent la plupart des environnements. Le parti le plus direct est sans doute celui de Pierre Culot qui créa au Sart Tilman un *Mur viséen* de cinquante mètres de long, construit en grosses pierres brutes de calcaire. Ce mur mène d'un niveau à l'autre du site vers une pièce d'eau. L'aspect primitif des blocs non équarris, nous plonge dans une époque antérieure aux innovations de la technique et trouve ainsi sa place, comme antithèse, dans un site voué à la science. Plus élaboré est sur le même site, mais dans la zone boisée, le *Lieu* de Serge Vandercam. Il est constitué de plusieurs grandes pierres de Soignic, formant une sorte de sanctuaire où la lumière se glisse à travers deux *oculi*, derrière une porte monumentale, celle-ci a cinq mètres de haut et est formée de deux monolithes dressés et d'une énorme architrave. Des bancs de pierre situés auprès des pierres percées invitent à la méditation et au repos. Une phrase du poète Joseph Noiret, gravée dans la surface rugueuse, souligne le sens de la sculpture «Le désir crée sa nuit, c'est la lumière» (fig. 26).

D'autres artistes s'interrogent sur l'espace d'une manière plus abstraite. Pour Jean-Paul Laenen, l'essentiel est sans doute de nous faire voir et comprendre ce qu'est un espace humain, une géométrie dans l'espace qui soit directement perceptible. Ses premières démarches furent purement sculpturales. Parmi ses œuvres des années 70, l'une des plus abouties est certainement l'*Hommage à Maurice Maeterlinck* dont la version définitive a trouvé place au Sart Tilman. Il s'agit d'une composition d'héxagones en acier inoxydable, pour symboliser *La vie des abeilles*. Le regard traverse toutes la construction, il découvre, dans la simplicité même du motif, la question de la troisième dimension (fig. 24). Parallèlement, Laenen créa l'*Ensemble d'organisations complémentaires*, des Musées royaux des Beaux-Arts à Bruxelles. Il s'agit de deux pièces de métal polychrome, formant arc. Le visiteur est invité à traverser la sculpture. Par la suite Laenen se livra à des travaux liés à l'architecture et multiplia les approches. La question essentielle pour lui, reste le cheminement, la création de rapports avec les gestes ou les regards. Il s'intéresse aussi aux fluctuations qu'amènent le temps, le passé, le projet, dans notre façon de nous situer dans un lieu. C'est ce qui explique qu'invité, lui aussi, à décorer un quai de métro, il transforma complètement le mur, non par des éléments tridimensionnels, mais par l'installation de photographies des anciens quartiers d'Anderlecht, avec des trouées, des perspectives, qui métamorphosent le quai en rues, créant l'illusion, mais aussi, exprimant l'érosion temporelles et la nostalgie. Depuis, il a retrouvé le goût de la sculpture figurative, il a fait des portraits et a réalisé deux grandes statues qui ont été placées en décembre 1991, au-dessus de la

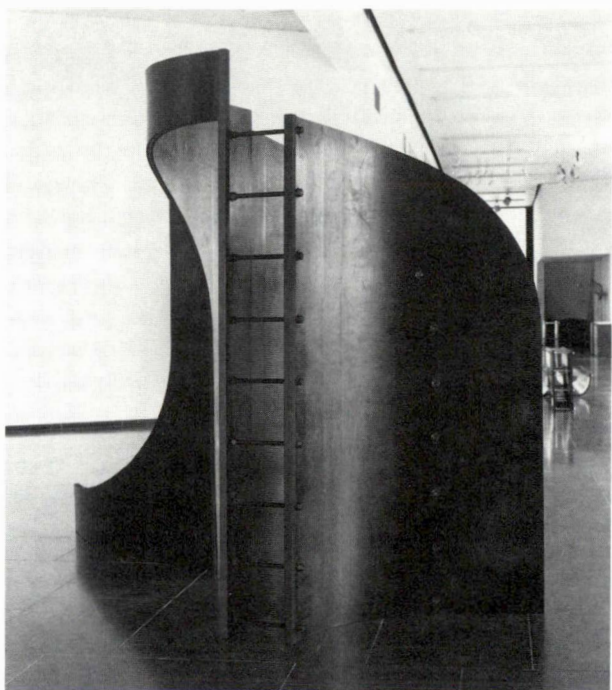


Fig. 22. ТАРТА, *Tailler, ouvrir*, néoprène, 1990, 200 × 250 × 100. (Cl. Ph. Degobert)

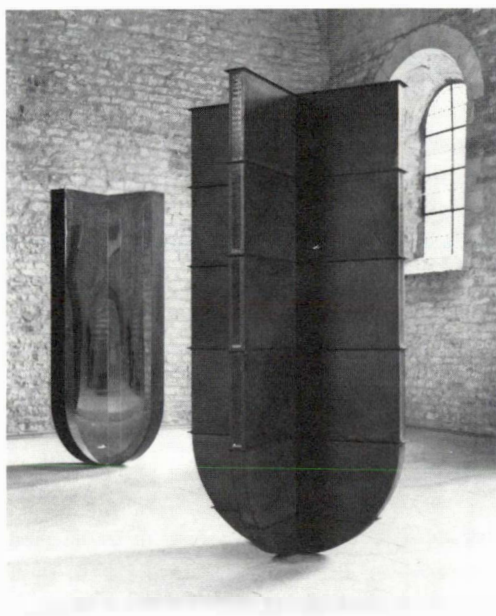


Fig. 23. J. M. NAVEZ, *Matri arc*, acier, verre, textiles, néons, 1989, 240 × 250 × 140. (Cl. Ph. Degobert)

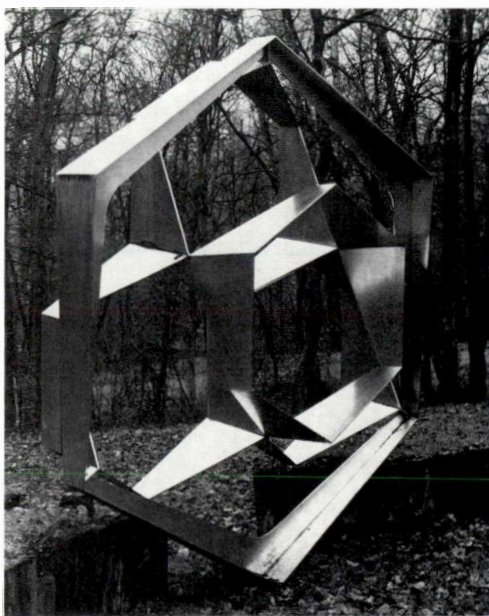


Fig. 24. J. P. LAENEN, *Hommage à Maeterlinck (Le nid d'abeilles)*, inox, 1969-1974, 350 × 350. Sart Tilman. (Cl. Baldassi)

galerie qui enjambe la rue Béliard pour réunir les bâtiments de la Communauté Européenne, à Bruxelles (17).

Tout aussi construits, mais intéressant directement les sens, sont les murs de laine, les chambres envahies d'éléments textiles, transformées par des colonnes souples et rigides et des pendentifs de cordes imaginés par Tapta. Pénétrer ici signifie comprendre, avec tout le corps, le rigide, le rugueux ou le lisse. Cependant depuis quelque cinq ou six ans Tapta utilise d'autres matériaux, elle travaille des plaques de néoprène noir, à la fois souples et rigides, avec lesquelles elle crée des labyrinthes qu'on peut parcourir ou contempler pour en déceler la puissance. Les pièces courbes sont assemblées par des boulons. Le titre d'une de ces œuvres *Tailler-ouvrir* est très parlant, mais il ne donne pas idée de l'implacable logique qui a été à l'origine de leurs constructions (fig. 22). Ces sculptures souples, d'un noir mat, non seulement transforment l'espace où elles sont ancrées mais encore évoquent avec puissance des mouvements dynamiques, ainsi qu'on l'a pu voir dans la *Nike* présentée à Louvain-la-Neuve en 1988.

Une autre manière d'ouvrir l'espace aux visiteurs, tout en lui donnant sens, a été choisie par Jean-François Diord, lors de l'exposition *L'œuvre au vert* organisée en 1991 au Parc de Bruxelles. Il a conçu une pièce de plusieurs dizaines de mètres de long, constituée de cadres carrés, faits de planches en bois blanc, de dimensions décroissantes, ils étaient agencés de manière à constituer une immense ville ouverte, serpentant dans une allée. Le premier tiers était assez vaste pour que des adultes puissent y pénétrer, plus avant, c'était le domaine des enfants. Ici encore l'extérieur et l'intérieur se répondent et permettent une double exploration. La sculpture de bois brut formait un immense serpent, installé sur l'herbe, il créait un accord harmonieux avec les arbres de l'allée (fig. 25). On pourrait citer d'autres œuvres encore où le sens de la sculpture ne se dévoile qu'à celui qui la parcourt, qui la touche, qui dialogue physiquement avec elle.

Quant à Jean-Marc Navez, il fait une démarche presque inverse. C'est à la réflexion du spectateur que s'adressent ses travaux qui ont cependant l'espace comme thème essentiel. Ses premières réalisations avaient un aspect conceptuel mais elles sollicitaient une action sensorielle du visiteur. Par exemple, il a cherché à rendre presque tangible l'approche d'un point de fuite. À la fin des années quatre-vingt, il en vient à créer des objets tridimensionnels qui forcent à réfléchir sur notre ancrage. Ainsi dans *Histoire d'arcs* il construit une série de maquettes où les formes d'hémicycles à gradins se complètent, les uns comme voûtes, les autres comme amphithéâtres, formes inversées, vues comme au miroir. Ses *Matri-arc(s)* installés en 1989, dans le réfectoire de l'abbaye de Tournus, reprennent en les inversant, les formes des pleins-cintres des fenêtres romanes. Il crée ainsi, comme en contrepoint de l'architecture romane, six volumes de deux mètres quatre-vingt de haut, faits de matières diverses où interviennent les néons, les toiles, les éclairages internes (fig. 23).

(17) Le sculpteur a réalisé également des sculptures monumentales pour le bâtiment de l'E.H.S.A.L., rue d'Assaut à Bruxelles. Les figures de la rue Belliard représentent l'une et l'autre Ariane se passant le fil d'or qui s'enroule autour de leurs silhouettes. Deux figures plus petites, représentant deux fois Hermès, accueillent les visiteurs à l'entrée de la passerelle. Ajoutons que J. P. Laenen a gravé les pièces de cinq francs et de cinquante francs, respectivement en 1986 et en 1988.

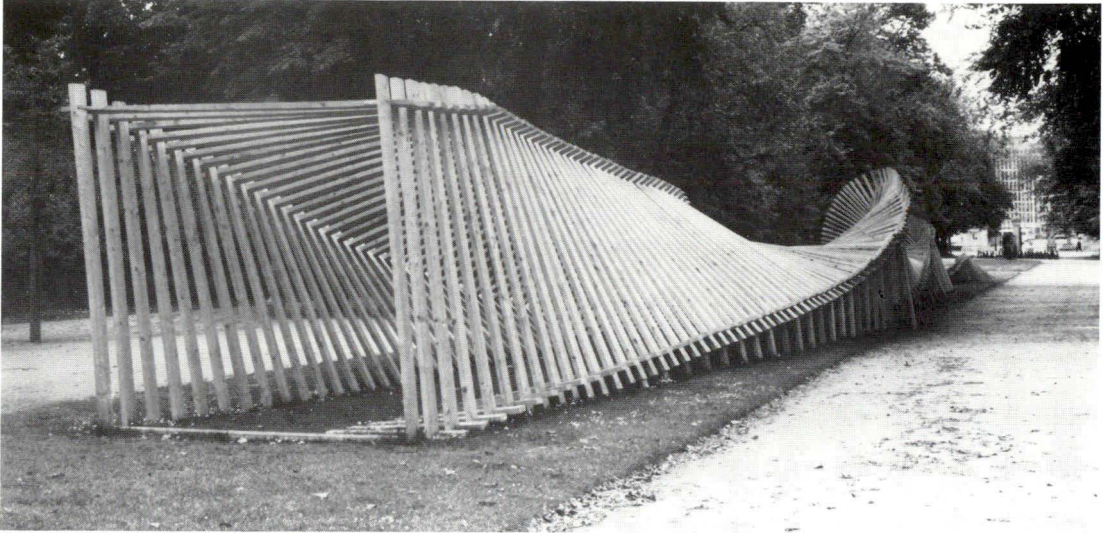


Fig. 25. J. F. Diord, *Transmutation*, bois, 7.500 × 4 × 4.



Fig. 26. S. VANDERCAM, *Lieu*, petit granit, 1984, ht. 500. Sart Tilman. (Cl. Baldassi)

D'autres démarches visent à désaisir le regard de ses habitudes; elles sont souvent à la limite de la sculpture. Ainsi le groupe *Tout*, à la fin des années septante, a construit de grands cadres vides, à travers des paysage urbains, une avenue, une place, une rue, isolant tel fragment d'une perspective, imposant au promeneur de la ville, voire à l'automobiliste, une vision parcellaire significative. C'est un peu dans cette voie que se situe l'exposition de Charlotte Marchal, en 1991, au Parc d'Osseghem. Elle y plaça des sculptures de béton, rugueuses et irrégulières, telles des fragments de glèbe, et elle y ajouta un cadre, ou mieux une fenêtre, à travers laquelle le passant pouvait saisir le paysage à l'intérieur d'un carré de quatre mètres cinquante de côté, soutenu par un socle extraordinaire; la vision quotidienne s'en trouve entièrement métamorphosée. On voit bien qu'une telle démarche, à l'inverse de l'idée habituelle qu'on se fait de la sculpture, porte l'intérêt hors de l'objet construit, pour provoquer une nouvelle manière de se situer par rapport à un lieu.

La sculpture la plus actuelle multiplie les expériences, mais celles-ci le plus souvent ont pour cadre des espaces éphémères ouverts aux installations. Là se découvrent des matériaux légers, brindilles, racines, papier, fines lamelles de bois blanc, toiles ou cordes, sans que d'ailleurs soient abandonnés la pierre dure ou le métal fondu, mais bien des œuvres se donnent comme signes d'une recherche en voie d'accomplissement. La pensée symbolique s'y manifeste de plus en plus à travers des formes très dépouillées. Les titres, quand il y en a, font allusion au temps, à l'espace, à la culture réinventée. Par exemple Stéphane Gilles appelle une de ses pièces récentes — un jeu d'horizontales en bois et en métal, sur lequel est déposée une corde qui ne lie encore rien ni personne — *Oedipe juste avant d'être roi*. Les années qui viennent annoncent de nouvelles découvertes, une manière neuve d'être reliée aux traditions, et sans doute de nouvelles aventures et de nouvelles ruptures.

Ce parcours des quelque vingt dernières années de l'art de sculpter dans notre pays ne saurait être complet, il vise seulement à mettre en lumière les aspects les plus caractéristiques d'un art qui est en perpétuelle évolution.

ABSTRACT: Sculpture in our time in Belgium.

Belgian sculpture of these last twenty years is particularly rich in personalities of international fame.

Although it sets itself in the big trends of the occidental art, it has some particularities, among others the care of the sculptors to express themselves directly by a work on a chosen material which may be traditional like earth, wood, metal or new like concrete, lead, steel and all the resources given by plastics. Neon is also a choice material. Stone and bronze generally give birth to powerful shapes, very near of the abstract art although most of the artists maintain the affinities with the living being. But the ceramists, the assembleurs and a certain

(18) Cette pédagogie du regard est présente dans d'autres recherches contemporaines comme celles de J. P. Laenen et de J. M. Navez.

number of bronzers remain faithful to the human shape which they treat with more or less realism.

The processes of the assembleurs and the will of some metallurgists to cast themselves little pieces make that many of them come to splitting the body into fragments according to schemes which emphasize either humor or anguish. (Humor is very present in the sculpture of our country).

The sculptors explore also other ways to position themselves in the world either by creating mobiles, either by doing the utmost to show what the conquest of space represents for them. Others create surroundings which are a way to rebuild our universe. Finally, in some works, our look is guided in such a way that the consciousness we may have of what surrounds us, be roused.

E.D.K.

MISCELLANEA

1991. L'année de l'impératrice Théophano

La princesse byzantine Théophano, qui devint impératrice de Germanie en épousant Otton II en 972, est décédée à Nimègue le 15 juin 991 : elle fut inhumée à Cologne dans l'église du monastère de Saint-Pantaléon, dont elle avait été la bienfaitrice. Ce millénaire a été commémoré par diverses manifestations en 1991. L'Université de Nimègue a organisé au château de Hernen, siège de la Brediusstichting, les 30 et 31 mai, un symposium intitulé : « Keizerin Theophano, Byzantium en het West 950-1050 », qui comportait plusieurs sections : la personne de Théophano dans le contexte historico-politique, la situation sociale et économique, la théologie et la vie intellectuelle, l'art. Il faut souhaiter que les *Actes* pourront être publiés.

À Cologne, le Musée Schnütgen avait envisagé de longue date une exposition consacrée à Théophano, qui n'a pu aboutir. En revanche, une publication collective a été réalisée, sous le titre : *Kaiserin Theophanu. Begegnung des Ostens und Westens um die Wende des ersten Jahrtausends*, herausg. von Anton von Euw und Peter SCHREINER, 2 vol. reliés sous jaquette, Cologne, Schnütgen-Museum, 1991, in-4, 422 et 436 p., nombreuses illustrations en noir et blanc et en couleur. Elle couvre un large éventail de recherches dont voici les principales divisions : 1. L'importance de Cologne du x^e au xi^e siècle ; 2. Le moyen âge gréco-latin ; 3. Cartographie et récits de voyage ; 4. Le monde intellectuel byzantin à l'époque de la dynastie macédonienne ; 5. Théophano, princesse et impératrice ; 6. L'impératrice Théophano, femme et régente ; 7. Parenté et descendance de la maison impériale des Ottoniens ; 8. Vie et survie. Le Musée Schnütgen a toutefois mis sur pied une exposition, limitée aux manuscrits illustrés de l'époque, mais de très haute qualité, accompagnée d'un luxueux catalogue intitulé : *Vor dem Jahr 1000. Abendländische Buchkunst zur Zeit der Kaiserin Theophanu* (12 April-16 Juni 1991) (voir le compte rendu ci-dessous, p. 249). Le même Musée et l'Université de Cologne ont encore organisé, du 13 au 15 juin, un colloque sur : « Kunst im Zeitalter der Kaiserin Theophanu ». Les divers aspects des arts pratiqués en Germanie du milieu du x^e au milieu du xi^e siècle ont ainsi été examinés. On attendra avec intérêt la sortie des *Actes*, qui sont en cours de publication.

* * *

Pareil intérêt pour Théophano, faut-il dire, est parfaitement justifié dans l'histoire du haut moyen âge. Les circonstances de son mariage et le rôle qu'elle a ensuite joué sont révélateurs de la situation politique et de la mentalité de l'époque. On sait qu'Otton Ier le Grand avait demandé à l'empereur byzantin une princesse porphyrogénète pour son fils et co-empereur, mais les deux ambassades menées par Liutprand de Crémone ne réussirent pas à l'obtenir : à l'époque, une telle demande paraissait encore outrecuidante aux Byzantins. Ils acceptèrent ensuite d'accorder une nièce de l'empereur Jean Ier Tzimiskès. La jeune princesse arriva à Rome où le mariage fut célébré le jour de Pâques 972 ; en même temps, elle fut couronnée impératrice par le pape. À la mort d'Otton II, en 983, Théophano assumait la régence pendant la minorité du jeune Otton III et se montra une excellente impératrice. Selon le mot d'Otto Demus, elle n'était pas née dans la pourpre mais fut une impératrice-née.

Parmi les nombreux aspects de la vie et de l'action de Théophano qui ont été traités, on ne permettra d'évoquer plus particulièrement le fait byzantin. Un des résultats de la présence de cette

princesse byzantine en Germanie fut une influence plus marquée qu'auparavant de Byzance sur la production artistique locale, notamment par l'introduction d'œuvres de techniques variées. En tant que byzantiniste, et aussi en relation avec mes travaux antérieurs sur l'influence byzantine dans nos régions, j'ai été invitée à participer aux manifestations rappelées plus haut. Dans la publication collective de Cologne, j'ai traité de : *Die byzantinische Kunst nach dem Ikonoklasmus bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts: Miniaturen, Elfenbein, Goldarbeiten, Email, Glas, Kristall, Stoffe* (II, p. 63-85, ill.). J'ai développé ce thème, en mettant les diverses techniques artistiques byzantines en relation avec celles de la Germanie, au symposium de Hernen — étude qui a également été présentée à notre séance de décembre 1991, sous le titre : *L'influence de l'art byzantin en Germanie au temps de l'impératrice Théophano*, et dont on trouvera le résumé ci-dessous p. 258-259. Enfin, pour le colloque de Cologne, il m'a été demandé de développer le sujet : *Email et orfèvrerie à Byzance, au X^e-XI^e siècle, et leur relation avec la Germanie* (à paraître dans les *Actes*).

En dépit d'une documentation fragmentaire, l'impression qui se dégage de l'examen des œuvres est que l'époque de Théophano a vraiment vu un renforcement remarquable de l'influence byzantine en Germanie, telle qu'en témoignent diverses expressions artistiques — au XI^e siècle, cette influence apparaît assimilée mais moins directe. Une réserve doit pourtant être exprimée, c'est qu'on n'y retrouve guère d'aspects profanes ni antiques, qui sont très présents à Byzance à l'époque de la Renaissance macédonienne (sans doute Théophano elle-même, étant très pieuse, ne les a-t-elle pas favorisés). Les Ottoniens ont surtout été intéressés par certains thèmes religieux et impériaux, mais dans les deux cas de manière limitée. On peut constater aussi que nombre d'objets byzantins ont été remployés en changeant de fonction. En tout cas, dans le cadre des relations artistiques entre Byzance et l'Occident, cette époque marque un temps fort, qui ne sera dépassé que par l'afflux d'œuvres byzantines en Occident pendant la période des croisades. Il conviendra enfin de mentionner, dans un cadre plus général d'études sur l'art ottonien, un important ouvrage sur les manuscrits : Henry MAYR-HARTING, *Ottoman Book Illumination. An historical Study*, I. *Themes*, II. *Books* (Londres). Par une heureuse coïncidence, ces deux volumes ont paru en 1991 (il en sera rendu compte dans le prochain volume).

Jacqueline LAFONTAINE-DOSOGNE

Tournai : Deux fresques médiévales oubliées. L'Entrée du Christ à Jérusalem (XIV^e siècle) et un fragment d'Annonciation de Robert Campin

Aucune peinture murale gothique d'intérêt majeur n'est conservée en Belgique en dehors de l'ensemble ornant le réfectoire de l'abbaye cistercienne de la Biloque à Gand. À cet égard, il est d'autant plus regrettable que deux témoins significatifs bien que ruinés de cet art — une *Entrée triomphale du Christ à Jérusalem* et une *Annonciation* de Robert Campin — soient non seulement méconnus mais encore soustraits actuellement à la vue du public suite à l'effondrement d'un plafond. En effet, faute de mieux, la direction du Musée d'Histoire et d'Archéologie de Tournai, où ces peintures sont conservées, a été contrainte de les remiser avec d'autres objets dans une salle bien évidemment fermée aux visiteurs qui en ignorent l'existence. Et pourtant ces deux œuvres ne manquent pas d'intérêt comme le révélait déjà P. Rolland qui en fit la découverte sous les décombres de 1940, et comme le rappelait plus récemment J. Philippe⁽¹⁾.

(1) P. ROLLAND, *La peinture murale à Tournai*, Bruxelles, Éd. du Cercle d'Art, 1946, p. 38-46 et pls. XXXIII-XXXVIII (articles antérieurs du même cités dans la bibliographie) ; J. PHILIPPE, « La peinture murale » dans *La Wallonie. Le pays et les Hommes. Lettres. Arts. Culture* (dir. R. LEJEUNE et J. STIENNON), t. 1, p. 381-383 et bibliographie.

L'Entrée triomphale du Christ à Jérusalem

L'Entrée du Christ à Jérusalem (fig. 1) occupait à l'origine un vaste pan de mur — environ 2m50 sur 2m — dans le croisillon nord de l'église Saint-Quentin. Exécutée à la fin du XIV^e siècle (2), cette peinture offrait un coloris vif, d'une « fraîcheur ravissante » au moment de sa découverte. Actuellement ternies, ces couleurs accrochent moins le regard que le délié des traits noirs qui cernent les figures ou dessinent les détails.

La peinture présente des lacunes, notamment à l'avant-plan, mais la composition est parfaitement lisible. Quelque peu décentré vers la gauche, le Christ apparaît à califourchon sur son âne, la tête tournée vers le spectateur et esquissant un geste de bénédiction. Il est entouré à droite par trois personnages nimbés portant un livre — apôtres ou évangélistes —, à gauche, par un groupe de Juifs aux coiffes extravagantes, figurés devant la représentation symbolique de Jérusalem, une porte surmontée de tourelles. À l'arrière-plan, trois arbres stylisés sont traités de manière tout à fait décorative ; sur le plus haut est juché un petit personnage figuré à l'instant où il vient de laisser choir la serpe qui lui servait à couper les rameaux.

Par delà cette composition fréquemment attestée depuis l'époque paléochrétienne, on est frappé par l'allure italianisante de l'ensemble (3). Celle-ci tiendrait surtout, selon nous, à une analogie de forme entre les arbres de l'arrière-plan et ceux que l'on trouve dans la peinture italienne ou avignonnaise contemporaine. À cet égard, la référence avignonnaise semble préminente dans la mesure où l'on voit de tels arbres tant dans la peinture murale d'Avignon même (4), que dans des œuvres italiennes où s'exerce son influence, ce qui est notamment le cas du *Saint Dominique sauvant des*



Fig. 1. *L'Entrée du Christ à Jérusalem* (fin XIV^e siècle). Tournai, église Saint-Quentin. Actuellement au Musée d'Histoire et d'Archéologie. (Cliché A.C.L., Bruxelles).

(2) Datation proposée par P. ROLLAND, *op. cit.*, p. 41 et reprise par J. PHILIPPE, *op. cit.*, p. 381.

(3) Allure italianisante que J. PHILIPPE explique après P. ROLLAND par l'influence franciscaine sur l'art tournaisien des XIV^e et XV^e siècles.

(4) M. LAHOTTE et D. THUBAUT, *L'École d'Avignon*, Paris, Flammarion, 1983, p. 133 fig. 1 (*Chasse aux cerfs*).



Fig. 2. Francesco Traini. *Saint Dominique sauve des naufragés dans la Garonne*. 1315. Pise, Museo Nazionale di San Matteo. (D'après M. LACLOTTE et D. THIBAUT, *L'École d'Avignon*, fig. p. 50).

naufragés dans la Garonne, de Francesco Traini (1315) (fig. 2)⁽⁵⁾. Notre fresque permettrait donc peut-être de percevoir un écho affaibli et provincial de cet art de cour dont on connaît mal le rayonnement qu'il put avoir dans nos régions. De ce point de vue, il n'est pas inutile de se rappeler que l'évêché de Tournai avait reconnu la légitimité de la Papauté avignonnaise après le Grand Schisme de 1378⁽⁶⁾, à l'inverse de celui de Gand resté fidèle à Urbain VI. Aussi cette reconnaissance n'est-elle peut-être pas étrangère à l'introduction d'éléments avignonnais dans notre fresque, les relations diplomatiques et religieuses entre Avignon et Tournai ayant évidemment facilité certains échanges sur le plan artistique. Quoi qu'il en soit, *l'Entrée du Christ à Jérusalem* n'en reste pas moins une œuvre caractéristique de nos provinces par son style un peu caricatural et dont les qualités majeures sont la fraîcheur d'expression et le caractère vivant.

Par ailleurs, la direction inattendue que l'artiste a imprimée à la composition — Jésus s'avance vers la gauche et non vers la droite comme c'est habituellement le cas — laisserait supposer que notre peinture serait inspirée d'un carton de tapisserie nécessairement dessiné à l'envers, ce qui ferait dès lors de cette peinture modeste en apparence, l'unique témoin d'un incunable de la tapisserie de Tournai!⁽⁷⁾

(5) *Ibid.*, p. 50.

(6) En 1379 exactement, suite à une légation envoyée à Rome par Louis de Mâle pour contrôler la légitimité de l'élection.

(7) Pour J. PHILIPPE, *op. cit.*, p. 382 : « la bénédiction de la main droite par le Christ paraît contredire cette hypothèse ».

L'Annonciation de Robert Campin

Quelle que soit l'importance relative que l'on accorde à Robert Campin dont la personnalité a fait couler tant d'encre depuis le début du siècle, on ne peut rester insensible au moindre témoignage authentifié de son œuvre. C'est pourquoi l'*Annonciation* peinte dans l'église Saint-Brice qui lui est attribuée sur base d'archives, ne peut qu'interpeller l'historien d'art même si l'œuvre se réduit hélas à quelques fragments eux-mêmes très abîmés. En effet Robert Campin joua un rôle majeur à Tournai au xv^e siècle, aussi bien comme maître de Roger de la Pasture et de Jacques Daret que comme peintre ordinaire de la ville et comme décorateur — activités indissociables à cette époque. Ainsi, outre qu'il publia toutes les archives concernant Robert Campin, P. Rolland révéla que c'était à lui qu'était due la polychromie du célèbre groupe sculpté de l'*Annonciation* encore visible dans l'église de la Madeleine à Tournai, avant de lui attribuer la peinture murale qui nous occupe.

L'*Annonciation* peinte dans l'église Saint-Brice fut exécutée en 1106-1107 en même temps que d'autres sujets irrémédiablement perdus, à l'intérieur du chœur, contre le chevet plat du milieu. Mesurant un mètre de hauteur sur un mètre septante de largeur, elle était située à environ un mètre septante-cinq du sol primitif, et servait de retable à l'autel du fond consacré à la Vierge, en dessous de la verrière centrale. L'*Annonciation* était par ailleurs flanquée de deux bustes d'anges peints (fig. 3), dus à la même main et qui sont également conservés au Musée d'Histoire et d'Archéologie de Tournai.



Fig. 3. Robert Campin, *Ange adorateur*. Tournai, église Saint-Brice. Actuellement au Musée d'Histoire et d'Archéologie. (Cliché A.C.L., Bruxelles).

L'Annonciation est délimitée par une large bordure foncée mais son fond gris, parsemé d'un semis de corolles stylisées brunes, est commun à celui qui ornait l'ensemble du chevet. Seul le sol est figuré en rouge. La composition du panneau, qu'on peut encore saisir dans son ensemble, apparaît comme familière car elle évoque plusieurs autres scènes de même sujet peintes sur chevalet et attribuées au Maître de Flémalle, à Roger van der Weyden ou à des artistes de leur milieu. Ainsi voit-on à droite Marie agenouillée devant un prie-Dieu dont elle se détourne pour faire face à l'ange aux ailes éployées qui lui apparaît à gauche. Entre la Vierge et l'Ange, une buire dont l'anse est tournée vers la droite, contient une branche fleurie (iris ? lys ?). La Vierge est drapée dans un ample manteau dont les plis se prolongent à terre en direction de l'ange. Ici encore les couleurs sont sourdes — brun, noir, violacé — et les contours tracés à grands traits noirs. La simplicité toute monumentale de la composition ainsi que son aisance d'exécution révèlent une maîtrise complète du métier que l'on retrouve dans la manière ample dont ont été tracées les deux anges adorateurs. Leur visage expressif et la facilité de main avec laquelle leurs ailes sont également tracées témoignent des mêmes qualités.

Cette œuvre acquiert un pôle d'intérêt supplémentaire par l'innovation iconographique que constitue la pose retournée de la Vierge dont il semble qu'il s'agit ici d'une première occurrence dans nos régions. À ce titre, comme à celui d'être la seule peinture murale conservée de Robert Campin, cette Annonciation mérite à la fois d'être exposée dans des conditions décentes et de trouver une place même très modeste dans les monographies consacrées au peintre, dont elle est jusqu'ici étrangement absente.

Jacqueline LECLERCQ-MARX

Léonard Defrance, l'Émulation de Liège et l'Esprit des journaux

Dans *Léonard Defrance : l'œuvre peint*, le plus important ouvrage qui ait été consacré à l'artiste liégeois (par Fr. Dehousse, M. Pacco et M. Pauchen), la notice traitant de la *Caverne des brigands* conservée au Metropolitan Museum avance que « le thème apparaît lors de la vente Juvigny, à Paris, le 1^{er} décembre 1779 » (1). *L'Esprit des journaux*, mensuel créé à Liège (2), fournit une attestation légèrement antérieure, à propos des expositions d'œuvres d'art organisées — c'était une grande nouveauté — par la Société Libre d'Émulation, une académie provinciale dont le rôle est bien connu (3). J. Valléry-Radot a autrefois écrit que Defrance y avait exposé « en 1781, et non en 1779, comme le mentionne par erreur Helbig » (4). Celui-ci, en l'occurrence, ne s'était pas trompé, bien que la note de sa *Peinture au pays de Liège* soit particulièrement problématique (5).

(1) Liège : Éd. du Perron et E. Wahle, 1985, n°196-200.

(2) Sur celui-ci, voir la notice de Ph. VANDEN BROECK dans le *Dictionnaire des journaux, 1600-1789*, dir. J. SGARD, Paris-Oxford : Universitas-Voltaire Foundation, 1991, II, p. 394-97.

(3) Cf. R. MORTIER, « Le siècle des Lumières aux pays de Liège, de Namur et de Hainaut », *La Wallonie. Le pays et les hommes, Lettres-arts-culture*, II, Bruxelles : La Renaissance du Livre, 1978, pp. 84-86 ; A. VANDEGANS, « Introduction aux Lettres françaises », *Le siècle des Lumières dans la principauté de Liège. Catalogue de l'exposition*, Liège : Musée de l'Art wallon et de l'Évolution culturelle de la Wallonie, 1980, p. 21 ; D. DROIXHE, « La diffusion des idées nouvelles à Liège », *La vie culturelle dans nos provinces au XVIII^e siècle*, Bruxelles : Crédit communal de Belgique, 1983, p. 100-101. U. CAPITAINE écrivait, dans sa *Notice historique sur la Société libre d'Émulation* (Liège : Carmanne, 1856-59, p. 18) : « Liège peut revendiquer, non sans quelque orgueil, l'honneur d'avoir été la première ville de la Belgique qui ait organisé une exposition publique d'objets d'art. L'initiative prise par la Société d'Émulation fut suivie par Anvers en 1789, par Gand en 1792, par Bruxelles en 1811 et par Malines en 1812 ».

(4) « Quelques dates dans l'œuvre de Léonard Defrance », *La revue d'art*, 27 (1926), p. 29.

(5) Liège : Poncetlet, 1903, p. 468.

Je ne vois pas que les questions soulevées par Helbig et par l'*Esprit des journaux* soient davantage posées dans d'autres ouvrages récents sur l'artiste (6). Il n'est, dès lors, peut-être pas inutile de remettre en mémoire les documents qui suivent, ou de les verser à nouveau à son dossier. Notons néanmoins que l'apport du journal n'a pas été ignoré, dans d'autres domaines artistiques. B. Lhoist-Colman s'y réfère pour évoquer divers bas-reliefs d'Antoine-Marin Mélotte exposés à l'Émulation en 1780 (7).

L'assemblée constitutive de la Société se tint le 22 avril 1779, le mandement du prince-évêque fondant celle-ci fut signé une semaine plus tard et l'inauguration eut lieu début juin. Ayant parmi ses objectifs la promotion des arts, l'Émulation organisa tout de suite des expositions. Nous sommes informés sur celles-ci, à partir de 1781, grâce à la parution annuelle d'un livret intitulé *Explication des morceaux de peinture, sculpture, gravure, architecture, mécanique, exposés par les artistes liégeois...* (8). Nous ignorerions ce qui fut présenté au public avant cette date si l'*Esprit des journaux* n'avait informé ses lecteurs des activités de l'association, peut-être par les soins du poète Reynier, qui mettra la main aux *Almanachs* qu'elle publie à partir de 1782 jusqu'à la Révolution. Ces comptes rendus n'avaient pas échappé à l'attention d'un amateur comme Albin Body, qui donna dans un des premiers numéros du *Bulletin de la Société des bibliophiles liégeois* une table des articles de l'*Esprit des journaux* relatifs à la principauté (9).

Le numéro de juillet 1779 retrace la genèse de l'Émulation et rapporte assez longuement le déroulement de la séance inaugurale, tenue le 2 juin (10). En note, le journaliste décrit des « ouvrages de différents artistes », qui décoraient la Salle de Redoutes. Il mentionne d'abord une pendule de Hubert Sarton, un des fondateurs de la Société : on peut l'identifier comme étant la pendule dite « de Compagnie » évoquée par Fl. Pholien, spécialiste en la matière (11). On décrivait ensuite « deux tableaux par M. Defrance, premier peintre de Son Altesse Celcissime, et directeur de son académie de peinture » — Defrance avait été nommé à cette fonction l'année précédente (12).

L'un représente un cabaret, où l'on voit à gauche un groupe d'hommes en conversation, et à droite un homme ivre endormi le verre à la main, à qui une femme enlève un pot de bière pour aller le boire avec un autre homme qui lui tient la main.

(6) Cf. J. HENDRICK, *La peinture au pays de Liège — XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècle*, Liège : Perron-Wahle, 1987 ; Ph. TOMSIN, *Le contexte technique dans quelques tableaux de Léonard Defrance, peintre témoin de la technologie de son temps*, mém. de licence en Hist. de l'art et archéol., Univ. de Liège, 1989-90. Le second ouvrage, par exemple, discute la datation d'un des deux *Intérieurs de fenderie* conservés (p. 98) : on n'y mentionne pas l'accrochage d'un tel *Intérieur* à l'Émulation en juillet 1779. Selon Helbig, Defrance exposa en 1779 « un Cabaret, une Retraite de voleurs, une Vente de poissons, l'Apprêt du goûter, le Liseur de gazettes, un Militaire racontant en famille ses exploits ». On va constater que l'*Esprit des journaux* confirme seulement l'affirmation pour les deux premières pièces mentionnées. Mais le reste de l'information, si on en juge par la fameuse *Vente de poissons*, n'est pas discuté dans le catalogue de l'*Œuvre peint* (n° 219 : « La première apparition de ce thème se situe à l'exposition de l'Émulation en 1786 »).

(7) « A.-M. Mélotte (1722-1795) », *Bull. de la Soc. roy. Le Vieux-Liège* 165, 1969, pp. 383-84.

(8) N. DE THEUX, *Bibliographie liégeoise*, 2^{ème} éd., Nieuwkoop : De Graaf, 1973, 673.

(9) 2, 1884-85, p. 124 sq.

(10) P. 281 sq.

(11) *L'horlogerie et ses artistes au pays de Liège*, Liège : Imprimeries nationales des Invalides, p. 71. Elle avait « la propriété de montrer l'heure et la minute précises sous plusieurs points de vue, et dans différentes places d'un appartement, en promenant son cadran horizontalement sur une tige circulaire ».

(12) L'exposé le plus clair à ce sujet reste celui de Th. GOZBERT, *Liège à travers les âges*, rééd., Bruxelles : Culture et Civilisation, 1975, II, p. 83 sq. Helbig, on l'a vu, mentionnait effectivement la présentation des deux œuvres citées ici, sans précisions.

Le répertoire des tableaux de Defrance compte de nombreuses scènes de cabaret et d'auberge. Je n'en ai trouvé aucune qui corresponde à cette description et l'information de l'*Esprit des journaux* n'est reprise nulle part dans le catalogue de ses œuvres. Notons seulement qu'on relève plusieurs fois, dans ce type de scène, le thème de l'aventure galante qui s'ébauche, notamment sous les traits d'une femme qu'un client suit vers un lieu qu'on devine plus discret⁽¹³⁾. Seule cette discrétion permet d'écrire que les personnages des *Intérieurs de cabaret*, chez notre artiste, sont « des acteurs très sages, attentifs avant tout à leur jeu de cartes »⁽¹⁴⁾. Le compte rendu de l'*Esprit des journaux* poursuit :

Le second tableau représente une retraite de voleurs. Sur le devant, à gauche, on voit une femme nue en chemise, adossée à une échelle dans l'attitude de la plus profonde affliction, et entourée de voleurs, dont l'un travaille à forcer une malle, tandis que d'autres tirent au sort leur prisonnière. Dans l'enfoncement on voit une autre femme avec un enfant que d'autres voleurs font marcher devant eux, et à droite, deux femmes de la bande, l'une couchée sur un hamac, et regardant de-là ce qui se passe ; et l'autre causant avec un voleur déguisé en moine, etc.

La description concorde en tout point avec le tableau du Metropolitan Museum, évoqué en commençant. Mais il pourrait aussi s'agir d'une autre version du même sujet, perdue, dont l'existence est attestée par la gravure qu'en tira en 1786 Jean-Philippe-Guy Le Gentil, comte de Paroy, ainsi que par des dessins préparatoires. Ces derniers présentent les personnages dans l'attitude que leur donne le tableau conservé, mais la gravure inverse la gauche et la droite. La pièce montrée à l'Émulation en juillet 1779 serait-elle la même que celle proposée à la vente Juvigny, le 1^{er} décembre de la même année ? À nouveau, l'espace est inversé, dans la description qu'en procure le catalogue du temps, mais on nous dit que cela correspond « à la perspective adoptée par le descripteur » et que ce curieux procédé se retrouverait ailleurs, à propos de Defrance⁽¹⁵⁾. Il pourrait donc s'agir de l'œuvre montrée à Liège. Ce qui est sûr, c'est que le peintre va exposer à l'Émulation, deux ans après l'ouverture de celle-ci, un tableau de thème apparenté. On y vit *Des voleurs avec des femmes dans une caverne surpris par la maréchaussée*.

Nous ignorons encore si le sujet traité dans la *Caverne des brigands* vient de la littérature, de l'art ou de la vie réelle : on a suggéré que la source était fournie par *Gil Blas*. On notera que si le catalogue moderne des œuvres de Defrance distingue dans un des personnages un « moine défroqué », et rapproche celui-ci d'une figure qui apparaît dans le *Tribunal criminel*, la notice de l'*Esprit des journaux* y voit quant à elle « un voleur déguisé en moine ». Une identification plus précise de l'argument du tableau pourrait ici nous éclairer. Mais elle importe moins, à coup sûr, que l'impression produite sur un public pour qui l'éventuelle référence de l'œuvre, dès 1779, n'était pas apparente, comme en témoigne le descripteur. On devait surtout, comme aujourd'hui, remarquer l'association suggestive de l'ecclésiastique et du brigand.

D'autres artistes exposèrent à la Redoute le 2 juin 1779. Martin Aubée nous intéresse plus particulièrement parce qu'il a peint, dans le même genre que Defrance, des scènes de la vie économique et industrielle⁽¹⁶⁾. Il montre deux tableaux, « l'un représentant un homme qui tire de la bière, tandis qu'un autre fume, et le second représentant une boulangerie ».

(13) Defrance. *L'œuvre peint*, n° 86, 96, etc.

(14) HENDRICK, p. 243.

(15) Defrance. *L'œuvre peint*, n° 115.

(16) J. STIENNON, « Florilège du XVIII^e siècle », *La Wallonie. Le pays et les hommes. Lettres-arts-culture*, II, 1978, p. 248 : « Aubée reflète bien l'évolution générale du goût, en cette fin du XVIII^e siècle, par la prédilection qu'il marque pour les scènes de genre : on note, entre autres, *Intérieur d'une brasserie*, *Intérieur d'une boucherie*, une *Boulangerie*, une *Forge de cloutiers*, des *Bollesresses faisant de 'hotchêts'*. Ces tableaux qui figuraient aux Salons de l'Émulation, à partir de 1791, se placent en réalité dans le sillage du maître liégeois de la peinture

Le dimanche 18 juillet 1779, nouvelle séance solennelle. On inaugure à l'Émulation le buste du prince-évêque Velbruck, son protecteur, circonstance qui permet à Nicolas Bassenge, un des futurs chefs de la Révolution, de saluer dans le souverain l'antithèse des « tyrans abhorrés ». Une « louable timidité », nous dit *l'Esprit des journaux*, empêcha le jeune homme de lire lui-même son ode, qui fut prononcée par Saint-Pérvay, l'orateur de la Société (17). La « salle d'assemblée » de celle-ci était à nouveau décorée de productions artistiques locales.

On y voyait un tableau représentant une fenderie, par M. de France, professeur et directeur de l'académie de peinture de Liège; et un tableau de M. Latour, peintre en histoire...

On connaît à ce jour deux *Intérieurs de fenderie* dus à Defrance (outre une *Fenderie* de Louis-Bernard Coelers, datée de 1771, qui a occupé ces derniers temps la critique). Les deux tableaux sont très proches. Le catalogue de son œuvre les date des environs de 1780, en fonction des costumes des visiteurs (18). Ceci est bien confirmé, et même précisé, par le compte rendu de l'Émulation. Ce dernier apporte par ailleurs un curieux élément d'information sur les relations que pouvaient entretenir deux artistes travaillant dans le même registre. Parmi les exposants figure Jean-Martin Aubée, « âgé de vingt-deux ans », qui présente des académies « dans le goût italien ». La mention donne lieu à une note de bas de page.

Il est fils de M. Martin Aubée, professeur et directeur de l'académie de peinture de Liège, dont nous avons parlé en annonçant la précédente séance; nous étant alors mal expliqués sur les deux tableaux de ce peintre, nous nous faisons un plaisir d'en donner ici une notice plus exacte et plus détaillée.

Le premier tableau représentait une boulangerie; on voyait un homme sur le devant du tableau pétrissant la pâte; un autre au milieu chauffait le four, et dans le fond de l'autre côté une femme pesait le pain; tout le sujet éclairé par le feu du four, peint dans un goût flamand et d'un coloris chaud, faisait le plus bel effet. L'autre tableau représentait une cave où on voyait sur le devant un tonnelier qui mettait un tonneau de vin en perce, à côté était un cavalier gourmant le vin, et dans le fond un garçon mettant des cercles à un tonneau; tout le tableau éclairé par la lumière d'une chandelle: le reste était composé de tous les attirails analogues au métier de tonnelier. Ces deux tableaux répondent au talent de cet habile artiste.

Le lecteur aura remarqué que Martin Aubée était présenté comme « directeur de l'académie de peinture », titre que — sur la même page du journal — Defrance portait plus justement, son confrère étant d'ordinaire désigné comme son adjoint. En tout état de cause, on cherchait à rétablir l'équilibre entre les deux hommes, si ce n'était à calmer l'humeur d'un concurrent traité à la légère. Dans son *Discours préliminaire aux Œuvres choisies du baron de Walef*, publiées en cette même année 1779, de Villenfagne présente Aubée comme « un rival heureux de Mr. Defrance » (19).

de genre...». La date de « 1791 » ne doit pas être seulement corrigée en 1781 (moment où commencent de paraître les *Explications des morceaux de peinture*), mais en 1779.

(17) Sept. 1779, p. 167 sq.

(18) N° 296-98. V. Aussi TOMSIN, p. 98-108 et P. LE NOUENE, « Représentation d'une fenderie du xviii^e siècle par Louis-Bernard Coelers », *Art & fact* 4, 1985, p. 73-80.

(19) Liège: Lemarié, 1779, p. 33-34. Cet avant-propos, bilan général de l'art principautaire jusqu'au moment où écrit Villenfagne, est l'ébauche du *Discours sur les artistes liégeois* qu'il prononcera à l'Émulation le 25 février 1782 et qui sera édité à « l'Imprimerie de la Société », c'est-à-dire en principe chez Tutot. Le second texte ne traite pas des artistes vivants: les derniers mentionnés sont le musicien Jean-Noël Hamal, mort en 1778, et Louis Dreppe, dont on annonce la disparition, « à la fleur de l'âge », « pendant l'impression de ce discours ».

...ses productions n'ont pas été moins applaudies. Si des occupations, qui sont peut-être plus favorables à sa fortune, ne lui enlevaient pas un temps précieux, il pourrait même le surpasser, puisque des amateurs préfèrent déjà quelques-uns de ses tableaux à ceux de Mr. Defrance.

Une note complaisante précise qu'Aubée emploie une bonne partie de son temps à « peindre des voitures », ce qui « ne doit guère lui en laisser pour se perfectionner dans un genre qui pourrait l'immortaliser ».

Il serait hasardeux d'émettre certaines suppositions concernant les rapports entre les artistes qui formaient le personnel de l'Académie de peinture. Mais nous savons par les mémoires de Defrance que n'y régnait pas la meilleure ambiance⁽²⁰⁾. Les membres associés, qu'on appelait pompeusement « académiciens honoraires », alimentaient en partie la caisse. « Le nombre en fut d'abord assez grand, mais en très peu de temps les trois-quarts disparurent sitôt qu'il fut question de mettre la main à la poche pour la seconde fois ». Certains académiciens-professeurs, raconte Defrance, firent aussi défection. Ils étaient huit, « quatre professeurs et quatre adjoints », à la tête desquels on avait placé par courtoisie le vieux sculpteur Guillaume Evrard avec le titre de doyen. Lors de la création de l'Académie, en 1776, ils avaient été élus dans un ordre correspondant à leur réputation ou leur mérite supposés. Defrance venait en tête, suivi d'Aubée. Il témoigne que les autres académiciens désignés « prétendirent être lésés de n'avoir pas été nommés tous les six les premiers », d'où leur démission. Jusqu'à la mort de Velbruck, « les deux artistes premiers nommés restèrent seuls professeurs ».

Un certain hiatus, dans le texte des *Mémoires*, fait que Defrance parle ensuite des rapports amicaux qui, en contraste avec les souvenirs qu'il vient d'évoquer, l'unirent au peintre Nicolas de Passin (lequel ne participe pas aux travaux d'une institution qu'il a lui-même contribué à faire naître). Tout ce qu'on peut dire concernant les relations entre Defrance et Aubée, c'est donc qu'elles se maintinrent au niveau académique et professionnel, sans aller jusqu'à susciter une mention de son ancien adjoint chez le mémoraliste. Celui-ci devait juger mieux que quiconque l'œuvre d'un concurrent qui n'a évidemment pas sa carrure⁽²¹⁾.

Aubée ambitionnait de se survivre dans un fils qui n'a pas davantage marqué l'histoire de l'art à Liège. À l'Académie, les frères Joseph et Louis Dreppe avaient été désignés comme troisième et quatrième professeurs. Les Coclers, chez qui Defrance avait été en apprentissage, fournissaient un autre exemple de famille solidement engagée dans le métier d'artiste. Cela donna-t-il des idées au directeur de l'Académie ? La tentation dynastique n'épargne pas les talents qui se sont faits eux-mêmes, dans la religion du mérite. Plusieurs tableaux qui nous concernent ont la signature « LD E DF » et les auteurs du catalogue croient y reconnaître « Léonard Defrance - Élisabeth Defrance fecerunt »⁽²²⁾. Cette dernière pourrait être une sœur ou une fille ; une demoiselle Defrance exposera des dessins en 1783-84. Il est vrai que la fille, s'il s'agit d'elle, était alors bien jeune pour fréquenter déjà les cimaises de l'Émulation. Mais la concurrence d'un confrère tel qu'Aubée, prolongée dans un rejeton dont on applaudissait « l'élégance et la finesse », était de nature à stimuler chez le peintre le sens de la famille.

L'Émulation tint une nouvelle séance le 23 janvier 1780 pour célébrer l'anniversaire de l'élection de Velbruck et décerner les prix de son premier concours. La référence, dans l'*Esprit des journaux*, à

(20) Ed. Fr. DEHOUSSE et M. PAUCHEN, Liège : Wahle, 1980, p. 62-64. Voir mon c.r. dans la *Revue belge de philologie et d'histoire*, 62 (1984), p. 367-71.

(21) Encore fallait-il le prouver sur pièce. Ne serait-ce pas l'objet d'une toile qui a suscité la perplexité des auteurs du catalogue de Defrance (n° 332) ? Ils mentionnent un *Intérieur de boulangerie* signé de son nom (avec la précision « Leodi^{ns} ») et daté de 1781. L'extrême médiocrité de l'œuvre inviterait à douter de l'attribution. Ne s'agirait-il pas d'une réponse, hâtive, au tableau exposé deux ans plus tôt à l'Émulation par son rival heureux, dont le journal louait le « goût flamand » et le « coloris chaud » ?

(22) N° 113.

ce qu'y propose Defrance est cette fois franchement parcimonieuse⁽²³⁾. On ne mentionne qu'un «petit tableau de genre», «représentant une scène des tentations de S. Antoine», tandis qu'on détaille :

Un grand tableau de M. Aubée, représentant une chasse au chevreuil. Le fond est un paysage des Ardennes, deux chevreuils sont sur le devant du tableau; la meute qui les poursuit sort d'une gorge de montagnes, et les chasseurs paraissent dans un certain éloignement, accourant sur les hauteurs.

Le journal n'est pas moins explicite en ce qui concerne deux dessins de Dreppe ou *Le passage de la mer Rouge* et *Le déluge* du sculpteur Mélotte.

On connaît l'existence d'une *Tentation de saint Antoine*, dans la galerie du peintre liégeois⁽²⁴⁾. L'œuvre, aujourd'hui non localisée, a été vendue au début de 1779 à un habitant de Montpellier, Abraham Fontanel. Des documents d'archives de 1781 et 1782, découverts autrefois par M. Louis, montrent que l'acheteur se faisait tirer l'oreille, pour le paiement. Le tableau, dont on conserve des dessins préparatoires, a les allures d'une commande grivoise. N'est-il pas imaginable que Defrance ne l'ait remis à Fontanel qu'après l'accrochage de janvier 1780 à l'Émulation? Notons que si l'artiste est traité rapidement dans le compte rendu des œuvres exposées, il bénéficie — malgré l'orthographe approximative dont semble faire preuve tel tableau⁽²⁵⁾ — de la bienveillance du jury chargé d'apprécier les différentes réponses aux questions mises au concours. L'une d'elle portait sur les causes de la pauvreté de la littérature française à Liège. On donna le second prix à l'essai présenté par Defrance, malgré la «familiarité» du style, «souvent piquante et pleine de grâce à la vérité, mais entièrement opposée au ton qui doit régner dans un mémoire académique».

Les bons esprits rassemblés par Velbruck se revirent en séance publique au début de 1781 et l'*Explication des morceaux de peinture, sculpture, etc.* prit le relais des comptes rendus de l'*Esprit des journaux*. Ainsi s'effectue la jonction avec une période et une documentation beaucoup mieux explorées. On signalera que le journal de Tutot est susceptible d'éclairer d'une autre manière la peinture du futur révolutionnaire. Ainsi, la publication en 1781 du poème *La servitude abolie dans les domaines du roi*, présenté à l'Académie française par le Liégeois Charles Milon (ou Milon, une personnalité littéraire à découvrir), a pu intervenir dans la genèse d'un tableau bien connu — «le plus beau de Defrance», a-t-on dit⁽²⁶⁾.

L'œuvre de celui-ci, la plus importante de la peinture belge des Lumières, n'a pas fini de poser des questions, parmi lesquelles celle des sources littéraires requiert particulièrement l'attention, en tant que bel exemple de matière interdisciplinaire. Le récent *Dictionnaire des journaux* dirigé par J. Sgard a choisi comme illustration de couverture un tableau de Defrance. Il était juste, pour la réciprocité, qu'on rappelle à travers un périodique du temps le souvenir de sa première participation aux séances d'une Société alors si brillante.

Daniel DROUXHE

(23) Mars 1780, p. 289.

(24) Defrance. *L'œuvre peint*, n° 246.

(25) *Ibid.*, n° 314.

(26) HENDRICK, p. 251. *E.d.J.*, nov. 1781, p. 263-68.

COMPTES RENDUS - RECENSIES

John CHERRY, *Medieval Decorative Art*. British Museum, Londres, 1991, 21 × 21 cm, 72 p., 90 ill. en n. et bl. et en coul. Prix : £ 5.95.

Ce beau petit livre fait partie d'une séduisante série publiée par le grand musée britannique à l'intention d'un large public (vingt titres parus). Celui-ci est consacré aux arts décoratifs médiévaux, représentés par diverses techniques. Comme l'indique l'Introduction, l'accent est essentiellement mis sur l'art profane, ce qui mérite d'être souligné. La matière est répartie en quatre subdivisions : Nature et vie rurale (l'agriculture, la chasse — avec une bonne étude sur l'utilisation des formes végétales et animales transposées dans les arts); Héraldique en tant que décoration (les armes ne servent pas seulement au combat mais ornent tant les bâtiments que les objets); la Fête (banquets et jeux, leur signification et les ustensiles); Romance et Amour courtois (scènes allégoriques et de la vie courante, ou tirées de légendes comme celle de Tristan et Iseult).

Une Bibliographie suivant les quatre parties considérées, une Liste des principaux lieux (en Angleterre) où des œuvres similaires peuvent être vues, ainsi qu'un Index, closent l'ouvrage.

J. LAFONTAINE-DOSOGNE

Elly COCKX-INDESTEGE (red.), *Guide pour la description bibliographique des imprimés anciens et précieux*. Bruxelles, Archives et Bibliothèques de Belgique, 1991 (Archives et Bibliothèques de Belgique, numéro spécial 43 / Archief- en Bibliotheekwezen in België, extranummer 43), 24,5 × 16 cm, xviii-445 p., ill.

La plupart des historiens de l'art sont tôt ou tard confrontés avec des livres anciens ou précieux. Ils forment une source d'information non négligeable soit par leur texte soit par leur illustration ou leur reliure. Décrire correctement avec tous les détails nécessaires pour une identification sans équivoque n'est pas une chose aisée. Depuis des années on essaie d'établir à échelle internationale des schémas de description. La norme ISBD(A) maintenant généralement acceptée comme cadre de référence doit pourtant être adaptée sur le niveau national ou même local aux exigences spécifiques, e.a. de l'automatisation. La catalographie est souvent une tâche ingrate. Les bons manuels font trop souvent défaut. Il n'est pas rare que le catalographe se voie confronté avec des règles trop théoriques que la pratique ne permet pas d'appliquer. Il lui faut donc improviser et cela mène inévitablement au désespoir des lecteurs qui se perdent dans des descriptions inégales et embrouillantes.

L'auteur dans sa double qualité de catalographe expérimenté et de connaisseur éminent du livre ancien et précieux était la personne idéale pour mettre au point les nouvelles règles catalographiques pour la Bibliothèque royale en cette matière. Secondé par un groupe de travail, issu d'un groupe de contact du FNRS, l'auteur a assumé la presque totalité des préparations et toute la rédaction du volume. Le livre se compose de trois chapitres consacrés à la description bibliographique, au mot-vedette et à une introduction en machine et plus particulièrement au système new-wave en vigueur à la Bibliothèque royale. Puis suivent trois annexes techniques, une bibliographie, un glossaire et des exemples.

Le glossaire est extrêmement utile pour tous ceux qui ne sont pas en contact régulier avec des livres anciens ou précieux. Plus de 300 termes techniques relatifs au livres, au papier, aux reliures...

sont brièvement expliqués et traduits en allemand, anglais et néerlandais. Certes on pourrait discuter sur le détail de l'une ou l'autre définition mais le tout forme un ensemble précieux pour tout ceux qui se voient dans la nécessité de décrire un imprimé. Presque 200 pages d'exemples tirés de toute époque et de tout pays donnent à la fois une copie de la page de titre et la description précise. Ils montrent le souci du détail justifié de l'auteur.

Ce Guide ne jouera pas seulement un rôle important dans la Bibliothèque royale et auprès de ses lecteurs mais servira aussi de manuel pour toute une génération de catalographes, et d'instrument de référence pour tous ceux qui désirent décrire un livre ancien ou précieux pour une exposition ou une étude.

R. VAN LAERE

A. DE NEEF (†), F. GEERAERDS, K. LUYCKX, J. VAN HOVE, J. VAN OOSTENDE, E. VERSTAPPEN, *Alfred Ost. Muurtekeningen*. Gent, Stichting Mens en Cultuur, 1991, in-4, 196 p., ill.

Voor de talrijke kunstliefhebbers die het werk van A. Ost appreciëren is het hierboven geciteerde boek een echte revelatie. De tot nu toe verschenen algemene werken, artikels en tentoonstellingscatalogi stelden de bewonderaars op de hoogte van tal van eigenaardigheden van de stijl van A. Ost. Thans wordt hier de nadruk gelegd op een bijzonder aspect van de hoogstaande kunst van A. Ost, nl. muurtekeningen. In het verleden werden zij reeds meerdere malen aangestipt, maar nooit volledig behandeld.

Het gaat hier over de imposante reeks muurtekeningen die A. Ost met houtskool op de wanden van lokalen en gangen van het Xaveriuscollege te Borgerhout en het Sint-Michielscollege te Brasschaat aanbracht gedurende de moeilijke oorlogsjaren 1941-1944 om er zijn brood mede te verdienen. En toch was het kunst voor de kunst in volle vrijheid beoefend om zijn erkentelijkheid en zijn diepe geloofsovertuiging en idealen met natuur-grootte figuren uit te beelden. De beschrijving en de ontleding ervan worden in het inleidend opstel van K. Luyckx niet losgerukt uit het biografisch relaas dat aantoonst dat A. Ost niet ongevoelig bleef aan evenementen, toestanden en belevenissen die een weerslag kregen in zijn schilder- en tekenkunst.

In het 2de deel volgen de afbeeldingen van al de tekeningen, met aanduiding van hun volgorde op de muren en de rake commentaar die wijlen Pater A. De Neef voor de toekomst vastlegde. De voorstellingen zijn in hoofdzaak van religieuze aard, o.a. met als centrale figuren Jezus, O.-L.-Vrouw, St.-Franciscus Xaverius, St.-Augustinus, St. Norbertus, St.-Michael, de processie van Hakendover, Bijbelse taferelen, dikwijls met landelijke en volkse motieven vervrolijk. Hier gaf A. Ost eens te meer een bewijs van zijn creatief kunstenaarstalent, met forsige en zwerige barokachtige trekken weergegeven. Over de even machtige muurtekeningen in het St.-Michielscollege te Brasschaat verschaft E. P. E. Verstappen betekenisvolle verklaringen over de betrekkingen met A. Ost.

Dank zij de interessante gepubliceerde teksten van de verschillende auteurs en aanzienlijke illustraties verwerft dit keurig uitgegeven boek een voorname plaats in de A. Ost-literatuur en vormt het een nuttig en waardevol verklarend kijkboek niet alleen voor kunstliefhebbers, maar ook voor kunsthistorici.

H. JOOSEN

Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque VIII, 8-10 septembre 1989. Dessin sous-jacent et copies, éd. par H. VEROUGSTRAETE-MARCQ et R. VAN SCHOUTE. (Université Catholique de Louvain, Institut supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, Document de travail n° 26). Louvain-la-Neuve, Laboratoire d'étude des œuvres d'art par les méthodes scientifiques, 1991, in-8, 277 p., 106 pl.

Les organisateurs du VIII^e Colloque pour l'étude du dessin sous-jacent dans la peinture avaient choisi pour thème l'apport du dessin sous-jacent à l'étude des copies, et la variété des interventions témoigne de l'utilité d'une telle approche.

Maryan AINSWORTH (p. 11-13 et pl. 1-3) révèle la méthode de copie par transfert (poncifs, calques) utilisée par Holbein et les peintres de son atelier, grâce à l'étude des portraits dessinés de Windsor Castle et à l'examen des réflectogrammes à l'infrarouge des tableaux correspondants. Le dessin sous-jacent de la copie d'une *Présentation au Temple* de Stefan Lochner, étudié par Molly FARIES (p. 15-24 et pl. 4-14), confirme la liberté d'interprétation des peintres colonais, à l'encontre de la tradition flamande des copies fidèles. Précisément, les profondes modifications relevées dans le dessin du *Mariage de la Vierge* de la suite de Roger van der Weyden (cathédrale d'Anvers) amène Lies DE MAEYER (p. 25-28 et pl. 15-19) à considérer ce tableau comme une création originale et non comme une copie d'après un prototype perdu. À partir de la figuration de Dieu le Père peinte par Gérard David d'après celle de Van Eyck dans le polyptyque de l'*Agneau mystique*, Leslie BLACKSBURG (p. 57-66 et pl. 30-36) montre le rôle sélectif du dessin sous-jacent dans l'élaboration de copies libres. Jellie DIJKSTRA (p. 67-76 et pl. 37-39) démontre que, pour les copies à échelle différente du modèle, les ateliers flamands du xv^e et du début du xvi^e siècle appliquaient très probablement une méthode de reproduction encore inconnue, basée sur des proportions géométriques. Susan URBACH (p. 77-93 et pl. 40-48) poursuit l'étude du dessin sous-jacent des peintures primitives flamandes et allemandes du Musée des Beaux-Arts de Budapest, en mettant l'accent sur le *Portement de croix* peint d'après un original perdu de Jean van Eyck. L'examen comparatif pluridisciplinaire des deux versions attribuées à Jean van Eyck de la *Stigmatisation de saint François* (Turin et Philadelphie), présenté par Marigene BUTLER (p. 95-101 et pl. 49-51), met en évidence le caractère eyckien de l'une comme de l'autre. Dans le cas de trois panneaux attribués au Maître de la Récolte de la Manne (Douai et Rotterdam), examinés par J. R. J. VAN ASPEREN DE BOER, Françoise BALIGAND, J. GILTAJ et Luuk PIJL (p. 103-107 et pl. 52-54), la dendrochronologie et la structure picturale plaident pour une origine commune, alors que le dessin sous-jacent, très complexe, suggère plutôt l'intervention de plusieurs mains. L'étude, par Carmen GARRIDO PEREZ (p. 109-121 et pl. 55-62), d'une copie exacte (xvi^e s. ?) de la *Descente de croix* de Roger van der Weyden, elle aussi conservée au Prado, fait ressortir quelques différences techniques par rapport à l'original, mais aussi, dans le dessin, la fidélité de la copie. Les réflectogrammes à l'infrarouge d'une autre copie, plus ancienne, de la *Descente de croix* du Prado, le *Triptyque Edelheer*, présentés par Roger VAN SCHOUTE et Anna TROBEC-HENRARD (p. 123-125 et pl. 63-65), montrent des différences notables entre le panneau central et les volets, et entre les volets eux-mêmes. Carmen GARRIDO PEREZ et Roger VAN SCHOUTE poursuivent leur examen du dessin sous-jacent des tableaux de Jérôme Bosch conservés au Prado par celui du *Chariot de Foin* (p. 177-179 et pl. 98-102), qui semble bien être une œuvre originale de l'artiste. Les réflectogrammes des deux grands panneaux du *Retable de saint Jean* de Haarlem conservés à Vienne, seules œuvres authentifiées de Geertgen tot Sint Jans, étudiés par Truus VAN BUEREN et Molly FARIES (p. 141-150 et pl. 76-81), révèlent deux stades de dessin, dont l'un précise et modifie l'autre, et des différences d'approche dans l'élaboration des portraits. Karin GROEN et Sarah MURRAY (p. 151-154 et pl. 82-84) observent, dans quatre tableaux de fleurs du début du xvii^e siècle, différents degrés de précision dans le dessin qui suggèrent que les fleurs ont été dessinées tantôt d'après modèle, tantôt d'après nature, et cela dans un même bouquet. Les tableaux de Giorgione, comme ceux de Titien, ne comportent pas toujours un dessin sous-jacent : lorsqu'il est présent, celui-ci est élaboré, à l'encontre de celui, rapide et sommaire, de Titien, comme le démontrent Ch. HOPE et J.R.J. VAN ASPEREN DE BOER (p. 127-140 et pl. 66-75). I. ALEXANDER (p. 161-165 et pl. 86-88) révèle que l'autoradiographie par activation de neutrons, seule méthode capable de faire voir le dessin sous-jacent dans des tableaux modernes comme ceux du peintre américain Albert P. Ryder, permet aussi de détecter les falsifications.

Selon la tradition des colloques de Louvain-la-Neuve, des communications portent ensuite sur des problèmes techniques : le système informatique de montage digital des réflectogrammes à l'infrarouge, exposé lors du précédent colloque par M. AINSWORTH, a été amélioré (J. J. WALKER et M.

AINSWORTH, p. 155-160 et pl. 85); un nouvel appareil de réflectographie à haute résolution est présenté par D. BERTANI, M. CETICA, P. POGGI, G. PUCCIONI, E. BUZZEGOLI et D. KUNZELMAN (p. 185-187 et pl. 105-106).

Enfin, quatre communications apportent un complément à l'étude des peintures par d'autres méthodes d'approche: P. KLEIN (p. 29-42) contribue, grâce à la dendrochronologie, à la distinction des œuvres originales et des copies pour plusieurs tableaux attribués à Robert Campin, Roger van der Weyden et Dieric Bouts. B. CARDON (p. 43-55 et pl. 20-29) étudie l'influence de compositions de Roger van der Weyden sur les miniatures d'un *Speculum* du Maître d'Amiens 200, dans le but de préciser la date et l'origine des unes et des autres. P. D'OLNE (p. 167-176 et pl. 90-97) tente de définir ce que l'étude des supports de toile peut apporter à la connaissance de la peinture. Enfin, Alfons L. DIETRICK (p. 181-184 et pl. 103-104) propose une nouvelle lecture de textes figurant dans des œuvres de Primitifs flamands.

L'ouvrage se termine (p. 189-263) sur la suite de la *Bibliographie de l'infrarouge et du dessin sous-jacent* (A. DU BOIS) couvrant les années 1988 à 1990, auxquelles s'ajoutent des compléments d'années antérieures pour les revues américaines (Molly FARTES et Cécile MERZGER) et un dépouillement systématique, dû à Roger VAN SCHOUVE, des publications du Centre international de Recherches « Primitifs flamands » depuis leur origine en 1952.

J. FOLIE

Marie-Léopoldine LIEVENS-DE WAEGH, *Le Musée national d'Art ancien et le Musée national des Carreaux de Faïence de Lisbonne*, avec la collaboration des directeurs successifs du Musée national d'Art ancien et de ceux de l'Institut de José de Figueiedo. Vol. I. *Les Primitifs flamands, I. Corpus de la Peinture des Anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle*, 16. Bruxelles, Centre international de recherches « Primitifs flamands », 1991, in-4, XII + 256 p., 188 pl. dont 14 en coul.

Dans le cadre d'Europalia-Portugal, ce volume, consacré à des œuvres conservées au Portugal et imprimé sur un papier d'origine portugaise, enrichit une fois de plus la série fort appréciée des ouvrages concernant l'étude des Primitifs flamands.

Issu d'une collaboration lusitano-belge, née en 1952 et poursuivie avec succès jusqu'à nos jours, ce volume est basé sur une somme impressionnante de résultats de recherches, d'enquêtes et d'expériences qui ont permis d'établir la description et l'analyse d'une douzaine de tableaux, représentant en majeure partie la Vierge comme figure centrale et des scènes comme l'Annonciation, la Nativité, la Passion, la Fuite en Égypte et quelques saints. Ils sont l'œuvre de maîtres anonymes et d'autres appartenant aux groupes Campin, David, Goes, Memlinc, Van der Weyden. Chaque tableau fait l'objet d'une minutieuse étude scientifique allant de la description matérielle et l'iconographie, y compris le sujet et les couleurs, à l'historique et aux éléments de comparaison, pour terminer par l'opinion personnelle de l'auteur, la bibliographie et les textes d'archives et des sources littéraires. Le tout agrémenté par les reproductions, dont quatorze en couleur, les autres en noir et blanc, rendant aussi plusieurs détails en radiographie et à l'infrarouge. L'emploi des moyens techniques les plus avancés et l'application de minutieuses méthodes de travail ont permis la réalisation de ce volume de haute qualité scientifique, qui s'inscrit harmonieusement dans la série des publications du Centre de recherches « Primitifs flamands ». À remarquer cependant que des tables de noms de personnes, de lieux et de l'iconographie qui ne clôturent pas cet ouvrage, alors que c'est bien le cas pour les publications antérieures du même Centre, auraient facilité l'emploi des données contenues dans ce volume.

J. JOOSEN

Marie MAUQUOY-HENDRICKX, *L'Iconographie d'Antoine Van Dyck*. Catalogue raisonné, 2^e édition revue et augmentée. Bruxelles, Bibliothèque royale Albert 1^{er}, 1991, 2 vol. in-4, brochés, T.I., xii-222p., T.II., 210 pl. (monographies Bibliothèque royale Albert 1^{er} ; B 71).

En décembre 1991, la Bibliothèque royale Albert 1^{er} invitait à une exposition de portraits d'artistes dans l'Iconographie de Van Dyck. La richesse du fonds du Cabinet des Estampes y apparaissait dans la qualité des planches de divers états qui avaient été, au départ, gravées par l'artiste lui-même. La relation avec des dessins préparatoires y était bien établie, grâce à l'excellent choix de Nicole Walch qui dirige le Cabinet des Estampes.

Cette manifestation, en commémoration du 250^{ème} anniversaire de la mort du célèbre artiste anversois, venait illustrer, avec éclat, la parution, en seconde édition, du catalogue raisonné de *L'Iconographie d'Antoine Van Dyck*, dû à Madame Mauquoy-Hendrickx. Conservateur honoraire du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque royale Albert 1^{er}, Madame Mauquoy s'est consacrée, depuis 1932, date de son entrée au Cabinet des Estampes, à l'étude de l'iconographie de Van Dyck, recherchant inlassablement, lors de voyages d'études et par une correspondance suivie avec les conservateurs des principales institutions, les multiples états de cette œuvre superbe et complexe. En même temps, elle s'efforça de faire acquérir, par le Cabinet des Estampes, de nombreuses planches rares de l'artiste.

Publiée une première fois en 1956, mais à un nombre limité d'exemplaires, cette œuvre magistrale fut rapidement épuisée. Une réédition s'imposait. Les raisons en sont multiples. En premier lieu, vu le tirage restreint, nombreux étaient les instituts d'Histoire de l'Art ou les Cabinets d'Estampes qui en étaient dépourvus. Ensuite, depuis la première parution, Madame Mauquoy n'avait cessé de compléter sa documentation en vue de l'édition d'un supplément. Elle avait notamment, entre-temps, eu accès aux recueils du Duc de Saxe-Teschén, conservés à l'Albertina de Vienne, lesquels contiennent de nombreux états rares et souvent en épreuve unique. Seule, la collection impériale lui avait été accessible pour l'édition de 1956.

La deuxième édition, comme la première, se compose d'un volume de texte et d'un volume de planches. Le tome I suit le même plan que l'édition de 1956. Six chapitres présentent successivement : *Les gravures de l'Iconographie* (les modèles et les dates), *Les eaux-fortes de Van Dyck*, *Les éditions*, *Les états*, *Les falsifications*, *Les filigranes*. Ensuite, vient le catalogue des estampes qui reprend la numérotation de Wibiral (Leipzig, 1877). Il comporte 201 numéros dont les onze derniers sont les pièces ajoutées par Dutuit. Tous les états sont rigoureusement décrits, analysés et localisés. Il s'y en ajoute de nouveaux non décrits jusqu'ici, suite à la consultation d'une trentaine supplémentaire de collections publiques et privées, belges et étrangères non citées dans la première édition.

Le deuxième volume comporte 196 planches. Les 120 premières sont consacrées aux 189 portraits d'après Van Dyck. La plupart des œuvres reproduites sont conservées au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque royale Albert 1^{er}. D'une quinzaine de collections étrangères, figurant des premiers états et des pièces rares. Enfin, les planches suivantes donnent les 350 filigranes qui ont été minutieusement étudiés et répertoriés par types dans le tome I.

Loin de considérer ce travail comme exhaustif, Madame Mauquoy se propose de publier, par la suite, les renseignements complémentaires qu'elle recueillera. C'est ainsi qu'un premier supplément est déjà inséré dans le volume de la deuxième édition. Il s'intitule : *Précisions sur le portrait de Jacques Du Broeucq gravé par Paul Pontius, d'après Antoine Van Dyck*, soit, le N° 44 de l'Iconographie. Madame Mauquoy avait publié cette étude dans cette même Revue, t. XI-1991, pp. 123-124, prouvant que le portrait n'est pas celui de Jacques Du Broeucq junior mais bien celui de son oncle, le célèbre architecte et sculpteur montois, actif à Mons en 1535. Signalons que la première édition reproduisait le 5^{ème} état, tandis que la deuxième donne le 2^{ème} état.

Il s'agit là d'un modèle de travail scientifique d'une importance et d'une rigueur insignes, indispensable au chercheur et à l'amateur. En plus de son apport à la connaissance de l'iconographie de Van Dyck, il permet de mieux comprendre le milieu si vivant et si complexe qui fut celui des graveurs aux XVII^e et XVIII^e siècles.

FR. CLERCX - LÉONARD-ÉTIENNE

Julian READE, *Mesopotamia*. British Museum, London, 1991, 21 × 21 cm, 72 p., ill. Prijs: 5,95 £.

Een tiental jaar geleden publiceerde Julian Reade in dezelfde reeks een volume gewijd aan de Assyrische reliëfs. In dit deeltje zet hij zijn standpunt over het ontstaan en de vroegste ontwikkeling van de Mesopotamische beschaving uiteen. Deze brochure is in eerste instantie bedoeld voor het brede publiek. De auteur behandelt dus niet elk detail van zijn uiteenzetting met evenveel diepgang. Hij geeft in brede lijnen een panoramisch zicht op een cruciale fase van onze beschaving. Korte paragrafen, die aangenaam om lezen zijn, geven de geïnteresseerde leek een maximum aan informatie. Het geheel is overvloedig geïllustreerd met afbeeldingen van voorwerpen uit de verzamelingen van het British Museum, die op dit vlak tot de rijkste ter wereld behoren. Daarnaast prijken een aantal voortreffelijke foto's van hedendaags Irak.

In een korte inleiding schetst de auteur de evolutie van het landschap en van het klimaat van Tweestromenland na de laatste ijstijd. Vervolgens beschrijft hij in zes chronologische hoofdstukken en een epiloog de verworvenheden van de bewoners van de alluviale vlakke van Tigris en Eufraat. Zijn relaas vangt aan met de «uitvinding» van de landbouw en eindigt bij het begin van de 16de eeuw v. C. wanneer de oudbabylonische dynastie van Hammurapi verdwijnt. Enkele ideeën wekken enige verwondering. Zo kan men zich afvragen of geïnstitutionaliseerde oorlogsvoering inderdaad een essentieel beschavingscriterium is zoals de auteur beweert: With institutionalization of warfare, the people of prehistoric Mesopotamia had successfully completed the transition from savagery to civilization (p. 28). Een bijna onvermijdelijke lapsus op p. 52 waar de Guti verward worden met de dynastie van Gudea, kan slechts de meest onaanachtige lezer in verwarring brengen.

Deze brochure zal ongetwijfeld goede diensten bewijzen als inleiding tot de Mesopotamische beschaving. Zij vormt tevens een aangename herinnering voor al wie de schitterende collecties van het Nabije Oosten in het British Museum bezocht.

R. VAN LAERE

Michael ROAF, *Atlas de la Mésopotamie et du Proche-Orient Ancien*. Turnhout, Brepols, 1990, 31 × 24 cm, 237 p., ill. Prix: 583 fr.

L'éditeur Brepols a eu l'excellente idée de faire traduire en français le *Cultural Atlas of Mesopotamia and the Ancient Near East*. Cette synthèse, due à la plume de l'éminent archéologue Michael Roaf, aidé dans sa tâche par Nicholas Postgate, fait le point de nos connaissances actuelles sur l'histoire ancienne du Croissant Fertile. Le traducteur, Philippe Talleon, lui-même archéologue expérimenté du Proche-Orient, a bien su respecter le but original de cette publication, c'est-à-dire mettre à la disposition du grand public un texte à la fois hautement instructif et agréable à lire, ce qui n'est pas toujours le cas dans ce genre de publications. Presque toutes les pages sont illustrées par des cartes, des reconstructions, des photographies d'objets ou de sites anciens ou de paysages modernes. Cette abondance d'illustrations ne sera pas seulement très appréciée par le grand public mais aussi par le spécialiste qui y trouvera des prises de vue inhabituelles ou intéressantes. Seules quelques cartes sont difficiles à interpréter à cause des couleurs aux nuances parfois trop délicates.

Deux types de textes alternent. Une série de dix chapitres suit l'évolution chronologique des civilisations mésopotamiennes et proche-orientales du 12^e millénaire jusqu'à la conquête de l'Empire

perse par Alexandre le Grand. Les autres chapitres sont ou bien thématiques (24) ou décrivent un site archéologique particulier (20). Le tout est complété par une quinzaine de tableaux chronologiques, un glossaire fort utile, une première orientation bibliographique, malheureusement trop peu adaptée aux lecteurs francophones, et un index. Les chapitres sont relativement brefs et indépendants les uns des autres. Les notices explicatives des illustrations sont suffisamment exhaustives pour permettre une consultation sans avoir recours au texte principal.

Pour les chapitres qui traitent de la préhistoire et la proto-histoire l'auteur ne disposait que des résultats des fouilles; pour les époques plus récentes il a pu pleinement profiter des textes cunéiformes. En rassemblant les acquis récents des travaux effectués dans tout le Proche-Orient, il a réussi à créer une vue d'ensemble impressionnante qui englobe une région qui va de la Méditerranée jusqu'en Afghanistan et de l'Asie Mineure au Golfe pendant une période de presque 120 siècles. Dans les chapitres thématiques des sujets aussi variés que les techniques modernes de fouille, l'évolution de l'écriture cunéiforme, la faune historique ou la céramique sont présentés. Grâce à une illustration bien choisie et abondante une matière parfois sèche est rendue compréhensible au grand public. Les chapitres consacrés à des sujets abstraits tels que la religion sont les moins bien réussis de même que la notice sur Babylone dans l'art occidental, dont le texte est sans conteste trop succinct. L'auteur a consacré quelques lignes à tous les sites importants: Jéricho, Catal Hüyük, Ebla, Ur, Babylone, Persépolis etc.

Ce livre mérite une large diffusion auprès du grand public et dans l'enseignement.

R. VAN LAERE

Sint-Franciscus en zijn broeders. Antwerpen, Mercatorfonds, 1991, in-4, 456 blz., 450 ill., waarvan 250 in kleur. Ook Franse en Italiaanse uitg. Pr.: 4.600 b.fr.

De wereldberoemde invloedrijke en stichtende figuur van Sint-Franciscus van Assisi (1181/82-1226) — de Poverello, die een leven naar het Evangelie, in armoede en gehoorzaamheid aan de Kerk met grote naastenliefde als de ideale regel beschouwde — heeft van in de 13^{de} eeuw tot op onze dagen onophoudend een hoge belangstelling verwekt. Zij heeft het ontstaan gegeven aan ontelbare boeken, werken, artikels, artistieke voorstellingen en tentoonstellingen. En toch is het laatste woord niet gezegd. Ten bewijze hiervan het thans verschenen lijvig en prachtig geïllustreerd werk dat in de lijn van de mooie publicaties van het Mercatorfonds ligt en de vrucht is van de medewerking van negen auteurs van verschillende nationaliteiten, die elk een voornaam aspect van de figuur van Sint-Franciscus op wetenschappelijke grondslag hebben vastgelegd. Het zijn in de volgorde: R. OURCEL, *De christenheid in het westen ten tijde van Sint-Franciscus van Assisi.* — E. GRAU ofm, *Sint-Franciscus en de stichting van zijn orde.* — E. ATANASSIU, *Naar de bronnen van de franciscaanse kunst.* — R. MANSELLI, *Het franciscanisme tussen evangelische idealen en de realiteit van de Kerk.* — E. ATANASSIU, *Sint-Franciscus en Giotto.* — M. d'ALATRI, *De franciscanen in Europa.* — Cl. SCHMITT, *De verspreiding van de franciscanen buiten Europa.* — St. da CAMPAGNOLA, *De populariteit van Franciscus en van de franciscanen.* — S. GIEBEN, *Sint-Franciscus in de volkskunst en in de grafische kunsten.*

Uit deze opgave blijkt duidelijk dat al de essentiële facetten van het onderwerp door bevoegde specialisten werden behandeld. Bij de lectuur van deze opeenvolgende studies voelt men aan dat de levensregel van Sint-Franciscus in al deze gevallen de determinerende faktor is geweest. In hun geheel samengenomen verduidelijken deze negen opstellen de complexiteit van de 13de-eeuwse religieuze en wereldlijke feiten en gebeurtenissen, terwijl de serene houding van Sint-Franciscus, niettegenstaande crisissen in de schoot van de pas ontstane minderbroedersorde, een positieve stempelindruk naliet. Dit komt sterk tot uiting op cultureel, literair en artistiek gebied, o.a. met de fresco's in de basiliek van Assisi door Cimabue en Giotto op renoverende wijze verwezenlijkt. In verband hiermede mag er met nadruk op gewezen worden dat de tekst van elk der negen studies gepaard gaat met passende afbeeldingen van bouwwerken, beelden, schilderijen, miniaturen en handschriften die tot nu toe niet werden gereproduceerd en thans gedeeltelijk op volle bladzijden in kleur worden

weergegeven. Zodoende bezorgt deze overvloedig en rijk geïllustreerde publicatie een lijvige iconografie over Sint-Franciscus en de minderbroeders, die tevens de kunsthistorici precies materiaal verschaft. Een selectieve verklarende bibliografie sluit het werk af, terwijl in de tekst slechts bij enkele bijdragen referentienoten worden afgedrukt. Men had ook, ter inleiding, een kort synthetisch opstel mogen verwachten om de doorslaggevende betekenis van dit standaardwerk te accentueren.

II. JOOSEN

Godelieve SPIESSENS, *Leven en werk van de Antwerpse schilder Alexander Adriaenssen (1587-1661)*. (Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten, jaargang 52, 1990, nr. 18). Brussel, Paleis der Academiën, 1990, in-8, 242 p., 114 zwartwit afbeeldingen.

Alexander Adriaenssen, een schilder van vaak nogal prozaïsche stillelevens met als hoofdmotieven diverse soorten vis, behoort tot het soort kunstenaars dat in veilingen en bij kunsthandelaars een regelmatige bekende is, doch geen sterke interesse opwekt bij de kunsthistorici. Een monografie over deze kunstenaar was daarom tot op heden uitgebleven, een lacune waarin Godelieve Spiessens thans heeft voorzien. Het was haar uitgesproken bedoeling om aan de hand van een gedetailleerde biografie van de schilder en van een catalogus van zijn werken samen te stellen en aldus het nogal negatieve waardeoordeel dat over zijn werk in omloop is, te relativiseren.

De loopbaan van Adriaenssen heeft weinig schokkende evenementen gekend. Geboren te Antwerpen in 1587, werd hij in 1597 leerjongen van de doek- of waterschilder Artus van Laeck. Na meester te zijn geworden in 1610, huwde hij in 1611 en hij is de rest van zijn lang leven in zijn geboortestad gevestigd gebleven. Zijn naam wordt er, vooral vóór 1643, vermeld in een aantal documenten, die G. Sp. met zorg heeft bijeengezocht. De datums op zijn schilderijen liggen tussen 1617 en 1661, het jaar van zijn dood, met als actiefste periode de veertiger jaren, die ook artistiek zijn beste lijken te zijn geweest.

De Antwerpse boedelinventarissen van de zeventiende eeuw, zoals die eertijds door Van den Branden en Denucé, en recentelijk opnieuw door E. Duverger zijn gepubliceerd (van deze laatste serie, waarvan thans vijf delen verschenen zijn, heeft G. Sp. enkel de eerste twee banden kunnen raadplegen) bevatten heel wat schilderijen van Adriaenssen, en ook de kunsthandelaars uit de tijd, Porchondt e.t.q., hebben regelmatig stukken van hem verkocht. Het uitgebreid onderzoek van veilingscatalogi uit de achttiende en latere eeuwen dat G. Sp. heeft uitgevoerd heeft dan ook heel wat gegevens aan het licht gebracht over de appreciatie van de kunstenaar in het verleden. De hoofdstukken over de stijl en de kunsthistorische situering van Adriaenssen maken echter duidelijk dat hij, eerder dan een echt baanbrekend kunstenaar, een gedegen vakman was, die aan de reële behoefte aan stillelevens onder het Antwerps publiek tegemoet kwam in de traditie van voornamelijk Frans Snijders.

De catalogus is opgedeeld in drie hoofdstukken, de gesigneerde en gedateerde schilderijen (nrs. 1-82; afb. 1-52), de alleen maar gesigneerde (nrs. 83-171; afb. 53-95) en de « geloofwaardige toeschrijvingen » (nrs. T1-T24; afb. 96-114). Deze laatste categorie is aan Adriaenssen meestal toegeschreven op basis van gelijkenissen in composities en motieven met de gesigneerde stukken. Evenmin als bij de niet gedateerde schilderijen is er een poging ondernomen om ze in de chronologie van het werk van Adriaenssen in te werken. De afbeeldingen in het boek zijn overigens te klein en te slecht van kwaliteit om de gegrondheid van deze toeschrijvingen te kunnen beoordelen.

De verdiensten van het boek liggen hoofdzakelijk in de omvang en de grondigheid van het onderzoek van de geschreven bronnen (auteurs, inventarissen, catalogie van veilingen en tentoonstellingen) en in de nauwgezetheid waarmee G. Sp. de voorgestelde objecten in de stillelevens heeft

beschreven. Op het vlak van de stilistische samenstelling van het œuvre van de kunstenaar en zijn situering binnen de zeventiende-eeuwse Antwerpse schilders van stillevens blijft de lezer wel nog met enkele vragen zitten. Verder onderzoek over het geheel van deze materie blijft dus aanbevolen.

C. VAN DE VELDE

Vor dem Jahr 1000. Abendländische Buchkunst zur Zeit der Kaiserin Theophanu. Catalogue, Cologne, Schnütgen-Museum, 12/4-16/6 1991. Relié avec couverture en coul., in-4, 175 p. avec 130 ill. en noir et bl. et en coul.

Ce très bel ouvrage accompagnait l'exposition conçue et réalisée par Anton von Euw en commémoration de la mort de l'impératrice Théophano (15 juin 991) et de son ensevelissement dans l'église Saint-Pantaléon à Cologne. Cinquante manuscrits à miniatures ont été regroupés, provenant de quarante bibliothèques, musées et trésors d'églises en Allemagne et à l'étranger. Après la Préface de Hiltrud Westermann-Angerhausen, qui souligne que c'est dans le livre surtout que l'art ottonien s'exprime avec splendeur et créativité, et la Liste des prêteurs, une substantielle Introduction, par A. von Euw, retrace le cadre historique et les caractères artistiques de cette production, issue de nombreux *scriptoria*. C'est ainsi que des particularités apparaissent dans la technique, le coloris, l'ornementation des initiales et l'écriture même, quoiqu'un style commun à l'époque s'en dégage. Toutes les abbayes ottoniennes relevaient de l'ordre de saint Benoît, dont la devise était : *Ora et labora*. C'étaient des centres d'étude, de production littéraire et d'illustrations de manuscrits, qui disposaient souvent d'importantes bibliothèques — les dons des empereurs et des princes enrichissaient ces abbayes. Les antécédents carolingiens, dont la tradition reste puissante, sont rappelés, et les différents courants implantés dans de nombreux centres de production sont examinés. Les artistes sont rarement connus par leur nom ; parmi eux se détache le Maître du Registrum Gregorii, en tant qu'individualité. L'influence byzantine, dans le style et l'iconographie — notamment la Déisis et les scènes de proskynèse — est soulignée dans une série de manuscrits surtout liés au milieu impérial.

L'idée de la *Renovatio Imperii* s'exprime aussi dans certains de ces manuscrits. Ainsi, dans l'évangélaire d'Otton III exécuté à Reichenau et que lui offrit le moine Liuthar (fig. 13-14), le texte s'en réfère à Auguste tandis qu'on peut interpréter comme les évangiles mêmes le rouleau dont les symboles recouvrent en partie l'empereur. Celui-ci, entouré des symboles et sous la main de Dieu, trône dans une gloire que soutient la terre : je voudrais faire remarquer qu'un tel thème relève d'une *Christomimesis* que même les empereurs byzantins n'ont osé pratiquer. Quant aux portraits, ils sont peu nombreux : Otton III et quelques dignitaires ecclésiastiques. On aurait souhaité avoir une image de Théophano mais il n'en est aucune de spécifique. Seul un modeste médaillon d'une femme en buste ornant une page de titre d'un Évangélaire de Cologne (Historisches Archiv, *Cod. W 312*, 990-1000, fig. 20) pourrait la représenter — les autres médaillons sont occupés par l'Agneau et probablement Adelheid et Otton III. La superbe Vierge trônante, couronnée et richement vêtue à la manière impériale byzantine, du Sacramentaire de Reichenau à Heidelberg (Universitätsbibliothek, *Cod. Sal. IXb*, 970-80, fig. 124), pourrait être inspirée de Théophano.

Dans le Catalogue, les manuscrits sont décrits et commentés par G. Bauer, A. von Euw, G. Franz, R. Lauer, H. Rohlfing et U. Winter. Un petit nombre sont datés avec précision. Ils se placent entre 970 environ et le milieu du XI^e siècle, la plupart appartenant à l'époque de Théophano et Otton III. Les manuscrits sont rangés par leur lieu de production et, à l'intérieur de cette rubrique, par ordre chronologique : sept pour Cologne, un pour Hildesheim, quatre pour Corvey, deux pour Regensburg, un pour Freising, cinq pour Fulda, trois pour Mayence, un pour Lorsch et Worms, quatre pour Saint-Gall, un pour Einsiedeln, six pour Reichenau, un pour Corvey et Reiche-

nau, six pour Trèves, un pour Stavelot, un pour Trèves-Echternach, un pour Canterbury, un pour Winchester, deux pour Saint-Omer, un pour Reims, un pour Milan. L'importance de Cologne, Reichenau, Trèves et Fulda n'est pas due au hasard, ces centres ayant connu alors une activité considérable. Il s'agit uniquement de livres occidentaux. On remarquera, en effet, qu'aucun manuscrit byzantin illustré de l'époque n'est connu dans la région (Allemagne, Hollande, Belgique), qui aurait pu appartenir à Théophano.

La qualité d'édition de ce livre est excellente et les illustrations, dont la majorité sont en couleur, le sont tout autant.

J. LAFONTAINE-DOSOGNE.

ACADÉMIE ROYALE
D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE

KONINKLIJKE ACADEMIE
VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIË

EXTRAITS DES PROCÈS-VERBAUX
UITTREKSELS UIT DE VERSLAGEN

SÉANCE ORDINAIRE DU 16 MARS 1991

Présents: MM. De Valkeneer, président, Eeckhout, vice-président, Colaert, trésorier, M^{mes} De Ruyt, secrétaire générale, Dumortier, secrétaire adjointe. M^{mes} Bonenfant, Coppens, Dosogne, Dulière, Leclercq, Mariën, Smolar, Soenen, van de Winckel, Van Gansbeke, Van Nerom; MM. Blankoff, De Ren, De Ruyt, De Smet, Duchesne, Jadot, Joosen, Mekhitarian, Naster, Schittekat, Smolderen, Van Laere, Van Molle.

Excusés: M^{mes} Dacos, De Pauw, Guéret, Hairs, Lemaire, Piéard, U'rix, Veronce, Walch; MM. Bastin, Cockshaw, Delmarcel, Duphénieux, Duvosquel, Lorette, Mariën, Martiny, Raepsaet, Vanrie.

M. De Valkeneer, président, ouvre la séance à 10h.15 et donne la parole à M. Schittekat, président sortant. Celui-ci remercie les membres du bureau précédent et présente ses souhaits à la nouvelle équipe. M. De Valkeneer remercie M. Schittekat et adresse ses félicitations à M. Mekhitarian à l'occasion de ses 80 ans et de ses 60 ans d'Égyptologie.

Le président accueille et félicite les nouveaux membres élus à l'Académie: M^{me} Leclercq, qui reçoit la médaille de l'Académie et M. Cockshaw, membres titulaires, ainsi que M. Van Laere, membre correspondant.

Les procès-verbaux des séances des 19 janvier et 16 février 1991 sont lus et approuvés.

La parole est donnée à M. Leo De Ren, qui présente une communication sur *Beeldhouwer Renier Delcommune (1736-1804)*:

Renerus of Renier Delcommune werd op 14 oktober 1736 in de Ste Marguerite te Luik gedoopt. Over zijn opleiding is niets bekend. Delcommune vestigde zich in Maastricht waar hij in 1760 in de Sint-Nicolaaskerk huwde met Marie Isabelle Lambermont, die afkomstig was uit Visé.

Alhoewel Delcommune pas in 1773 als lid van het leenplakkersambacht het burgerrecht in Maastricht verwierf, zijn er archivalisch twee opdrachten van voor deze datum bekend. In 1764 versierde hij in de Sint-Nicolaaskerk het altaar van de Broederschap van Maria Onbevlekt Ontvangen en drie jaar later sneed hij een kruis voor de Broederschap van het Heilig Scapulier, die in de Sint-Matthiaskerk gevestigd was.

In de huidige provincies Luik, Belgisch Limburg en Nederlands Limburg bleven verschillende heiligenbeelden en ook kerkmeubels bewaard, die meestal door Delcommune gesigneerd en gedateerd werden. Voor de kerk van St-Jacques le Majeur te Clermont maakte hij in 1768 een preekstoel en minstens één van de biechtstoelen. De oude schuttersgilde van Visé bezit van hem een Sint-Jorisbeeld uit 1776. In 1783-84 werkte hij aan het hoogaltaar van de kerk te Montzen. Voorts zijn er gesigneerde beelden in de Sint-Pieterskerk te Rekem (1784),

de III. Monulfus-en-Gondulfuskerk te Berg en Terblijt (1794), de Sint-Martinuskerk te Maastricht (1809) en een ongedateerd beeld van de H. Hubertus in de Onze-Lieve-Vrouwbasiliek te Maastricht. Nader onderzoek zal moeten uitwijzen of ook niet andere, stilistische verwante beelden in deze kerken door Delcommune werden bebeeldhouwd.

Uit documenten, bewaard in het stadsarchief te Maastricht, blijkt dat Delcommune in 1781 een proces aanspande tegen de Luikse beeldhouwer De Fize die in de stad werkzaam was zonder het burgerrecht te bezitten. Zelf werd Delcommune ook aangeklaagd, omdat hij de huur van zijn huis in de Kleine Stokstraat niet tijdig betaalde. In 1790 kocht hij in de Stokstraat een huis, waarvan hij de gevel vernieuwde en waarop hij in een ovale gevelsteen het opschrift « Nous désirons la Payx, 1790 » liet aanbrengen. Immiddels weduwnaar geworden, overleed de beeldhouwer in dit huis — nr. 11 in de huidige winkelwandelstraat — op 4 februari 1814.

M. Jean Blankoff entretient ensuite l'assemblée de *L'archéologie urbaine à Novgorod et dans d'autres villes de la Russie ancienne* :

L'histoire du développement urbain de Novgorod de la fin du 1x^e à la fin du xv^e s. est d'une importance d'autant plus grande qu'il y a en Europe peu de villes dont on puisse suivre l'évolution économique, politique et culturelle, jusqu'au niveau de la vie quotidienne et des processus de production artisanale, avec autant de détails et de précision qu'à Novgorod, ceci grâce à une exploration systématique dans diverses zones de la ville médiévale poursuivie depuis plus de trente ans.

Une partie des résultats atteints et des conclusions tirées peut s'appliquer à l'étude des villes d'Europe septentrionale et occidentale. Un grand chantier urbain fut ouvert en 1951 dans le quartier Nerevski, au N-E du Kremlin, dans un quartier très ancien ayant eu une forte densité de population au moyen âge. La découverte la plus remarquable a été celle de 722 lettres et documents gravés sur écorce de bouleau (chiffre atteint en août 1990). Des kilomètres de pavement de bois parfois empilés sur 28 niveaux, ont été mis au jour. Plus de 120.000 objets ont été découverts, dont certains importés, comme quatre plombs de marchandises de Tournai. Le tracé des rues anciennes peut être en grande partie reconstitué. Les fouilles se poursuivent dans la zone dite Troitskaïa et se révèlent extrêmement prometteuses pour l'avenir.

Les documents sur bouleau qui datent du 1x^e au xv^e s. concernent tous les aspects de la vie courante. On y trouve aussi les premières commandes d'icônes connues. Leurs données ont permis aux historiens de reconstituer la succession de plusieurs générations de dirigeants de la cité.

Le président remercie les conférenciers. La séance est levée à 12h.30, les membres étant ensuite invités à une réception en l'honneur des nouveaux élus.

La Secrétaire générale,
G.L. DE RUYT.

Le Président,
A. DE VALKENEER.

SIÉANCE ORDINAIRE DU 20 AVRIL 1991

Présents : MM. De Valkeneer, président, Colaert, trésorier, M^{mes} De Ruyt, secrétaire générale, Dumortier, secrétaire adjointe. M^{mes} Coppens, Guéret, Mariën, Masschelein, van de Winckel, Van Nerom ; MM. Bastin, De Ren, De Ruyt, Duchesne, Joosen, Lorette, Schittekat, Smolderen.

Excusés : M^{mes} Bonenfant, Dosogne, Folie, Lemaire, Utrix, Van Gansbeke ; MM. Cauchies, Duvosquel, Eeckhout, Jadot, Mariën, Mekhitarian, Naster, Van Laere.

M. De Valkeneer, président, ouvre la séance à 10h.20.

Le procès-verbal de la séance du 16 mars 1991 est lu et approuvé.

La parole est donnée à M^{me} Mariën-Dugardin, qui présente un court exposé historique sur les *Faïences fines du Luxembourg (1767-début du XIX^e siècle)*, en introduction à la visite guidée de l'exposition « Faïences fines de Septfontaines — Décors et styles de 1767 au début du XIX^e siècle » :

Après une brève définition de ce qu'est la faïence fine dont l'origine est anglaise, M^{me} Mariën-Dugardin donne un aperçu du développement de la manufacture fondée en 1767 à Septfontaines-lez-Luxembourg, par les trois frères Boch, originaires d'Audun-le-Tiche (France).

Grâce au choix judicieux de l'emplacement de la fabrique, dans les Pays-Bas autrichiens qui ne comptaient que deux manufactures de céramique importantes — celle de faïence à Bruxelles et celle de porcelaine à Tournai — et surtout grâce aux connaissances techniques et économiques des frères Boch, l'entreprise connut un rapide développement. Les Boch donnaient un apprentissage sérieux à leurs ouvriers et avaient le souci que ces derniers jouissent d'un certain bien-être. Ils avaient ouvert un entrepôt à Bruxelles, rue de la Madeleine.

En dépit de la concurrence que les Boch vont rapidement rencontrer de la part de fabriques qui s'ouvrent à proximité de la route suivie par les voituriers et qui vont jusqu'à débaucher certains de leurs ouvriers et à copier formes et décors, les Boch maintinrent leur rythme de production malgré un certain ralentissement économique. Ils ne voulaient pas priver leurs ouvriers de leur gagne-pain.

Après la destruction de leur entreprise par les armées françaises en 1794, Pierre-Joseph Boch rebâtit courageusement la manufacture et lui rendit peu à peu son activité, la production prenant bien sûr un autre aspect et s'adressant à une clientèle bourgeoise et même rurale. Un de ses fils ouvrit en 1809 une manufacture de faïences fines à Mettlach. Cette dernière fusionnera en 1836 avec la manufacture de Vaudrevanges appartenant aux Villeroy. Cette société Villeroy et Boch est encore toujours en pleine activité et possède de nombreuses filiales, entre autres à Septfontaines. Ce sont encore les Boch qui fondèrent la manufacture Boch frères Kéramis à La Louvière en 1841 et qui rachetèrent la manufacture de Tournai en 1851.

M^{me} Mariën effectue ensuite pour les membres de l'Académie une visite guidée de l'exposition « Faïences fines de Septfontaines » au Musée Bellevue, en insistant sur l'évolution des techniques, des formes et des décors.

Le Président remercie la conférencière et lève la séance à 12 h.

La Secrétaire générale,

CL. DE RUYT.

Le Président,

A. DE VALKENEER.

SIÈNCE ORDINAIRE DU 18 MAI 1991

Présents: MM. De Valkeneer, président, M^{mes} De Ruyt, secrétaire générale, Dumortier, secrétaire adjointe, M^{mes} Bruwier, Dosogne, Mariën, Masschelein, Vanden Bergen, Smolar, Soenen, Van Gansbeke, Van Nerom; MM. Cockshaw, De Ruyt, De Smet, Duphénieux, Joosen, Lemeunier, Mariën, Naster, Schittekat, Smolderen, Van Laere.

Excusés: M^{mes} Dacos, Folie, Guéret, Jottrand, Lemaire, Lilar, Utrix, Véronée; MM. Bastin, Cauchies, Colaert, De Ren, Delmarcel, Duchesne, Duvosquel, Eeckhout, Jadot, Lorette, Martiny, Vanrie.

M. De Valkeneer, président, ouvre la séance à 10h.

Le procès-verbal de la séance du 20 avril 1991 est lu et approuvé.

Les membres présents observent une minute de silence à la mémoire de M. Robert Genaille, membre associé de l'Académie, décédé le 19 avril. M^{me} Dosogne évoque la personnalité du défunt et ses contributions à la Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art.

M. Paul Naster présente une communication intitulée: « *Verguld, Verzilverd* » en *aanverwante begrippen en problemen in de antieke, vooral Griekse archeologie*:

Het vertrekpunt van het onderzoek was de uitdrukking *nummus subaeratus*, grieks *nomisma hypochalkon*: een munt waarvan de kern in brons is en uiterlijk is bedekt met een laagje zilver of goud om alzo door te gaan als een zilveren of gouden munt. Voor een valse gouden munt kon ook wel een zilveren kern worden gebruikt: *hypargyros* (de latijnse term « subargenteus » werd evenwel niet aangetroffen).

In Mesopotamië werden reeds sedert de eerste helft van het 3^e millennium kunstwerken geproduceerd waarvan sommige delen, b.v. hoofd of gelaat, bedekt waren met een zilverlaag of meer nog met goudblad. De

ondergrond kon in hout zijn (later bij de Grieken: *hypoxylos*), in hars, in brons, later ook in ivoor. Soms zijn het decoratieve onderdelen of hoornen van stier of hert. Zo b.v. in Klein-Azië op de bronzen beeldjes van Alaca Hüyük (2300-2100 v.C.). Ook in Egypte vinden we heel wat voorbeelden tenminste vanaf het Middenrijk.

De techniek werd bijzonder fijn ten tijde van 18^e dynastie: de goudlaag werd zeer dun.

Voor de Egeïsche wereld zijn er reeds belangrijke voorbeelden in Mykene, in de 16^e eeuw v.C., b.v. met goud en zilver ingelegde dolkklingen en -grepen. Later worden er veel kunstvoorwerpen met verzilverde of vergulde oppervlakte of onderdelen hiervan afgewerkt bij Grieken, Skythen, Thrakiërs, Perzen onder de Achemeniden, Romeinen, Perzen onder de Sasaniden, Byzantijnen, en gedurende onze vroege en latere Middeleeuwen. Bronzen voorwerpen werden dikwijls totaal tegelijk verzilverd en verguld met afwisseling volgens zeer verschillende principes, b.v. de scène in zilver en de achtergrond verguld, de kledij van de personages verguld en hun gelaat en ledematen verzilverd, of juist omgekeerd. Meer en meer werd bij voorkeur de ganse oppervlakte van het brons verzilverd en verguld om het werk te vrijwaren van de oxydatie van het brons, om de handelsprijs hoog te houden, om, in geval van ex voto's, de gunst van de goden te verstevigen.

De terminologie desbetreffende bij de Grieken en Romeinen werd onderzocht: in opschriften en bij auteurs b.v. Herodotus, Euripides, Menander, Diodorus, Plutarchus, Petronius, Lucianus, Heliodorus. De termen samengesteld met Gr. *epi-*, *kata-*, *para-*, *hypo-*, Lat. *de-*, *in-*, *sub-* werden ontleend. Hierbij kan het ook soms van belang zijn de overdrachtelijke betekenis van de termen te beschouwen, op karakterieel en psychologisch vlak, b.v. voor *hypochalkos*: een valse vriend.

M^{me} Marie-Cécile Bruwier présente ensuite des *Arguments pour l'usage individuel du siège en Égypte pharaonique*:

En Égypte pharaonique, les sièges mobiles individuels en bois ou en vannerie (trône, fauteuils, chaises et tabourets) peuvent être étudiés d'après les originaux conservés et d'après leurs représentations figurées dans la statuaire, les reliefs et les peintures. Toutefois, la représentation d'un couple assis entraîne un mode de figuration spécifique. Et, dans ce cas particulier, de nombreux auteurs modernes ont postulé l'existence d'un siège double ou d'un banc. Cinq arguments peuvent être opposés à cette idée: l'argument archéologique (examen des originaux), l'argument lexicographique (inventaire des mots égyptiens servant à désigner les sièges), l'argument sociologique (usage de types différents selon les personnes et selon leur situation sociale), l'argument ethnique (observation des sièges manufacturés figurés dans les scènes d'ateliers de menuisiers), l'argument esthétique (évolution dans la manière de représenter un couple assis depuis l'Ancien Empire jusqu'au Nouvel Empire).

En conclusion, dans la plupart des cas, nous avons affaire à une manière conventionnelle de figurer deux sièges placés l'un à côté de l'autre: dans quelques cas, toutefois assez rares, le couple est assis sur un lit qui fait alors office de siège.

Le Président remercie les conférenciers et lève la séance à 12 h.

La Secrétaire générale,
CL. DE RUYT.

Le Président,
A. DE VALKENEER.

SÉANCE ORDINAIRE DU 19 OCTOBRE 1991

Présents: MM. De Valkeneer, président, Eeckhout, vice-président, M^{mes} De Ruyt, secrétaire générale, Dumortier, secrétaire adjointe. M^{mes} Bonenfant, Coppens, Dosogne, Dulière, Jottrand, Lemaire, Mariën, Ninane, Smolar, Soenen, U'rix, van De Winckel, Van Nerom; MM. Bastin, Delmarcel, De Ren, De Ruyt, Duchesne, Fettweis, Joosen, Lorette, Mekhitarian, Naster, Schittekat, Smolderen, Van Laere.

Excusés: M^{me} Bruwier, De Bae, De Pauw, Folie, Leclercq, Lemoine, Léonard, Piërdard, Vanden Bergen; MM. Cauchies, Colaert, Duvosquel, Martiny, Trizna, Vanrie.

M. De Valkeneer, président, ouvre la séance à 10.15 h.

En hommage à la mémoire de M. Mariën, membre titulaire de l'Académie, l'assemblée observe une minute de silence.

In zijn hoedanigheid van nederlandsstalig lid van onze Academie, zoals ons betreurd afgestorven lid Marc Mariën het ook was, werd de Heer Henry Joosen door het bestuur van de Academie verzocht hulde te brengen tot de nagedachtenis van M. Mariën. Tevoren nam het Bestuur het lovenswaardig initiatief een In Memoriam te publiceren in het Tijdschrift. Deze opdracht werd toevertrouwd aan Mevr. M. Ulix, van de franstalige rol, die zo vriendelijk was haar tekst, in het frans opgesteld, aan de H. Joosen over te maken.

Spreker schetst de rijke loopbaan van M. Mariën in de K.M.K.G. en na de V.U.B., op vergaderingen en colloquia, in onze Academie, vooral als voorbeeldige voorzitter van 1985 tot 1987. Een blik op zijn talrijke publicaties toont aan dat M. Mariën sterk gespecialiseerd was in de studie van de periode gaande van het neolithicum tot de romeinse tijd. In zijn persoon verliest onze Academie een eminent lid, waarvan de nagedachtenis met grote erkentelijkheid zal voortleven.

Le procès-verbal de la séance du 18 mai 1991 est lu et approuvé.

Le président fait part du passage à l'honorariat de M^{me} Danthine et de M. Duphénieux.

M^{me} Marguerite Coppens présente une communication sur *Les dessins de dentelle de Fernand Khnopff*:

F. Khnopff, peintre et dessinateur à succès, s'intéressa à des disciplines diverses, comme la photographie ou le costume de théâtre. Il fut correspondant à la célèbre revue *The Studio*.

Dans un article publié en 1912, l'artiste vante ses dessins pour dentelle exposés à une manifestation des « Arts de la Femme » par I. D'Olszowska. C'est peut-être Madame Franz Philippson, qui fréquentait l'atelier de F. Khnopff, qui sensibilisa ce dernier à l'industrie dentellière. Madame Franz Philippson, présidente des « Arts de la Femme », avait ouvert un cours de dentelle. Sa démarche s'inscrit dans le contexte de la « Question dentellière » qui fit éclore plusieurs comités de bienfaisance ayant pour but de relever cette industrie : l'invention des dentelles mécaniques et la défection de la mode avaient jeté la fabrication de la dentelle manuelle dans une situation dramatique.

Le comité de sauvegarde le plus actif fut celui des « Amies de la dentelle ». La principale motivation du mouvement était d'améliorer la qualité technique et esthétique des dentelles en améliorant l'enseignement et en renouvelant les dessins. L'idée communément admise, et reprise par F. Khnopff dans le *Studio*, était que la dentelle mécanique ne pourrait jamais concurrencer une dentelle manuelle d'une haute qualité technique et d'un dessin original. Aussi, les Amies imaginèrent de s'adresser à des artistes connus. À l'époque, la démarche était particulièrement audacieuse et il fallut le contexte patriotique particulier de la première guerre mondiale pour que, par le biais du geste « charitable », des personnalités se lancent dans l'aventure. Si le recours à I. De Rudder ou A. Crespin, habitués à œuvrer pour des disciplines décoratives, semble compréhensible, l'appel au trouble talent de F. Khnopff peut paraître plus surprenant.

Les Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles conservent une feuille d'éventail en dentelle représentant les étendards alliés, datée de 1915 et signée de l'artiste. L'esquisse originale est également conservée. L'artiste n'a malheureusement pas adapté son dessin à la technique dans laquelle son œuvre devrait être transposée. Nous n'y retrouvons aucunement l'ambiance particulière qui rayonne dans ses œuvres peintes. La comparaison avec les dessins exécutés par I. De Rudder est instructive. Habitué à réaliser des projets de broderie pour sa femme, I. De Rudder exécute des dessins parfaitement pensés et conçus en fonction de la technique dans laquelle ils devront être exécutés : ses dessins ont quelque chose de très « dentelle » en eux-mêmes. Par contre F. Khnopff n'a visiblement pas cherché à comprendre l'art dentellier.

D'une deuxième feuille d'éventail, les Musées n'ont conservé que les dessins techniques préparatoires. Un couvre-lit, aux chiffres du roi Albert et de la reine Élisabeth, daté de 1915 et signé de l'artiste, est récemment entré dans les collections du Musée. La figure du roi y apparaît sous les traits de Britomart ou de Victoria, thème exploité dans ses peintures. La figure de la reine rejoint les images féminines de F. Khnopff et leurs symboliques. La technique dentellière, méticuleuse mais un peu raide, a dû raidir l'esquisse afin de la rendre « exécutable » en dentelle.

Même si l'apport de F. Khnopff fut limité, qu'il ait daigné se pencher sur le problème dentellier est un témoignage supplémentaire du grand retentissement que le déclin de cette industrie avait soulevé dans notre pays et de l'élan patriotique dont il fut l'objet dans la grande tourmente de 1914.

M^{me} Claire Dumortier présente ensuite un exposé sur *L'art mural en majolique anversoise* :

Au moment où le Portugal, dans le cadre d'Europalia, présente l'exposition *Azuleios* à la porte de Hal, extension des Musées royaux d'Art et d'Histoire, mettant en valeur l'intégration des carreaux dans l'architecture, cet exposé a pour but de montrer, par quelques exemples, la fonction des carreaux en majolique anversoise.

Lorsque des faïenciers italiens s'installent à Anvers avant 1508, ils implantent la fabrication des majoliques, terre cuite à émail stannifère et oxydes métalliques. Leur production de qualité, destinée à une clientèle nantie, comprend des pièces de forme comme des pots de pharmacie et des carreaux de pavement. Pendant plus d'un quart de siècle, les documents ne mentionnent pas l'existence de carreaux pariétaux. Cet usage, provenant de l'Islam et de l'Espagne hispano-mauresque, se développe notamment à Séville. Dès 1498, l'Italien Niculoso Franciso y fabrique des carreaux muraux en majolique. Suivant l'état actuel des connaissances, à Anvers, l'application des majoliques comme revêtement pariétal pourrait se situer vers 1535-1540.

L'usage des carreaux intégrés dans un tableau trouve son apogée vers 1545, entre autres dans la *Conversion de Saint Paul*, datée de 1547 et conservée au Museum Vleeshuis à Anvers. Cet essor correspond à l'inscription effective des fabricants de majolique dans la Gilde de Saint-Luc. Hans Floris, frère de Cornelis, l'architecte, et de Frans, le peintre, ouvre cette voie comme premier « geleyerspotbacker » adhérent à ce groupement. Suivant la commande des ducs de Bragance, les panneaux des carreaux de Vila Vicosa (Portugal), datés de 1558, sont un exemple exceptionnel de cet art mural où des ferronneries et cartouches enserrment des scènes historiées. D'autre part, l'émigration du faïencier anversois Frans Andries a relancé, à Séville, la fabrication de panneaux historiés en majolique.

Dans la métropole anversoise, la production de majolique s'étend également aux plaques murales, semblables à de petits tableaux, et aux plaques à usage d'enseignes. Enfin, dès la deuxième moitié du xv^e siècle, les faïenciers développent une fabrication de carreaux de caractère modulaire, suivant un même schéma. L'atelier *De Tennen Pot* au *Sint Jansvliet* à Anvers, à l'emplacement duquel des rebuts de cuisson ont été retrouvés, était le siège d'une fabrique, dirigée par Guido II Andries et Andries Eynhouts de 1577 à 1615. La production, qui comprend des carreaux ornés d'animaux, d'arabesques et de motifs floraux, était autrefois attribuée à des ateliers des Pays-Bas du Nord. Grâce à cette découverte, on peut raisonnablement croire que des carreaux de ce type ont été réalisés parallèlement à Anvers et dans des centres du Nord, par exemple à Haarlem, où d'ailleurs des faïenciers anversois ont émigré au moment des guerres de religion.

Dans le débat qui suit cet exposé, on interroge la conférencière sur la technique particulière des ateliers anversois, sur les critères permettant de distinguer leur production de celle des ateliers des Pays-Bas du Nord, sur l'hypothèse du rôle des graveurs dans les ateliers et sur l'identification des peintres.

Le président remercie les conférencières et lève la séance à 12.15 h.

La Secrétaire générale,

CL. DE RUYT.

Le Président

A. DE VALKENEER.

SÉANCE ORDINAIRE DU 16 NOVEMBRE 1991

Présents: MM. De Valkeneer, président, Eeckhout, vice-président, M^{me} De Ruyt, secrétaire générale, M. Colaert, trésorier. M^{mes} Bonenfant, De Keyser, Dosogne, Folie, Lemaire, Piérard, Smolar, Soenen, Vanden Bemden, Vanden Bergen, van De Winckel, Van Gansbeke, Van Nerom, Walch; MM. Bastin, Cockshaw, De Ren, De Ruyt, De Schryver, Duchesne, Jadot, Joosen, Lorette, Mekhitarian, Smolderen, Van Laere.

Excusés: M^{mes} Dacos, De Bae, Dumortier, Leclercq, Maschelein, Ulixir, Véronée; MM. Cauchies, Duvosquel, Martiny, Trizna.

M. De Valkeneer, président, ouvre la séance à 10.15 h.

Le procès-verbal de la séance du 19 octobre 1991 est lu et approuvé.

M^{me} Claudine Lemaire propose sa *Présentation de l'exposition « Isabelle de Portugal » à la chapelle de Nassau* et du catalogue de cette exposition paru en octobre 1991 en français et en néerlandais :

Il y a voici un an environ, la question fut posée par M. Pierre Cockshaw, chef de département à la Bibliothèque Royale : y a-t-il moyen de consacrer une exposition à Isabelle de Portugal, fille du roi João 1^{er} de Portugal, troisième épouse de Philippe le Bon et mère du Téméraire, au moyen de documents conservés à la Bibliothèque Royale ? Isabelle n'ayant pas été une bibliophile comme Marguerite d'Autriche ou Marguerite d'York, il s'agissait d'une véritable gageure de la part de trois auteurs, la sous-signée, M^{lle} Michèle Henry et M^{me} Anne Rouzel, responsable de l'exploitation des documents iconographiques relatifs à la princesse.

On ne connaît pratiquement que deux manuscrits ayant appartenu à Isabelle et deux traductions d'œuvres latines dont elle fut probablement l'instigatrice. Le livre-catalogue consacre une série de chapitres à différents aspects de la vie de la princesse : biographie complétée à l'aide de quelques documents inédits, rôle politique, piété, prélude à l'humanisme, ressources financières. Ces thèmes furent brièvement évoqués, tandis que l'accent fut mis sur les problèmes que pose l'iconographie de la duchesse et la signification de sa devise « Tant que je vive » répondant à la devise « Aultre n'aray » qui est à la fois celle de Philippe le Bon et celle des chevaliers de la Toison d'Or, dont la création remonte au lendemain du mariage du duc avec la princesse portugaise, sans qu'il faille rechercher quelque lien entre les deux événements.

La piété fervente de la duchesse l'amena à soutenir à fond, moralement et financièrement, les projets (ou faut-il dire les vellétés ?) de croisade de son époux et à se retirer en 1457 au château de Nieppe près de Cassel, propriété qui faisait partie de son douaire. Elle s'y consacra à des œuvres de bienfaisance jusqu'à sa mort en 1471. Les projets de croisade de Philippe le Bon eurent un résultat tangible dans l'enrichissement de la Bibliothèque ducale en manuscrits anciens ou commandés par le duc relatifs à l'histoire des croisades et à la manière d'en envisager une nouvelle.

M^{me} Christiane Vanden Bergen-Pantens présente ensuite un exposé sur *La représentation et la signification des animaux comme cimiers héraldiques* :

Les cimiers, parmi lesquels on compte un grand nombre d'effigies animales, sont des ornements qui surmontent le casque du guerrier. Leur présence, réservée aux grands feudataires à l'origine, est attestée depuis le milieu du XI^e s. dans les œuvres littéraires telles que le Roman de Troie de Benoît de Sainte-Maure. Au siècle suivant, ils sont répandus dans les pays germaniques, restant très rares chez nous. C'est surtout la fin du XIV^e s. et le XV^e s. qui voient leur efflorescence dans nos pays, et ce tant dans la noblesse que parmi les bourgeois. Cette mode survient à une époque où l'héraldique « guerrière » n'a plus de raison d'être et où au contraire le « paraître » connaît sa pleine expansion : cortèges, tournois, pas d'armes, rencontres diverses permettent à l'emblématique de fleurir par l'intermédiaire de cimiers divers, de chiffres, de motto, de symboles, de devises...

La communication qui est présentée démontre que leur choix n'est pas le fait du hasard : les cimiers « parlant » rappellent le nom de leur propriétaire, les cimiers familiaux peuvent préciser l'identité de celui-ci par des brisures, des cimiers successifs peuvent ponctuer les différentes étapes de la vie de l'individu, tant sur le plan politique que sur le plan personnel. L'animal lui aussi porte sa propre connotation symbolique : de même sa couleur bien ou moins bien ressentie, et leur association, doivent être considérées comme porteurs potentiels de significations et s'inscrire dès lors comme une illustration à la fois d'un choix précis et d'un aspect de l'histoire des mentalités.

Le président remercie les conférencières et lève la séance à 12.15 h.

La Secrétaire générale,

CL. DE RUYT.

Le Président

A. DE VALKENEER.

SEANCE ORDINAIRE DU 21 DÉCEMBRE 1991

Présents : MM. De Valkeneer, président, Eeckhout, vice-président, M^{me} De Ruyt, secrétaire générale, M. Colaert, trésorier. M^{mes} Bonenfant, Coppens, De Keyser, Dosogne, Lemaire, Mariën, Ninane, Smolar, Soenen, Ullrix, Vanden Bergen, van de Winckel, Van Gansbeke ; MM. Bastin, Delmarcel, De Ruyt, Joosen, Lemeunier, Lorette, Martiny, Smolderen, Van Laere.

Excusés : M^{mes} Dacos, Dumortier, Folie, Martens, Masschelein, Veronee ; MM. Cauchies, Duvosquel, Jadot, Mekhitarian, Naster, Trizna.

M. De Valkeneer, président, ouvre la séance à 10.15 h. Il fait part du décès de M. Duchesne, membre titulaire de l'Académie. La parole est donnée à M. Lorette qui évoque la carrière de M. Duchesne et son activité à l'Académie. Une minute de silence est observée par l'assemblée à la mémoire du défunt.

Le procès-verbal de la séance du 16 novembre 1991 est lu et approuvé.

M^{me} Jacqueline Dosogne-Lafontaine présente une communication sur *L'influence de l'art byzantin en Germanie au temps de l'Impératrice Théophano († 991)* :

La princesse byzantine Théophano a joué un rôle historique en épousant l'empereur de Germanie Otton II, en 972, et en assumant la régence après la mort de celui-ci en 983, pendant la minorité du jeune Otton III. On a souvent estimé qu'elle fut à l'origine du renforcement de l'influence byzantine en Germanie. Nombre d'objets byzantins qui y sont conservés ont été considérés — parfois de façon fort hypothétique — comme des témoins de cette influence. Il convient, d'une part, de reconsidérer ces objets sur le plan de la chronologie et, surtout, de tenter d'évaluer l'influence qu'a pu exercer Byzance en comparant ses productions artistiques — et les idées qu'elles sous-tendent — avec celles de la Germanie à l'époque de Théophano et d'Otton III. Je proposerai donc une sélection d'œuvres byzantines de la superbe « renaissance macédonienne », en établissant des relations avec des œuvres germaniques. Il s'agit essentiellement de pièces transportables. La peinture monumentale, les icônes et la sculpture architectonique n'entrent pas en ligne de compte.

Les *manuscrits* témoignent le mieux des préoccupations intellectuelles des Byzantins par leur variété typologique : textes et images impériaux, religieux de diverses catégories, profanes — littérature, science, histoire, ainsi que des liens avec l'Antiquité. Cette variété ne se reflète que fort partiellement dans les manuscrits ottoniens, essentiellement impériaux et religieux et liés aux traditions carolingiennes. Il faut remarquer qu'aucun exemplaire illustré byzantin n'est plus conservé en Germanie quoiqu'il y en ait sûrement eu.

Les *ivoires* byzantins adoptent des formes variées tant dans le domaine profane que religieux. Plusieurs représentent un couronnement d'empereur — l'iconographie de la plaque de Romain et Eudocie se retrouve sur celle d'Otton II et Théophano, tandis que celle de Milan est occidentale. Des thèmes profanes et antiques ornent des coffrets. Le Christ, la Vierge et des saints, ainsi que les scènes du Dodécaorton, y figurent. Un nombre important de plaques, représentant surtout la Vierge et provenant parfois de diptyques ou de triptyques, sont bien attestées en Germanie ; plusieurs ont été remployées dans des couvertures de livres impériaux ottoniens.

L'orfèvrerie et l'émail. L'or et l'argent, souvent associés à l'émail cloisonné, ont été abondamment employés à Byzance dans les domaines profane et impérial — insignes et bijoux — et religieux — croix, vases liturgiques, revêtements de mobilier. Si la fameuse staurothèque de Limburg an der Lahn n'est arrivée qu'à l'époque des croisades, les plaquettes ornant les Péricopes d'Henri II proviennent peut-être de la couronne de Théophano. L'émail cloisonné a connu une production limitée en Germanie à l'époque. Des objets ont été remployés, ainsi dans l'ambon d'Henri II à Aix ; d'autres ont changé de destination, comme l'artophorion d'Aix devenu reliquaire de St Anastase le Persan.

Le verre et le cristal. La verrerie de luxe se développe à Byzance, comme l'attestent les vases du trésor de San Marco (vase profane à sujets mythologiques, coupes et lampes). Plusieurs objets, souvent transformés en reliquaires, sont conservés en Germanie — les verres dits d'Hedwige ne sont toutefois pas antérieurs au ^{xii}e siècle. Le cristal a laissé peu de témoignages, encore que certains objets attribués à l'Islam puissent être byzantins.

Les *soieries* constituaient à l'époque une activité artistico-commerciale de premier plan à Byzance, dont le commerce avec l'Occident n'était d'ailleurs pas nouveau. Plusieurs des superbes tissus conservés en Germanie étaient probablement des « cadeaux diplomatiques », en particulier ceux qui portent des indications impériales. Ils furent remployés pour envelopper des reliques ou des corps vénérés, comme ceux des châsses de St Héribert et de Charlemagne, ou celui — exceptionnel par sa figuration impériale — de l'évêque Gunther. Des soieries byzantines furent utilisées pour des vêtements. Certains de leurs motifs ont influencé le décor de manuscrits ottoniens.

Conclusion. En dépit d'une documentation fragmentaire, il paraît certain que l'époque de Théophano a vu un renforcement considérable de l'influence byzantine en Germanie, à plusieurs niveaux et notamment sur le

plan artistique, au témoignage de diverses techniques. Certaines œuvres ont véhiculé des influences stylistiques et iconographiques; beaucoup ont changé de fonction ou ont fait l'objet de remplois. On n'y trouve cependant guère d'aspects profanes ou antiquisants, alors si considérables à Byzance. Les Ottoniens ont surtout été intéressés par les thèmes impériaux (l'utilisation qu'ils en ont faite dépasse parfois la mesure byzantine) et religieux, mais dans les deux cas de manière limitée. Dans le cadre des relations artistiques entre Byzance et l'Occident, cette époque marque un temps fort qui ne sera dépassé — mais dans d'autres conditions — que par l'afflux des œuvres byzantines au moment des croisades.

Le président remercie la conférencière et lève la séance à 11.45 h.

La Secrétaire générale,
CL. DE RUYT.

Le Président,
A. DE VALKENEEER.

SÉANCE ORDINAIRE DU 18 JANVIER 1992

Présents: MM. De Valkeneer, président, Eeckhout, vice-président, Colaert, trésorier. M^{mes} Bonenfant, De Keyser, Dosogne, Leclercq, Mariën, Ninane, Smolar, Ulix, Vanden Benden, van de Winkel, Van Nerom; MM. Cockshaw, Delmarcel, De Schryver, Jadot, Joosen, Lorette, Martiny, Naster, Schittekat, Smolderen, Van Laere. *Excusés:* M^{mes} Dacos, De Ruyt, Folie, Lemaire, Martens, Roberts-Jones, Soenen, Véronée, Walch; MM. Bastin, Blankoff, Cauchies, De Ruyt, De Smet, Duvosquel, Roberts-Jones.

Le président ouvre la séance à 10h.45.

La première conférence, due à M^{me} Yvette Vanden Benden, est consacrée au thème suivant: *Le vitrail à la Renaissance: les modèles.*

La réalisation d'un vitrail est précédée de deux modèles: le vidimus ou patron au petit pied, patron à échelle, et le carton ou patron à échelle réelle. Ces trois phases entraînent généralement une division du travail entre différents artistes mais le système de choix des artistes et de partage du travail entre les différents intervenants peut fortement varier d'un cas à l'autre.

Au xv^e siècle, les textes d'archives peuvent mentionner l'auteur du vidimus et/ou de la verrière, plus rarement l'auteur du carton, et ils sont généralement peu précis. Ils montrent aussi que, pour un vitrail, des modèles pouvaient être demandés à des artistes différents. Un bon exemple pour illustrer ces problèmes complexes est l'ensemble des verrières de la chapelle du Saint-Sacrement des Miracles à la cathédrale Saint-Michel de Bruxelles. Enfin, on conserve des dessins, vidimus ou cartons, qui ne semblent pas être de véritables modèles de vitraux, pas plus que des documents de travail pour des restaurations. Le rôle de ces copies, qui ne comportent d'ailleurs pas tous les détails indispensables à la réalisation, n'a pas encore pu être clairement expliqué.

Ensuite, M. Raf Van Laere traite de *Gesigneerde ornamenten in Luikse drukken uit de 17^{de} en 18^{de} eeuw:*

De laatste jaren groeit de belangstelling voor de relatie tussen de drukkers tijdens het ancien régime. Bij gebrek aan goed gestructureerd archief is men vaak genoodzaakt terug te vallen op de informatie die door de boeken zelf geleverd wordt. Ten laatste vanaf de tweede helft van de 16^{de} eeuw is het aantal bewaarde drukken echter zo uitgebreid dat het beschikbare materiaal te omvangrijk is om zonder voorafgaandelijke ordening onderzocht te kunnen worden naar materiële en technische eigenschappen. Het bestuderen van gesigneerde vignetten lijkt een mogelijkheid te bieden om een eerste indruk te krijgen van de relatie tussen verschillende drukkers.

Een verkennend onderzoek van een beperkt aantal Luikse drukken uit de 17^{de} en 18^{de} eeuw bracht aan het licht dat gesigneerde vignetten beslist geen zeldzaamheid zijn. De studie bracht tal van mogelijkheden tot verder onderzoek aan het licht. Zowel tijdens de 17^{de} en 18^{de} eeuw waren te Luik verschillende plaatselijke houtsnijders actief. Hun werk heeft een aantal gemeenschappelijke kenmerken zodat men geneigd is om van een Luikse school te spreken. De uitstraling van de Luikse houtgravures bleef klaarblijkelijk niet. Het werk van monogrammist E(A)P, die tijdens de eerste helft van de 17^{de} eeuw werkzaam was, vraagt ongetwijfeld nadere

bestudering. Tijdens de 18^{de} eeuw speelde Jean Philippe Gramme onbetwistbaar de hoofdrol. De Luikse drukkers gebruikten ook vaak geïmporteerde vignetten en ornamenten. Tijdens de 17^{de} eeuw waren graveurs uit andere Zuid-Nederlandse centra de voornaamste leveranciers. Een eeuw later waren zij voor een goed deel vervangen door Franse en in mindere mate door Oostenrijkse graveurs.

Methodologisch gezien opent de studie van gesigneerde vignetten nieuwe perspectieven zowel voor de geschiedenis van de boekdrukkunst als voor de geschiedenis van de houtsnede. In de toekomst zou systematisch onderzoek van drukken uit kleinere centra met beperkte produktie kunnen leiden tot een bestand van gesigneerde vignetten, dat kan dienen als vertrekpunt voor bredere studies, die de rol van de grote centra belichten.

Le président remercie les deux conférenciers et lève la séance à 12 h 25.

La Secrétaire générale,
Cl. DE RUYT.

Le Président,
A. DE VALKENEER.

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE DES MEMBRES TITULAIRES DU 15 FÉVRIER 1992

Présents: MM. De Valkeneer, président, Eeckhout, vice-président, M^{mes} De Ruyt, secrétaire générale, Dumortier, secrétaire adjointe, M. Colaert, trésorier général. M^{mes} Bonenfant, Dosogne, Dulière, Folie, Jottrand, Lemaire, Mariën, Ninane, Smolar, Utrix, Van de Winckel Walch; MM. Bastin, De Schrijver, De Smet, Jadot, Lorette, Martiny, Mekhitarian, Smolderen, Van Laere.

Excusé ayant donné procuration: M. Naster.

Excusés: M^{mes} Dacos, Leclercq, Veronee; MM. Delmarcel, De Ren, Duvosquel, Hackens, Joosen, Roberts-Jones, Van Bie.

Le président ouvre la séance à 10 h 15. Les procès-verbaux des séances du 16 février 1991 et du 18 janvier 1992 sont lus et approuvés.

La Secrétaire générale évoque les activités de l'année écoulée: treize communications ont été présentées au cours des séances ordinaires de l'Académie.

Le Trésorier général présente son rapport annuel et le budget 1992. L'assemblée approuve ce rapport et félicite M. Colaert pour sa gestion. MM. Jadot et Lorette, commissaires aux comptes, sont reconduits dans cette fonction pour un an.

Sont réélus membres du Conseil d'Administration M^{mes} Bonenfant et Smolar, MM. Lorette et Martiny. Est élu membre du Conseil d'Administration M. Pauwels.

Sont élus membres titulaires M^{mes} Claire Dumortier, Christiane Logie, Micheline Soenen.

Sont élus membres correspondants M^{me} Marie-Hélène Corbiau, MM. Albert Derolez et Jacques Van Lennep. M. Raf Van Laere est élu trésorier adjoint.

Sont élus membres associés étrangers M^{mes} Danielle Gaborit-Chopin et Jarmila Vackova, MM. René Huyghe, Bernard Dorival, Simon H. Levie, Anton von Euw et Mathias Padron.

La Secrétaire générale,
Cl. DE RUYT.

Le Président,
A. DE VALKENEER.

SÉANCE ORDINAIRE DU 15 FÉVRIER 1992

Présents: MM. De Valkeneer, président, Eeckhout, vice-président, M^{mes} De Ruyt, secrétaire générale, Dumortier, secrétaire adjointe, M. Colaert, trésorier général, M. Van Laere, trésorier adjoint. M^{mes} Bonenfant, Dosogne, Dulière, Folie, Jottrand, Lemaire, Mariën, Ninane, Smolar, Soenen, Utrix, Van de Winckel, Van Nerom, Walch;

MM. Bastin, De Schrijver, De Smet, Jadot, Lorette, Martiny, Mekhitarian, Smolderen.

Excusés : M^{mes} Dacos, Leclercq, Masschelein, Van Gansbeke, Veronee ; MM. Dëlmarcel, De Ren, Duvosquel, Haekens, Joosen, Roberts-Jones, Vanrie.

Le Président ouvre la séance à 11 h 15. Il rend hommage à la mémoire du Professeur Franz De Ruyt, décédé le 7 février dernier et lit un document rédigé par M. Tony Haekens retraçant la carrière du défunt. Une minute de silence est observée.

Les procès-verbaux des séances des 21 décembre 1991 et 18 janvier 1992 sont lus et approuvés.

Le président annonce les résultats des élections.

Madame Claire Van Nerom présente une communication sur *Les panneaux des Comtes de Flandres au Grand Séminaire de Bruges* :

Le Grand Séminaire de Bruges, héritier des bâtiments de l'abbaye des Dunes au quai de la Poterie, possède toujours une suite de panneaux en grisaille connus sous le nom de généalogie des comtes de Flandre qui appartiennent à l'ancien monastère. L'ensemble comprend dix-sept panneaux de 1,31 m sur 96,50 cm, dont seuls les dix premiers sont intéressants. Cens-ci, exécutés vers 1480, étaient présentés à l'origine dans le monastère médiéval à Coxyde, à proximité de la bibliothèque nouvellement installée à l'étage du bâtiment des convers. Endommagées par les iconoclastes en 1566 et grossièrement restaurées à plusieurs reprises, avec d'abondants repeints en épaisseur, les grisailles ne sont plus que le reflet assez dégradé des peintures élégantes qu'elles étaient à la fin du xv^e siècle.

Cependant, si la valeur artistique de l'œuvre a sérieusement diminué, les panneaux restent intéressants du point de vue documentaire et, malgré les dégâts, on peut encore en apprécier la composition et, dans une certaine mesure, le style. L'ensemble des grisailles constitue une histoire figurée des comtes et comtesses de Flandre présentés en parallèle avec les abbés des Dunes et commentée par les notices placées sous les personnages (peintures et textes sont reproduits dans l'ouvrage collectif *De Duinenabdij en het Grootseminarie te Brugge. Bewoners, Gebouwen, Kunstpatrimonium*, Tielt, 1984, p. 327-331, fig. 144-153).

Le premier panneau, le plus connu, celui qui introduit les autres, est divisé en deux registres. Au registre supérieur, sous une sorte de portique en trompe l'œil, on voit la duchesse Marie de Bourgogne suivie de l'abbé des Dunes et du cellerier en prière devant une Nativité. L'inscription sous la scène explique la genèse de l'œuvre et donne la date de 1480, date sans doute exacte bien que sa graphie un peu étrange ne soit plus originale. Tandis qu'à la partie inférieure figurent les trois souverains régnant à l'époque des débuts légendaires du Comté de Flandre : le pape Adrien I^{er}, l'empereur de Byzance Constantin VI et Charlemagne.

La composition des neuf autres panneaux est différente. Les comtes et comtesses, depuis les légendaires forestiers jusqu'à Marie de Bourgogne et Maximilien, se présentent par couples, quatre couples par panneau, chacun dans une niche s'ouvrant par un arc surbaissé mouluré, tandis que les abbés des Dunes figurent, trois par panneau, sous forme de statuettes posées sur des consoles accrochées le long du trumeau central. Architecture et personnages sont monochromes, excepté quelques rehauts de dorure pour les bijoux, couronnes, broderies etc... Seules les armoiries sont colorées. Représentées de face, sans perspective, de manière strictement héraldique, elles identifient les personnages et animent les compositions.

L'abondance des notices, placées sous les comtes et les abbés, dérange quelque peu l'effet de trompe l'œil réalisé par l'artiste au moyen des divers tons de gris et du décalage de plan entre les abbés en saillie sur leurs socles et les comtes dans leurs niches à arcatures. Les comtes, le plus souvent de profil, en armure du xv^e siècle, portant l'écu de Flandre comme bouclier, sont des figures plus conventionnelles que les comtesses très différenciées les unes des autres par l'attitude, les vêtements et les coiffures.

D'une manière générale, les personnages les moins altérés par les restaurations anciennes sont ceux des premiers panneaux (2, 3 et 4), les meilleurs étant Adèle fille d'Herbert de Vremandois (3), Rosala-Suzanne fille de Bérenger roi des Lombards (3), Baudouin de Mons (4) et Agnès fille d'Alain duc de Bretagne (5). Parmi les comtes des xiii^e, xiv^e et xv^e siècles, on retiendra quelques figures seulement : Baudouin IX et Marie de Champagne (7), Ferrand de Portugal (7), Jeanne de Constantinople et Thomas de Savoie (7), Mathilde épouse de Guy de Dampierre (8), Marguerite de Bavière (9), Marie de Bourgogne et Maximilien (10). Quant aux abbés, ils n'ont gardé leur aspect original que sur les panneaux 2, 4, 6 et 8, les meilleurs étant les trois premiers et le onzième. Du

premier panneau, fort restauré mais avec plus de soin que les autres, on retiendra surtout l'ange portant le blason de Marie de Bourgogne et le Charlemagne du registre inférieur.

Ce que l'on devine du style d'après les personnages les moins allérés apparente les comtes et comtesses des grisailles de Coxyde aux figures profanes élégantes en honneur à la fin du xv^e s. Le genre de stylisation adoptée pour les cheveux, les bijoux, les ornements de coiffures et de vêtements les rapproche plus particulièrement des tapisseries, des vitraux ou des sculptures. La filiation directe de toute une série de comtesses avec les statuettes de laiton qui ornaient les tombeaux détruits de Louis de Mâle (1453-1455) et d'Isabelle de Bourbon (1476) respectivement à Lille et à Anvers apparaît nettement d'après les gravures de A. L. Millin (*Antiquités Nationales*, 1798) relatives au monument de Lille. Mieux que les croquis de Succa ou les dessins lillois très appuyés, reproduits par J. Leeuwenberg (*Gentse Bijdragen tot de Geschiedenis*, 1951, p. 52-57), les gravures parues dans l'ouvrage de Millin ont conservé quelque chose de l'élégance et de la grâce linéaire qui caractérise les figures de la deuxième moitié du xv^e s. La silhouette la plus éloquente est la dame portant le n° 11, qui correspond exactement au personnage de Rosala-Suzanne (3) inversé.

Finalement une dizaine de comtesses reprennent textuellement ou avec quelques variantes les figures du tombeau de Louis de Mâle et quatre d'entre elles correspondent également à celles du tombeau d'Isabelle de Bourbon conservées à Amsterdam ; il s'agit de six comtesses des panneaux 2 et 3 et de quatre autres dispersées sur les panneaux 4, 5, 7, 8. Un rapport étroit entre les grisailles réalisées « avec le pieux encouragement » de Marie de Bourgogne (*pío adhortatu* comme dit la première notice) et le tombeau élevé par elle en l'honneur de sa mère quatre ans auparavant n'est pas improbable.

Si l'analogie des figures peintes avec les sculptures des tombeaux de Lille et d'Anvers est instructive pour l'étude des grisailles, inversement, les dix comtesses des panneaux de l'abbaye des Dunes apportent une documentation supplémentaire de choix pour l'étude du tombeau de Louis de Mâle. Chronologiquement proches des originaux perdus, ces figures, supérieures en qualité, malgré les restaurations, aux dessins et gravures plus récents, viennent se placer immédiatement après les quatre dessins de personnages masculins, tantôt attribués à Van Eyck, tantôt à Van der Weyden.

Les grisailles du Grand Séminaire sont actuellement en traitement au Musée de Bruges. Cette information parvenue il y a quelque temps au moment de la mise au point de cet exposé, laisse entrevoir des possibilités nouvelles d'investigations.

Le président remercie la conférencière et lève la séance à 12 h 30.

La Secrétaire générale,
Cl. DE RUYT.

Le Président,
A. DE VALKENBER.

IN MEMORIAM

FRANZ DE RUYT (1907-1992)

M. Franz De Ruyt était l'un des plus anciens membres de notre Compagnie : membre correspondant en 1935, il fut élu titulaire en 1972.

M. De Ruyt avait fait ses études de philologie classique à l'Université catholique de Louvain, en y joignant une candidature en philologie romane. Il fut promu docteur avec une thèse sur la philosophie grecque, dirigée par M. le Chanoine Rome. Il passa ensuite plusieurs années d'études et de recherches à Rome, comme membre de l'Institut historique belge de Rome et comme Aspirant du Fonds national de la Recherche scientifique. Il suivit les cours des maîtres italiens et notamment de G. Q. Giglioli, qui occupait la chaire d'étruscologie. Il y rencontra aussi Franz Cumont, qui marqua profondément son travail scientifique. Son livre, *Charun, démon étrusque de la mort*, qui est resté un classique de l'iconographie étrusque, inaugurerait aussi la série des études de philologie, d'histoire et d'archéologie anciennes de l'Institut.

Lorsqu'il revint en Belgique, l'Université de Louvain lui confia la tâche, en 1936, d'inaugurer un cours d'étruscologie à la Faculté des Lettres. En 1938, il prit part aux fouilles de M. Mayence à Apamée de Syrie, une entreprise que la guerre allait interrompre pour longtemps. En 1939, M. De Ruyt succéda au Chanoine Remy dans la chaire de latin. Après la guerre, il participa, avec Fernand de Visscher, au lancement des fouilles belges et Italie avec le chantier d'Alba Fucens : il publia maintes études sur ce site et notamment la catalogue des sculptures. Plus tard, il lança les fouilles du site étrusque de Castro, où il découvrit un important ensemble de sculptures étrusques archaïques.

Après l'éméritat de Fernand Mayence, M. De Ruyt reprit les cours d'archéologie classique dans l'Institut fondé en 1944 par Jacques Lavalleye. Au cours de sa carrière professorale, M. De Ruyt dirigea dix-huit doctorats dans les domaines de la philologie et de l'archéologie et il a collaboré pendant cinquante ans à la direction de *L'Antiquité Classique*, dont le caractère interuniversitaire et humaniste lui convenait particulièrement.

Après son éméritat, il se retira pour quelques années à Rome, où l'attiraient des souvenirs et des amis très chers et aussi, des travaux à achever. Peu auparavant, il avait été élu membre de la Classe des Lettres de l'Académie royale de Belgique. Revenu de Rome, il fut assidu aux séances de notre Académie.

Nous présentons à son épouse et à ses enfants, et spécialement à notre secrétaire générale, M^{lle} Claire De Ruyt, l'expression de notre profonde sympathie.

Tony HACKENS

ALBERT DUCHESNE (1917-1991)

Né à Huy le 30 mai 1917, licencié en Philosophie et Lettres (Histoire) de l'Université libre de Bruxelles en 1939, Albert Duchesne avait participé à la Campagne de mai 1940, s'était distingué le 24 mai à l'affaire d'Ooigem, y avait été blessé puis transféré en Allemagne comme prisonnier de guerre. En 1942, au Stalag VIIA, il aida à fonder le Centre universitaire de ce camp. Durant sa longue captivité, il servit souvent d'interprète à ses compagnons de malheur ; il avait acquis ses bonnes connaissances de la langue allemande au cours de sa jeunesse à Malmédy où son père, docteur

en philologie germanique, était devenu le premier préfet de l'Athénée créé en cette ville immédiatement après la Première Guerre mondiale.

Le mémoire de licence d'Albert Duchesne, que le regretté professeur F. Van Kalken avait patronné, mettait en valeur le rôle colonial du consul Blondeel en Abyssinie en 1840-1842. Remanié, amplifié et publié en 1953 par l'Institut royal colonial belge, il préluda à une longue suite d'études consacrées au passé colonial de notre pays et à la présence belge à l'étranger. A notre regretté collègue ces publications valurent en 1962 d'être proclamé lauréat du concours de l'Académie royale des Sciences d'Outre-Mer (Classe des Sciences morales et politiques) et, en 1968, d'être reçu à cette illustre assemblée. En tant que conservateur au Musée royal de l'Armée, Albert Duchesne s'appliqua à jeter une nouvelle lumière sur nombre d'aspects de l'histoire militaire des xviii^e et xix^e siècles. Le titre de docteur en Philosophie et Lettres (Université libre de Bruxelles, 1955) et Le Prix triennal d'Histoire militaire Général Baron De Greef (1956) couronnèrent ses longues recherches sur les volontaires belges au Mexique (1864-1867). Enfin, la Commission royale d'Histoire (Académie royale de Belgique) le chargea en 1958-1959 et 1961 d'une mission de recherche aux Archives de la Guerre et de la Marine à Paris en vue de dresser un inventaire analytique de leurs fonds intéressant l'histoire de la Belgique depuis le xviii^e siècle.

Auteur fécond à l'écriture élégante et aisée mais toujours animé d'une extrême rigueur scientifique, Albert Duchesne collabora encore activement à la *Biographie Nationale* tout en fournissant nombre d'articles et de comptes rendus à diverses revues scientifiques. Parallèlement à ces activités, il aida à rendre à la vie la Commission internationale d'Histoire militaire, créée à Zurich en 1938 mais moribonde depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale; il en devint le secrétaire général-adjoint puis le secrétaire général tout en assumant la responsabilité de ses diverses publications. Il dirigea aussi durant de longues années la *Revue belge d'Histoire militaire*. M. Duchesne fut élu membre correspondant de notre Académie en 1972 et membre titulaire en 1978. Il écrivit quatre articles substantiels pour la Revue, et assista fidèlement à nos séances.

Le 10 décembre 1991, Albert Duchesne décéda accidentellement à Paris où il s'était rendu en vue de nouvelles recherches. En sa personne, la Science historique perd l'un de ses plus dignes représentants, et l'Académie royale d'Archéologie de Belgique un membre particulièrement assidu.

Jean LORETTE

LISTE DES MEMBRES — LEDENLIJST

Protecteur
S. M. LE ROI

Beschermheer
Z. M. DE KONING

Bureau — Bestuur (1992-1993)

Président - Voorzitter: M. Adelin DE VALKENEER; Ondervoorzitter - Vice-président : Dhr. Paul EECKHOUT; Secrétaire générale - Algemeen Secretaris: Mlle Claire DE RUYT; Secrétaire adjointe - Adjunct secretaris: Mlle Claire DUMORTIER; Trésorier général - Algemeen Penningmeester: M. Maurice COLAERT; Adjunct penningmeester - Trésorier adjoint: Dhr. Raf VAN LAERE.

Conseil d'Administration — Raad van Beheer

Mmes Bonenfant, De Ruyt, Dosogne-Lafontaine, Dulière, Dumortier, Martens, Smolar; MM.-1111. Colaert, De Schrijver, De Smet, De Valkeneer, Eeckhout, Jadot, Joosen, Lorette, Martiny, Pauwels, Schittekat.

Membres titulaires — Titelloerende leden⁽¹⁾

NINANE, Lucie, conservateur délégué hon. des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, chaussée de Waterloo 1147, 1180 Bruxelles.	(1932)	1947
JOOSEN, Henry, Dr. Phil., ere-voorzitter van de Kon. Kring voor Oudheidk., Letteren en Kunst van Mechelen, Kon. Astridlaan 113, 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 Delhasse 25, 1060 Bruxelles.	(1965)	1965
JADOT, Jean, président hon. de la Société royale de Numismatique de Belgique, av. W. Churchill 122, bte 4, 1180 Bruxelles.	(1947)	1966
NASTER, Paul, ere-hoogleraar aan de Katholieke Universiteit 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.

BONENFANT-FEYTMANS, Anne-Marie, archiviste-conservateur hon. du Musée de l'Assistance publique de Bruxelles, 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 Wetenschappelijk en Cultureel Centrum Duinenabdij, rue de l'Église 5, 5024 Gelbressée.	(1966)	1967
DOSOGNE-LAFONTAINE, Jacqueline, chef de département aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, professeur à l'Université catholique de Louvain, av. Ar. Huysmans 87, bte 6, 1050 Bruxelles.	(1967)	1968
Baron ROBERTS-JONES, Philippe, secrétaire perpétuel de l'Académie royale de Belgique, rue Roberts-Jones 66, 1180 Bruxelles.	(1967)	1968
BRUNARD, Andrée, conservateur hon. des Musées communaux de Bruxelles, avenue de Tervuren 250, 1150 Bruxelles.	(1955)	1969
DE SCHRYVER, Antoine, ere-hoogleraar aan de Rijksuniversiteit te Gent, Meidoorndreef 28, 9219 Gent.	(1965)	1969
PAUWELS, Henri, ere-hoofdconservator bij de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Groenpark 17, 9820 De Pinte.	(1965)	1969
VAN MOLLE, Frans, ere-hoogleraar aan de Katholieke Universiteit Leuven, Herendreef 15, 3001 Heverlee.	(1955)	1969
COLMAN, Pierre, professeur à l'Université de Liège, quai Churchill 19, bte 51, 4020 Liège.	(1966)	1969
DE SMET, Antoine, ere-conservator bij de Koninklijke Bibliotheek, Georges Lecointelaan 62, 1180 Brussel.	(1967)	1969
LEMOINE-ISABEAU, Claire, collaborateur scientifique au Musée royal de l'Armée et d'Histoire militaire, avenue Den Doorn 3, bte 12, 1180 Bruxelles.	(1969)	1970
MARTINY, Victor, professeur émér. à l'Université libre de Bruxelles, rue Meyerbeer 1, 1180 Bruxelles.	(1967)	1972
MARIËN-DUGARDIN, Anne-Marie, chef de section hon. aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, rue des Confédérés 21, 1040 Bruxelles.	(1967)	1973
MONBALLIEU, Adolf, ad.-cons. bij het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen, Landbouwstraat 139, 2800 Mechelen.	(1970)	1973
VAN DE WINGKEL, Madeleine, dr en Histoire de l'Art et Archéologie, professeur à l'Institut supérieur d'Architecture de l'État, rue Mareq 21, 1000 Bruxelles.	(1971)	1971
LORETTE, Jean, conservateur hon. au Musée royal de l'Armée et d'Histoire militaire, rue Vervloesem 7, 1200 Bruxelles.	(1969)	1975
FOLIE, Jacqueline, chef de travaux à l'Institut royal du Patrimoine artistique, avenue Marie-José 52, 1200 Bruxelles.	(1972)	1976
HACKENS, Tony, professeur à l'Université catholique de Louvain, avenue Léopold 28a, 1330 Rixensart.	(1972)	1976
JOTRAND, Mireille, chef de section au Musée royal de Mariemont, rue Daily Bul 30, 7100 La Louvière.	(1973)	1976
DICKSTEIN-BERNARD, Claire, archiviste du Centre public d'aide sociale de Bruxelles, avenue J. van Horenbeeck 147a, 1160 Bruxelles.	(1974)	1978
COERELBERGHS, Denis, dr en Archéologie et Histoire de l'Art, avenue Maréchal Joffre 69, 1190 Bruxelles.	(1972)	1978

DACOS-CRIFÒ, Nicole, directeur de recherches F.N.R.S., av. Notre-Dame 71, 1140 Bruxelles, et via Dall'Ongaro 38, I-00152 Roma.	(1975)	1979
GUÉRET-DE KEYSER, Eugénie, chargé de cours hon. à l'Université catholique de Louvain et à la Faculté universitaire Saint-Louis, rue Baron de Castro 20, 1040 Bruxelles.	(1970)	1979
GAIER, Claude, directeur du Musée d'Armes, rue F. Lapière 35, bte 11, 4620 Fléron.	(1972)	1979
CULOT, Paul, assistant à la Bibliothèque royale Albert 1 ^{er} , av. Montjoie 24, 1180 Bruxelles.	(1976)	1980
TRIZNA, Jazeps, chef de travaux hon. à l'Université catholique de Louvain, rue Émile Goës 1, bte 2, 1318 Louvain-la-Neuve.	(1976)	1980
SOSSON, Jean-Pierre, chargé de cours à l'Université catholique de Louvain, rue Th. Roosevelt 30, 1040 Bruxelles.	(1978)	1981
VAN DE VELDE, Carl, hoogleraar aan de Vrije Universiteit Brussel, Walenstraat 14-16, 2060 Antwerpen 6.	(1972)	1981
ULRIX-CLOSSET, Marguerite, maître de conférences hon. à l'Université de Liège, rue des Wallons 266, 4000 Liège.	(1974)	1981
WALCH, Nicole, assistant à la Bibliothèque royale Albert 1 ^{er} , rue des Champs-Élysées 33, bte 22, 1050 Bruxelles	(1976)	1981
DULIÈRE, Cécile, dr en Archéologie et Histoire de l'Art, rue Geleystsbeek 8, 1180 Bruxelles.	(1978)	1982
DUVERGER, Erik, onderzoeksleider Nationaal Fonds voor Wetenschappelijk Onderzoek, Coupure 385, 9000 Gent.	(1969)	1983
VERONÉE-VERHAEGEN, Nicole, membre-administrateur du Centre international de Recherches « Primitifs flamands », rue de Borzileux 5, 6900 Humain.	(1973)	1983
DUVOSQUEL, Jean-Marie, chef du Département culturel du Crédit Communal de Belgique, rue de l'Étoile Polaire 37, 1080 Bruxelles.	(1980)	1985
DELMARCEL, Guy, docent aan de Katholieke Universiteit Leuven, Bergstraat 150, 3010 Kessel-Lo.	(1981)	1985
LEMAIRE-DE VAERE, Claudine, ere-wetenschappelijk attaché Kon. Bibliotheek Albert 1, P. Damiaanlaan 85, 1150 Brussel.	(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 hon. de la Société royale de Numismatique de Belgique, av. W. Churchill 58, bte 17, 1180 Bruxelles.	(1983)	1986
VANRIE, André, assistant aux Archives générales du Royaume, rue Lens 16, 1050 Bruxelles.	(1979)	1987
PIÉRARD, Christiane, conservateur hon. de la Bibliothèque publique de Mons, rue Notre-Dame Débonnaire 2, 7000 Mons.	(1978)	1987
EECKHOÛT, Paul, ere-cons. van het Museum voor Schone Kunsten te Gent, Motzenstraat 130, 9820 Merelbeke	(1978)	1987
SCHIEERS, Simone, bevoegd verklaard navorser bij het Nationale Fonds voor Wet. Onderzoek, Vlamingenstraat 40, 3000 Leuven.	(1982)	1987
MEKHITARIAN, Arpag, secrétaire général de la Fondation égyptologique Reine Élisabeth, av. E. Cambier 27/37, bte 5, 1030 Bruxelles.	(1984)	1988
PHILIPPOT, Paul, professeur hon. à l'Université libre de Bruxelles, av. Ch. Michiels 178, bte 17, 1170 Bruxelles.	(1978)	1989
SMOLDEREN, Luc, ambassadeur hon. de S.M. le Roi des Belges, av. de l'Observatoire 9, bte 12, 1180 Bruxelles.	(1980)	1989
DE RUYT, Claire, chargé de cours aux Facultés Notre-Dame de la Paix à Namur, av. Ch. Verhaegen 39, 1950 Kraainem.	(1986)	1990
BASTIN, Norbert, conservateur des Musées de Groesbeek de Croix et des Arts anciens du Namurois, route de Loyers 90, 5101 Lives-sur-Meuse.	(1988)	1990

LECLERCQ-MARX, Jacqueline, maître de conférences à l'Université libre de Bruxelles et à l'Institut provincial des Industries alimentaires et du Tourisme, rue du Président 64, 1050 Bruxelles.	(1987)	1991
COCKSHAW, Pierre, chef de département à la Bibliothèque royale Albert I ^{er} , chargé de cours à l'Université libre de Bruxelles, rue Puccini 99, 1070 Bruxelles.	(1987)	1991
SOENEN, Micheline, assistant aux Archives générales du Royaume, rue G. E. Lebon 109, bte 3, 1160 Bruxelles.	(1988)	1992
DUMORTIER, Claire, assistant aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, av. Henri Pauwels 32, 1200 Bruxelles.	(1989)	1992
LOGIE, Christiane, inspecteur-generaal bij de Nationale Bank van België, Ruysbroekstraat 86, 1000 Brussel.	(1989)	1992

Membres honoraires — Honoraire leden

HAIRS, Marie-Louise, a. maître de conférences à l'Université de Liège, Le Sart'âge, rue de l'Abbaye 99, 4040 Herstal.	(1955)	1967
GREINDL, Baronne Édith, maître en Histoire de l'Art et Archéologie, rue de la Vallée, 30, 1050 Bruxelles.	(1947)	1950
STIENNON, Jacques, professeur hon. à l'Université de Liège, rue des Acacias 34, 4000 Liège.	(1966)	1972
DUPHÉNEUX, Gabriel, conservateur hon. au Musée d'Histoire et d'Archéologie de Tournai, rue J. Hoyois 20, 7500 Tournai.	(1967)	1969

Membres correspondants — Correspondenten leden

DIANENS, ÉLISABETH, inspectrice van het Kunstpatrimonium van Oost-Vlaanderen, Boelare 89, 9900 Eecklo.		1958
FETTWEIS, Henri, chef de section aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, rue Ch. Le Grelle 19, 1040 Bruxelles.		1969
DE PAUW-DEVEEN, Lydia, gewoon hoogleraar Vrije Universiteit Brussel, Kluistraat 50, bus 3, 1050 Brussel.		1972
DE WILDE, Eliane, hoofdconservator bij de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Franz Merjaystraat 67, 1060 Brussel.		1973
DOGAER, Georges, werkleider bij de Koninklijke Bibliotheek Albert I ^{er} , Tervuerensteenweg 149, 3060 Bertem.		1973
ROBERTS-JONES-POPELIER, Françoise, assistant aux Musées royaux des Beaux-Arts, rue Roberts-Jones 66, 1180 Bruxelles.		1973
MERCIER, Philippe, professeur à l'Université catholique de Louvain, rue du Blanc Ry 157/5, 1342 Limelette.		1978
Baron LE BAILLY DE TILLEGHEM, Serge, dr en Histoire de l'Art et Archéologie, «La Bouquinière», rue de la Goudinière, 7512 Mont-St-Aubert.		1979
VANDEN BEMDEN, Yvette, chargé de cours aux Facultés Notre-Dame de la Paix à Namur, rue du Mont-Blanc 53, 1060 Bruxelles.		1981
MARCHETTI, Patrick, professeur ordinaire aux Facultés Notre-Dame de la Paix à Namur, rue Félix Wodon 29, 5000 Namur.		1981
CLERCX-LÉONARD-ÉTIENNE, Françoise, conservateur adjoint des Musées de la Ville de Liège (Cabinet des Estampes), quai de la Boxerie 3, 4020 Liège.		1982
HUYS, Bernard, hoofd van de Afdeling Muziek van de Koninklijke Bibliotheek Albert I, Kasteelstraat 5, 1703 Schepdaal.		1982
CAUCHES, Jean-Marie, professeur aux Facultés St-Louis à Bruxelles et chargé de cours invité à l'Université catholique de Louvain, rue de la Station 173, 7390 Quaregnon.		1983

BALIS, Arnout, dr in de Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde, Parklaan 33, 9000 Gent.	1985
GOB, André, maître de conférences à l'Université de Liège, rue Grosses Pierres 32, 4870 Trooz.	1985
VAN DEN BERGEN-PANTENS, Christiane, collaborateur scientifique au Centre de Codicologie de la Bibliothèque royale Albert 1 ^{er} , Champ du Vert Chasseur 81, 1180 Bruxelles.	1985
HUVENNE, Paul, docent aan het Kunsthistorisch Instituut van Antwerpen, Terlinckstraat 20, 2600 Berchem.	1986
MASSCHELEIN-KLEINER, Liliane, directeur de l'Institut royal du Patrimoine artistique, av. des Tourterelles 32, 1150 Bruxelles.	1987
DE DIJN, Clemens, Diensthoofd Kunstpatrimonium Provincie Limburg, P. Bellefroidlaan 14, b. 27, 3500 Hasselt.	1987
HADERMANN-MISGUTCH, Lydie, chargé de cours à l'Université libre de Bruxelles, drève des Châtaigniers 2, Domaine de la Motte, 1470 Bousval.	1987
DE BAE, Marguerite, assistant à la Bibliothèque royale Albert 1 ^{er} , rue des Balkans 8, bte 9, 1180 Bruxelles.	1987
FRÉDÉRICQ-LILAR, Marie, assistant à l'Université libre de Bruxelles, Beaucarnestraat 9, 9700 Oudenaarde.	1988
GÉNICOT, Luc-F., professeur à l'Université catholique de Louvain, pl. Blaise Pascal 1, 1318 Louvain-la-Neuve.	1988
RAEPSAET, Georges, chargé de cours à l'Université libre de Bruxelles, rue Champ l'Abbé 42, 1332 Genval.	1989
VAN NEROM-DEBUE, Claire, licenciée en philosophie et lettres, av. Brugmann 28, 1060 Bruxelles.	1989
BRUWIER, Marie-Cécile, chef du Service pédagogique au Musée royal de Mariemont, rue Lekernay 8, 7850 Marcq.	1989
VAN GANSBEKE-GROTHAUSEN, Marie, ere-lerares, Biarritzquare 6, bus 5, 1050 Brussel.	
BLANKOFF, Jean, professeur à l'Université libre de Bruxelles, av. Calypso 13, 1170 Bruxelles.	1990
COPPENS-COPPENS, Marguerite, chef de travaux aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, rue des Francs 3, 1010 Bruxelles	1990
LEMEUNIER, Albert, collaborateur de l'Université de Liège, rue Laruelle 1, 4000 Liège	1990
MATTHYS, André, dir. du Service des Fouilles de la Région wallonne, av. de la Réforme 68, bte 21, 1080 Bruxelles.	1990
DE REN, Leo, adjunct-diensthoofd van het Provinciaal Museum voor religieuse Kunst te Sint-Truiden, Tiensestraat 243, b.2, 3000 Leuven.	1990
VANDENBROECK, Paul, dr. Kunstgeschiedenis, Mechelsestraat 137, 3000 Leuven.	1990
VAN LAERE, Raf, bibliothecaris, Rozenstraat 22, 3500 Hasselt.	1991
CORBIAU, Marie-Hélène, dr en Archéologie et Histoire de l'Art, av. du Préau 13, 1040 Bruxelles	1992
DEROLEZ, Albert, docent aan de Vrije Universiteit Brussel en aan de Université libre de Bruxelles, Zangvogellaan, 9041 Oostakker	1992
VAN LENNEP, Jacques, conservateur aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Tienne St-Roch 15, 1380 Lasne	1992

Correspondants honoraires — Honoraire correspondenten

MAUQUOY-HENDRIX, Marie, conservateur hon. du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque royale Albert I ^{er} , Institut Saint-Thomas, 5170 Lustin.	1958
WANGERMÉE, Robert, professeur hon. à l'Université libre de Bruxelles, directeur hon. de la R.T.B.F., av. Ar. Huysmans 205, 1050 Bruxelles.	1967
DANTHINE, Hélène, professeur hon. à l'Université de Liège, rue du Parc 67, 4000 Liège.	1951

Associés étrangers — Buitenlandse geassocieerden

LARSEN, Erik, professeur émé. à l'Université de Kansas, Kanetajerplatz 5/5/11, A - 5020 Salzburg.	1985
GRIERSON, Philip, professeur hon. à l'Université de Cambridge, Gonville & Caius College, GB-Cambridge CB21TA.	1989
DORIVAL, Bernard, conservateur hon. du Musée national d'Art Moderne, professeur au Collège de France, rue Notre-Dame des Champs 78, F-75006 Paris.	1992
LEVIE, Simon, ere-hoofddirecteur van het Rijksmuseum, Chopinstraat 29, NL-1077 GM Amsterdam.	1992
Prof. Dr von Etw. Anton, conservateur au Schnütgen-Museum, Cäcilienstrasse 29, D-5000 Köln 1.	1992
GABORIT-CHOPIN, Danielle, conservateur général au Département des Objets d'art, Musée du Louvre, Quai du Louvre 34-36, F-75058 Paris Cedex 01.	1992
PADRON, Mathias, conservateur en chef, Museo del Prado, Paeso del Prado, E-2814 Madrid.	1992
HUYGHE, René, de l'Académie Française, conservateur en chef hon. du Musée du Louvre, professeur au Collège de France, rue Corneille 2, F-75006 Paris.	1992
VACKOVA, Jarmilla, Institut d'Histoire de l'art de l'Académie des Sciences, za Polo-relcem 11, CSRR 16900 Praha 6.	1992

PRIX SIMONE BERGMANS

Extrait du règlement

1. Le prix est décerné à une étude inédite sur l'histoire de l'art (peinture ou sculpture) 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, et pour la période contemporaine, le territoire de la Belgique. 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 trisannuel est décerné à une personne non membre titulaire de l'Académie. 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 1995, le prix s'élèvera à 40.000 F.B. Les manuscrits doivent être déposés avant le 30 mars 1995.

Secrétariat du Prix : M^{lle} Claire De Ruyt, avenue Ch. Verhaegen 39, B-1950 Kraainem. Tél. (02) 720.78.86.

PRIJS SIMONE BERGMANS

Uittreksel uit het reglement

1. De prijs wordt toegekend aan een onuitgegeven studie over de kunstgeschiedenis (schilderkunst of beeldhouwkunst), met betrekking tot een kunstenaar, een kunstwerk of een aspect van het humanisme in de voormalige Zuidelijke Nederlanden en in het prinsbisdom Luik, en het grondgebied België, voor de huidige periode. 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 driejaarlijkse prijs wordt toegekend 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 1995 bedraagt de prijs 40.000 B.F. De handschriften dienen vóór 30 maart 1995 ingezonden.

Secretariaat van de Prijs: Mej. Claire De Ruyt, K. Verhaegenlaan 39, B-1950 Kraainem. Tel. (02) 720.78.86.

PRIJS ADOLF JANSEN

Uittreksel uit het reglement

1. De prijs wordt toegekend aan een onuitgegeven studie over de kunstgeschiedenis (bouwkunde of sierkunsten), met betrekking tot een kunstenaar, een kunstwerk of een aspect van het humanisme in de voormalige Zuidelijke Nederlanden, in het prinsbisdom Luik, en het grondgebied België, voor de huidige periode. 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 A. Jansen 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 wordt toegekend 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 1995 bedraagt de prijs 40.000 B.F. De handschriften dienen vóór 30 maart 1995 ingezonden worden.

Secretariaat van de prijs: Mej. Claire De Ruyt, K. Verhaegenlaan 39, B-1950 Kraainem. Tel. (02) 720.78.86.

PRIX ADOLF JANSEN

Extrait du règlement

1. Le prix est décerné à une étude inédite sur l'histoire de l'art (architecture ou arts appliqués) se rapportant à un artiste, à une œuvre ou à un aspect de l'humanisme dans les anciens Pays-Bas méridionaux, la principauté de Liège et, pour la période contemporaine, le territoire de la Belgique. 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 A. Jansen 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 décerné à une personne non membre titulaire de l'Académie. 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 1995, le prix s'élèvera à 40.000 F.B. Les manuscrits doivent être déposés avant le 30 mars 1995.

Secrétariat du Prix : M^{lle} Claire De Ruyt, avenue Ch. Verhaegen 39, B-1950 Kraainem. Tél. (02) 720.78.86.

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 ^e série des Annales	(tome I), 12 fascicules	(1868-1877)
3 ^e série des Annales	(tome II), 5 fascicules	(1875-1878)
3 ^e série des Annales	2 ^e partie, fasc. I-XX	(1879-1886)
4 ^e série des Annales	1 ^{re} partie, fasc. I-XXIV	(1885-1890)
4 ^e série des Annales	2 ^e partie, fasc. I-XXX	(1890-1897)
5 ^e série des Annales	1 ^{re} partie, fasc. I-X	(1898-1901)
5 ^e série des Annales	2 ^e 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^e série, fasc. 12).

Tomes XXXI à XL (1875-1886) et du BULLETIN (1875-1886) : Bulletin de 1886 (3^e 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 LXI (1992). Continue.
