

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

PUBLIÉE PAR

L'ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE
DE BELGIQUE

(FONDÉE LE 4 OCTOBRE 1842)

SOUS LES AUSPICES DE

LA FONDATION UNIVERSITAIRE
DE BELGIQUE

TOME I — FASCICULE 2
AVRIL 1931

BRUXELLES ET PARIS
LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE

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

SECRETARIAT : M. PAUL ROLLAND, 59, RUE DE WITTE, BERCHEM-ANVERS

ADMINISTRATION : LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE, 46-48, RUE COUDENBERG, BRUXELLES.

La REVUE BELGE D'ARCHÉOLOGIE et D'HISTOIRE DE L'ART succède aux deux publications de notre Académie royale : son BULLETIN périodique et ses ANNALES qui comptent LXXVII volumes publiés depuis le 4 octobre 1842 jusqu'à nos jours.

Elle paraît sous les auspices de la FONDATION UNIVERSITAIRE DE BELGIQUE dont le bienfaisant et généreux concours lui est acquis pour l'avenir, comme il l'est pour le présent.

La Commission des publications de l'Académie rend hommage aux Confrères qui ont créé un fonds de lancement et forment ainsi son COMITÉ DE PATRONAGE tandis que l'ensemble des membres de la Compagnie constitue le groupe imposant des COLLABORATEURS-FONDATEURS.

COMITÉ DE PATRONAGE

MM. le comte d'ARSHOT, PIERRE BAUTIER, GEORGES CAROLY, LOUIS KINTSSCHOTS, EUGÈNE SOIL DE MORIAMÉ, vicomte CHARLES TERLINDEN, ÉMILE H. VAN HEURCK, ALBERT VISART DE BOCARMÉ.

COLLABORATEURS FONDATEURS

MM. Soil de Moriamé, Eug., Conservateur en chef des Musées de Tournai. — Destrée, Jos., Conservateur honoraire aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. — Sainetoy, Paul, Professeur à l'École des Hautes Études, à Gand. — Van Gheyn (Chanoine), Président de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Gand. — Bergmans, Paul, Bibliothécaire en chef et Professeur à l'Université de Gand. — Stroobant, L., Directeur honoraire des Colonies Agricoles. — Pirenne, H., Professeur émérite à l'Université de Gand. — Kintsschots, L. — Comhaire, C. J., Directeur du « Vieux-Liège ». — Van Doorslaer, (Docteur), Vice-Président du Cercle archéologique de Malines. — Hulin de Loo, G., Professeur à l'Université de Gand. — Coninckx, H., Secrétaire du Cercle archéologique de Malines. — Van Heurck, Émile. — Jansen, O. P., (Chanoine J. E.). — Paris, Louis, Conservateur en chef honoraire de la Bibliothèque royale. — Maere, (chanoine René), Professeur à l'Université de Louvain. — Tahon, Victor, Ingénieur. — Visart de Bocarmé, Albert. — Hasse, Georges, Médecin vétérinaire du Gouvernement. — Arshot, (Comte d'), ancien Chef du Cabinet du Roi. — Sibenaler, J.-B. — Van Ortrooy, Professeur émérite à l'Université de Gand. — Capart, Jean, Conservateur en chef des Musées royaux d'Art et d'Histoire. — Rolland, Paul, Archiviste-Paléographe aux Archives de l'État, à Anvers. — Laurent, Marcel, Professeur à l'Université de Liège. — Terlinden, (Vicomte Charles), Professeur à l'Université de Louvain. — De Ridder, Alf., Directeur général honoraire au Ministère des Affaires Étrangères, à Bruxelles. — Lamy, (Mgr Hugues), Prêlat de l'Abbaye de Tongerlo. — Lagasse de Loch, (Chevalier), Président de la Commission royale des Monuments et des Sites. — Des Marez, Guill., Archiviste de la Ville et Professeur à l'Université de Bruxelles. — Van Puyvelde, Leo, Conservateur en chef des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. — Bautier, Pierre, Conservateur honoraire aux Musées royaux Beaux-Arts de Belgique. — Philippen, (Abbé Louis), Archiviste de la Commission d'Assistance publique, à Anvers. — Michel, Édouard. — Van den Borren, Charles, Bibliothécaire du Conservatoire royal de Musique. — Van Ba telaer, René, Conservateur honoraire à la Bibliothèque royale. — La haye, L., Conservateur honoraire des Archives de l'État, à Liège. — Dubois, Ernest, Directeur de l'Institut supérieur de Commerce, à Anvers. — Zech, (Abbé Maurice), Curé de l'église Notre-Dame du Finistère, à Bruxelles. — de Pierpont, Édouard, Président de la Société archéologique de Namur. — Alvin, Fred., Conservateur à la Bibliothèque royale. — de Bruyn, Edm., Avocat, Professeur à l'Institut supérieur des Beaux-Arts. — Poupeye, Camille. — Raeymaekers, (Docteur), Directeur de l'Hôpital militaire, à Gand. — Verhaegen, (Baron Pierre) professeur à l'École des Hautes Études à Gand. — Paquay, (Abbé Jean), Curé-Doyen de Bilsen. — Hocquet, A., archiviste de la Ville de Tournai. — Gessler, Jean, Professeur à l'Université de Louvain. — Tournour, Victor, Conservateur en chef de la Bibliothèque royale. — Pierron, Sander, Secrétaire de l'Institut supérieur Arts décoratifs. — Leuridant, Félicien, Chef du Secrétariat de l'Académie royale de Belgique. — Nelis, Hubert, Conservateur aux Archives générales du Royaume. — de Schaetzen, (le Chevalier Marcel). — Delen, A. J. J., Conservateur-Adjoint du Musée Plantin-Moretus. — Lefèvre, O. P. (le Chanoine), Archiviste aux Archives générales du Royaume. — Duvivier, Paul, Avocat à la Cour de Cassation. — De Puydt, Marcel. — Van Schevensteen, (Docteur), Médecin en chef de l'Institut ophtalmique de la Ville d'Anvers. — Courtoy, F., Conservateur du Musée d'Antiquités à Namur. — Puissant, (Chanoine Edm.). — de Moreau, S. J. (le R. P.), Professeur au Collège théologique et philosophique de la Compagnie de Jésus. — van de Walle, Baudouin, Chargé de cours à l'Université de Liège. — Hoc, Marcel, Conservateur à la Bibliothèque royale. — Velge, Henri, Professeur à l'Université de Louvain. — de Borchgrave d'Altena, (Comte Joseph), Attaché aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. — Ganshof, F. L., Professeur à l'Université de Gand. — Sabbe, Maurice, Conservateur du Musée Plantin-Moretus. — Van Zuylen van Nyevelt, (Baron Albert), Conservateur des Archives de l'État à Bruges. — Vannerus, Jules, Conservateur Honoraire des Archives de la Guerre. — Van Cauwenbergh, (Chanoine E.), Bibliothécaire en chef de l'Université de Louvain. — Losseau, Léon, Avocat. — Tulpinck, Camille, Membre de la Commission royale des Monuments et des Sites. — Peeters, S. J., (le R. P. F.) Professeur d'Histoire de l'Art à l'Institut Saint-Ignace. — Joly, Albert, Conseiller à la Cour d'Appel de Bruxelles. — Caroly, G., Avocat. — Faider, Paul, Professeur à l'Université de Gand. — Closson, E., Professeur au Conservatoire de Bruxelles. — Rahir, E., Conservateur honoraire aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. — Lacoste, Paul, Professeur à l'Université de Lille. — Breuer, Jacques, Attaché aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. — Crick-Kuntziger, Marthe, Conservateur-adjoint aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. — d'Hoop, A., Conservateur aux Archives générales du Royaume. — Peuteman, Jules, Membre de la Commission Royale des Monuments et des Sites. — Lavalleje, Jacques, Attaché aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. — Devreux, Émile, Architecte. — Halkin, Léon, professeur à l'Université de Liège. — Boisacq, Emile, professeur à l'Université de Bruxelles.

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

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

PUBLIÉE PAR

L'ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE
DE BELGIQUE

(FONDÉE LE 4 OCTOBRE 1842)

SOUS LES AUSPICES DE

LA FONDATION UNIVERSITAIRE
DE BELGIQUE

TOME I
ANNÉE 1931

BRUXELLES ET PARIS
LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE

AVANT-PROPOS

Les conséquences économiques de la Grande Guerre ont amené notre Compagnie savante à concentrer son action sur la publication d'une seule revue et, pour se conformer aux exigences de la situation présente, à l'ouvrir largement aux travaux des membres des Sociétés belges d'Archéologie et d'Histoire.

C'est ainsi que la Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art succède aux deux publications de notre Académie royale : son BULLETIN périodique et ses ANNALES qui comptent LXXVII volumes, publiés tous deux depuis le 4 octobre 1842 jusqu'à nos jours. D'ailleurs, notre Compagnie désirait depuis longtemps répandre davantage, dans un public plus nombreux, des travaux d'érudition inspirés par tout un passé d'œuvres d'art dont l'intérêt est universel. Dans ces conditions, la publication d'une revue ayant un large contingent d'abonnés s'imposait.

Voici son premier numéro. Il paraît sous les auspices de la Fondation universitaire de Belgique dont le bienfaisant et généreux appui lui est acquis pour l'avenir, comme il l'est pour le présent. Grâce à elle, et aux bons soins d'une Maison d'Édition puissante, ayant donné de multiples preuves de sa force, elle se perpétuera par le concours des collaborateurs nombreux dont elle dispose.

Parmi eux, vingt professeurs appartenant aux Universités belges lui apporteront leurs travaux, les conservateurs de nos bibliothèques, de nos dépôts d'archives, de nos musées, le fruit de leurs recherches, la jeunesse universitaire, ses thèses, précieux documents pour l'étude du passé de la Belgique.

Et toute l'élite de nos chercheurs, de ces patients dépouilleurs de documents dont les découvertes rendent tant de services à nos études, assureront le puissant intérêt de notre revue qui aura, grâce à eux, un caractère national.

Dans les prochaines livraisons de la Revue, notre Académie royale compte compléter la mise en exécution de son programme. Dès maintenant, elle ouvre la Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art aux travaux des membres des Sociétés belges d'Archéologie et d'Histoire ayant leur siège en Belgique. Ils y trouveront place à côté de ceux de nos membres académiciens, conformément à nos statuts.

Un encouragement précieux leur sera ainsi acquis, et leurs Sociétés en recevront une vie nouvelle, une prospérité plus grande, affirmées par plus d'action et d'expansion bienfaisantes.

Notre Académie et toutes ses sœurs, les Sociétés belges d'Archéologie, rempliront ainsi plus pleinement leur but essentiellement social et national de faire pénétrer dans tous les milieux la connaissance du glorieux passé de notre Patrie belge, l'amour des monuments de notre sol natal et des glorieuses œuvres d'art de notre race privilégiée.

LA COMMISSION DES PUBLICATIONS.

LE TOMBEAU DE JACQUES KASTANGNES († 1327)

A L'ÉGLISE SAINT-QUENTIN DE TOURNAI (1)

Dans les premiers jours de 1906, en enlevant les boiseries d'un autel du XVIII^e siècle qui se trouvait dans l'église Saint-Quentin de Tournai, en la chapelle des fonts baptismaux, on mit au jour une tombe élevée, de style ogival, sous une arcade prise dans l'épaisseur du mur. Elle consistait en un sarcophage avec la statue d'un défunt couché sur une dalle portant l'inscription : *Chy gist Jakesmes Kactangnes (sic) ki trespasa l'an mille CCC Z XXVII, priés Dieu pour s'ame* (2).

Sur le devant du sarcophage huit figures de pleurants, abritées sous autant d'arcatures trilobées, forment ce qu'on a parfois appelé le *Cortège d'inhumation*.

Personne ne soupçonnait l'existence de ce tombeau, qui apparut de suite comme des plus intéressants, par sa forme générale de

(1) Voir sur la découverte du tombeau de Kastangnes, la *Revue tournaisienne*, année 1906, p. 35; et la *Revue de l'Art chrétien*, année 1906, p. 212.

(2) Les Kastangnes ou Castaigne sont une vieille famille patricienne de Tournai, qui, au XIII^e siècle et dans la suite, a donné plusieurs magistrats communaux à cette ville. Jean Kastangnes, grand-père de Jacques était prévost en 1217; Guillaume, son père, fut aussi prévost avant 1266 et plusieurs fois aussi après cette date. Il habitait sur le grand marché et fut marié deux fois; il eut quatre enfants, parmi lesquels, de sa seconde femme, Mahaut du Porck, le défunt Jacques Kastangnes. Celui-ci fut juré en 1313, second prévost en 1313-14, 1317-18, 1322-23. Ayant quitté la ville pendant quelque temps, il dut, à son retour, en 1321, racheter sa bourgeoisie. Sa lignée continua jusqu'au milieu du XIV^e siècle. (Note du comte P.-A. du Chastel de la Howarderie.)

sépulture dans un enfeu et la valeur de ses sculptures qui sont parmi les plus anciennes sculptures gothiques que conserve la ville de Tournai.

Les circonstances ne permettaient malheureusement pas de songer alors à une restauration du monument (fig. 1). C'est seulement de nos jours, qu'elle a été confiée à M. F. Ladavid, architecte à Tournai, et vient d'être terminée.

Des fouilles pratiquées à l'intérieur de la tombe ont fourni de curieux renseignements sur son histoire, ainsi que des indications précieuses pour les travaux à y effectuer.

Il en résulte que le monument appelé aujourd'hui le *tombeau de Jacques Castaigne* n'est pas celui qui a été élevé pour ce défunt, au XIV^e siècle, ou, du moins, qu'il n'est plus tel qu'il était dans le principe, mais qu'il se compose, en réalité, de pièces diverses provenant de deux monuments, réunies pour n'en former qu'un seul, sur lequel on grava le nom de ce défunt.

Jacques Kastangnes, par son testament de 1327 conservé aux Archives de Tournai, déclara choisir, pour lieu de sépulture, la chapelle Saint-Nicolas, à l'église Saint-Quentin, et voulut être inhumé auprès de son père qui y reposait déjà.

La chapelle où a été retrouvé ce tombeau est-elle cette chapelle Saint-Nicolas? Cela ne peut faire de doute, vu la mention qui en est faite, en 1788, dans un manuscrit de la Bibliothèque de Tournai, n^o 228¹ (1). Elle ne porte cependant plus ce nom, et n'en porte même aucun; on y a placé les fonts baptismaux.

(1) Le manuscrit n^o 228¹ de la Bibliothèque communale de Tournai, *Recueil général de toutes les épitaphes de Tournai... jusqu'en l'an 1788*, par M. DE LOSSY, p. 261, s'exprime comme suit à son sujet :

« (Église Saint-Quentin) du costé gauche de la neffe sous une voute, dans la chapelle Saint Nicolas, il y a une tombe élevée où se voit couchée une personne vêtue à la sénateur et cette inscription auprès : *cy gist Jacquemes Kac (sic) taigne (voir supra; c'est Kastangnes qu'il faut lire) qui trespassa l'an 1323 (sic) priés Dieu pour s'ame.*

« Nota que celui-ci fut Prevot de Tournay auquel temps il acheta et acquis au nom de ladite ville du sieur et chastellain comte de Saint Pol et du sieur de Leuze tout ce qui est au delà de l'Escaut et hors la ville de Tournay savoir les paroisses de S^t Brixie et de S^t Jean des Cauffours et leurs dépendances ». — Aucun dessin n'accompagne ce texte, et de la date indiquée pour le décès est, par erreur, 1323 au lieu de 1327.

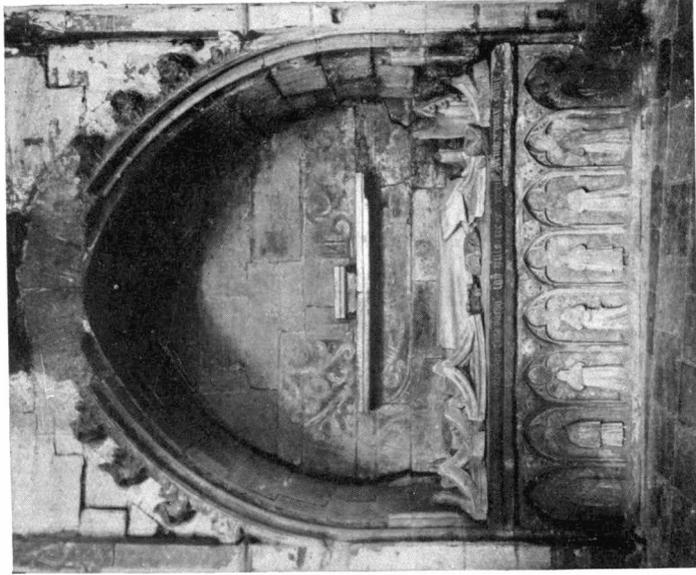


FIG. I. TOMBEAU DE JACQUES KASTANGNES
(AVANT LA RESTAURATION)

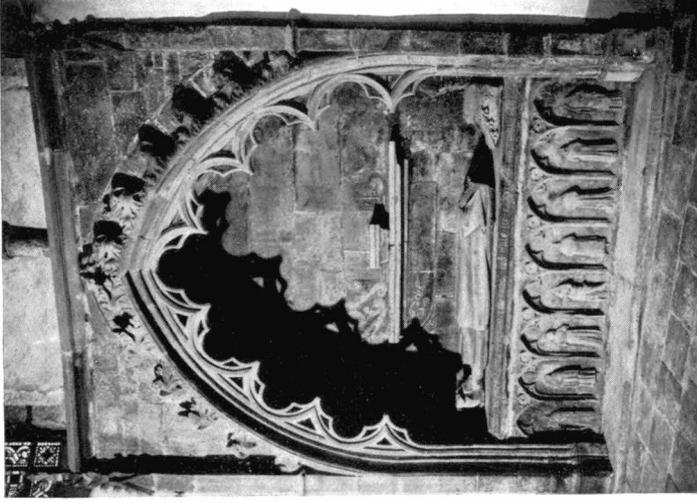


FIG. II. TOMBEAU DE JACQUES KASTANGNES
(APRÈS LA RESTAURATION)

Si on considère l'ensemble du monument Kastangnes, on s'aperçoit de suite que le sarcophage n'a pas été fait pour l'arcosolium dans lequel il est actuellement encastré, car pour l'y introduire on a dû rogner légèrement les deux extrémités de la plaque de devant, où figurent les *pleurants*.

D'autre part, le style de l'arcade est postérieur de soixante-dix ans environ à celui du sarcophage, c'est-à-dire à 1327, date du décès de Kastangnes.

Comment donc et à quelle époque a été fait le remaniement qui a donné le tombeau actuel?

Il est des plus probable que c'est après le saccagement des églises, en 1566, dont l'église Saint-Quentin a souffert plus que toute autre; l'arcosolium aura perdu, en cette circonstance, son sarcophage primitif ravagé, ainsi que le calvaire ou les statues qui se trouvaient dans le fond de l'arcade, au-dessus du tombeau.

On y aura, après le saccagement, transporté celui de Jacques Kastangnes, et sa statue couchée, également ravagés, mais dont il restait des parties notables, et dont les dimensions correspondaient, à peu près, à celles du sarcophage primitif. On ignore toutefois le nom du premier occupant de ce tombeau.

Deux détails confirment encore cet arrangement et la date à laquelle il se fit. C'est d'abord le style de la peinture actuelle du fond de l'arcade, qui en recouvre une plus ancienne, contemporaine du tombeau primitif; ce sont ensuite les caractères de l'inscription gothique, gravée sur le chanfrein de la lame du gisant : *Chy gist Jakesmes Kactangnes...* qui appartiennent à la seconde moitié du XVI^e siècle.

En outre l'exploration de la sépulture a fait constater qu'il ne s'agit pas ici d'une tombe intacte où se seraient trouvés les ossements de celui dont elle rappelle le nom, mais, au contraire, d'une tombe violée où l'on trouve tout à la fois : des ossements incomplets et épars, des débris de bois, et divers objets hétéroclites : serrure de coffre, un jeton de Philippe le Beau (1506), des gravats, des morceaux de carreaux et de poteries, en même temps que de beaux fragments

de statuettes en pierre blanche polychromée, du XIV^e et du XV^e siècle, dont nous parlerons plus loin.

Enfin on a constaté aux extrémités, à l'intérieur du sarcophage, l'existence de banquettes en maçonnerie pour asseoir la dalle du gisant, qui ne datent pas de l'époque de la construction du tombeau ancien.

*
* *
*

Le tombeau de Jacques Kastangnes, aujourd'hui rétabli tel que nous l'a légué le XVI^e siècle, comprend : l'enfeu ou arcosolium qui présente les caractères du commencement du XV^e siècle, arc ogival à moulure redentée, encadré d'un élégant larmier fleuroné, cantonné de deux contreforts ou pinacles, de forme pyramidale. (FIG. II.)

Sur le mur du fond, au centre, se détache une tablette moulurée qui a dû porter autrefois un calvaire.

Le tout, en pierre de Tournai, a été polychromé, et garde des restes de dorures, notamment dans les fleurons de la grande arcade. Le fond et l'intrados de celle-ci sont couverts d'une peinture à la détrempe, contemporaine de la construction de l'arcade où on distingue la trace de trente-deux écus armoriés, dont il ne reste que les contours, tracés en noir sur un fond rouge. Ce décor a été recouvert par une autre peinture, également à la détrempe, composée d'enroulements de ton grisâtre et de style renaissance, dont les restes, mieux conservés, semblent dater de l'époque où nous croyons que le sarcophage de Kastangnes a remplacé dans l'enfeu celui de son premier occupant, après le saccagement de 1566.

Le sarcophage proprement dit, bien que de style gothique, comme l'arcade, est plus ancien que celle-ci et doit appartenir à la première moitié du XIV^e siècle (1327 ?).

On aperçoit de suite qu'il n'a pas été fait pour elle, car il n'est pas à sa mesure et a dû être retaillé pour pouvoir y entrer. Ce sarcophage est en forme de tombe élevée, dont le devant, seul côté visible, est orné de huit arcades ogivales, trilobées, très simples, abritant



FIG. III. TOMBEAU DE JACQUES KASTANGNES
LES PLEURANTS

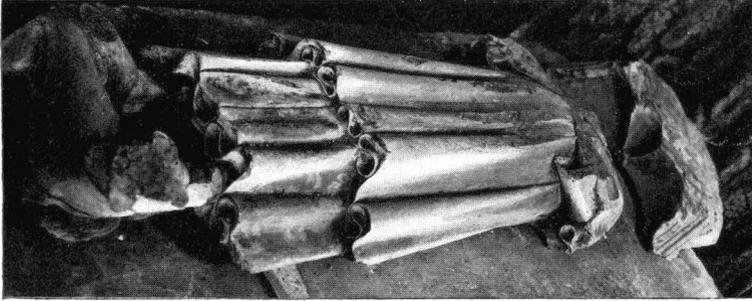


FIG. IV. TOMBEAU DE JACQUES KASTANGNES
LE GISANT

autant de figures de pleurants sculptées en demi ronde-bosse, en pierre bleue de Tournai. Le panneau mesure deux mètres trente-six de longueur sur trente-six centimètres de hauteur. (FIG. III.) Ces statuettes sont fort dégradées et difficiles à identifier, car elles ont été décapitées et en partie martelées.

Une lame recouvre le sarcophage, chanfreinée sur le devant seulement, et porte la figure en ronde-bosse du défunt, couché, les mains jointes sur la poitrine, les pieds posés sur un chien et la tête (qui a disparu) surmontée d'un dais. (FIG. IV.) La statue mesure actuellement, du sommet des épaules jusqu'au-dessous du chien, un mètre soixante centimètres de hauteur. Ses vêtements sont d'une grande simplicité : robe droite et étroite, à longs plis tuyautés, descendant jusqu'aux chevilles; surcot en tous points semblable, mais plus court; manches courtes, demi-larges, fendues (1). Les vêtements des pleurants sont de même type et de même époque, mais ils diffèrent entre eux.

Toutes ces sculptures sont en pierre de Tournai; elles portent des traces nombreuses de polychromie et présentent les caractères de l'art tournaisien du commencement du XIV^e siècle. Elles s'apparentent aux statues des prophètes de l'avant-porche de la cathédrale de Tournai, que Jean Rousseau proclamait déjà il y a soixante ans, les chefs-d'œuvre de l'école de Tournai au XIII^e et au XIV^e siècle, à celles du bas-relief funéraire de Jean Fiefvet, et tant d'autres plus récemment découvertes.

(1) Les vêtements d'homme et de femme étant fort semblables à cette époque, et le défunt ayant un chien sous les pieds, certains se sont demandé si la statue qui nous occupe était bien celle de Jacques Kastangnes, et si ce n'était pas plutôt une statue de femme? Nous n'en croyons rien; si les photographies sont peu nettes à cet égard, l'examen des sculptures démontre qu'il s'agit certainement d'une figure d'homme, dont tous les détails sont bien caractérisés.

D'ailleurs, ceux qui ont rétabli ce tombeau, au XVI^e siècle, ne s'y seraient pas trompés; or ils nous affirment que cette image est celle de Jacques Kastangnes. L'épithapier de 1788 le dit également : « une personne vêtue à la sénateur ». La présence d'un chien sous les pieds du gisant ne signifie, au surplus, rien à cet égard. Cet animal accompagne aussi souvent des hommes que des femmes; l'épithapier de 1788 en signale beaucoup sur les tombeaux. Il en est de même sur le tombeau du roi Louis XI, sur celui de Louis de la Trémouille, en armure; on en connaît des exemples nombreux, et c'est encore bien plus le cas quand le défunt n'est pas un chevalier, un guerrier, mais un pacifique bourgeois, comme en l'espèce.

Le tombeau de Jacques Kastangnes est une œuvre des plus intéressantes pour l'histoire de l'art tournaisien, nous dirions plus volontiers l'art scaldien, au moyen âge, dont le rôle a été précisé par nos archéologues, et, en particulier, par notre érudit secrétaire M. Paul Rolland, dans une étude récente, publiée par la *Revue d'Art*, tome XXX, 1929, pp.-11 ss., sur l'influence de la sculpture tournaisienne et les origines de l'école de Dijon.

Cette opinion qui, dans le principe, était plutôt une conviction qu'une vérité établie, est devenue aujourd'hui une doctrine appuyée sur des faits incontestables.

On voit, en effet, l'école de Tournai, qui se manifeste puissante et bien caractérisée dès le XII^e siècle, prendre une grande importance et une vogue exceptionnelle sous le roi de France Louis XI, qui lui confie, en 1255, l'exécution du tombeau de sa mère, Blanche de Castille, dans l'église de Saint-Denis, près de Paris. Les grands seigneurs suivent son exemple, la sculpture tournaisienne est recherchée partout.

Le tombeau de Kastangnes a la valeur d'un prototype. C'est celui d'un défunt couché sur un sarcophage élevé, dont les faces sont ornées de pleurants ou de figures composant un cortège d'inhumation. M. P. Rolland, par ses recherches, a fait connaître dans l'article de la revue d'art que nous citons plus haut des œuvres nombreuses de sculpteurs tournaisiens, fixés dans cette ville ou établis à l'étranger, qui ont eu une influence certaine sur les sculpteurs appelés à confectionner les tombeaux de Pampelune et de Dijon.

*
* *

Il nous reste à dire un mot de quelques curieux fragments de sculpture en pierre blanche, trouvés à l'intérieur de la tombe de Kastangnes lors des fouilles qui y ont été pratiquées en 1929.

Nous avons signalé plus haut que le coffre du tombeau avait subi un remaniement lors de la restauration du XVI^e siècle, et qu'on y avait établi, à l'intérieur, deux banquettes en maçonnerie pour



FIG. V ET VI. FRAGMENTS DE SCULPTURES
TROUVÉS DANS LE TOMBEAU DE JACQUES KASTANGNES

supporter la dalle sur laquelle repose la figure du défunt. Les ossements humains trouvés dans la tombe étaient incomplets et en désordre. Ce ne peuvent donc être ceux du premier occupant, mais plutôt ceux de Kastangnes qui y ont été transportés au XVI^e siècle. Au-dessus d'eux se trouvaient de la terre et des débris de tous genres : poteries, carreaux, un jeton de Philippe le Beau, fragments de bois, plaque de serrure, gravats, des fragments de sculpture monumentale en pierre bleue : moulures et crochets; enfin, des débris de statuettes en pierre blanche, finement polychromées et qui paraissent dater du début du XV^e siècle (FIG. V et VI) :

Tête de vieillard avec barbe et cheveux abondamment frisés, tel qu'on représente ordinairement l'apôtre saint Pierre, de onze centimètres de hauteur.

Autre tête d'homme, plus petite, avec une barbe élégante, en pointe et des cheveux longs, haute de huit centimètres seulement.

Tête de jeune femme coiffée du hennin, ravissante petite figure, très expressive, polychromée et très fraîche; haute de neuf centimètres.

Toutes ces figures sont d'un réalisme puissant, d'une exécution parfaite.

Un oiseau auquel adhèrent encore les deux mains qui le tiennent, haut de huit centimètres, et qui a dû appartenir à une figure de Vierge avec l'Enfant Jésus, — peut-être celle qui suit.

Enfin une tête de jeune femme ou d'ange, dont les cheveux sont dorés et les chairs couleur nature, haute de quinze centimètres et qui rappelle les peintures des primitifs de l'école scaldienne.

Ces sculptures ne sont pas celles qui offrent le moindre intérêt parmi celles de la tombe de Jacques Kastangnes. Elles ont été déposées au Musée communal de Tournai.

EUGÈNE SOIL DE MORIAMÉ

Conservateur en chef des Musées de Tournai.



LE TRIPTYQUE BRUGEOIS DE S. LORENZO DELLA COSTA PRÈS DE GÈNES

La magnifique *Adoration des Mages* de Joos van Cleve (le maître de la mort de Marie), transférée de l'ombre épaisse d'une église génoise, où seuls quelques consciencieux voyageurs lui présentaient leurs dévotions, parmi les flots de lumière d'un salon toujours empli de visiteurs, à l'Exposition d'art flamand à Anvers, cet été, rappelle opportunément quel champ fécond d'investigations offre à la critique l'étude des rapports artistiques entre Gènes et les Pays-Bas ! Les témoignages multipliés du rayonnement de la peinture flamande, aux XV^e et XVI^e siècles, ne se bornent pas ici à la ville même, superbement étagée au bord de son golfe. Une promenade le long de la Riviera ligure jusque Chiavari, parmi les villas blanches et roses profilées sur l'azur foncé de la mer, permet de relever encore plusieurs œuvres de notre école en quelques chapelles villageoises, toutes proches des palaces de Santa Margherita ou de Rapallo. Au point le plus enchanteur de cette région privilégiée, quittant le Van Dyck de S. Michele di Pagana, montons vers la calme bourgade de S. Lorenzo della Costa, pour y « découvrir » le triptyque brugeois dont je suis heureux de publier ici la reproduction. Il y a vingt-cinq ans déjà, sur la foi d'une brève mention dans les guides, j'avais cherché à examiner ces trois panneaux enfumés par les cierges. (J'y suis retourné depuis.) Ils ne constituent pas, à proprement

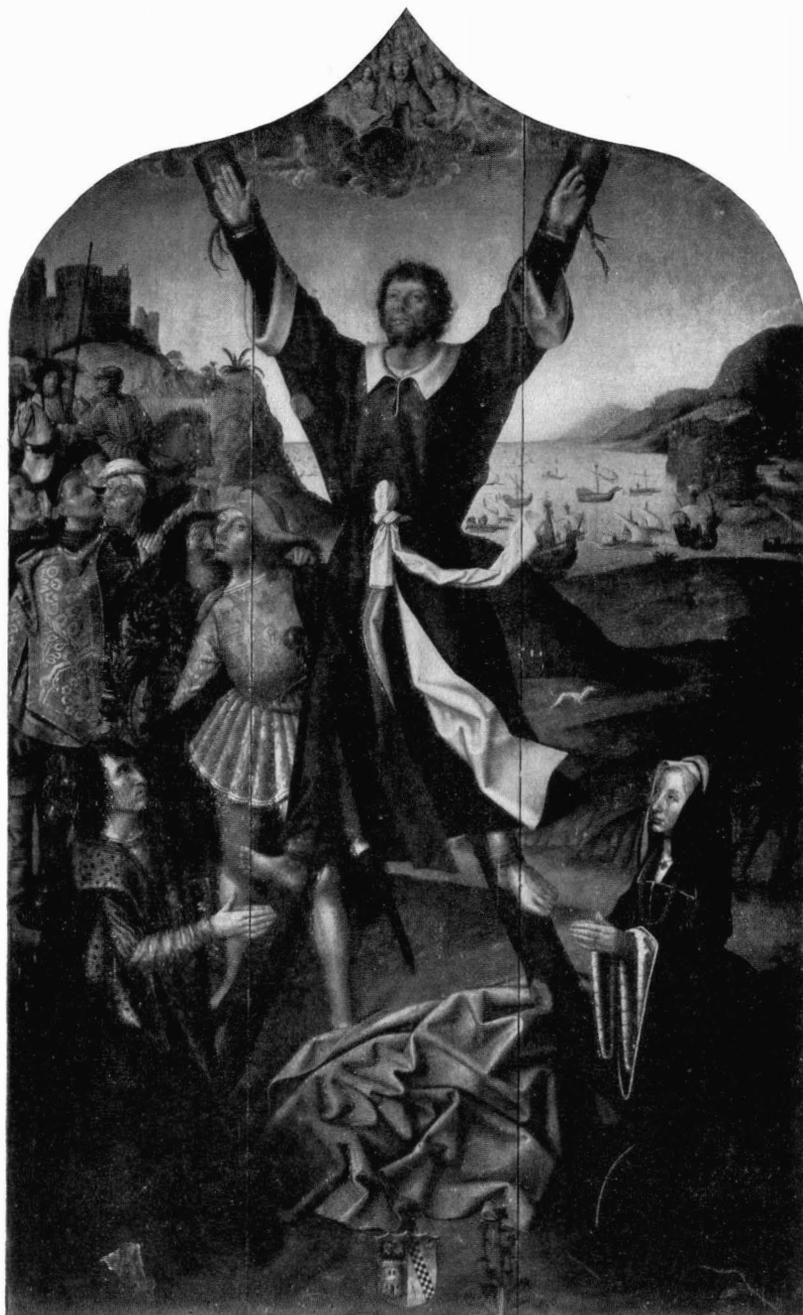
parler, un triptyque; ce sont trois compartiments égaux, avec une inscription au dos, qui a été relevée, mais que je n'ai pas vue, non plus sans doute que mes prédécesseurs en l'obscur chapelle: feu A. J. Wauters (1) (*L'Arte* d'Ad. Venturi, 1909) et plus récemment le Dr Max J. Friedlaender (*Drei Niederlandischen Maler in Genua*, dans la *Zeitschrift fur B. K.*, 1927).

L'un des panneaux latéraux montre la *Résurrection de Lazare*, avec un groupe de figures, à droite un portail aux voussures ornées de statues, au fond un estuaire sillonné de bateaux; l'autre représente les *Noces de Cana*; tandis qu'au centre le *Martyre de saint André* se détache sur un beau paysage détaillé où l'on a tenté de reconnaître le site voisin et célèbre de Portofino. Au premier plan, accompagné d'armoiries, le couple des donateurs que séparent les plis d'un vaste manteau; au revers *Adam et Ève* et l'inscription à laquelle j'ai fait allusion: « Andreas da Costa fecit fieri Brugis 1499 ». Les archives brugeoises fouillées par l'inlassable érudit James Weale (*Beffroi*, III, 52), nous fournissent tous les renseignements souhaités au sujet de ces personnages. Noble Génois, seigneur de Roccarbino dans la principauté de Monaco, Andrea da Costa s'installa en Flandre et fut admis à la bourgeoisie de Bruges le 4 janvier 1483; il mourut le 14 avril 1542. Conseiller et receveur des impôts pour l'empereur Maximilien, ambassadeur près la Cour de France, prévôt de la confrérie du Saint-Sang en 1501, il apparaît comblé de titres et d'honneurs. Marié en 1492, sa femme Agnès, veuve du sire de Halewyn, appartenait à la famille des Adornes (Adorno), fondateurs de l'église de Jérusalem à Bruges, dont on sait les attaches génoises; elle mourut le 15 janvier 1528; ils eurent sept fils et six filles. Quant au style de l'œuvre, il se révèle (de même que le costume des donateurs et des assistants « à la mode de la Cour de Bourgogne ») — bien conforme à la date et à l'ambiance, — l'influence dominante à Bruges étant alors celle de Memling, prolongée chez Gérard David, parti-

(1) Donnons une pensée à la visite d'A. J. Wauters à Gènes en 1899, lors de la vente Durazzo-Pallavicini, d'où il rapporta pour le Musée de Bruxelles ce chef-d'œuvre inégalé, la *Pietà* de Roger van der Weyden.



TRIPTYQUE BRUGEOIS DE S. LORENZO DELLA COSTA
LES NOCES DE CANA



TRIPTYQUE BRUGEOIS DE S. LORENZO DELLA COSTA
LE MARTYRE DE ST ANDRÉ



TRIPTYQUE BRUGEOIS DE S. LORENZO DELLA COSTA
LA RÉSURRECTION DE LAZARE

culièrement représenté dans les églises et palais de Gènes. On songera volontiers à ces autres *Noces de Cana*, qui sont au Louvre, exécutées pour un Italien Jean de Sedano, (lui aussi en costume de prévôt de la confrérie du Saint-Sang), tableau indiscuté de Gérard David. Mais ce nom seul ne suffit pas en l'occurrence à expliquer les panneaux de S. Lorenzo; autour des années 1500, l'attraction d'Anvers commence à s'exercer aux dépens de Bruges en déclin. Il y aurait lieu de rechercher l'auteur du « triptyque » parmi ceux des disciples du maître qui, s'en éloignant, participèrent à l'efflorescence artistique de la cité nouvelle. La métropole de l'Escaut allait à son tour envoyer vers la Riviera ligure quelques-uns de ses meilleurs peintres. Joos van Cleve (le maître de la Mort de Marie), n'a-t-il pas laissé à Gènes, où vraisemblablement il séjourna, l'un de ses plus purs chefs-d'œuvre, cette *Adoration des Mages* de San Donato que nous avons saluée aux premières lignes de ce modeste article ?

PIERRE BAUTIER

*Conservateur honoraire aux Musées royaux
des Beaux-Arts.*



L'ÉGLISE CAROLINGIENNE DE GERMIGNY-DES-PRÉS ET LES BASILIQUES TRICHORES

RAPPORT SUR LE
XCIII^e CONGRÈS ARCHÉOLOGIQUE DE FRANCE
A ORLÉANS — 1930.

Messieurs et chers Confrères,

Le Congrès d'Orléans nous a donné l'occasion de revoir des monuments comme la cathédrale et les églises d'Orléans, et de voir celles de Bellegarde et de Montargis, l'abbatiale de Ferrières dont la rotonde soulève un problème architectural intéressant, l'église de Château-Landon, la crypte mérovingienne de Chapelle-Saint-Mesmin, la belle église de Meung-sur-Loire, la collégiale de Cléry ; puis les édifices religieux de Beaugency, de Fay-aux-Loges, de Boiscommun, de Beaune-la-Rolande, de Puisseaux, de Pithiviers, de Mareau-aux-Bois, de Chécy, de Jargeau, de Châteauneuf-sur-Loire et de Sully-sur-Loire visités et étudiés. Comme régal hors ligne, nous avons eu Saint-Benoît-sur-Loire, et surtout l'église de Germigny-des-Prés dont nous devons vous parler spécialement, car elle intéresse l'archéologie de la Belgique carolingienne.

Nous avons aussi visité les châteaux de Bellegarde, de Mez-le-Maréchal, de Meung-sur-Loire, de Beaugency avec son majestueux

donjon du XII^e siècle, les belles ruines d'Yèvre-le-Châtel, le délicieux Châteaudun où l'on distingue des traces du travail des Flamands mentionnés dans les comptes de la construction, Châteauneuf et enfin Sully-sur-Loire et le prodigieux travail de charpenterie de sa grande salle. Mais n'oublions pas de citer les hôtels de ville d'Orléans et de Beaugency qui nous ont montré leurs gracieuses architectures.

I

L'ÉGLISE CAROLINGIENNE DE GERMIGNY-DES-PRÉS

L'église de Germigny nous a reporté vers les temps lointains des VIII^e et IX^e siècles, de la restauration sociale et politique, de la renaissance intellectuelle du royaume des Francs.

Elle nous a rappelé que nos régions Belgique produisirent alors ces générations d'hommes à la fois chefs militaires valeureux et hommes d'état puissants : Pepin de Landen, Pepin de Herstal, Karel-Martel, Pepin le Bref, et, enfin, celui qui les résume et les dépasse, suivant l'expression si juste de M. Imbart de la Tour, Karel le Grand, Charlemagne. Qu'ils soient des Francs-Gaulois ou des Francs-Romains, comme il le croit, une chose est certaine, c'est qu'ils étaient de notre terroir mosan et qu'ils font partie du passé de notre race.

L'église de Germigny-des-Prés nous intéresse encore davantage, si nous considérons qu'elle est issue de la pensée même de la Cour impériale carlovingienne, voulant créer, par l'union de la société politique et de la société religieuse, les bases de l'état carlovingien.

Ce rôle est patent dans les circonstances qui ont vu naître Germigny. Nous y voyons l'organisation spirituelle placée à côté de l'organisation juridique, le principe féodal issu du seniorat donnant naissance au seigneur et au vassal, celui-ci recevant de celui-là des bénéfices en échange de son serment de vasselage. Théodulfe

a reçu de Karel le Grand des bénéfices sur des terres monacales, avec le titre d'abbé de Fleury; des terres épiscopales avec celui d'évêque d'Orléans, en conséquence de son serment (1).

Autour de lui à la Cour d'Aix-la-Chapelle, d'autres, et ils sont nombreux, en ont reçu aussi.

Ab uno disce omnes, citons : Alcuin († 804), un Anglo-Saxon, d'York, fut abbé de Saint-Martin de Tours; Angilbert († 814), de Saint-Riquier à Abbeville; Anségise († 833), devint abbé de Fontanelle, la future abbaye de Saint-Wandrille (2); Landry, fut abbé de Jumièges; Georgino, un Italien, de Saint-Sauve, près de Valenciennes; Einhard († 811), de Saint-Pierre et de Saint-Bavon de Gand, plus tard Arnou, le futur archevêque de Salzbourg, un des meilleurs élèves d'Alcuin, fut abbé d'Elnone (Saint-Amand); Hartgar, évêque de Liège, et Hucbald, professa à Saint-Amand (3), puis à Sainte-Geneviève de Paris.

Tous se sont faits les propagateurs des idées régnant dans le monde de lettrés appelé par Charlemagne à sa Cour d'Aix, de toutes les parties de l'Europe et spécialement d'Orient, d'Angleterre et d'Irlande.

Aix-la-Chapelle était alors nommée par des lettrés comme Angilbert et Alcuin, une seconde Rome, une nouvelle Athènes.

Résidant là-bas aux côtés de l'empereur, Théodulfe, son ministre, son familier, érudit et cultivé, savant restaurateur des lettres, originaire de Septimanie d'une famille distinguée parmi les Visigoths (4), d'après les uns, les Lombards d'après les autres (5), appelé à la Cour de Charlemagne vers 781, par faveur de Charles, son *missus dominicus* devenu abbé de Fleury (Saint-Benoît-sur-Loire), évêque d'Orléans (un des évêques signataires de son testament), son homme de con-

(1) Il mourut en 821.

(2) H. PIRENNE, I, p. 29.

(3) IDEM, I, p. 143.

(4) Travaux d'Hist. de l'Art de la Faculté de Paris : ÉDOUARD JEANNEZ, *L'Église de Germigny*, Paris, 1928, pp. 119-128.

(5) M. LOUIS HALPHEN, *Les barbares des grandes invasions*, Paris (Félix Alcan), p. 266, dit qu'il était espagnol.

fiance, partageant les idées en cours, dans le milieu impérial, fit élever l'église de Germigny-des-Près, à trois milles de son abbatale de Fleury et dans une de ses dépendances (1).

Cet édifice présente donc pour nous un intérêt tout spécial car il prouve que « nos provinces étaient alors placées au foyer même » de la civilisation médiévale, œuvre commune des deux grandes » races romane et germanique qui se sont partagé notre territoire (2). » Son fondateur, Théodulfe, le fit construire tout au début du IX^e siècle, très certainement avant 814, le dédiant à Dieu, à Jésus et à la Vierge. C'est pour cette raison que sa fête se célèbre le jour de la Trinité (3), bien que cette église soit consacrée aux saints Ginevra et Germinus.

Leotalde, qui écrivait au X^e siècle, semble déclarer que Théodulfe l'a élevée à l'imitation de la chapelle palatine d'Aix, (*Aquae Grani*), *ea basilica, quam ipse propter amorem Dei et Domini nostri Jesu Christi et ob honorem sanctae et aeternae Virginis, genitricis eius, proprio somptu in eodem vico construxit*, comme l'écrivit Einhard dans sa *vita Karoli* (4).

La chapelle de l'empereur précéda celle du ministre, puisque Charlemagne, après avoir fondé, en 788, à Aix, son nouveau palais, y avait fait construire sa chapelle palatine, achevée en 805, sous la direction d'Einhard, *exactor operum regalium*, tandis qu'Odo, ce *magister* originaire de Metz, l'avait élevée : *Egregius Odo magister explevit, Metensi fatus in urbe quiescit*.

Peu d'années plus tard, Théodulfe faisait bâtir la sienne dans sa villa de *Germiniacus*. Elle fut promptement célèbre. Au XI^e siècle, on ne lui connaissait même pas d'égale dans toute la Neustrie : *nullum in tota Neustria inveniri posset aedificii opus quod ei* (5).

Une fois construite, l'église de Germigny souffrit de l'exil de

(1) *Théodulfe*, Mém. Soc. archéol. Orléanais, CH. CUISSARD, XXIV, 1892, in-8°, 354 pages.

(2) PIRENNE, *Hist. de Belg.*, I, p. 27.

(3) J. BANCHEREAU, *Les églises de Saint-Benoît-sur-Loire et de Germigny-des-Près*, Paris, 1930, p. 84.

(4) Cap. 31, Mon. Germ. SS., II, p. 459. FAYMONVILLE, Aachen, *Das Munster*, 1916, p. 59.

(5) CH. CUISSARD, *Théodulfe*, Orléans, 1892, citant le *Journal de Verdun*.



FIG. I, L'ÉGLISE DE GERMIGNY DES PRÉS, EN 1849
RELEVÉ DE CONSTANT DUFEUX, ARCHITECTE

Photo des Archives d'Art et d'Histoire, Paris

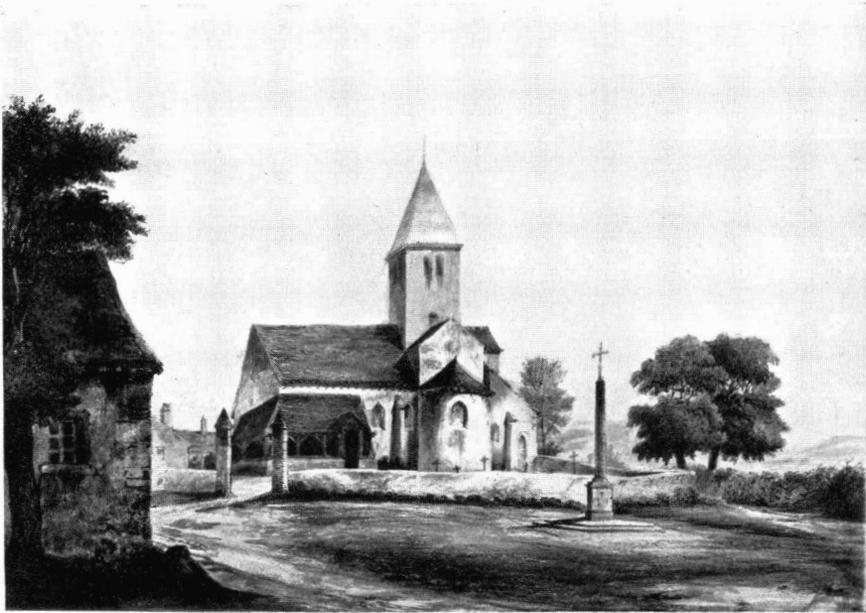


FIG. II, L'ÉGLISE DE GERMIGNY DES PRÉS, EN 1841
RELEVÉ D'ALBERT DELTON, ARCHITECTE

Photo des Archives d'Art et d'Histoire, Paris

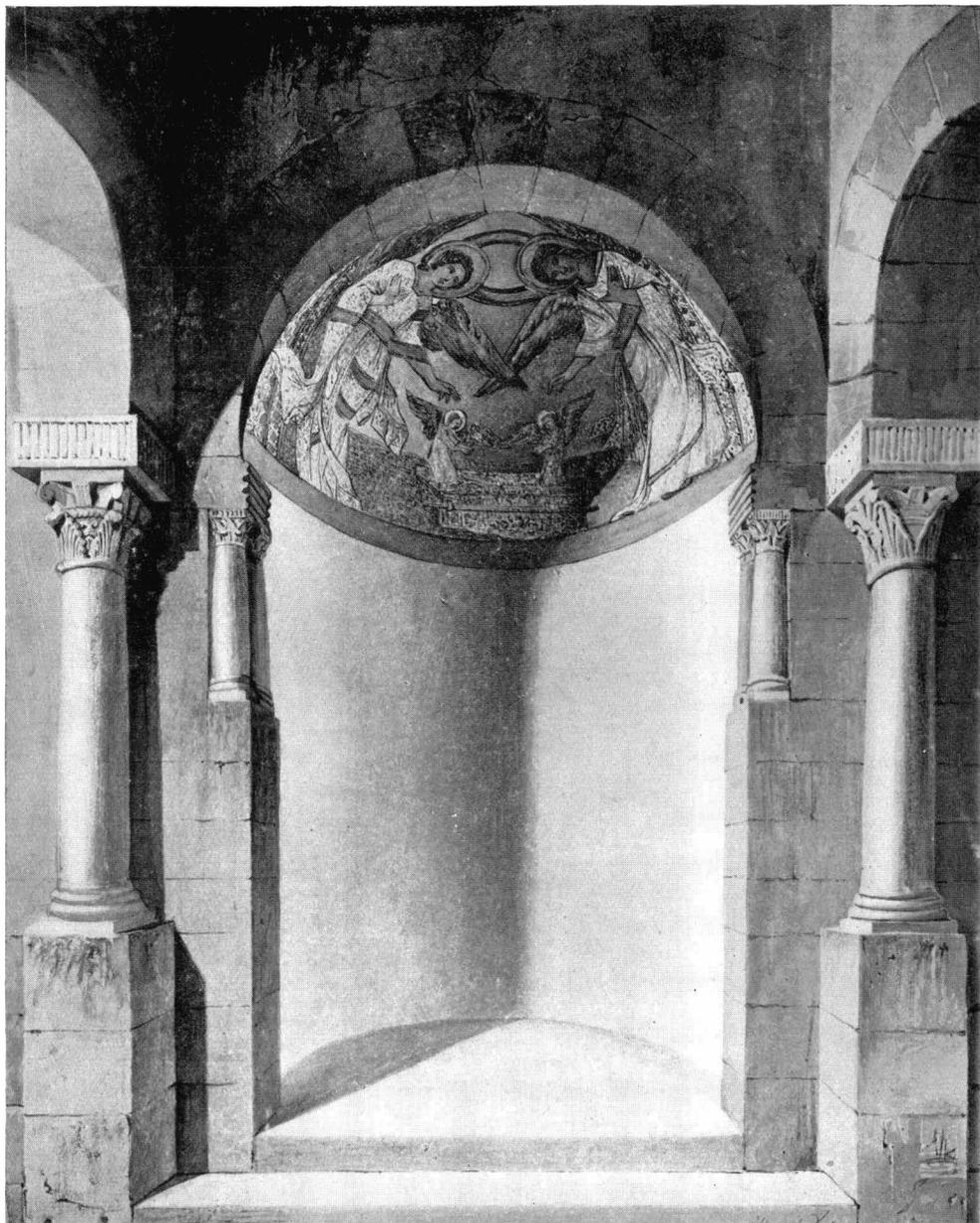


FIG. III, L'ÉGLISE DE GERMIGNY DES PRÉS, EN 1841
RELEVÉ DE L'ABSIDE PAR ALBERT DELTON, ARCHITECTE

Photo des Archives d'Art et d'Histoire, Paris

Théodulfe, des dévastations des Normands, sans compter les dégâts d'un incendie; elle fut renforcée par des contreforts à l'abside, et dans ses bas-côtés; ses absidioles latérales furent démolies, une nef lui fut adjointe au XV^e siècle, et c'est fort ruinée qu'elle se maintint jusqu'au milieu du XIX^e siècle. En 1755, l'abbé Lebœuf la visita (1); en 1839, elle fut classée parmi les monuments historiques (2).

Si délabrée qu'elle était alors, l'architecte Albert Delton s'y intéressa et en fit des relevés (1841) avant d'y pratiquer un travail dont nous parlerons plus loin. Son dessin pris au sud-ouest, nous montre le vénérable édifice très délabré avec son abri couvert, en charpente, remplaçant le narthex de ses origines. (FIG. I.). Quelques années après nous retrouvons la preuve de l'intérêt que présentait Germigny pour les archéologues d'alors.

En 1849, Constant Dufeux en fit un relevé (FIG. II), et Mérimée, une étude (3). L'église avait alors sa demi-coupe d'abside fort délabrée par les infiltrations de la pluie. L'architecte Delton avait fait, en 1846, ce chef-d'œuvre de la remplacer par l'extérieur sans endommager la mosaïque célèbre, soutenue par un coffrage pendant le travail, et refixée à la nouvelle demi-coupe. (FIG. III.)

Car l'église était ornée à l'intérieur, non seulement de mosaïques mais aussi d'une ornementation en gypse, *ita floribus gypsis atque musivo ejus venustavit interiora*, nous dit le catalogue des abbés de Fleury (4). Cela justifie l'expression de Letalde au X^e siècle : « *miri operis* », pour caractériser cet ouvrage merveilleux; ces enduits s'observent aussi d'ailleurs, à Grenoble dans la crypte de Saint-Laurent et il y en avait à Saint-Remy de Reims (5). (FIG. IV.)

Revenant à l'église de Théodulfe, disons qu'elle fut en grande

(1) IDEM, *ibid.*

(2) *Baluze Misc.*, I, p. 491; *Mérimée, Revue Daly*, 1849, p. 115.

(3) *Revue d'Architecture*, dirigée par César Daly, 1849, pl. 10 et II.

(4) *Revue Daly*, 1849, p. 115.

(5) L'admirable architecte-restaurateur de Saint-Remy qu'est notre confrère Desneux, pourra-t-il nous les y conserver?

partie reconstruite, en 1868, par Justin Lisch (1); pouvait-il faire autrement? C'est douteux; pourtant, on le lui a beaucoup reproché alors que si nous possédons encore cette très curieuse église, c'est grâce à lui. On lui a fait un grief d'avoir reconstruit une abside qui ne ressemble pas à celle que Constant Dufeux a dessinée, mais nous voyons, comme nous le montre un de ses relevés (FIG. V), qu'il en a trouvé les éléments sous les plâtras. Il peut lui être reproché d'avoir transformé la nef du XV^e siècle en pseudo-roman, ce qui est une faute grave contre le bon sens, disons-le sans atténuation.

Enfin, en 1928, parût une thèse remarquable de M. Édouard Jeannez-Audra (2), dans les travaux des étudiants de la Faculté des Lettres de Paris, sur la chapelle de Théodulfe. A ce titre, il eut l'honneur de décrire le monument aux membres du Congrès d'Orléans, ce qu'il fit avec science. Son éminent maître, M. Focillon, professeur à la Sorbonne, nous en avait signalé le mérite, ce dont nous lui sommes infiniment reconnaissants, bien que nos conclusions soient différentes de celles de M. Jeannez et de ses prédécesseurs. Nous avons travaillé sous un angle opposé à celui de notre jeune et méritant confrère. Il voit, lui, en Théodulfe, un natif de la Septimanie, un Visigoth, en rapport avec les constructeurs visigoths des marches d'Espagne, d'où il conclut que c'est de là qu'est venu le constructeur de Germigny avec des formules d'art très influencées par l'art mahométan de Cordoue ! Il croit aussi que le plan basilical est plus caractéristique du règne de Charlemagne que la coupole. Qu'il nous permette cependant de lui rappeler la rotonde d'Aix-la-Chapelle qu'il a tort d'appeler « une lourde copie de celle de Ravenne », attendu que les deux édifices sont de données différentes, et ne se comparent pas. Il dit encore, à juste titre, que Germigny est entièrement voûtée et que les basiliques étaient couvertes en charpentes, d'où il conclut que cet intéressant édifice est une « véritable curiosité », et sa conclusion est que Théodulfe a puisé

(1) BULLETIN MONUMENTAL : GEORGES BOUET, *L'Église de Germigny-des-Prés*, résumé par le comte de Marsy. Congrès d'Orléans, 1894, p. 246.

(2) *op. cit.* Page 120.

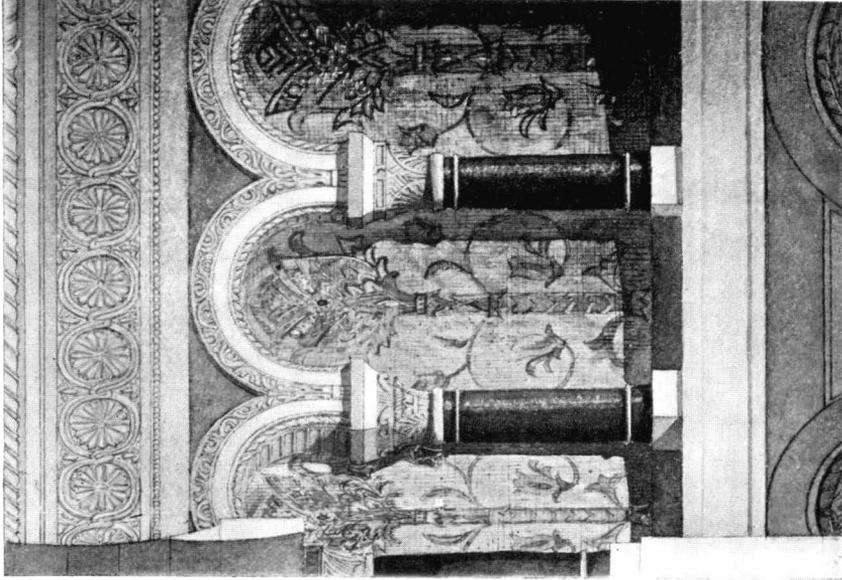


FIG. IV. ÉGLISE DE GERMIGNY DES PRÉS
ARCATURES DE L'ABSIDE
RELEVÉ DE JUSTIN LISCH (1868)

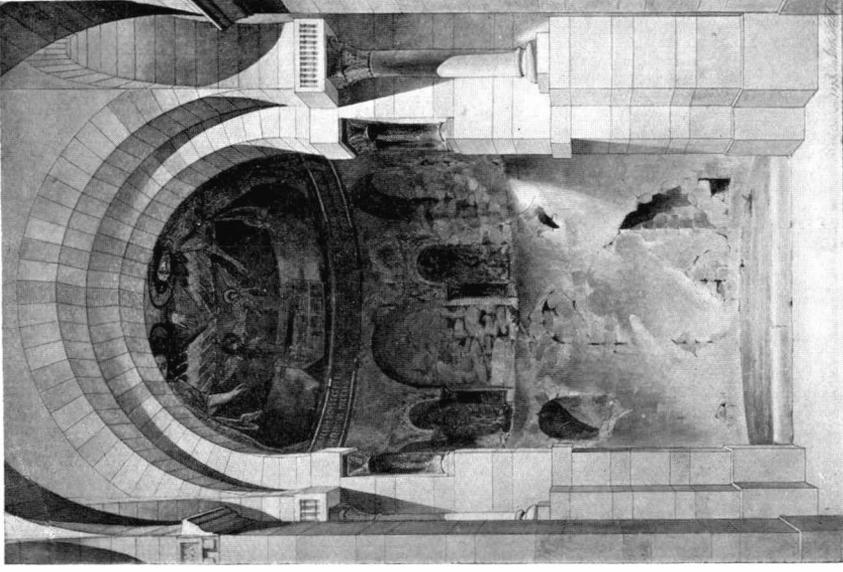


FIG. V. ÉGLISE DE GERMIGNY DES PRÉS
L'ABSIDE APRÈS ENLÈVEMENT DES PLATRAS
RELEVÉ DE JUSTIN LISCH (1868)

son inspiration chez les Arabes d'Espagne dans le rayonnement de la Cour de Cordoue.

Après avoir entendu M. Jeannez, nous nous sommes demandé à notre tour, sans connaître le texte de sa méritante synthèse, comment un pareil monument a pu se produire dans les marches de la pénétration franque en Gaule. Nous proposons notre conclusion à l'attention de nos confrères français en notant précieusement qu'eux aussi déclarent Germigny « une véritable curiosité surgie brusquement sur les rives de la Loire au début du IX^e siècle » (1).

M. Jeannez l'a dit : « Inexplicable si l'on néglige l'action de » l'une de ces personnalités si rares », nous le citons mot à mot ; « capables de donner une orientation à leur siècle parce qu'elles » sont en avance sur lui », en l'occurrence, celle de Théodulfe. C'est son point de départ et le nôtre aussi ; mais notre érudit confrère s'est basé sur l'origine de l'abbé de Fleury, et nous, sur son centre d'action : Aix-la-Chapelle, en son temps, centre de l'empire carlovingien.

Après avoir entendu M. Jeannez, nous nous sommes demandé comment un pareil monument a pu être construit en Gaule ?

Pour répondre à cette question qui se pose avec insistance lorsqu'on visite Germigny, reportons-nous à l'époque de sa construction.

Nous voyons les architectes d'alors suivre trois voies parallèles, l'une, celle de la basilique romaine à trois nefs, l'autre, celle de l'église en croix grecque sur plan carré ou oblong, enfin la forme ronde ou polygonale, ces deux derniers partis procédant de prototypes orientaux.

Rien d'étonnant alors à ce que Théodulfe ait adopté la mode orientale qui régnait à la Cour d'Aix-la-Chapelle à cette époque intermédiaire de la querelle des images à Byzance. En 796, au concile de Nicée, l'impératrice Irène les rétablit ; en 814, l'empereur Léon l'Arménien les proscribit de nouveau et les iconoclastes dominèrent jusqu'en 842 (2). Ce n'est pas s'avancer beaucoup que d'en

(1) *Op. cit.*, page 129.

(2) ROGER PEYRE, *Répertoire chronologique des Beaux-Arts*, Paris (Laurens), p. 85.

conclure que les artistes byzantins durent fuir un pareil milieu hostile à leur art, et affluer à la Cour aixoise auréolée par la gloire du puissant empereur.

Dans cet état de choses, pour bâtir son église de Germigny, qui Théodulfe, a-t-il envoyé d'Aix-la-Chapelle sur les bords de la Loire. Est-ce le même Odo, le Messin?

Dans les deux édifices, à Aix et à Germigny, y a-t-il eu un ou des architectes byzantins?

Odo et le maître inconnu de Ligèrie avaient-ils voyagé dans l'empire d'Orient? Ont-ils reçu de là-bas des documents dessinés et décrits?

Le texte cité par Anthyme Saint-Paul (1), trouve-t-il ici son application par analogie? On dessinait parfois, dit-il, s'il faut en croire ce texte : *Cum Berengarius ad sanctam civitatem Jerusalem devotionis causa accessit, formam hujusce ecclesia in pergameno descripsit; unde reversus, aedificavit in villa Helenensi ecclesiam cathedralem (anno 1019)*.

Si le même cas s'est présenté à Germigny, son auteur n'a fait que traduire en pierre des indications graphiques venues d'Orient.

Qu'on pense que ce plan est arrivé de là-bas par la mer Noire comme Camille Gurlitt, et, ce qui paraît probable, qu'il soit un effet de la mode byzantine régnant à la Cour d'Aix, ou encore, avec M. Jeannez-Audra, qu'il est originaire des marches d'Espagne (2), la question est ouverte, on va voir pourquoi.

II

En effet, jusqu'ici les archéologues se sont arrêtés à un rapprochement entre l'église de Germigny et celle d'Etschmiatzin, en Arménie. Que le plan germinien ait été créé sur un prototype oriental, ainsi que l'a dit, dès 1870, Charles Vasseur (3), nous croyons qu'il y a

(1) ANTHYME SAINT-PAUL, *Viollet-le-Duc et ses travaux d'art, etc...*, Paris, 1881, p. 182.

(2) *Op. cit.*, p. 129.

(3) Congrès archéologique de Lisieux, *Soc. franç. d'Archéol.*, Caen, 1870, p. 355.



FIG. VI. ÉGLISE DE GERMIGNY DES PRÉS
VUE APRÈS LES TRAVAUX DE RESTAURATION PAR JUSTIN LJSCH

accord entre eux, mais il n'en est pas de même quant à la façon dont cela s'est produit. Une explication toute simple consiste à dire qu'un architecte arménien est venu la construire ainsi que le croit M. Strzygowski, le savant professeur de l'Université de Vienne. En l'absence de toute espèce de preuve directe, cela ne peut que rester une idée dont nous ne nions pas la possibilité, mais qui n'en peut pas davantage être la réalité.

Dans ces conditions, nous croyons qu'il y a lieu d'envisager avant toute autre, l'éventualité d'une ancestralité dans nos pays mêmes, ou mieux dans les églises de la *Germania inferior* et de la *Gallia Belgica*.

Examinons d'abord quel est le parti architectural de Germigny. (FIG. VI.) Traçant son plan au carré, l'architecte de Germigny a établi au centre, un second carré formé par quatre piles sur section carrée de façon à faire sur le pourtour une galerie, couverte dans les angles, par des voûtes d'arête et par des berceaux au-dessus des quatre branches de la croix ainsi formée. Cela lui a permis de donner du jour à l'intérieur de l'église par trois rangs de fenêtres, dans la lanterne, dans les pignons et dans les absides.

Le problème posé à l'architecte, de créer le plus vaste local possible pour les cérémonies, l'a amené à faciliter sa tâche au moyen des quatre piles.

Précisément un premier exemple est certainement né de la nécessité de pareille disposition par l'obligation où était le *fossore* de la catacombe de soutenir le plafond de l'excavation.

Il s'agit du lieu de réunion ou *crypta*, fouillée en Tunisie, de 1910 à 1913, par Mgr Leynaud, archevêque d'Alger, dans la catacombe d'Hadrumète, la Sousse actuelle que nous avons pu étudier, en 1926, après une entrevue avec son savant explorateur. Cette *crypta* date du II^e siècle ou peut-être du III^e. Or elle nous présente un plan quadrangulaire de huit mètres de largeur sur six mètres cinquante de profondeur, soit donc un plan oblong avec quatre piliers de un mètre environ de section pour soutenir les voûtes et les terres au-dessus. Il est vrai qu'il s'agit en l'occurrence de voûtes

en berceau et non de voûtes en arête, mais à ce détail près, nous trouvons à Hadrumète, un premier prototype du plan germinien. Il n'a pas les absidioles, mais complétons-le en pensée, et nous y trouvons le dispositif de Germigny. Hélas, cette *crypta* a dû être recomblée et nous devons désormais en croire ce qu'en a écrit Mgr Leynaud (1).

Pensons ensuite à la partie qualifiée romaine du *Dom* de Trêves et datant du IV^e siècle.

Wilmowsky a prouvé qu'elle appartient à un édifice romain construit vers 375, et Franz Oelmann, que ce devait être le consistoire du palais impérial qui, au commencement du V^e siècle, soit vers 418, sans doute, fut transformé en cathédrale épiscopale (2). Son plan est carré sur environ quarante mètres de côté, hors-d'œuvre, avec une partie centrale carrée aussi d'environ vingt mètres. Toute la partie supérieure de cet édifice a disparu, de même que l'abside et les absidioles. On ne peut même pas affirmer que ces dernières ont jamais existé. Rétablissons en pensée ce que ce vaste monument a dû être et nous y trouvons en grand le plan germinien. Il y a bien une restitution faite, avant 1836, par l'architecte Schmidt, mais elle est loin d'être complète et probante (3). C'est tout naturel, si l'on songe à l'état de l'archéologie à cette époque romantique, qui pré-ludait seulement à nos études; elle prouve que, dès ce moment, on a eu la préscience d'un parti germinien.

D'ailleurs le fait indéniable de la participation du maître Odo, le constructeur de Metz, à l'œuvre d'Aix, qui connaissait certes le monument de Trêves, voisin de sa ville natale, est un argument solide pour l'origine du plan germinien.

Un autre exemple nous vient dans l'église de Saint-Laurent à Milan (4) qui remonte, au moins, au IV^e siècle. Modifiée, dénaturée,

(1) Mgr LEYNAUD, *Les Catacombes africaines, Sousse, Hadrumète*. Alger, 1912, p. 373.

(2) MARCEL AUBERT, *Congrès de Rhénanie*, 1922, Paris, Picard, 1924, p. 76.

(3) *Baudenkmale der Romische Periode in Trier*. Trier, 1836-1844; SCHAYES, *Histoire de l'Architecture en Belgique*, I, p. 71; GEORG DEHIO, *Geschichte der deutschen Kunst*. Berlin, 1920, I; FORSTER, *Monuments d'Architecture*. Paris, 1859, I, p. 28.

(4) ADOLF MAUKE, *Die Baukunst als Steinbau*. Basel, 1897, p. 56.

on distingue en elle, le plan en croix grecque avec *cella* ou *naos* sur octogone, disposition qui procède d'un prototype germinien.

Il a pu en être de même, malheureusement elle a disparu, pour une autre église carlovingienne de notre pays. Vers la fin du VIII^e siècle, l'abbaye de Saint-Ghislain était gouvernée par l'abbé saint Elephas « neveu, dit-on, de Charlemagne ». Celui-ci fit agrandir à ses frais, l'abbaye en 808, et construire une « plus belle église » sur la tombe de saint Ghislain († 685). La consécration en fut faite le 25 juillet 822 par le XVI^e évêque de Cambrai, Halichaire (1).

C'est donc un édifice presque contemporain de l'église de Germigny et inspiré par la même pensée du grand empereur. Nous ne le citons qu'à ce titre.

Il y a également la petite église citée par Cattaneo dans son *Architecture en Italie du VI^e au XI^e siècle* qui s'élève à Vérone dédiée aux saintes Tesea et Teuteria et qui fut consacrée par l'évêque Annon, en 751, selon Biancolini (2) qui montre un plan maladroitement interprété par les maçons d'alors. On y retrouve une « espèce de coupole » une seule abside et les quatre piliers bien caractérisés. Visiblement l'architecte se proposait de construire une église à croix grecque, mais le mur périmétral fut exécuté sur plan barlong au lieu de l'être sur carré.

On voudrait pouvoir en dire autant de l'église Notre-Dame à Tongres, consacrée en 804, par le pape Léon III en présence de Charlemagne et du comte de Looz, Ogier, mais malheureusement nous ne connaissons rien de sa disposition architecturale (3). Nous serions tenté de penser que le plan germinien a pu lui être appliqué vu sa proximité d'Aix-la-Chapelle (4), mais c'est une opinion toute gratuite.

D'autres édifices peuvent encore être cités en Occident. En 814,

(1) BOUSSU, *Histoire de l'Abbaye de Saint-Ghislain*, p. 21; L. A. J. PETIT, *Histoire de la Ville de Saint-Ghislain*. Mons, 1872, p. 10.

(2) BIANCOLINI, *La Chiesa di Verone*, 1748. Cité par CATTANEO, *Venise Ongania*, 1890, p. 114.

(3) PERREAU, *Tongres et ses Monuments*. Anvers 1846, p. 34; *Annales de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique*, 1846.

(4) *Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Landkreise Aachen*. Dusseldorf, 1912, p. 43.

année de la construction probable de Germigny, une église se construisit près d'Aix-la-Chapelle, auprès du siège impérial d'Occident, c'est la *Cornelis Kirche* à Cornelimunster (1). Il n'en reste que les fondations et cependant, à les voir, cette église sur plan carré à une seule abside avec narthex sans communication apparente avec la cella paraît bien d'une même conception. Malheureusement les traces des quatre piles internes manquent et partant l'exemple n'est pas absolument convaincant (2).

Il y a aussi la croisée de l'église de Saint-Philibert, à Grandlieu dans la Loire-Inférieure bâtie par les moines de l'abbaye de Noirmoutier, en 819, qui, à l'examiner, paraît avoir eu un tracé germinien dont le quatrième doubleau aurait été démoli.

En Italie, on l'observe dans la chapelle de Saint-Satyr à Milan (868-887), un peu moins ancienne, dans l'église de Rossaro (Calabre), datant du IX^e ou X^e siècle, etc...

Cette même disposition existe encore dans la chapelle castrale de Saint-Basile dans le *castrum* des comtes de Flandre à Bruges. Nous allons en parler, mais auparavant établissons les faits qui appuient son caractère carlovingien bien qu'elle soit d'une époque postérieure. En plus de cette chapelle de Saint-Basile, dans le *castrum* de Bruges, il a existé une autre église fondée par saint Éloi, au VII^e siècle sous l'invocation de la Vierge et plus tard de saint Donatien ou Donat. Tout au début du IX^e siècle, cette église primitive avait été rebâtie, puisque Baudouin I^{er} Bras de Fer qui régna de 864 (?) à 878-79, y déposa les reliques de saint Donatien, reçues d'Ebbo, évêque de Reims (3). Cela est fondé sur un texte de Jacques van Maerlant, né vers 1235 et mort vers 1300 :

*Ende dedene leggen indie kerke
Die naer der Aecsen gewerke
Ghemaect was enser Vrouwen teeren.*

(1) Sa construction est en train sous Baudouin III qui régna de 958 à 962.

(2) CH. DIEHL, *L'Art byzantin dans l'Italie méridionale*. Paris, 1894, p. 193.

(3) AD. DUCLOS, *Congrès arch. et hist. de Liège*, 1909. Liège, Poncetlet, 1909, p. 345.

Ainsi le corps du saint fut déposé dans l'église qui avait été rebâtie dans le mode aixois, *aecsen*, en l'honneur de la Vierge. Elle doit donc dater de la première moitié du IX^e siècle.

Évidemment van Maerlant nous rapporte là une tradition, mais un autre texte de 961 vient nous éclairer. Ce diplôme dit :

A Balduine constituam et ab antiquo tempore fundatam

et jette une lumière plus vive sur le problème. On sent qu'il y est fait allusion à l'antiquité de la création imitée d'Aix. Galbert dans l'excellente édition d'Henri Pirenne, au sujet du meurtre de Charles le Bon, donne sur cette église des données précieuses. Adolphe Duclos, chanoine de la cathédrale de Bruges en a conclu aux faits suivants qui marquent bien l'imitation de la basilique aixoise.

L'église était construite en rotonde, haute et voûtée. Elle était à deux étages construits autour de celle-ci. A l'étage se trouvait une galerie, *emporium*, donnant sur le *chorus* et sur la partie centrale entre ses colonnes.

Dans cette galerie se trouvaient des chapelles et l'orgue. A l'ouest, une forte tour se terminait par deux flèches, et Duclos s'en réfère à l'église de Maestricht pour comprendre ce que cela veut dire.

Tous ces détails nous prouvent que l'ancienne église disparue du *castrum* brugeois était de la classe des églises de Thionville, Compiègne, Groeninghe et de Nimègue, ces succédanés de la basilique aixoise, sans oublier Saint-Jean de Liège (982) et Essen (1).

C'est dans ce même *castrum* et dans cette contrée influencée par le style d'Aix et par conséquent dans cette atmosphère orientalisée que fut bâtie la chapelle castrale. Celle-ci est conçue dans la donnée germinienne. C'est un édifice à deux étages sur plan oblong rectangulaire composé de trois nefs comme à Germigny, se croisant et formées par quatre colonnes supportant des doubleaux, des formerets et les voûtes.

(1) KARL FAYMONVILLE, *Aachen, Das Munster*. Dusseldorf, 1916, p. 86.

L'étage n'existe plus qu'en fragments de murs conservés lors de la reconstruction de l'*emporium* à l'époque gothique.

Voyons à quelle date remonte cette chapelle de saint Basile?

En 1127, elle n'existait pas encore s'il faut en croire Galbert qui ne la mentionne pas dans sa description du château. Thierry d'Alsace dont le règne va de 1128 à 1168, l'a fait construire en l'honneur de Dieu et de la Vierge, tout comme celle de Germigny et y a créé des fondations pieuses. Son fils, Philippe d'Alsace, les renouvela, en 1187, par un diplôme daté de cette année donné au château de Maele, et plus tard transcrit dans une confirmation de cet acte par Robert de Béthune qui a régné de 1305 à 1322.

Ainsi nous savons qu'elle fut érigée postérieurement au mariage de Thierry d'Alsace avec Sibylle d'Anjou. Nous connaissons qu'elle reçut, en 1149, la relique du Saint Sang.

Elle date donc de 1134 à 1149.

Coïncidence à noter, une autre chapelle, celle de saint Gothard près de la cathédrale de Mayence, conçue sur ce même plan, sur une donnée semblable, date de 1137, et est donc absolument contemporaine de la chapelle brugeoise.

« Cette chapelle à deux étages, nous dit M. Marcel Aubert, com-
» muniqant par la travée centrale, se rattache ainsi à la grande famille
» des chapelles à plan central et à tribunes sur les bas-côtés dont
» celles d'Aix et d'Ottmarsheim sont les plus remarquables exem-
» ples (1). »

Ne datant que de la fin du XII^e siècle, l'église de Wisby en Suède, est de la même descendance et s'appelle d'ailleurs l'église des Grecs, ce qui le prouve (2).

En Belgique, on voit encore le plan germinien dans la chapelle de Guvelingen qui date du XII^e siècle, propriété de la fabrique de Schurhoven qui ne prend aucune précaution pour la conservation de cet édifice, malgré son grand intérêt archéologique, nous dit

(1) MARCEL AUBERT, *Congrès archéologique de Rhénanie*. Paris, Picard, 1924, p. 192.

(2) CAMILLE ENLART, *L'Architecture romane*, HISTOIRE DE L'ART par ANDRÉ-MICHEL I^a, p. 535, d'après M. W. WHITE.

M. G. Govaerts dans ses *Pentteekeningen van zuid en west Limburg*.

Le voisinage d'Aix nous incite à croire qu'il s'agit là d'une survivance du type germinien légèrement modifié par l'allongement des éléments du plan qui fait de lui un moyen terme entre les plans basilical et germinien. Un siècle auparavant environ, en Catalogne, le beau livre de notre ami J. Puig y Cadafalq montre Sant Florens del Munt (1045), Sant Vicens de Cardona (1020), qui répondent au même prototype.

A une époque postérieure appartient l'encensoir (1) conservé dans le trésor de la cathédrale de Trêves, datant lui aussi du XII^e siècle et représentant une chapelle qui a tous les caractères du plan germinien.

Elle nous montre ses tourelles d'angle, ses pignons, ses absidioles, tous au nombre de quatre, sur plan carré et sa coupole centrale modifiée, il est vrai, pour en faire le motif de suspension du couvercle de l'encensoir. Cette belle orfèvrerie donne des détails très précieux sur le décor architectural de cette sorte d'édifices, tels que le concevaient les artistes de l'époque romane. Nous étonnerons peut-être nos confrères en énonçant le fait suivant, mais nous croyons que leurs études les conduiront ultérieurement à la même conclusion.

Le plan germinien vint enfin trouver son efflorescence suprême dans l'église de Notre-Dame à Trêves qui marque à la fois son triomphe et le superbe résultat de son développement.

Nous sommes au XIII^e siècle !

Nous venons de parcourir du II^e au XIII^e siècle l'histoire des églises sur plan carré et à les considérer dans leur succession; on serait cependant trop pressé d'en conclure que le plan germinien ainsi appliqué dans le cours de onze siècles ne doit pas son origine à l'Orient, mais n'est qu'un des échelons d'une filiation continue d'édifices d'abord romains, ensuite romans et gothiques nés de la pensée latine dans la *Gallia Belgica* ou encore dans la *Germania inferior* pour se répandre ensuite dans la Gaule et le nord de l'Italie.

(1) STEIN ET MARCEL AUBERT, *Glossaire archéologique de Victor Gay*, vol. II, p. 49, art. *Interrasile opus*; VIOLLET LE DUC, *Dictionnaire du Mobilier*. Paris, 1871, vol. II, p. 98; DIDRON, *Annales archéologiques*, vol. IX, p. 357.

III

Cela n'implique pas l'origine purement romaine du plan germinien, d'autant que l'opinion commune des archéologues est que le plan de Germigny a été inspiré par l'Orient. Nous ne pouvons donc pas conclure sans examiner la question sous cet aspect, différent du précédent, et sans envisager sa possibilité. Édouard Corroyer faisait remonter l'église de Germigny-des-Prés, en parlant, en Syrie du prétoire de Mousmieh (Phéna), construit au II^e siècle sous Marc-Aurèle et Lucius Verus, avec moins d'évidence de baptistère d'Ezra (début du VI^e siècle), également existant en Syrie.

Mais c'est surtout à deux autres églises, celles-ci d'Arménie, qu'on rapproche Germigny. Il s'agit d'Etschmiadzin, jadis Valarsapat (1), Sainte-Gaiane et de sa voisine Saint-Ripsime, toutes deux construites d'après un prototype oriental. L'église de Sainte-Gaiane aurait été édifiée vers la fin du V^e siècle et restaurée au VII^e; elle est donc de loin antérieure à celle de la Trinité de Germigny (2).

Inutile de dire que celle-ci ne se fit pas par le rayonnement (3) de la chapelle palatine d'Aix, mais, dans l'esprit orientalisé qui imprégnait la Cour de l'empereur franc d'Occident.

Notre ami, M. Louis Bréhier (4) a fort bien mis en lumière cette infusion d'éléments orientaux dans l'art qui a suivi en Gaule, les invasions barbares du V^e siècle. Il nous a montré après la chute de tout pouvoir romain dans nos contrées, l'activité des colonies dites syriennes, mais provenant non seulement de Syrie, mais d'Égypte, d'Asie mineure, de Mésopotamie, qui s'étaient emparées dès le I^{er} siècle chrétien du commerce méditerranéen. Il cite qu'à Marseille, Salvien dénonce leur avidité de mercantis. Au V^e siècle, à Narbonne, on a trouvé des épitaphes en grec et en hébreu. A

(1) Le plan de cette église se retrouvera au XIII^e siècle amplifié dans l'église de Chrysokephalos à Trébizonde.

(2) CHARLES DIEHL, *Manuel d'Art byzantin*, 1910, p. 315; FRANCOIS BENOIT, *Manuel d'Histoire de l'Art. L'Architecture. — L'Orient*. Paris, 1912, p. 85.

(3) Leotalde qui écrivait à la fin du X^e siècle semble le déclarer. J. BANCHEREAU, *op. cit.*, p. 84.

(4) LOUIS BREHIER, *L'Art en France des invasions barbares à l'époque romane*. Paris, 1930, pp. 32-39.

Orléans, nous en avons vu au Musée archéologique. Dans cette ville, en 585, le roi Gontran est reçu par les trois nations des Latins, des Syriens et des Juifs et *tutti quanti*. Les preuves dues à l'érudition de M. Bréhier abondent et se font convaincantes dans son beau livre sur le préroman en France.

A cette même époque, en Orient, on rencontre sous sa forme parfaite le plan en croix grecque. Postérieurement au VI^e siècle et même antérieurement, il se laisse pressentir dans certains édifices de l'Asie Mineure comme Aladja Kisle, Binbir Kilisse, Mahaletch et il se trouve réalisé dans une certaine mesure dans l'église des Apôtres élevée à Byzance sous le règne de Justinien (1).

On le voit l'âge d'or de l'architecture byzantine précède celui de l'art carolingien, au IX^e siècle, à la Cour d'Aix-la-Chapelle.

Ces faits sont capitaux pour l'histoire de l'architecture de l'Occident de l'Europe. Au VIII^e siècle, le centre du mouvement dans notre pays, dans la future basse Lotharingie est à la Cour impériale. C'est de là que Charlemagne et ses ministres font agir des architectes ou des artisans et leur commandent ces édifices. L'érudition germanique soutient que maître Odo, le Messin, est l'auteur des plans de l'église palatine, sous la direction d'Einhart. Nous ne pouvons douter de la part qu'il a prise à la construction, mais sur quelles données a-t-il travaillé, sous quelles suggestions a-t-il œuvré dans le rayonnement des édifices d'Orient qui s'est produit dès la période romaine? Évidemment il a pu obéir aux suggestions de la mode byzantine qui triomphait à la Cour de Charlemagne cherchant à égaler en faste et en culture les Cours d'Orient et des Abbassides. Byzance et Bagdad sont les rivales d'Aix-la-Chapelle, en politique, mais ce sont elles qui inspirent le goût artistique du nouvel empire d'Occident et éclairent la voie de ses artistes novateurs. Ainsi formé le centre impérial franc a exercé d'autres influences plus lointaines et dues à un effet inverse, l'Occident dictant cette fois à l'Orient proche un plan d'édifice qui en était venu.

En parlant des monuments de l'architecture carolingienne en

(1) CHARLES DIEHL, *Manuel d'Art byzantin*. Paris, 1910, p. 165.

Dalmatie septentrionale, au Congrès d'Histoire de l'Art de 1921, M. Miloje M. Vassitch (1) a appelé l'attention du monde savant, sur l'église de Saint-Donat de Zadar qui est de même inspiration que la chapelle palatine d'Aix et a été bâtie alors que cette ville était sous la domination franque.

La pensée orientale inspiratrice de l'église de Germigny a continué à être la source d'autres édifices vers la fin du IX^e siècle en Orient. Datant de cette époque, l'église de Théotocos à Constantinople peut y être rattachée et est presque contemporaine de Saint-Nicodème d'Athènes et de Santa Fosca de Torcello dans les lagunes Vénitiennes.

Même l'église du monastère de Daphni, près d'Athènes, bâtie vers le X^e siècle peut y être rapportée.

Citons encore : les églises de Saint-Nicolas de Myra, de Deré Ahsy, même Sainte-Sophie de Salonique et les églises de l'Athos datant du X^e siècle de la même lignée.

Terminons ce rapport par une conclusion que nous proposons à votre examen.

Nous pouvons affirmer, d'après ce qui précède, que la commande de l'église de Germigny-des-Prés est partie de la Cour de Charlemagne, à Aix-la-Chapelle.

En même temps que Théodulfe, ministre de l'empereur, Odo le Messin y était, lui qui avait tout au moins dirigé, s'il n'en a pas été l'architecte, les travaux de la chapelle palatine impériale, Théodulfe pouvait choisir le plan basilical ou encore le plan en rotonde, en coupole. Enfin il pouvait imposer à son maître des œuvres le plan polygonal. Tout au contraire, il a choisi le plan en croix grecque insérée dans un carré.

Odo était de Metz. Il y connaissait un exemple de ce plan dans la salle du consistoire du palais impérial, transformée en cathédrale depuis, vers l'an 418. L'a-t-il signalé au ministre Théodulfe comme pouvant donner naissance à l'église qu'il voulait construire sur les bords de la Loire. Nous ne le saurons jamais, mais cela paraît probable et même certain, tant cela semble vraisemblable.

(1) *Actes du Congrès de Paris, 1924, p. 102. Première partie.*

Voici établi dans un ordre chronologique, ainsi parfait qu'il nous a été possible, le tableau des exemples cités plus haut du plan germinien. Nous attirons l'attention des chercheurs sur l'extention à donner à ce tableau qui recevra, nous le pensons, des notations nouvelles par leurs travaux futurs.

EN ORIENT :

Crypte de la catacombe d'Hadrumète datant du deuxième siècle
 Prêtoire de Mousmich Syrie idem.

EN OCCIDENT :

Église cathédrale de Trèves datant du quatrième siècle
 Église de saint Laurent à Milan idem.

EN ORIENT :

Église de sainte Gaiane à Etschmiadsine Valarsapat (Arménie) datant du cinquième siècle
 Église de saint Ripsime » idem.
 Église d'Aladja Kisle Asie mineure » datant du sixième siècle
 Église di Binbir Kilisse » idem.

EN OCCIDENT :

Église de sancta Tosca à Vérone consacrée en 751
 Église de Germigny des Prés » avant 814
 Église de saint Corneille à Cornelimünster
 Aix-la-Chapelle (citée sous réserve)
 consacrée en 814
 Église de saint Philbert à Grandlieu » en 819
 (même remarque)
 Chapelle de saint Donat à Bruges consacrée
 avant 850
 (citée en raison de son plan aixois)
 Chapelle du saint Satyr à Milan consacrée en
 868/887
 Église de san Vittore à Chiusi » »
 Église de sant Vicens à Cardana (Catalogne)
 consacrée en 1020
 Église de sant Llorens del Munt (Catalogne)
 consacrée en 1045
 Chapelle de saint Basile à Bruges » en 1127
 Chapelle de saint Gothard à Mayence
 consacrée en 1137
 Église de Wisby en Suède datant du XII^e siècle

EN ORIENT :

Église de saint Donat à Zadar Dalmatie
 datant du IX^e siècle
 Église de Theotocos à Constantinople
 datant de la fin du IX^e siècle
 Église de saint Nicodème à Athènes
 datant de la fin du IX^e siècle
 Église de saint Fosca à Torcello
 datant de la fin du IX^e siècle
 Église de Daphni près d'Athènes
 datant du X^e siècle
 Église de saint Nicolas de Myra » »
 Église de Deré Ahsy » »
 Église de sainte Sophie de Salonique
 datant du X^e siècle

Dans ces conditions, nous avons vu que sous cet angle, Germigny cesse d'être une « curiosité unique ». Elle n'est qu'un des échelons d'une suite d'édifices conçus suivant un principe identique.

Évidemment il ne s'agit que du principe du plan germinien. Dans les exemples que nous avons cités, les détails peuvent différer, les voûtes être autres, soit : coupoles sur pendentifs ou sur trompes, voûtes surpassées en fer à cheval, voûtes en berceau ou sur croisées. Les voûtes d'Etschmiadsine sont différentes de celles de Germigny et cependant on compare ces églises l'une à l'autre. C'est le plan en croix grecque insérée dans un carré qui est la caractéristique germinienne et nous l'avons retrouvé en Orient, depuis les temps antiques et en Occident, tout au moins depuis le IV^e siècle. Si des vestiges des églises consacrées à Saint-Ghislain, en 808, et à Tongres, en 804, reparaissent grâce à des fouilles, il y a chance qu'on y retrouve d'autres applications du plan germinien.

Ajoutons que Germigny jette un jour intense sur l'origine des constructions romanes postérieures.

Albert Lenoir s'est même demandé si ce n'est pas là le prototype de la croisée de nos grandes églises médiévales romanes et gothiques. Nous y avons eu la même pensée sans nous souvenir alors de celle du savant architecte.

Le fait que Saint-Gall, le plus ancien plan connu de croisée, date de 820, lui donne un premier et important argument probant.

Saint-Jacques de Compostelle, Saint-Sernin de Toulouse, l'église de Conques, Sainte-Marie du Capitole à Cologne, la restitution de l'abbatiale de Clairvaux par notre savant ami Bilson, la cathédrale d'Autun, l'abbatiale de Cerisy-la-Forêt semblent apporter des arguments en faveur de cette idée qu'Albert Lenoir a eu l'excellente initiative de poser à la critique archéologique. Jusqu'ici celle-ci n'a pas soumis cette donnée à une étude serrée. Nous regrettons de ne pouvoir l'étudier dans ce rapport déjà trop développé, bien que ce même parti se trouve en Belgique, dans la croisée de la cathédrale de Tournai, et avec un peu moins d'apparence, dans celles

de l'église de Ruremonde (Limbourg) et de l'abbatiale d'Afflighem (Brabant).

IV

LES PLANS BASILICAUX TRICHORES

Une autre question s'est posée au Congrès d'Orléans.

C'est celle des *cellae trichorae* des plans basilicaux trichores dont les congressistes ont trouvé un exemple dans l'église de Meung-sur-Loire; l'antique *Maudunum* possède en son église, un reste de l'abbaye fondée au VI^e siècle par saint Liphard.

Mais l'église ne date que de la fin du XII^e siècle. Son *transeptum* a les deux bras terminés en absides, c'est une disposition qui se retrouve dans la crypte de Saint-Laurent à Grenoble datant du VI^e ou du VII^e siècle, dans le baptistère de Venasque vers 625, à Cologne. Ce sont là de lointains exemples. On en retrouve au XI^e siècle, à l'église des Apôtres de Cologne, puis dans la seconde partie du XII^e siècle à l'église de Saint-Martin de cette ville, dans la collégiale de Bonn et surtout à la cathédrale de Tournai dont le transept est immédiatement antérieur à l'église de Meung-sur-Loire. Cette disposition est d'ailleurs répandue, puisqu'on la trouve encore dans les églises des apôtres de Cologne, de Saint-Quirin de Neuss, de Rupelmonde, dans l'église de Sainte-Croix de Munster (Loire) à Rolduc, à Gérone (fin XII^e siècle). Puis ce sont les exemples de Noyon et de Soissons, de Marignac, de Tourtoirac, de Saint-Macaire qui viennent à la mémoire en même temps qu'une église de l'Hérault, Saint-Martin de Londres, les églises d'Aubiach, de la Sauvetat de Savères, de Gueyze et de Saint-Maurice de Gençay.

La multiplicité de ces exemples, en France, prouve que le maître des œuvres de Meung n'a pas eu loin à chercher pour en trouver l'inspiration.

(1) GEORGES DEHIO, *Geschichte der Deutschen Kunst*. Berlin, 1916, I, p. 67.

Rapportons en finissant quelques menus faits notés au Congrès d'Orléans relativement à l'Archéologie belge.

A la collégiale de Cléry, M. Lucien Millet a relevé les ressemblances de style de certaines parties de son église(1) avec les constructions de van Boghem, à Brou en Bresse et dans les explications données par MM. Flory, chanoine Chenesseau, et Soyer, à plusieurs reprises, il a été parlé de la collaboration aux XV^e et XVI^e siècles d'ouvriers d'art venus de nos provinces (2). Henri Goldaf, peintre-verrier d'origine flamande établi à Orléans a fourni quatre verrières à l'église de Cléry. Antoine van Brussel a travaillé à l'Hôtel de ville d'Orléans (3), nous a dit M. L. Jarry.

Dans l'église de Puiseaux, il y a un buffet d'orgues datant de la première moitié du XVI^e siècle. Ses belles sculptures en chêne ont une parenté marquée avec les fameuses arabesques de Paul van der Schelde à Audenarde. Le bâti porte creusé dans le bois, un sigle

I C
1646

mais rien n'indique que ce soit la signature du sculpteur ou qu'il soit de notre pays.

Dans l'église de Notre-Dame de la Recouvrance à Orléans, pendant la visite du Congrès, nous avons relevé deux épitaphes :

MESSIRE CLAUDE VAN DE BERGUE
ÉCUYER SEIGNEUR DE VILLIERS CHANTGERIN
ET AUTRES LIEUX, ÉCHEVIN D'ORLÉANS
ÊPOUX DE DAME MARIE THÉRÈSE SEURAT
MORT 15 NOVEMBRE 1783 A 52 ANS.

(1) L. MILLET, *Notre-Dame de Cléry*. Paris, 1926, p. 141.

(2) Notamment au château de Châteaudun où leur facture est apparente.

(3) *Congrès archéol. d'Orléans*, 1892, p. 319.

GEORGES VAN DE BERGUE
DE VILLEBOURG, ÉCUYER, SEIGNEUR
DE MELONNIÈRE, MAUREGARD ET
AUTRES LIEUX, DÉCÉDÉ LE 14 MARS
1790 A L'ÂGE DE VINGT-CINQ ANS

Nos confrères belges auront à rechercher les origines de cette famille van de Bergue. Signalons-leur que Jean van Ruysbroeck dit van den Berghe fut maître des œuvres et devint à la Cour de Louis XI maître-ouvrier et architecte du Roi, charge qu'il conserva du temps de Charles VIII. Alphonse Wauters croyait qu'il a œuvré à Plessis-lez-Tours sur la Loire (1).

Une œuvre bruxelloise a été vue par le Congrès à l'Hôtel de ville de Beaugency. Ce sont des broderies de laine à l'aiguille imitant des hautes lisses et représentant les quatre parties du monde, l'Europe l'Afrique, l'Asie et l'Amérique. Jules Guiffrey dit qu'elles sortent probablement des ateliers de Tours ou de Blois où des métiers de broderie étaient en pleine activité vers 1630-1640 (2). M. James H. Hyde dans son *Iconographie des quatre parties du monde dans les tapisseries* les classe parmi les meilleures que l'art de tapissier ait jamais produites et les décrit avec science. Ajoutons que l'aspect de ces tapisseries nous a d'emblée dénoté des œuvres bruxelloises, que dans le panneau de l'Europe, il y a un *Kasteel*, bien brabançon avec son pignon aigu à gradins et que même s'il était prouvé que le brodeur soit ligérien, un artiste de nos provinces est l'auteur des cartons.

Disons en finissant que quatre tapisseries représentant les sacrifices aux dieux païens complètent la décoration de la magnifique salle de l'Hôtel de ville de Beaugency.

Telles sont nos notes sur le Congrès d'Orléans qui fut excellemment présidé par nos savants confrères Marcel Aubert et Deshouillère

(1) PAUL SAINTENOY, *Biogr. nat.*, XX, p. 599.

(2) *Revue de l'Art ancien et moderne*, III, p. 145, 1898.

pour le plus grand bien des études archéologiques. Les congressistes ont, à juste titre, fait un succès mérité à celui qui en a été l'organisateur, entendu M. Jules Bauchereau, conservateur du Musée d'Orléans. MM. le chanoine Chenesseau, E. Jarry et Jacques Soyer en furent les érudits commentateurs, mettant au service de la science archéologique les trésors des Archives du Loiret.

PAUL SAINTENOY

Membre de l'Académie,

professeur à l'École des Hautes Études de Gand.

JACQUES HANEBALT

PEINTRE BRUXELLOIS DU XVI^e SIÈCLE († 1603)

La série des comptes de l'église paroissiale de la commune de Steenockerzeel présente, à partir de 1578, une lacune de dix années, qu'une note du début du registre de l'année 1588-89 motive par les troubles suscités dans la région par les dissentiments religieux de cette époque.

De nombreux habitants, dont la demeure avait été la proie de l'incendie, se trouvant sans abri, avaient cherché refuge dans le sanctuaire paroissial, lui-même pillé et dépouillé de ses ornements. Le calme revenu on s'évertua à réparer les dommages et à remplacer les ornements artistiques disparus.

La Confrérie de Saint-Bernard, établie en cette église, y possédait une chapelle très fréquentée par des pèlerins. Les prévôts de cette confrérie, désirant remettre la chapelle en état, se mirent en rapport avec un peintre bruxellois, Jacques Hanebalt, pour la confection d'un tableau représentant ce saint, destiné à orner l'autel de la chapelle.

Les pourparlers, entamés antérieurement déjà, avaient abouti, en 1588-89, et le règlement du compte fut acté dans le registre de cette année, le premier de la nouvelle série. Outre la toile, Jacques Hanebalt avait eu à livrer la boiserie et la ferronnerie y nécessaires, le tout pour une somme de cent florins.

La toile brossée par maître Hanebalt pour l'autel de Saint-Bernard offrait une particularité généalogique. Le sujet représentant saint

Bernard comprenait trois personnages, vraisemblablement ceux qu'on retrouve habituellement dans l'iconographie du saint; soit, en dehors de celui-ci, la Vierge qui le nourrit de son lait et l'Enfant Jésus, qu'elle tient sur son genou. Pour représenter ces trois personnages le peintre avait cherché ses modèles parmi les habitants de Steenockerzeel. Leurs noms sont conservés dans un des registres de comptes, grâce à une contribution spéciale versée par eux, en raison de ce qu'ils figuraient sur cette toile. C'était trois membres du ménage d'Hubert van Hamme, soit celui-ci († 1589), son épouse Pétronille Cuelens († 1596) et leur dernier enfant, Abraham. Ces personnes appartiennent à la famille seigneuriale de ce nom, dont de nombreux représentants ont vécu dans cette commune (1).

Le tableau d'Hanebalt fut fort prisé par les prévôts de la confrérie; la quittance signée de la main de l'artiste fut épinglée précieusement dans le registre des comptes de l'année, où on la retrouve encore. (FIG.).

On jugea nécessaire de couronner le rétable qui contenait l'œuvre d'Hanebalt par un « Crispe », un Christ, sans doute, qu'un menuisier de Bruxelles, Pierre van der Beken, eut à confectionner et dont la décoration fut confiée à Hanebalt, qui s'en acquitta avec succès. En témoignage de leur satisfaction du résultat obtenu et de la parfaite exécution du tableau, les prévôts allouèrent à l'artiste un supplément de rémunération s'élevant à six florins du Rhin (Voir annexes).

Le tableau de Jacques Hanebalt n'est malheureusement plus à l'église de Steenockerzeel. L'autel, auquel la toile avait servi d'ornement depuis 1589, fut remplacé en 1648 par celui, fait de marbre et d'albâtre, qu'on voit de nos jours, œuvre d'Hubert van den Eynde d'Anvers, que celui-ci livra pour la somme de huit cent soixante-dix-huit florins. Au cours de la même année on fit exécuter par Jean Goossens, un autre Anversois, un cadre doré destiné au tableau de saint Bernard. De ces particularités annotées, on

(1) Un tableau généalogique très bien étudié de cette famille figure dans l'histoire de la commune de Steenockerzeel par M. Ph. Van Boxmeer, en voie de publication (1930).

Jk Jarit Samit, Pilsen der Part van Brussel
 hemi jndid desj vafangt te 1869 in d'ijde
 d'ierste p'antich d'ijde van Jodenrecht
 van Summe alle rechte d'el d'ierste van 18
 23-entacht bing der heren van Strijfvergele
 de Summe van p'andent g'lden vint 17 1/2
 een g'eev'lycke ant'wertig' tust' ant'wer van 18
 23-entacht van mij 1869 de 23 overmeest'el v'and'ngt
 met p'olcke Summe is 1869 met vermeerst 17 bet'alt
 hem' 17 k'entijf' der v'and'ngt met 1869 is 18
 desj g'ub'ant'ie 1869 p'rijft'ng 1869 met 1869 is 18
 h'ant v'and'ngt d'el d'el d'el d'el d'el d'el d'el
 we 1869 1869 1869 1869 1869 1869 1869

QUITTANCE PORTANT LA SIGNATURE AUTOGROPHE DU PEINTRE BRUXELLOIS JACQUES HANEBAULT

peut présumer que le tableau d'Hanebalt fut également remplacé, et de fait celui qui y figure encore à présent date de la même époque et sa facture trahit incontestablement la main de Gaspard de Crayer.

Cependant, alors que les particularités relatives à l'autel, au cadre et à d'autres travaux exécutés dans la chapelle sont inscrites avec toutes les précisions désirables dans les registres, on n'y trouve rien concernant un tableau nouveau, contrairement à ce qui avait été fait pour le tableau d'Hanebalt. Nous avons recherché le nom de l'auteur de cette toile nouvelle, partout et à différentes reprises, comme du reste le fit aussi un défunt curé de la paroisse, l'abbé De Mayer, qui dans une note laissée par lui, acte l'insuccès de ses efforts. Cette lacune au sujet du tableau et de son auteur doit faire croire que le tableau fut un don, resté anonyme. M. Ph. Van Boxmeer, architecte honoraire de la ville de Malines, qui vient de terminer une histoire de la commune de Steenockerzeel, en voie de publication, a été plus heureux en parcourant les procès-verbaux des visites décanales faites à cette église, source non consultée par nous. Il a voulu nous en faire part et voici l'annotation concernant ce tableau inscrite dans le procès-verbal de la visite, faite, en 1655, par l'archiprêtre, Pierre Noels, chanoine de Saint-Rombaut à Malines : « *In altare Sti Bernardi posita pictura quae constat 300 flor.* » (1). En cette année donc un tableau nouveau, du prix de trois cents florins avait été placé dans l'autel de saint Bernard.

L'absence du nom de l'auteur de ce tableau nécessiterait un complément d'investigation, si l'examen visuel de la toile pouvait faire douter de l'attribution à Gaspard de Crayer que tous les connaisseurs en ont faite.

Une annotation du registre des comptes de l'église viendra corroborer cet avis. Elle est relative au transport de ce tableau de saint Bernard, que le curé fit prendre à Bruxelles par un messenger, auquel il paya une indemnité de ce chef, et qui s'élevait à deux

(1) Archives de l'archevêché de Malines. Registre : *Prosecutio actorum visitationis decanalis*. T. 70, année 1655.

florins huit sous (Voir annexe). Puisque Gaspard de Crayer habitait Bruxelles précisément à cette époque, l'attribution du tableau actuel de Steenockerzeel s'en trouve confirmée.

Les particularités concernant le tableau d'Hanebalt et d'autres encore relatives à ce peintre qu'on trouve dans les comptes paroissiaux de Steenockerzeel, appellent l'attention sur un peintre bruxellois du XVI^e siècle, dont le nom n'avait pas été jusqu'ici exhumé de la poussière des archives. Ses contemporains le qualifiaient de maître, et les particularités relevées à son sujet permettent de le ranger parmi les peintres de mérite de son époque.

Outre la toile figurant la légende de saint Bernard, fournie à la confrérie de ce saint à Steenockerzeel, Jacques Hanebalt exécuta divers autres travaux de peinture dans l'église de cette commune. Peintures décoratives, les unes, dont certaines étaient d'un caractère artistique réel; conservatrices, les autres, telles celles faites sur portes et chassis du sanctuaire.

En voici le détail :

- 1588-89 : Chandelier en fer, décoré d'or et d'argent.
Porte donnant sur le cimetière.
Porte du trésor.
- 1589-90 : Grille de fer clôturant le chœur.
Une croix et les armoiries du Pape.
Le crucifix, avec saint Jean et Madeleine.
- 1590-91 : Verges et troncs.
- 1594-95 : Vingt têtes d'anges pour orner l'autel.
- 1596-97 : Trois couronnes de lumière en fer, suspendues l'une dans le chœur, les deux autres dans les nefs.
- 1597-98 : Sept figurines de saint Bernard pour orner l'autel.
Couronnes et dais au-dessus de la Vierge au soleil.

Au cours de cette dernière année, il peignit sur le mur devant la voûte de la nef une fresque décorative représentant le Jugement dernier. En même temps il peignit, sur un mur latéral de l'autel

de saint Sébastien, trois personnages représentant le prêtre, l'empereur et l'artisan.

Un autre travail artistique de maître Jacques Hanebalt est connu, grâce à l'amabilité de M. l'archiviste Desmarez, notre confrère, qui a bien voulu nous communiquer une note recueillie par lui au cours de ses lectures.

Cette fois il s'agit d'une peinture exécutée en 1602 à Bruxelles même, autre fresque murale sur la façade de l'Hospice du Calvaire représentant la scène du Calvaire (1).

Il en est parmi les travaux énumérés ici qui sont de nature à établir que Jacques Hanebalt avait incontestablement du talent, manifesté, du reste, dans les fresques murales exécutées tant à Bruxelles qu'à Steenockerzeel.

Il dut avoir le crayon facile et portraitiste habile, ainsi qu'il en avait attesté par la représentation des personnes de la commune, sur le tableau de saint Bernard à Steenockerzeel, Hanebalt fut invité, au cours des six jours consacrés au placement du tableau sur l'autel, à dessiner les figures des quelques membres, hommes et femmes, de la Confrérie de Saint-Bernard. (Voir annexes, Compte de la Confrérie, 1588-89.)

De rares détails biographiques recueillis permettent de suivre quelque peu l'artiste dans sa carrière.

Alph. Wauters (2) cite Jacques Hanebalt comme propriétaire du manoir de Melsbroeck; voici en quels termes : « Un autre manoir » composé également d'un carré de bâtiments avec quatre tourelles, » se voit dans la partie orientale du village. Les anciens actes l'appellent Boitsvoert ou Boetfort. Lorsque Jean Thielman le céda à Jacques Hannibal (13 Avril 1587) et lorsque celui-ci le greva d'hypothèques au profit de Henri Madoets (20 décembre 1594), » on ne trouvait sur son emplacement que des ruines. »

(1) *Archives des Hospices de Bruxelles*. H. 955. Hospice du Calvaire, Manuel, 1600-1607 : « Item, 2 Aprilis 1602 aen Jacques Hannebal, schilder, voor het schilderen ende stofferen van het taffereel van den berch van Calvariën gestelt voer in den ghevel van desen godshuyse. XX Rinsg. »

(2) *Histoire des environs de Bruxelles*, t. III, 117.

Sans doute Jacques Hanebalt habita-t-il ce manoir, voisin de Steenockerzeel, lorsque les prévôts de la Confrérie de Saint-Bernard érigée en l'église de cette commune, lui confièrent la confection du tableau pour leur autel, en 1588.

Hanebalt n'était pas un ingrat; quand, dix ans plus tard, les marguilliers de l'église de Steenockerzeel garnirent leur sanctuaire d'un mobilier décoratif nouveau, il fit don à l'église d'une statuette représentant son patron, l'apôtre saint Jacques le Majeur.

Plus tard, Jacques Hanebalt alla habiter Bruxelles, à la chaussée d'Anderlecht; il y occupa une propriété nommée « den swerten leeuw », voisinant celle dénommée « den valck ». Il en paya le cens en 1599; après son décès, en 1603, sa veuve continua à payer cette redevance (1).

Dans ces deux documents, ainsi que dans les registres des comptes de l'église et dans ceux de la Confrérie, le nom du peintre se trouve écrit : « Hannibal » ou « Hanibal ». La forme adoptée dans cette notice est celle que lui-même traça de sa main au bas de la quittance délivrée en paiement du tableau de saint Bernard, le 31 août 1589.

Sa mort est actée, au cours de l'année 1603, dans le registre de la Confrérie de Saint-Bernard, conservé à la cure de Steenockerzeel (Voir annexe).

G. VAN DOORSLAER.

ANNEXES

REGISTRES DE COMPTES

1588-89

a) De la confrérie de Saint-Bernard.

F^o 39. It. bet. Mr. Jacus hanibal schilder der stadt van Brussele van de autaertafel te schilderen ende allen het houtwerck ende

(1) Archives générales du Royaume. Chambre des comptes, n^o 44834, f^o 26 r^o.

ijserwerck daer toe te leveren soe men by den prochiaen ende proessten met advijse van den outste broeders der broerscap met hem over langhe overcommen was de somme van... hondert gulden.

Item noch betaelt tot eenen scrijnwercker te brussele genoempt Peeter van der beken van een Crispe boven op den tafel te maken ende niet in de commerscap ondersproken en was ten laste van den schilder en zeer was van noode tot meeste sieraert, x Rg.

b) De l'église.

It. bet. Cornelis den horologiemaker tot Brussele van den grooten ijseren candelaere staende in den hoogenchoor te repareren ende eenen nieuwen ijseren voet aen te maken wegende hondert xix pont gemerckt den ouden verloren was de somme van xxvj R. x s.

It. bet. Mr. Jacus hanibal schilder tot Brussele van den selven candelare te schilderen en de rijckelijck met goudt en de silver te stofferen boven negen susteren rockx Brussels mate die hem vuijten spijcker is gemeten geweest, gemerckt tcoren zeer goed coop was, waeraff de groote generale rekeninghe is mentie makende noch in gelden de somme van xi R.

It. de selve bet. van de lijckpoorten op de kerckhoeve root te schilderen met de stocken van den cruijs, ij R.

It. de selve noch van de Treserije doere groen te schilderen, xx st.

1589-90

a) De la Confrérie de Saint-Bernard.

F^o 41. Item ontfaen van Petronelle Cuelens wed^e Hubrecht van hamme die met haren man en Abraham haren ionckxten soene in de nieuwe tafel van St. Bernaerds geconterfeijt staet voer een goede conste om te vervullen den grooten cost der selver tafel in gelden iij R.

F^o 51. Item alsoe men bevonden heeft als dat Mr. Jacus hanibal schilder zyn devoor zeer wel gedaen heeft int leveren ende schilderen der autae tafel van St. Bernardts ende die selve noch rijckelijck geschildert heeft een Crispe staende boven de voers. tafel die in

de commerscap niet en was ondersproken maer by de proessten der broederscap aen eenen scrynwerker selve doen maken als blijktt in de voorgaende reckeninghe... by den parochiaen proesten en de bruderen der broederscape den schilder noch geordineert gegheven te wordden de somme van sesse gulden soe zy met hem minnelijck vj R. zyn overcommen.

b) De l'église.

Item bet. francen grooffsmet woenende tot Brussele by den vijffhoeck van xvj ijseren gedraeijsde staken int voers. werck (nieuwe affsluijt voer den hoogen choor) wegende tsamen twee hondert xvj ponden het pont voer jz stuijver achtien mijten loopt ter somme van xviii R. xviii st.

It. bet. Mr. Jacob hanibal van de selve staken gruen ende root te schilderen met olie verwe en oijck. te swerten achter de voers. apostelen ende S^e Margarete tsamen vj R. x st.

1590-91

De la Confrérie de Saint-Bernard.

F^o 75. It... mr. Jac. hanibal... van stocken te schilderen.

1594-95

De la Confrérie de Saint-Bernard.

F^o 112. It bet. Mr. J. hanibal schilder van xx ingelhoijkens om de kercke te verchieren ten ommeganghe van St.-Bernaerds v Rg.

1596-97

De l'église.

It. bet. aen den smidt tot Brussele van de drije oude ijseren croonen te versienen die zeer gebroken waren om te hanghen de eene in den hoogen choor ende de twee in den bueck ix R.

It. bet. Jacus hanibal schildere van de drije croonen te schilderen ende stofferen naer hunnen eysschen. xviii R.

a) De la Confrérie de Saint-Bernard.

F^o 147. Item alsoe noch aen het selve cieraert gebraken seven ronde beldeken (schoon boort op latten commende voer den altaer) geschildert van St.-Bernaert dwelck het werck niet en is van voerg. jonghe dochters, alsoe Mr. Jacus hanibal daer voer bet. ij Rg. ij st.

b) De l'église.

It. betaelt Jacus hanibal van het oordeel te vernieuwen van het welffsel in de bueck met noch op eenen muer te zyden den altaer van sincte Sebastiaen te schilderen drije personagien den prister, den keijser ende den arbeijtere tsamen de somme van lx Rg.

Item bet. tot Brussele aen Willem den beldesnyder van het groot crucifix met Maria ende St. Jan en Magdalena te repareren datter aen gebroken was vele nieuwe looveren aen te maken de sonne ende mane datter te vore niet en was tsamen. vj R. xv st.

Item bet. den voerg. schilder van het voers. cruijs metten voete ende belden daer op staende rijckelijck te schilderen ende stof-feren xxiiij R.

It. bijde voers. schilder ende scrijnwercker met zyn knechte verteert soe int stellen van haren wercken als oock int aenveerden desselfs en het cruijs hier geschildert vj R.

Item noch bet. aen den selven schilder van een houten cruijs te schilderen metten wapenen van onsen heijligen Vader den paus van Roome met al datter toebehoort oijck van alle het houtwerck daer toe te leveren om in de afflaten te rechten tsamen vj R.

Item de selve (Jan de Smedt) bet. van diverssche ijseren haken geleverd met houvasten als aen Salvator gegheven bij h. Jeronimo van fraechem prochiaen, S^e Peeter gegheven bij heer Rombout van Obberghen in zyne levne tijde, S^e Pauwels bij h. Pauwels pelsmaker ende h. Jan van Hamme, S^e Andries gegheven bij heer Jeronimo van Steenwinckele als hij leefde, S^e Jacob de meerdere bij M^r Jacob hanibal schilder, S^e Jan gegheven bij h. Jan De Meyer, S^e Thomaes bij Sebastiaen Verbesselt, S^e Jacob de Mindere gegheven

bij M^r Lijbrecht de Velle, S^e Philips bij mijn heer Philips Beerchen
secretarius in den Rade van Brab. en oijck voer S^o .Margariete
gegheven by de vroukens van den dorpe ende oijck van vier groote
ijseren gemaect te zyde het h. cruijs autae daer de gardijne roijen
inne commen gemerckt het ijser al meest is in de kercke gevonden
etc voor het maken xvj st.

It. bet. de montcosten van den selven schilder met twee knechten
xiiij daghen werckende soe hem was toegeseyt xiiij Rg.

It. bet. Jacus hanibal van de selve (croone rontomme den hemel
boven de mariebeelde) te vergulden ende den hemel met het ijser-
werck ende appelen te schilderen xj R.

1603-04

De la Confrérie de Saint-Bernard.

F^o 281. Ontfaen van de dootschulden met een jaer jaercosten
M^r Jacus hanibal schilder tot Brussel.

1648

De la Confrérie de Saint-Bernard.

Item aen meester Huijbrecht van den Eijnde van het maecken
en leveren den nieuwen altaer van S^{te} Bernaerts van albast ende
marber gemaect xviiij^elxxviiij guld

Item aen eenen schilder van brussel van eenich loeffwerc aen
S^e bernaerts altaer te scilderen vj guls.

Item aen M^r Jan Goossens tot Antwerpen voor eenen vergulden
leijst tot het tafereel van St.-Bernaerts bet. 32 gul. x st.

1650-64

De l'église.

F^o 52. Item betaelt aen Jan Smekens vuijt laste van den heer pastoor
voor tot Brussel te haelen de schilderije van St.-Bernaert bij quitantie
van 24 mei j 1654 ij guld. viij st.

L'AUTEUR DE LA MADONE RUCELLAÏ

A L'ÉGLISE SANTA MARIA NOVELLA, A FLORENCE.

L'église Santa Maria Novella, à Florence, abrite un tableau anonyme où sont figurés Marie et Jésus enfant, assis et entourés par six anges (FIG. I) (1). L'œuvre est placée actuellement dans la chapelle Rucellaï et connue sous le nom de Madone Rucellaï.

On ignore quelle est l'histoire de cette peinture. Des opinions très diverses ont été formulées à propos de son auteur (2). Certains critiques, parmi lesquels M. L. Venturi (3), l'ont donnée à Cimabue. M. O. Siren (4) suppose qu'elle est due à la collaboration de Duccio et de Cimabue, tandis qu'un autre groupe d'historiens de l'art en font la pièce capitale du catalogue de celui qu'ils dénomment : le Maître de la Madone Rucellaï (5). Mais la majorité de ceux qui ont étudié la question ont cité avec plus ou moins de certitude Duccio (6).

Nous estimons que cette attribution doit être défendue.

(1) Reproductions de l'ensemble et de certains détails du tableau dans C. H. WEIGELT, *Die sienensische Malerei der XIV. Jahrh.* Munich, 1930, 1 vol. in-4°, pl. 1, 2, 3, 4, 5, 6.

(2) L'historique de la question de la Madone Rucellaï a été exposé par C. WEIGELT dans *Künstler Lexikon* de THIEME ET BECKER, X, 1914, p. 29; O. SIREN, *Toskanische Maler im XIII. Jahrh.*, Berlin, 1922, p. 302; E. CECCHI, *Les Peintres siennois*, traduction de J. CHUZEVILLE, Paris, 1928, p. 134.

(3) L. VENTURI, *Catalogo della Collezione Gualino*. Turino, 1926.

(4) O. SIREN, *op. cit.*, p. 309.

(5) W. SUIDA, dans *Jahrbuch der K. preusz. Kunsts.*, 1905, pp. 28 à 39.

(6) A. VENTURI, 1907; R. VAN MARLE, 1923-1924; OFFNER, *Italian Primitives at Yale University. Comments and Revision*, New Haven, 1927; C. WEIGELT, *op. cit.*, 1930, pp. 3-6; R. SCHNEIDER, *La Peinture italienne*, t. I, Bruxelles et Paris, 1929, p. 6.

En effet, l'attribution de la Madone Rucellai à Cimabue ne repose sur aucune certitude historique. Aucune pièce d'archives connue n'a révélé l'intervention de ce peintre, à quelque moment que ce fût, dans les travaux de décoration de Santa Maria Novella. Le témoignage de Vasari, que l'on a invoqué si souvent, n'échappe pas à la critique (1); le Florentin raconte la genèse de l'œuvre, la visite que le roi Charles d'Anjou fit à Cimabue alors que celui-ci travaillait dans son atelier, les cris de joie qui retentirent dans le jardin et comment le lieu fut dénommé, depuis lors, « il borgo allegri ». Il rend compte aussi du transport du tableau de la maison de l'artiste à l'église.

On le sait: Vasari n'est pas un érudit. Lorsqu'il rédige la biographie de Cimabue, il néglige de consulter les documents contemporains, par exemple les registres de l'opera del Duomo de Pise, qui existent encore, et qui mentionnent la part de l'artiste dans l'ornementation de l'abside de la cathédrale. Vasari puise dans les chroniques du XV^e siècle; il reprend une liste des œuvres de Cimabue dressée de façon fantaisiste par Albertini, au début du XVI^e siècle, et il l'allonge; il amplifie des détails groupés déjà par Antonio Billi (2).

Il est difficile d'admettre que l'anecdote de la visite de Charles d'Anjou et du « borgo allegri » soit exacte, car Dante qui parle de Cimabue (*Purgatoire*, chap. 11, 94), n'y fait aucune allusion. Cependant, il est désireux d'introduire des faits notables dans son récit, tout autant que le chroniqueur Malespini qui n'en souffle pas mot davantage (3). Il se pourrait fort bien que la relation du transport triomphal à l'église ne se rapporterait pas à Cimabue, ni à Santo Maria Novella. Semblable fête eut lieu à Sienne le 9 juin 1311, en l'honneur de la Maesta de Duccio. Un manuscrit italien

(1) A propos de la Madone Rucellai, voir VASARI, *Le Vite...*, mit kritischen Apparate herausgegeben bei K. FREY, I, 445, Munich, 1911.

(2) C. FREY, *Il libro di Antonio Billi esistente in due Copie nella biblioteca nazionale di Firenze*. Berlin, 1892, pp. 4-5.

(3) R. MALESPINI, *Storia antica di Ricordano Malespini dalla edificazione di Fiorenza per insino anno 1281*. (La Bibliothèque royale de Bruxelles possède un exemplaire de l'édition de 1598.)



FIG. I. — LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS
EXÉCUTÉ PAR DUCCIO (?)

Église Santa Maria Novella, Florence

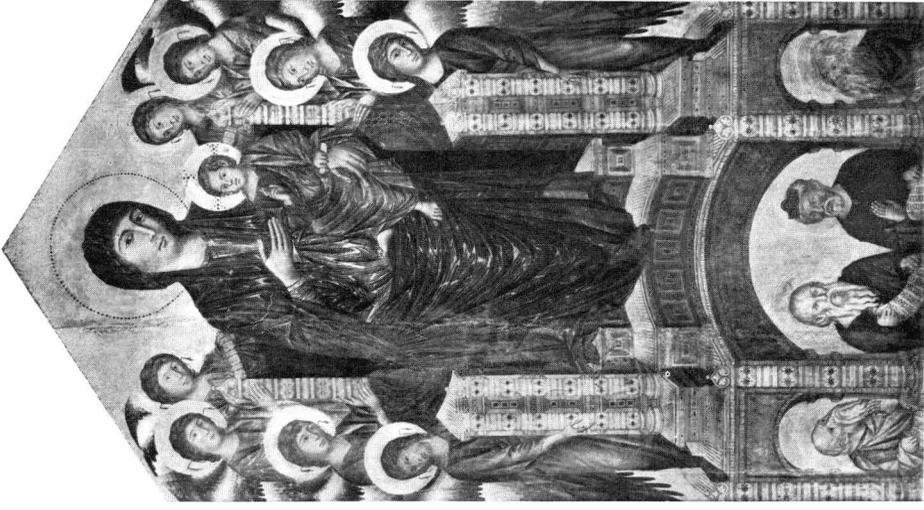


FIG. II. — LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS
ATTRIBUÉ À CIMABUE

Musée des Offices, Florence

de la Bibliothèque communale de la ville décrit la cérémonie (1), dans des termes qui sont confirmés par des extraits du livre du Camerlingue (2). Les détails donnés par Vasari sont identiques à ceux du Siennois. N'y aurait-il pas eu emprunt du premier au second, puis transposition dans le goût florentin ?

On est bien tenté de l'admettre lorsqu'on se préoccupe du style de la Vierge de Sainte-Marie Nouvelle. Indiscutablement, elle se rattache à l'école de Sienne.

De Cimabue, il nous reste, une mosaïque fortement restaurée, à la cathédrale de Pise (3); il serait l'auteur aussi des fresques de la basilique supérieure d'Assise et de trois Madones conservées, l'une au Louvre (4), l'autre aux Offices à Florence (FIG. II) (5), la troisième à la basilique inférieure d'Assise (6).

Ces Vierges s'apparentent entre elles par leur noblesse, tandis que la Madone Rucellaï est toute douceur. Elle s'appuie contre un dossier orné de rideaux (7); les Vierges de Cimabue trônent sur des sièges solides, massifs. Austères, elles s'enveloppent dans des tissus aux plis cassants, sculpturaux. Leur Jésus, habillé à la romaine, regarde droit devant lui, bénissant avec la gravité d'un pontife. La Vierge Rucellaï est coquettement parée; l'étoffe légère dessine des plis linéaires, curvilignes. Son Enfant porte une tunique transparente et un châle cache ses jambes. Il bénit, lui aussi, mais son geste est distrait, il rêve. Sa mère est prête à l'étreindre; les mères de Cimabue osent à peine toucher leur bambino. Elles sont entourées par des anges debout, l'un derrière l'autre, de face, le cou cylindrique. Les anges de la Rucellaï sont agenouillés, de

(1) Ce manuscrit a été découvert et publié par P. DELLA VALLE, *Lettere senese*, t. II, pp. 63, s. s. Voir traduction de A. PERATÉ, *Gaz. B. A.*, 1893, I, pp. 103 et s.

(2) Arch. di Stato Siena, *Libro del Camerlingo del Comune*, juin 1311; c. 261.

(3) Fig. dans R. VAN MARLE, *Italian School of Paintings*, I, fig. 201, p. 455.

(4) Fig. A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, V, p. 67, fig. 56.

(5) Fig. A. VENTURI, *ibid.*, V, p. 69, fig. 57.

(6) Fig. A. VENTURI, *ibid.*, V, p. 71, fig. 58.

Pour ces attributions, voir R. VAN MARLE, *op. cit.*, I, p. 453.

(7) Comme cette Madone de Guido de Sienne, au Palais public de Sienne. Fig. A. VENTURI, *op. cit.*, V, p. 46, fig. 35.

profil, le cou en forme de tronc de cône; ils sont élégants comme leurs frères de la Maesta (FIG. III), (1), que Duccio peignit entre 1308 et 1311. La Maesta et la Rucellaï ont le même accent, sont de même technique et s'il y a plus de souplesse, d'émotion dans la première que dans la seconde, c'est que chacune reflète une période différente de l'évolution du maître. La Rucellaï est très proche d'une Marie à mi-corps entre saints Augustin, Paul, Pierre et Dominique du Musée communal de Sienne (2), qui caractérise les débuts de Duccio. Toutes deux ont la même expression, l'œil dessiné de façon identique, la bouche rentrée aux commissures, le nez aquilin, presque à trois segments. Les Enfants offrent des similitudes presque complètes : même dessin du nez et de la bouche; même pose de la jambe gauche, du bras droit, même arrangement des doigts : les deux premiers, étendus, les autres, repliés et le pouce appuyé sur le troisième. Les trônes sont semblables : tous deux faits en bois, vus de biais, décorés des mêmes éléments.

Le témoignage du style devient singulièrement éloquent si on le rapproche de celui d'un contrat en latin, passé le 12 avril 1285 entre le recteur et les représentants de Sainte-Marie Nouvelle d'une part, et Duccio d'autre part : Duccio s'engage à fournir à la Confrérie un tableau représentant la Madone et les anges. Le texte est minutieux, rien n'est laissé à l'imprévu (3).

Le tableau visé est-il la Madone Rucellaï? Il se peut. La chose paraît même probable si l'on tient compte d'un dernier fait : la Confrérie de la Vierge, à Santa Maria Novella, occupait en 1285, une chapelle dédiée à saint Grégoire et située dans le bras droit du transept. Au XVI^e siècle, Vasari vit la Rucellaï suspendue dans l'église, à côté de cette chapelle. On sait qu'en 1335, la chapelle Saint-Grégoire passe en la possession des Bardi. C'est alors, sans

(1) Fig. de l'ensemble et de nombreux détails publiés par C. WEIGELT, *op. cit.*, 1930, pl. 16 à 29 compris.

(2) Fig. C. WEIGELT, *op. cit.*, 1930, pl. 14.

(3) Ce contrat est conservé aux Archives de l'État, à Florence. Il a été publié par MILANESI, *Documenti per la Storia dell'arte senese*, Sienne, 1854-1858, I, pp. 158-160, résumé dans *Histoire de l'Art* de A. MICHEL, II, 2^e partie, p. 820.



FIG. III. — LA VIERGE ET L'ENFANT — ANGES ET SAINTS
EXÉCUTÉ ENTRE 1308 ET 1311 PAR DUCCIO DI BUONINSEGNA

Musée de la Cathédrale de Sienne

doute, que la Vierge de la Confrérie fut enlevée, mais resta exposée non loin de son emplacement primitif, parce que les membres de l'association continuaient à se réunir au même endroit. Elle fut ensuite transportée dans la chapelle Rucellai, lorsqu'on transforma l'église en 1570.

MARIETTE FRANSOLET

Docteur en Histoire de l'Art et d'Archéologie,

CHRONIQUE

I. PROCÈS-VERBAUX DES SÉANCES DE L'ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE

Séance des membres titulaires du 2 février 1930

La séance s'ouvre à 2 heures dans la salle de milice à l'Hôtel de ville d'Anvers sous la présidence du chevalier Lagasse de Loch, président.

Présents : MM. Soil de Moriamé, vice-président; Rolland, secrétaire; Hasse, trésorier; De Ridder; Pâris; abbé Philippen; Van Heurck et Visart de Bocarmé.

Excusés : MM. de Behault de Dornon, Comhaire, E. Michel, Van den Borren, Van Ortroy, Saintenoy et Tahon.

Le président fait connaître le résultat de la réunion qui eut lieu le vendredi 31 janvier, à la Fondation universitaire, avec les délégués des sociétés fédérées. Il en tire bon augure pour la création de la Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art.

Quatre candidats sont présentés pour deux sièges de membre titulaire, et huit candidats pour deux sièges de membre correspondant régnicole.

La séance est levée à 2.30 heures.

Séance générale du 2 février 1930

La séance s'ouvre à 2.30 heures dans le même local que ci-dessus, et avec le même bureau.

Présents : les mêmes membres titulaires, plus MM. De Puydt, A. Joly, R. P. Peeters, Van Schevensteen, membres correspondants régnicoles.

Excusés : MM. de Behault de Dornon, Comhaire, E. Michel, Van den Borren, Van Ortroy, Saintenoy, Tahon, membres titulaires ; M^{me} Crick-Kuntziger, MM. Breuer, Delen, Hoc, chevalier M. de Schaetzen, van de Walle, membres correspondants régnicoles.

Le P. V. de la séance du 1^{er} décembre est lu et approuvé.

Le secrétaire fait part du décès de M. Joseph Brunswick, président honoraire de la Société croate d'Archéologie de Zagreb.

On approuve les rapports du secrétaire et du trésorier sur l'exercice 1929.

Le chevalier Lagasse de Locht cède le fauteuil présidentiel à M. Soil de Moriamé, élevé pour la cinquième fois à la présidence de l'Académie ; le nouveau président fait une communication sur « *Le tombeau de Jacques Kastangnes († 1327) en l'église Saint-Quentin à Tournai* » (1).

Un échange de vues se produit sur ce sujet entre l'auteur, le R. P. Peeters et M. De Ridder.

M. G. Hasse entretient l'assemblée de la « *Technique de la fabrication des manches de couteaux au moyen âge* ». Après quelques considérations sur le débitage, depuis l'époque préhistorique jusqu'en plein moyen âge, l'orateur signale des ateliers bien constitués sur le cours de l'Escaut, principalement à Termonde et à Gand. Il constate qu'à des endroits déterminés on retrouve de mêmes séries et passe de nombreux spécimens entre les mains des auditeurs.

M. Hasse fait aussi une « *Proposition pour sauvegarder le patrimoine archéologique belge* ». Sur les observations de MM. le chevalier Lagasse de Locht, De Ridder et A. Joly, on décide que, provisoirement, tous les efforts doivent tendre à faire passer le projet actuel de loi sur les Monuments et les Sites.

Enfin, M. l'abbé Philippen, expose les « *Résultats des travaux récents de M. Friedländer* », le distingué conservateur du Musée de Berlin, sur le peintre auquel nous devons le polyptyque de la Vierge des Sept-Douleurs, conservé au Musée d'Anvers et provenant de la collégiale d'Hoogstraeten. Les investigations du très compétent historien de l'art ancien flamand ont établi que l'auteur des sept panneaux de ce rétable est un des peintres qui, vers 1495, ont quitté Bruges pour venir s'établir à Anvers, qui venait de remplacer la Venise du Nord comme Métropole du Commerce et des Arts des Pays-Bas. Le peintre du rétable des Sept-Douleurs sera dorénavant nommé « le Maître

(1) Cette communication est publiée *supra*.

d'Hoogstraeten ». M. Friedländer est parvenu à identifier une vingtaine de tableaux du Maître d'Hoogstraeten disséminés dans les galeries d'Europe et d'Amérique. Il date le polyptyque des Sept-Douleurs de 1505 et affirme que l'attribution de cette œuvre à Jean Van der Heze, qui fournit en 1538 le rétable de sainte Catherine de la collégiale d'Hoogstraeten, est absolument erronée.

La réunion est levée à 4.30 heures.

Séance des membres titulaires du 6 avril 1930

La séance s'ouvre à 2.30 heures au Palais des Académies, à Bruxelles, sous la présidence de M. Soil de Moriamé, président.

Présents : MM. Van Doorslaer, vice-président; Pâris, Saintenoy, chevalier Lagasse de Loch, Jos. Destrée, Van Puyvelde, Bautier, Visart de Bocarmé, vicomte Ch. Terlinden, G. Des Marez, Tahon, Van Heurck.

Excusés : MM. Rolland, secrétaire; Hasse, trésorier; Comhaire. Six candidats sont définitivement présentés pour trois sièges de membre titulaire, ainsi que sept candidats pour trois sièges de membre correspondant régicole.

M. Saintenoy fait lecture de son rapport sur les négociations avec la Fondation universitaire relatives à la *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art* (1).

La séance est levée à 3.30 heures.

Séance générale du 6 avril 1930

La séance s'ouvre à 3.30 heures dans les locaux mentionnés ci-dessus et avec le même bureau.

Présents : les mêmes membres titulaires, plus M^{me} Crick-Kuntziger, MM. Delen, Gessler, Ganshof, Sander Pierson, A. Joly, Hoc, d'Hoop chanoine Lefèvre, membres correspondants régicoles.

M. Joseph Destrée parle de plusieurs « *Chefs-d'œuvre d'orfèvrerie anversoise du XVI^e siècle* », et conclut qu'il y a eu à Anvers une école de cet art extrêmement puissante, comptant des maîtres hors-ligne dont on ne connaît malheureusement qu'un petit nombre de productions.

(1) Ce rapport a paru dans le Bulletin 1929.

M. Jean Gessler traite du « *Livre des Métiers* » dû à un professeur de français domicilié à Bruges.

M^{me} Crick-Kuntziger extrait d'un article de M. le Dr. M. Morelowski, ancien conservateur du Musée du Wawel, à Cracovie (paru dans le périodique « *Tecza* » de février 1930), et de notes manuscrites de ce dernier, une *Nomenclature sommaire des principales œuvres d'art récupérées en Russie, par la Pologne*, de 1921 à 1928, et actuellement accessibles au public: cent trente-six tapisseries tissées à Bruxelles au XVI^e siècle pour orner le château du Wawel; des tableaux de Carlo Dolci, G. Guercino, L. Lanfranco, Fr. Pourbus, B. Van der Helst, Ph. Wouwerman, A. Pynacker, Th. Rombouts, J. Steen, Sal. et Jac. Ruysdael, Rembrandt, Moucheron, Kerinckx, J. Van der Meer, J. Asselyn, A. Watteau, Ant. Brodowski, A. Terbosch, etc., etc.; quatre-vingt dix mille cinq cents estampes, cinq mille dessins, vingt mille monnaies et médailles; cent dix fragments de sculptures du I^{er} au IV^e siècle de notre ère; de nombreux meubles, bronzes, orfèvreries, étendards dont celui de l'État polonais du XVI^e siècle, insignes de couronnement des rois de Pologne, armes anciennes parmi lesquelles soixante-dix canons du XVI^e au XVIII^e siècle, etc...

C'est à M. le Dr. Morelowski que revient l'honneur d'avoir dirigé et mené à bonne fin les travaux de cette magnifique récupération.

La séance est levée à 5 heures.

Séance des membres titulaires du 3 août 1930

La séance s'ouvre à 10.30 heures, au Palais des Académies, à Bruxelles, sous la présidence de M. Soil de Moriamé, président.

Présents : M. le Dr. G. Van Doorslaer, vice-président; MM. Hasse, trésorier; E. H. Van Heurck, A. De Ridder, Victor Tahon, Paul Saintenoy, Louis Pâris, chevalier Lagasse de Loch.

Excusés : MM. Rolland, secrétaire; le comte d'Arschot.

Sont élus membres titulaires : MM. Delen, Gessler et Van Schevensteen; membres correspondants régnicoles : MM. Jules Peuteman, Jacques Lavalleye et Émile Devreux.

On accepte la démission de M. Brassinne.

La séance est levée à 11 heures.

Séance générale du 3 août 1930

La séance s'ouvre à 11 heures dans les mêmes locaux que ci-dessus et avec le même bureau.

Présents : les mêmes membres titulaires, plus M. le Dr. Van Schevensteen, nouveau membre titulaire; M^{me} Crick-Kuntziger; MM. F. L. Ganshof, Paul Lacoste, Henri Velge, Closson, Léon Losseau, Paul Faider, R. P. Peeters S. J., B. Van de Walle, membres correspondants régnicoles.

Excusés : voir plus haut, ainsi que MM. Vannérus, Leuridan, Gessler, Bautier, R. P. Peeters S. J.

Lecture est faite d'une circulaire relative au prix Émile Bouchet, fondé par la Société dunkerquoise des Sciences, des Lettres et des Arts.

M. A. De Ridder donne connaissance de « *Un chapitre de notre histoire contemporaine* ». Ce chapitre a trait spécialement au dépôt et au retrait du projet de loi relatif à la personnification civile en faveur de l'Université de Louvain (1840-1842). On y voit le rôle joué par le roi, le ministre d'Autriche, le Saint-Siège et l'archevêque de Malines.

M. Saintenoy lit son « *Rapport sur le Congrès archéologique d'Orléans* », détaillant de nombreuses visites et exposant des problèmes d'importance capitale — les origines du style roman entre autres (1).

La séance est levée à 12.30 heures.

Séance des membres titulaires du 12 octobre 1930

La séance s'ouvre à 2 heures dans les locaux de l'Académie royale des Beaux-Arts à Anvers, sous la présidence de M. Soil de Moriamé, président.

Présents : MM. Van Doorslaer, vice-président; Rolland, secrétaire; Hasse, trésorier; Delen, De Ridder, Philippen, Stroobant, Van Heurck, Visart de Bocarmé.

Excusés : MM. Saintenoy, Gessler, Bautier, chevalier Lagasse de Locht, Comhaire, Tahon, Van den Borren.

Le procès-verbal de la séance du 3 août est lu et adopté.

Le secrétaire donne des explications concernant la question des locaux. Il est décidé que, devant l'impossibilité de disposer toujours de l'Hôtel

(1) Nous le publions ci-dessus.

de ville d'Anvers, on tâchera d'obtenir de façon permanente l'hôtel du Canal des Récollets, n° 17, non seulement pour y tenir les réunions d'Anvers mais encore pour loger le secrétariat et la bibliothèque. Une démarche dans ce sens sera faite auprès de l'administration communale collectivement avec les sociétés savantes établies à Anvers.

Six candidats sont désignés pour deux sièges de membre correspondant régnicole.

Une commission provisoire est constituée pour étudier toutes les questions relatives au changement des publications de l'Académie. Cette commission se réunira à Bruxelles le dimanche 26 octobre au Palais des Académies. Elle sera composée de MM. Soil de Moriamé, Van Doorslaer, Rolland, Hasse, Saintenoy, Pâris, Van Puyvelde, De Ridder, Visart de Bocarmé, Van Heurck, Delen et l'abbé Philippen.

La séance est levée à 3 heures.

Séance générale du 10 octobre 1930

La séance s'ouvre à 3 heures dans les conditions citées ci-dessus.

En plus des membres titulaires, est présent M. Baudouin Van de Walle, membre correspondant régnicole. Sont excusés : MM. Hocquet, Breuer, Lavalleye, Caroly, Velge, Tulpinck, Devreux, P. Peeters S. J.

Le P. V. de la séance du 3 août est lu et adopté.

Lecture est faite d'une lettre de S. M. le Roi remerciant l'A. R. A. B. des félicitations et des vœux adressés à l'occasion de la naissance de S. A. R. le prince Baudouin, comte de Hainaut; de lettres de remerciements de MM. Gessler, Delen, Van Schevensteen, Lavalleye, Devreux et Peuteman; d'une invitation à participer au IV^e Congrès d'Histoire de la Couronne d'Aragon qui se tiendra à Palma de Majorque en mai 1931.

L'assemblée entend une communication de M. Delen sur « *Un dessin inédit d'Antoine Van Dyck* » (1).

M. Delen montre, dans une autre communication sur des « *Reliques de Daniel Segers* », comment le P. Daniel Segers S. J., une des personnalités les plus captivantes de l'Histoire de l'Art, fut l'objet des faveurs répétées de la Maison d'Orange.

(1) La Revue publiera cette communication dans son prochain numéro.

Une première fois, en 1646, le prince Frédéric Henri lui fit, contre échange d'une œuvre, don d'un chapelet de dix grains d'or et d'une croix de même métal.

En 1649, Guillaume II, prince d'Orange, ayant reçu un tableau représentant une guirlande de fleurs, envoya une palette et des pinceaux en or massif.

En 1652 ce fut un appuie-main d'or que fit parvenir la princesse d'Orange, Amélie de Solms. Cet appuie-main était surmonté d'une tête de mort laurée également en or. M. Delen a réussi à retrouver, dans une vente, la palette, cinq pinceaux et l'appuie-main privé de sa tête. Ces objets qu'il montre à l'assistance ont été acquis par la Ville grâce à la générosité d'un mécène anversois, M. Georges Caroly. Ils reposent maintenant au Musée Plantin.

M. Delen souhaite que la Maison de Rubens devienne un jour le musée où seront réunis les souvenirs de tous les artistes anversois.

M. Rolland fait lecture d'une étude sur « *Les origines de l'Art à Anvers* ».

L'architecture et la sculpture nous fournissent les premières révélations de l'Art à Anvers à l'époque romane. A quelles sources ont-elles puisé l'une et l'autre ?

L'Architecture produit les anciennes églises Saint-Michel et Notre-Dame. Toutes deux en pierres de Tournai, sans transept, avaient leur chœur flanqué de deux clochers. La première possédait certainement crypte et chapelle absidale ; l'autre, des tourelles de façade. Ces éléments sont apparentés à une variante tournaisienne du style roman, plus qu'à toute autre variante régionale ou monastique.

La sculpture se traduit dans des chapiteaux et une pierre tombale. Les chapiteaux, retirés des caves bourgeoises, sont comme les colonnes qu'ils surmontent, également en pierre de Tournai. Leur forme est identique à celle des chapiteaux de cryptes, de même matériaux tournaisiens, qui bordent toute la vallée de l'Escaut. Quant à la tombe provenant de Saint-Michel, de même matière encore, elle n'est plus qu'une réplique d'autres tombes auxquelles il est difficile de dénier une provenance tournaisienne.

On en conclura que les architectes et les sculpteurs de Tournai, qui, par l'Escaut, ont envoyé des pierres jusqu'à la côte et des œuvres jusqu'en Angleterre, ont produit ou influencé directement les premières manifestations de l'art à Anvers comme ils l'ont fait à Audenaerde, à Gand et à Termonde.

La séance est levée à 4.30 heures.

Séance des membres titulaires du 7 décembre 1930

La séance s'ouvre à 2.30 heures au Palais des Académies à Bruxelles, sous la présidence de M. Soil de Moriamé, président.

Présents : MM. Van Doorslaer, vice-président; Rolland, secrétaire; Van den Borren, Sibenaler, Tahon, Visart de Bocarmé, vicomte Ch. Terlinden, Jos. Destrée, P. Bautier, A. J. J. Delen, E. Michel, Saintenoy, Pâris, De Ridder, Gessler, Van Puyvelde, membres.

Excusés : MM. Hasse, trésorier; Mgr Lamy, chevalier Lagasse de Locht, Van Heurck, Kintsschots, Van Schevensteen, Comhaire.

Le procès-verbal de la séance du 12 octobre est lu et approuvé.

Lecture est faite de la correspondance relative aux locaux d'Anvers. Malgré l'accord unanime des sociétés scientifiques locales, la ville d'Anvers refuse de s'engager en ce qui concerne la libre disposition de l'hôtel du Canal des Récollets.

Des explications sont fournies par MM. Saintenoy et Rolland concernant la nouvelle *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*. Les pouvoirs de ces deux membres sont prorogés en vue de continuer les négociations à cet effet.

Le comité de lecture de la Revue est constitué. Il comprendra : MM. Bautier, Bergmans, Capart, Delen, De Ridder, Destrée, Gessler, Hasse, Hulin de Loo, Marcel Laurent, chanoine Maere, Pâris, Rolland, Saintenoy, vicomte Ch. Terlinden, Van den Borren, Van Puyvelde.

La liste des candidats pour deux sièges de membre correspondant régnicole est arrêtée à cinq noms.

La séance est levée à 3.30 heures.

Séance générale du 7 décembre 1930

La séance s'ouvre à 3.30 heures dans les mêmes conditions que *supra*.

Sont présents, en plus : M^{me} Crick-Kuntziger; MM. Sander Pierson, Tulpinck, Lacoste, Breuer, Lavalleye, B. van de Walle, Faider, Losseau, membres correspondants régnicoles.

Sont excusés, en plus : MM. Hocquet, P. de Moreau S. J. idem.

Le P. V. de la séance du 12 octobre est lu et approuvé.

M. Gessler fait une communication sur : « *Cautèles et ordalies dans les procès de sorcellerie* ».

A l'église romane d'Aldeneck, au nord de Maeseck, dans la nef droite, on aperçoit, encastrée sous un verre dans le mur, une pierre bleue avec quelques éraflures qui ressemblent à des empreintes digitales. Cette pierre conserve et perpétue la légende de la sorcière qui, soumise à la purgation canonique de la communion pascale, laissa tomber de sa bouche la sainte Hostie en allant prendre le vin des communicants. Cette histoire a été racontée d'abord par le Père Croisier *Jean Halbach* de Maeseck, le même qui a fourni à Geldolf de Ryckel les détails merveilleux concernant le *Kaartridder* de Heppeneert, arraché par sainte Gertrude aux griffes du démon. Son livre, *Der Ketzerbrill*, (Cologne, 1622), est introuvable. Après de longues recherches, le conférencier a découvert un exemplaire, probablement unique, à la *Staatsbibliothek* de Berlin. Ainsi il a pu retrouver la version originale de la légende, dont il analyse les éléments avec un certain scepticisme.

A propos du procès de la prétendue sorcière, M. Gessler rappelle les précautions prises par les juges vis-à-vis des sorcières, transportées *a terra* et introduites *a tergo* dans le prétoire, comme le recommande le *Malleus Maleficarum* de Sprenger et Institoris. A propos de ce code inquisitorial trop fameux, critiqué à juste titre par le jésuite anversois Del Rio, il rectifie une série d'erreurs historiques et bibliographiques, répandues dans les ouvrages modernes, mêmes les plus sérieux.

M. Soil de Moriamé parle ensuite d' « *Une statue du XV^e siècle de saint Antoine l'Ermite à Lubeck (Allemagne)* », qu'il compare à une seconde, de l'église de Wannebeck, en Hainaut, et à une troisième, de l'église de Saint-Quentin à Tournai. La plus ancienne et la plus artistique est celle de Wannebeck, puis viennent celles de Lubeck et de Tournai. M. Soil de Moriamé les rapporte toutes trois à un atelier tournaisien.

MM. Faider, Visart de Bocarmé et Jos. Destrée procèdent, à ce sujet, à un échange de vues avec l'auteur.

La séance est levée à 5 heures.

Le Secrétaire,
PAUL ROLLAND.

II. ACTUALITÉS

LE XII^e CONGRÈS INTERNATIONAL D'HISTOIRE DE L'ART

Les grands Congrès internationaux d'Histoire de l'Art ne se tiennent qu'à des dates espacées. Les derniers eurent lieu à Rome en 1912, à Paris en 1921. Celui qui vient de se tenir à Bruxelles pendant les dix derniers jours de septembre 1930 ne céda pas aux autres, ni par l'importance des communications faites, ni par rapport au nombre des adhérents, ni par l'efficacité des relations intellectuelles et internationales qu'il créa. Il réunit plus de huit cents membres, dont une centaine de conservateurs de tous les musées d'Europe et plus de cent vingt-cinq professeurs d'université. Vingt et un pays, ainsi que de nombreuses académies et autres sociétés savantes avaient envoyé des représentants officiels.

Les savants les plus réputés, spécialisés dans l'histoire de l'art, prirent part aux travaux du Congrès : cent septante-cinq communications, réparties dans différentes sections, furent entendues. Les séances des sections avaient été réglées de façon à favoriser les échanges de vues entre savants s'intéressant aux mêmes questions. Parmi les séances les plus importantes, à ce point de vue, qui ont suscité les discussions et donné les résultats les plus appréciables, il faut citer surtout celles que furent consacrées, respectivement, à l'examen, à la conservation et à la restauration des œuvres d'art, à la peinture flamande du XV^e, du XVI^e et du XVII^e siècles, à notre art de la tapisserie et à l'expansion de l'art flamand à l'étranger. En outre, de nombreuses communications ont mis en lumière bien des points, restés presque inconnus jusqu'à ce jour, de l'art des différents pays d'Europe. Quelques communications furent faites sur les arts hors d'Europe dans leurs rapports avec l'art européen.

Le fait que les principales communications se sont concentrées autour de l'art flamand constitue le caractère spécial de ce Congrès. A la suite de cette expérience l'idée pourrait être proposée de prescrire aux congrès futurs des programmes limités.

On a vu qu'à ce congrès l'attention allait moins aux communications, aussi importantes qu'elles fussent, qui se rapportaient à des sujets d'ordre spécial.

Différents vœux furent émis relatifs à l'opportunité de la création d'un organisme central et international de documentation artistique, sur la création d'un groupement de conservateurs de musées d'art moderne, en vue de faciliter les dons, prêts et échanges internationaux, et sur la création, par les gouvernements, de laboratoires de recherches scientifiques des œuvres d'art. On proposa de consacrer une section particulière du Congrès prochain à l'histoire de la critique d'art et, enfin, un vœu fut adopté d'adresser au Ministre des Sciences et des Arts de Belgique des félicitations pour le dépôt du projet de loi sur la protection des monuments et des sites.

Plusieurs journées furent consacrées à la visite de nos villes d'art : Gand, Bruges, Malines, Anvers, Louvain, Liège et Namur firent le meilleur accueil aux congressistes. Ceux-ci eurent l'occasion de visiter les expositions d'art ancien d'Anvers, de Liège, de Namur et l'exposition centennale de l'art belge à Bruxelles. Diverses collections particulières furent ouvertes aux spécialistes.

Il convient d'insister tout spécialement sur les résultats de ce Congrès, dont la bonne organisation a justifié la parfaite réussite. Au point de vue scientifique, ces résultats ont dépassé les espérances. La valeur indiscutable des communications présentées conférait aux séances le plus vif intérêt. Chacun des congressistes eut de plus l'occasion de tirer un grand profit personnel de ces travaux et des relations intellectuelles qui se sont nouées entre les spécialistes de différents pays. Lorsque les Annales du Congrès paraîtront avec les comptes rendus des séances et les communications publiées in extenso, le but de diffusion scientifique sera pleinement atteint et nos bibliothèques s'enrichiront de volumes précieux par l'apport des recherches les plus récentes dans le domaine de l'histoire de l'art des savants éminents de tous les pays.

A un point de vue plus particulier, ce Congrès eut le mérite de mettre en valeur une fois de plus notre pays, qui est une des terres d'art les plus fécondes. Si les chefs-d'œuvre de notre art font la gloire de tous les grands musées du monde, nous avons conservé des merveilles dans nos musées, dans nos villes et dans nos campagnes, sur lesquelles il est bon d'attirer l'attention des historiens de l'art étrangers à notre pays.

Enfin, le Congrès eut un résultat direct de la plus haute importance : c'est la création d'un comité international permanent pour l'histoire de l'art. La Belgique peut se glorifier d'en avoir eu l'initiative. C'est un Belge, M. Leo van Puyvelde, qui a dirigé le Congrès de Bruxelles, qui en fut élu président, et c'est à Bruxelles que le comité aura son siège officiel jusqu'au prochain Congrès. Les buts de ce comité sont les suivants :

1^o En ce qui concerne l'interprétation historique des œuvres d'art et leur appréciation esthétique, il faut retenir l'attention des historiens d'art sur les questions de méthode ;

2^o Il faut intéresser également à l'histoire de l'art les savants spécialisés dans les autres sciences morales et historiques ;

3^o Dans le domaine de la conservation des œuvres d'art, et en particulier de la Muséographie, des publications et de la bibliographie, on étudiera en commun les solutions les plus recommandables.

Il entre dans les intentions des fondateurs du Comité international permanent d'Histoire de l'Art d'inviter la Commission supérieure de Coopération intellectuelle de la Société des Nations à se faire représenter par deux de ses membres dans le sein du Comité.

Le Comité s'est fixé les devoirs suivants :

1^o Convoquer les congrès, si possible, tous les trois ans ;

2^o Fournir aux congrès des thèmes très précis d'intérêt international, de manière à ce que les congressistes puissent se préparer à intervenir utilement dans la discussion.

3^o Provoquer la constitution de Comités nationaux où le Comité international permanent sera représenté par un ou deux délégués du même pays, désigné par le Comité international lui-même ;

4^o Grâce à ces Comités nationaux, maintenir des relations continues avec tous les professeurs d'histoire de l'art, les directeurs et les conservateurs des musées, les directeurs des bibliothèques d'art et les collectionneurs pour obtenir des renseignements sur les nécessités actuelles de l'histoire de l'art ;

5^o Publier un bulletin qui soit l'écho des relations ci-dessus.

Au cours de la séance solennelle de clôture du Congrès, le bureau de ce Comité international permanent d'histoire de l'art fut élu. Nous en donnons ci-après la constitution :

Président d'honneur : M. le sénateur ADOLFO VENTURI, professeur à l'Université de Rome.

Président : M. le prof. LEO VAN PUYVELDE, conservateur en chef des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, à Bruxelles.

Vice-présidents : M. le docteur MAX FRIEDLANDER, directeur du K. F. Museum à Berlin;

M. PAUL VITRY, conservateur au Musée du Louvre à Paris.

M. ERIC MACLAGAN, directeur du Victoria and Albert Museum, Londres.

M. AXEL GAUFFIN, directeur du Musée de Stockholm.

Secrétaire : M. PAUL GANZ, professeur à l'Université de Bâle.

Trésorier : M. W. VOGELANG, professeur à l'Université d'Utrecht.

LUCIE NINANE.

FONDATION NATIONALE PRINCESSE MARIE-JOSÉ

SOUS LES AUSPICES DES

AMITIÉS ITALIENNES

Cet établissement d'utilité publique, approuvé par arrêté royal en date du 10 juin 1930 (*Moniteur belge* du 11 juillet), permettra d'allouer d'importantes subventions aux travaux de nos compatriotes consacrés aux rapports intellectuels et artistiques entre la Belgique et l'Italie dans le passé, notamment à l'expansion de l'art flamand en Italie du XV^e au XVIII^e siècles, qui constitue une matière si abondante de recherches et d'études. Les *Amitiés italiennes*, dès leur origine en 1919, avaient inscrit la création d'un « Institut belge d'histoire de l'Art à Rome » au premier plan de leurs préoccupations; par la plume et par la parole, M. Fierens-Gevaert et ses collaborateurs n'avaient cessé d'en souhaiter la réalisation. Les promoteurs de la souscription nationale organisée en décembre 1929 à l'occasion du mariage royal, ont été heureux d'en voir agréer le principe par S. A. R. la princesse de Piémont et d'obtenir le versement à ce fonds du reliquat des sommes recueillies. Ainsi le judicieux emploi de ressources que l'avenir accroîtra sans doute se voit désormais lié à tout ce que rappelle le nom belge en Italie, en perpétuant le souvenir d'une union saluée ici avec tant d'enthousiasme. Le Comité de gestion de la Fondation est composé de MM. les ministres Baels et Lippens, de MM. les gouverneurs de province Nens, baron de Gaiffier d'Hestroy et baron Holvoet,

de MM. Pierre Bautier, conservateur honoraire aux Musées royaux, Paul Grosjean, vice-président et Pierre Poirier, secrétaire des « *Amitiés italiennes* », de M. Jean de Wael, chef de Cabinet du ministre de l'Intérieur, auprès duquel les intéressés obtiendront tous renseignements désirables concernant le fonctionnement de l'institution. Mgr Vaes, secrétaire de l'Institut historique belge à Rome, et M. Franz Cumont, ont accepté d'être les correspondants de la Fondation en Italie. Les statuts laissent au Conseil d'Administration une assez grande latitude quant à la répartition des subsides (frais de voyage ou de séjour, publication des travaux). Les candidats doivent être porteurs d'un diplôme d'études supérieures délivré par une des Universités du pays ou d'un diplôme équivalent, le Comité se réservant de recourir en chaque cas particulier à l'avis des rapporteurs autorisés. Un règlement d'ordre intérieur sera adressé à toute personne qui en fera la demande au Secrétariat des *Amitiés italiennes*, 62, rue Capouillet, à Bruxelles. Nous espérons que le titre de « membre ou ancien membre de la Fondation nationale Princesse Marie-José » ne manquera pas de conquérir dans les milieux historiques et artistiques un prestige hautement favorable au bon renom de notre pays !

PIERRE BAUTIER.

LE QUATRIÈME CENTENAIRE DE LA MORT DE MARGUERITE D'AUTRICHE 1480-1530

L'HOMMAGE DE LA PRESSE

Les cérémonies commémoratives du 30 novembre 1930 A BOURG

Le 30 novembre 1530, mourait à Malines Marguerite d'Autriche, régente des Pays-Bas, l'une des plus belles figures de notre histoire. Il ne semble pas qu'en Belgique on se soit préoccupé de célébrer cet anniversaire. Par contre, la France, la Bresse et Bourg en particulier, ont profité de cette occasion pour exprimer leur loyalisme à la princesse. En effet, des liens nombreux unissent la douairière de Savoie à la Bresse, et c'est en terre bressane qu'elle voulut reposer, dans cette fastueuse église de Brou, construite sur son ordre, à un kilomètre au sud-est de Bourg, par le maître-maçon flamand Louis Van Bogem.

L'initiative des fêtes a été prise par M. O. Morel, archiviste départemental

et président de la Société d'Émulation de l'Ain; la ville, le département, les régions limitrophes, le gouvernement de la République ont tenu à y prendre part. Tous les pouvoirs constitués de la France ont voulu y être représentés.

L'hommage, venu du cœur de tous, a été complet. Il a pris la forme d'une oraison pieuse sous les voûtes de l'église votive, rendue au culte pour une heure; il a revêtu l'apparence de brillants discours, de charmantes illustrations poétiques et musicales, de fraternelles agapes, de plaisantes chansons.

Afin que cet hommage prît tout son sens, la Bresse a souhaité que l'Italie, la Suisse, la Belgique, s'y associassent : l'Italie dont les princes régnants sont de la Maison de Savoie à laquelle appartenait aussi Marguerite par son mariage avec Philibert II; la Suisse où fut célébrée la seconde union de l'archiduchesse; la Belgique qui revendique pour elle et le magnifique sanctuaire et son auguste fondatrice.

Ainsi, les fêtes de Bourg ont revêtu le caractère d'une manifestation d'amitié franco-italo-belge.

MARIETTE FRANSOLET.

LA RESTAURATION DU TOMBEAU DE JACQUES KASTANGNES A TOURNAI

M. Soil de Moriamé publie plus haut une intéressante étude sur ce monument. Nous ne pouvons laisser passer cette occasion sans nous demander si ce tombeau a été correctement restauré. Un doute nous trouble à cet égard en ce qui concerne le sommet de l'arc qui orne l'enfeu. Il nous semble que cet arc devait se terminer par un énorme fleuron. Les larges arrachements dans la muraille, apparents sur la photographie, semblent indiquer que la règle générale de cette époque avait été suivie. Le projet primitif de restauration dû à feu Sonnevile, père, tenait compte de ces indications.

PAUL ROLLAND.

M. JULES DESTRÉE ET ROGER DE LA PASTURE AU CERCLE GAULOIS

Le Cercle Gaulois a rendu hommage, le mercredi 6 janvier, à Roger Van der Weyden en recevant l'historien d'Art qui, ayant tout à la fois le plus étudié

et le mieux compris ce Maître, vient de lui consacrer un ouvrage d'une valeur inestimable. sur lequel nous reviendrons d'ailleurs. J'ai cité M. Jules Destrée, ancien Ministre des Sciences et des Arts.

Manifestation vraiment émouvante. Tous ceux qui ont entendu M. Destrée parler de Roger, de *son* Roger, savent quelle sympathie il lui témoigne, quelle chaude affection même il lui a vouée. Ce fut d'une piété vraiment filiale d'un Wallon envers un autre Wallon dont le génie brillait il y a exactement cinq siècles.

M. Destrée y dit comment et pourquoi il aimait Roger qu'il considère toujours comme le seul et unique Roger de la Pasture, natif de Tournai et devenu peintre officiel de la ville de Bruxelles, sous le nom traduit de Van der Weyden. Il caractérisa son art en face de celui de Jean Van Eyck et opposa les deux mentalités. Il avoua aussi sa peine de ne voir aucun monument garder la mémoire du peintre dont l'influence a été prépondérante et la renommée européenne.

Le Cercle se devait de réaliser les moindres désirs de son hôte. Immédiatement ses membres se décidèrent à prendre l'initiative d'ériger le monument désiré et une liste de souscription se couvrit de signatures à cet effet. Le monument s'élèvera au coin de la rue de l'Empereur où l'artiste eut jadis son atelier. Par une coïncidence peu banale, il voisinera, à travers les frondaisons du Mont des Arts — justement dénommé — avec la Maison d'Édition où, quoi qu'ait dit l'orateur oublieux de lui-même, un autre monument, *aere perennius*, vient d'être achevé en l'honneur du plus sentimental des peintres du XV^e siècle.

PAUL ROLLAND.

III. LES MUSÉES

AU MUSÉE D'ART ANCIEN, BRUXELLES

L'HISTOIRE DE LA PEINTURE

Le Musée, tombeau d'art... a dit Maeterlinck dans un accès de pessimisme, plus ou moins justifié à l'époque où fut lancée cette formule lapidaire. Heureusement, il n'en est plus ainsi, grâce au dévouement des conservateurs de nos Musées bruxellois, qui ne se contentent plus de conserver fidèlement les chefs-d'œuvre confiés à leur garde, mais prennent encore à cœur de les faire connaître, admirer et aimer le plus possible.

A notre tour, nous considérons comme un impérieux devoir, bien agréable à remplir, de signaler et de louer leur noble entreprise, éducatrice par excellence. Voilà pourquoi nous consacrons, dans cette revue d'histoire et d'archéologie, une notice à la DIFFUSION ARTISTIQUE, organisée aux Musées royaux des Beaux-Arts, à Bruxelles, par leur conservateur en chef, M. L. VAN PUYVELDE, avec le concours dévoué et éclairé de M^{me} la comtesse CARTON DE WIART, vice-présidente de l'œuvre, et de M. F. LAVALLEYE, l'actif secrétaire-trésorier, propagandiste infatigable et convaincu.

La *Diffusion artistique* organise des visites guidées gratuites dans les Musées d'Art ancien et d'Art moderne, à Bruxelles, pour tout groupement, scolaire, postscolaire ou autre, à condition que la demande lui soit adressée trois jours à l'avance (9, rue du Musée, Bruxelles. Tél. 276.31).

En outre, elle instaure chaque année, de novembre en mai, un cycle de conférences se rapportant à l'histoire de la peinture et de la sculpture en Belgique ainsi qu'à l'étranger; ces conférences se font devant les œuvres exposées aux Musées royaux des Beaux-Arts.

Pour l'hiver 1930-31, le cycle des conférences-promenades est consacré, afin de les faire mieux connaître et apprécier, aux *Merveilles de la peinture*

au Musée d'Art ancien. Il a été inauguré le 16 novembre par M. le conservateur en chef, L. VAN PUYVELDE, qui étudia le *Style chez les peintres flamands du XV^e siècle*. Les causeries des quatre dimanches suivants, faites par M^{lles} JANSON, VILLETTE et NINANE, sont consacrées à nos Primitifs; les suivantes, du 21 décembre au 15 mars 1931, à la peinture du XVI^e et XVII^e siècle, depuis J. Bosch et P. Breughel l'Ancien (M. DE MARCHI) et les Italianisants (M^{lle} HERMANS DE HEEL), jusqu'aux peintres de paysages (M^{lle} CAMMAERTS) et de natures mortes ou *Vanités* de chez nous (M. LAVALLEYE) et de l'étranger (MM. LAES et BAUTIER). Au centre, titan de la peinture, trône Rubens, étudié dans son œuvre gigantesque (M^{lle} FRANSOLET), dans ses précurseurs (M. LEPAPE), ses disciples (M. DUMONT) et ses successeurs (Comtesse CARTON DE WIART). De plus, M. CROCKAERT parlera des peintres de genre, ces petits maîtres flamands et hollandais qui, au dire d'Eug. Fromentin, « faisaient des petits tableaux qui étaient de grands chefs-d'œuvre ». Ces conférences, qui se succèdent régulièrement, commencent *tous les dimanches* (sauf le 28 décembre) à 10 heures. Les personnes qui ne sont pas membres de la *Diffusion artistique* paient un droit d'entrée de 4 francs. Pour être membre, il suffit d'un versement unique de cinq cents francs (Compte-chèques 1817.55), ou de versements annuels de 75 francs (membre protecteur), ou de 40 francs (membre ordinaire).

JEAN GESSLER.

LA RÉORGANISATION.

— Depuis juillet passé, le Musée d'Art ancien de Bruxelles est entièrement réorganisé, sauf la galerie de sculpture. Voulant remédier au manque de place, la direction de ce Musée a fait établir des épis dans les salles de façon à augmenter le métrage de la cimaise et à créer des compartiments si propices pour exposer les tableaux dans le calme. Le placement des œuvres a été entièrement modifié : les tableaux sont pendus sur un rang, à hauteur des regards des visiteurs, on a regroupé les maîtres suivant l'ordre chronologique et d'après leurs tendances, enfin, dans les galeries du premier étage, seules les œuvres esthétiquement belles ont été accrochées. Les compositions moins belles, mais intéressantes pour l'étude, ont été rassemblées dans une salle documentaire visible pour le public. Les murs du Musée ont été recouverts de toiles claires et de tonalité neutre. Ce remaniement a rencontré de vives approbations; les membres du XII^e Congrès international d'Histoire de l'Art ne turent pas leurs éloges.

JACQUES LAVALLEYE.

LES NETTOYAGES DE TABLEAUX ANCIENS

— A l'occasion du nettoyage de certains tableaux du Musée d'Art ancien, à Bruxelles, une polémique dans la presse. M. Van Puyvelde, conservateur en chef des Musées royaux, a tenu à mettre les choses au point au cours d'une conférence faite à la salle des conférences du Musée. Nous croyons utile de noter sommairement les idées défendues par l'orateur. Il ne faut pas confondre la restauration avec le nettoyage d'un tableau. Il convient de condamner toute restauration qui comporte des repeints, des retouches. Le nettoyage des œuvres s'impose dans certains cas très rares, notamment lorsque la poussière ou les couches de vernis sales et malades empêchent d'examiner le tableau et en cachent tout le coloris véritable. Des nettoyages opérés par des spécialistes compétents et surveillés par des conservateurs de musées ayant étudié le tableau ne gâtent pas les tableaux, ils n'enlèvent ni la patine — chose inexistante, la patine du temps n'étant que l'effet du vernis — ni les glacis — si rares, pour ne pas dire inexistantes, aux XV^e et XVII^e siècles — parce que le travail de nettoyage s'arrête à la couche de vernis originale qui recouvre les couleurs.

JACQUES LAVALLEYE.

AUX MUSÉES DU CINQUANTENAIRE

LE SERVICE ÉDUCATIF ET LES MÉTIERS D'ART

Au Cinquantenaire, dans les vastes locaux de cette « technépole », fonctionne le S. E. M. R. A. H., c'est-à-dire le *Service éducatif des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, sous la haute compétence et l'intelligente direction de M. J. CAPART. Pour l'apprécier, il suffit de parcourir les catalogues de la maison d'éditions artistiques Vromant ou de feuilleter avec admiration le tome XXXIV des *Annales de la Société d'Archéologie de Bruxelles* (1930), dont les trois cents pages grand in-8° sont consacrées exclusivement aux *Propos sur l'Art égyptien* du plus éminent de nos égyptologues. Ce qui contribue à l'émerveillement du lecteur, c'est que la présentation de ces « propos sur l'Art » est splendidement artistique, tant par l'impression claire et nette que par l'illustration, aussi soignée qu'abondante. Nous en félicitons de tout cœur l'auteur de ces « propos » et ses éditeurs.

Comme la *Diffusion artistique*, le *Service éducatif des Musées royaux d'Art et d'Histoire* a pour but l'éducation artistique du public au moyen des collections du Musée du Cinquantenaire. Il organise des conférences et des cours, des séances de cinéma, surtout des visites guidées et des « heures du conte », données gratuitement aux enfants des écoles. Il comprend actuellement plus de deux mille membres, soit adhérents (cotisation annuelle de 25 francs), ou à vie (versement unique de 500 francs).

A tous ceux qui s'occupent d'histoire de l'art, nous recommandons le **MAGASIN DES IMAGES D'ART**, installé dans les vastes locaux du Cinquantenaire. Actuellement, la collection très variée des images d'art, vendues 0,40 fr. pièce, 35 francs le cent, comprend plus de quatre mille sujets, reproduisant les chefs-d'œuvre de la peinture, de la sculpture, de l'architecture et des arts mineurs de toutes les époques. Le choix des sujets et la rédaction des légendes qui les accompagnent sont l'œuvre de personnalités particulièrement compétentes.

Toutes ces reproductions se trouvent réunies en cinq beaux volumes, véritables joyaux de bibliothèque ainsi que mines documentaires, à cent francs le volume. L'abondante matière artistique, réunie en cette collection de *The University Prints* de Boston, se répartit comme suit : I, Greek and Roman Sculpture; II, Early Italian Art; III, Later Italian Art; IV, Art of the Netherlands and Germany; V, European Architecture.

La direction des *Musées d'Art et d'Histoire* s'intéresse aussi très activement aux Métiers d'Art ou aux arts mineurs mentionnés ci-dessus. Par ses soins a été distribuée la circulaire suivante, que nous nous empressons de signaler à nos lecteurs. Elle émane de la Société **LES AMIES DE LA DENTELLE**, association sans but lucratif, sous le haut patronage de S. M. la Reine et la présidence de M^{me} la comtesse E. d'Oultremont, dame d'honneur de S. M. la Reine.

Les *Amies de la Dentelle* organisent, dans les locaux des Musées royaux d'Art et d'Histoire, un cycle de dix conférences ayant pour but de permettre aux amateurs d'art, aux collectionneurs, aux dessinateurs de dentelles, aux fabricants et marchands, d'apprécier en connaissance de cause, dans le passé comme dans le présent, notre magnifique industrie dentellière. Ces dix conférences ont pour sujet : Comment reconnaître les dentelles; Comment apprécier la valeur artistique d'une dentelle.

Les conférences sont suivies d'un cours de technique dentellière à l'usage des dessinateurs, le tout donné par M^{me} L. PAULIS, aux Musées royaux

d'Art et d'Histoire, à partir du 18 octobre, tous les samedis à 2.30 heures. L'accès en est absolument gratuit. Tous les jeudis, visite des collections.

Pour plus amples renseignements, s'adresser aux Musées précités, parc du Centenaire (avenue des Nerviens), les mardis et mercredis de 10 heures à midi, ou bien au secrétariat. (Tél. 3300 16.)

JEAN GESSLER.

AU MUSÉE DE BRUGES

— La ville de Bruges a célébré dignement le centenaire de l'Indépendance nationale en édifiant un monument qui hébergera honorablement des chefs-d'œuvre d'ancêtres. Depuis longtemps, tous les historiens de l'art réclamaient un local décent, pratique, bien éclairé et isolé de tous les dangers en remplacement de l'horrible musée de la rue Sainte-Catherine. Grâce à l'architecte Viérin, tous les vœux sont comblés. Le nouveau musée sis dans un cadre charmant près de Gruuthuuse est un bâtiment très simple, sans étage, exempt de toute décoration. Les tableaux du musée ancien sont répartis dans les diverses salles, les primitifs étant exposés, un ou deux par panneau, dans des cabinets très recueillis. L'éclairage est parfait, les velours et les toiles de fond sont de teinte neutre. Sous peu, les œuvres du Musée d'art moderne seront présentées dans le même local. C'est un réel plaisir que de revoir les chefs-d'œuvre de Bruges aussi bien exposés; le Musée de Bruges peut passer pour un modèle d'excellent musée. Souhaitons qu'on se mette à rédiger un catalogue des œuvres et que celui qui entreprendra ce travail le fasse en se soumettant à toutes les rigueurs des disciplines scientifiques.

J. L.

AU MUSÉE DE BERLIN

— Les musées de Berlin viennent d'être remaniés à l'occasion de l'inauguration du *Deutches Museum*, bâtiment construit par Messel à la demande de Bode et situé entre le *Kaiser-Friedrich Museum* et le *Neues Museum* dans l'île des Musées. Les œuvres des peintres flamands des XV^e et XVI^e siècles ont été placées dans le *Deutches Museum* à côté des tableaux et des sculptures spécifiquement allemands (pourquoi appeler alors ce musée : *Deutches Museum* ?). Les toiles de nos maîtres du XVII^e siècle sont restées au *Kaiser-Friedrich Museum* qui devient en quelque sorte un musée de la peinture baroque.

J. L.

BIBLIOGRAPHIE

I. OUVRAGES

J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *Décors anciens d'intérieurs mosans*. Bruxelles, 4 vol. in-4° illustrés.

Jusqu'ici, on n'a guère entrepris de recherches concernant les boiseries de nos intérieurs mosans; celles-ci nous donnent pourtant des indications précises sur la chronologie, la technique et l'évolution de notre ébénisterie. D'autre part, nos *menuisiers sculpteurs* ne sont pas les seuls artistes ayant contribué au charme et à la grâce des vieux logis. Les stucs, les peintures, les tapisseries de nos anciennes maisons liégeoises révèlent une activité artistique très variée, dont il serait évidemment du plus haut intérêt de recueillir toutes les productions. C'est une tâche magnifique, à laquelle le comte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA s'est consacré. Il publie une partie de la documentation, complètement inédite, qu'il a recueillie au cours de six années d'enquêtes dans l'Est de la Belgique, sous le titre : *Décors anciens d'intérieurs mosans*.

Son vaste recueil, comprenant quatre tomes in-4°, formera un ensemble de cinq cents pages, presque toutes illustrées. Le savant archéologue, homme d'un goût parfait, affiné par la race et par l'étude, y décrit les anciens intérieurs mosans, de 1650 à 1810, puis il en étudie tous les détails décorés : plafonds, cheminées, murs, portes, escaliers, etc.

L'ouvrage, tiré à 500 exemplaires numérotés, est mis en souscription au prix de 500 francs. (Compte-chèques postaux : 516.02.) A partir du 31 novembre, ce prix a été notablement augmenté, excepté pour les membres de l'Académie d'Archéologie. Nous espérons que cette belle publication trouvera beaucoup de souscripteurs, à cause de son caractère doublement artistique, par son contenu et grâce à son exécution, parce que :

« *A thing of Beauty is a joy for ever* »

(KEATS).

Rappelons ici, dans le même ordre d'idées et sans avoir la prétention d'être complet, que le comte de Borchgrave d'Altena a déjà publié, en 1926, un ouvrage d'ensemble sur les *Sculptures conservées au pays mosan*. Je souhaite que l'édition n'en soit pas épuisée, pour ceux de nos lecteurs qui ne possèdent pas ce travail de tout premier ordre, d'un mérite incontestable et durable, d'une documentation surabondante, de première main et *up to date*. Il suffit, pour s'en rendre compte, de lire les pages synthétiques consacrées à l'iconographie de sainte Anne, la plus importante, ou de saint Christophe (pp. 133 et 163); les autres sont d'ailleurs tout aussi intéressantes et neuves, même celles qui ont paru d'abord dans la *Chronique archéologique* de Liège.

Excellent archéologue, esthète raffiné et photographe habile, le comte de Borchgrave combine Cahier et Martin, comme jadis, avec Molière, gisaient Plaute et Térence, selon l'hommage exploré du Bonhomme.

JEAN GESSLER.

LUCIE NINANE, *L'Abbaye de Saint-Bavon à Gand. Étude archéologique*. (École des Hautes Études de Gand. Institut d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, VI.) Un vol. in-8°. Bruges, 1930.

M^{lle} Ninane semble se consacrer à l'étude de l'architecture scaldienne. Nous lui devons déjà un ouvrage sur l'*Église Saint-Jacques à Gand*, paru comme t. III de la même collection. Elle publie aujourd'hui sa thèse de doctorat sur l'abbaye de Saint-Bavon. Souhaitons qu'elle poursuive inlassablement une veine si riche. Elle y trouvera une véritable jouissance — qu'elle communiquera à des lecteurs aussi satisfaits — à procéder à des rapprochements scientifiques entre les édifices romans ou gothiques de la vallée de l'Escaut. L'Histoire de l'Art en Belgique doit être envisagée suivant l'axe de nos deux fleuves et non d'accord avec des subdivisions linguistiques. Nous ne saurions assez le répéter. Les récentes expositions rétrospectives d'Anvers et de Liège ont dû rompre, sans mot dire, avec les cadres raciques que leur avait imposés la politique au grand détriment de l'histoire et des faits. Cette preuve vaut tout un volume.

Pour en revenir à la dernière publication de M^{lle} NINANE, elle comprend, après une introduction et une brève première partie, historique, une seconde partie, archéologique, qui constitue sa pièce de résistance.

Y sont envisagés : 1^o le plan (de l'abbaye); 2^o l'église abbatiale; 3^o les

plus anciennes constructions claustrales; 4^o les campagnes de construction au XII^e siècle; 5^o les campagnes de construction au XIII^e siècle; 6^o les travaux de l'abbé Mercatel à la fin du XV^e siècle; 7^o les linteaux sculptés. Suivent une annexe et une bibliographie.

Dans l'étude des constructions, l'auteur, sauf pour l'église où une concentration s'impose, suit l'ordre chronologique. Chaque rubrique comporte une description des vestiges et un essai de datation. L'une, dans sa netteté, l'autre épousant la méthode comparative, sont du meilleur aloi. Les résultats sont décisifs.

Toutefois un peu plus de documentation dans le critère comparatif les aurait peut-être rendus plus précis ou, tout au moins, en aurait augmenté la portée générale.

Comme on le conçoit aisément, M^{lle} NINANE fait le plus souvent appel à l'exemple tournaisien. C'est plus qu'un « exemple » que nous aurions voulu lui voir écrire, c'est une « provenance directe ». Le matériau employé — et cette constatation n'est pas assez souvent répétée — est pour ainsi dire uniformément le calcaire gris bleu de Tournai. Comme tous les chapiteaux invoqués dans les problèmes de datation se rencontrent à Tournai non pas seulement une ou quelques fois, mais bien des dizaines de fois, et cela dans une similitude absolue, il eût été préférable de signaler l'origine *complète* — matière et forme — de ces éléments décoratifs. Par cette quasi-identification avec les éléments tournaisiens demeurés en leur lieu d'extraction, une dépendance plus étroite et plus immédiate eût pu être établie entre la chronologie architecturale gantoise et la chronologie tournaisienne. Par là l'objection d'un « décalage » de temps, correspondant à un transfert de lieu, eût été sûrement évitée.

Pour la chronologie tournaisienne — qu'elle est d'ailleurs loin de négliger — M^{lle} NINANE a bien voulu faire allusion à quelques renseignements que nous avons été trop heureux de lui fournir. Il s'agit notamment des voûtes ogivales du transept de la cathédrale, construites par l'évêque Étienne vers 1198. Quoiqu'il puisse paraître (p. 55), la date de 1187, fournie par une autre référence, n'est pas un complément de documentation; ce n'est qu'un *terminus a quo* fort subjectif.

L'emploi que l'auteur fait de la date de consécration de cette cathédrale (1171), reçoit encore moins notre adhésion. C'est après cette date, et par conséquent fort peu de temps avant les voûtes d'Étienne qu'elle place la campagne de construction des voûtes des hémicycles. Nous ne pouvons

nous rallier à cette façon de voir. La grande différence de conception entre ces fausses demi-coupoles (en réalité des éventails de berceaux convergents, aux arêtes soutenues par de grossières nervures plates) et les voûtes audacieuses et membrées d'Étienne suppose un écart de temps plus considérable. Les voûtes d'Étienne constituent un véritable remaniement, une refaçon. Les voûtes des hémicycles par contre, ont bien été consacrées en 1171 comme le reste de l'édifice dont elles complètent logiquement le plan trifolié et l'élévation intérieure des croisillons. L'argument d'analogie invoqué par l'auteur à propos de la voûte du *lavatorium* de Saint-Bavon (p. 57), nous oblige donc à vieillir cette dernière voûte. Pas trop toutefois, car nous ne pensons personnellement pas que cette voûte constitue, vers la solution ogivale, un pas encore plus timide que celui qui fut effectué lors de la voûtaison des hémicycles de Tournai. Si la tentative tournaisienne paraît moins imparfaite c'est que la difficulté à surmonter était moindre et non pas nécessairement que les architectes fussent alors plus instruits. Dans le cas tournaisien il n'est question que d'espaces semi-circulaires à couvrir et la butée des arcs faisant fonction de nervure s'accomplit normalement sur les pignons du transept. A Gand la voûte doit tendre à former coupole complète, nervée, et pose ainsi un problème plus délicat à résoudre. Elle ne parvient qu'à se soutenir, somme toute, *mole sua*. De part et d'autre l'essentiel de la voûte ogivale, la clé, fait défaut. Aucun argument ne semble pouvoir être tiré de là en faveur de l'antériorité de l'un de ces deux édifices.

Autre point de chronologie : aucune source ne parle de la construction d'un cloître à Tournai en 1175. Cette date ne peut donc être invoquée (p. 50).

Quant aux peintures murales du réfectoire de Saint-Bavon (p. 46), l'auteur a eu raison de ne pas emboîter le pas à L. Maeterlinck qui, presque sans réserves, les attribuait à un « maître G. » que l'évêque Étienne avait envoyé vers l'abbé Everdée en 1190. Mais nous devons nous montrer encore plus difficile. C'est que non seulement nous ne savons pas quelle était la spécialité du maître dont Étienne fait mention dans une lettre à Éverdée datant de 1192-1203, mais que nous ignorons aussi si cet artiste a jamais mis le pied à Gand, la lettre se bornant à recommander son fils à l'abbé de Saint-Bavon. D'autre part, comme « les peintures murales de cette époque sont des plus rares surtout dans nos régions », il eût peut-être été bon, après les avoir comparées avec les remarquables fresques de la cathédrale de Tournai, de les rapprocher aussi des vestiges subsistant dans la chapelle des comtes de Hainaut au château

de Mons. Toutes sont contemporaines et participent d'une même inspiration. Réflexions qui n'enlèvent rien à la valeur d'un ouvrage dont la jeune érudition gantoise peut se montrer fière.

PAUL ROLLAND.

EM. VAN HEURCK et C. J. BOEKENOOGEN, *L'Imagerie populaire des Pays-Bas (Belgique-Hollande)*. Un vol. in-4^o illustré, Paris, 1930.

Notre excellent confrère et ami, M. Em. Van Heurck, quoiqu'il ait prétendu se livrer désormais au repos — mais les études auxquelles il se livre n'ont-elles pas l'attrait d'une récréation? — n'a de cesse qu'il ne publie avec régularité des ouvrages de grande valeur. C'est, cette fois, un volume sur l'imagerie populaire des Pays-Bas qui sort de presse. On connaît assez le souci d'originalité du savant folkloriste anversois pour ne pas se figurer qu'il s'agit là d'une simple réédition de ses travaux antérieurs. M. Van Heurck et son regretté collaborateur ont véritablement renouvelé une matière qui, par elle-même d'ailleurs, tend à se transformer de jour en jour sous le coup des apports d'une documentation toujours accrue. Et ce n'est pas le moindre intérêt que de suivre les progrès mêmes de la science de l'Art populaire. Mais l'ouvrage en soi a aussi une autre valeur. Richement illustré d'une quantité innombrable d'images en noir et, surtout, de dix-huit hors-texte en couleurs, il promène les yeux amusés et parfois ravis à travers les ateliers des Pays-Bas septentrionaux et méridionaux d'où sortirent, au grand plaisir des enfants, jeunes... et vieux, des souhaits de nouvel an, des drapelets de pèlerinage, de confrérie et de fantaisie, des « sanctjes », des « bidprentjes », des « suffragia », etc...

PAUL ROLLAND.

P. FERDINAND PEETERS, S. J., *L'Église Saint-Augustin à Anvers*. Un vol. in-8^o. Anvers, 1930.

On n'a plus à révéler la sympathie du R. P. Peeters, S. J., pour Anvers tout à la fois flamande, renaissance et italianisante. Celui qui, par éclectisme et affirmation — envers d'autres ou envers lui-même? — d'indépendance esthétique, a très bien étudié et compris Van Eyck et Bouts, n'en est pas moins surtout l'admirateur enthousiaste de Rubens et de son époque. Les offices



Zo, Dierverl zo, dryf op; dat zil de Koepers lyken: De Markt is groot geoesed: de Slegers zoeken Voe: De Burger is en voerl, dat brengt de Slegt-Tyd mee: 't Gewoel op de Ossen-Markt is waer om te bekynen. 't Voe-Jong, Knappe-Plak, dat raakt de Koop wel elker: De Tyd verlegt roch niet met looren en met biuden. Koop anders op den Hoek een Fieje wat makker, 't is heren en mislooren de Koopmanscheit gefiniden.



Het Oije is gebogt: het Besje moet geligen. - Het Bess werd sfebakt, gelogen op het Bick. - Niet een het souren, en een Poes en Beuling kwaken. Daar Maas een voor den Byl, de Slegter is poverd; Tot Hest, is Paterdök, en Stukken om te souren: - 't Pse Glasje by het werk is Pochel op het Vleesch. Het ams Ders, dit een zyn flaven niet en waes. Elk is in Slegt-Tyd even luecht op de Begien, - Sme in de Beuling, Mend maas, by ojn keel, ik roech. En al het Vrouwevok heeft het dia te slyter drok. Het zal niet lukken, of zy moet vy harder Rooken.



Workoop maas, Boerl daer sijn weer Varkens aengekomen: Dit gantche Schip is vol, en legt daer aan den Wil. 't is deslyk dat de Markt nu wel wat flappen zal: Doorgaens is de eerste Wint het best maas meegenomen. 't is toe, het Heerfchip bedt als Kooper, of mislooren Zil hy in 't andere Hok ook wel sijn gading sien.



Hoor hoe het Varken schreeuw: geen wonder, 't gedit het leven! - Het Spek gekouten, en het Worstenvleesch gebakt, - Niet al te Byl. Als 't vret en koud is, is droe Hissid. Eerst krygt het in den Trog beet. Wier op den hand: Mer Toefys, diestig om een leeze Masg te vullen; 't is droe Hissid. Dan haalt men op den Leez het ingawand darot: Zelfs is het Kookjeek goed, als men 't in Kocken bakt. 't is droe Hissid. Daar Sitas en Aisardam aan de jongen word gegeven. 't is droe Hissid. Maar 't best is sil mee ocht wat flapper ook een warmen.

Gedrukt by de Erve de Weduwe JACOBUS VAN EGMONT: op de Regulier Broedstraat, te Amsterdam.

IMAGE POPULAIRE ÉDITÉE PAR VAN EGMONT A AMSTERDAM (TIRÉE DE L'OUVRAGE «L'IMAGERIE POPULAIRE DES PAYS-BAS» PAR EM. VAN HEURCH ET G. J. BOEKENOOGEN, P. 56).

orchestrés l'emportant dans son sentiment sur le chant grégorien, il n'est pas étonnant que son esprit se soit attaché de préférence naguère à l'église Saint-Charles, aujourd'hui à l'église Saint-Augustin. De cette prédilection est issu un beau volume comprenant une « partie historique et artistique » et une partie « pastorale ». La première partie nous intéresse évidemment d'une façon presque exclusive. L'auteur y décrit scrupuleusement l'édifice dû à Wenceslas Coberger — le Renaissant à la Vinci qui connaissait presque tout *de omni re scibili* — mais surtout, et *con amore*, ses trésors inestimables.

On sait que la trinité artistique anversoise — Rubens, Van Dyck et Jordaens — règne en maître aux autels principaux de Saint-Augustin. Et les collatéraux regorgent aussi de toiles de prix. La prestigieuse description du Rubens du maître-autel (*La Vierge entourée de Saints*), fait réellement partager l'émotion artistique de l'auteur.

Mais quel dommage que le R. P. Peeters, au goût si sûr, n'ait pas cru devoir s'élever contre le tableau de Sainte-Thérèse de l'Enfant Jésus qui, par son style, dépare monstrueusement le monument et jure violemment avec le Van Dyck qui l'avoisine, et ait même consenti — car l'initiative n'en peut venir de lui — à reproduire ce tableau parmi les magnifiques illustrations qui ornent son ouvrage?

PAUL ROLLAND.

A. J.-J. DELEN, *L'Illustration du livre en Belgique des origines à 1500*. Un vol. in-4°. Edition du Musée du Livre Bruxelles, 1930, 115 pages.

On connaît ! *Histoire de la Gravure dans les anciens Pays-Bas et les provinces belges* dont M. Delen a publié le t. I en 1925 (Paris-Bruxelles). Ceux qui ont éprouvé à fond la valeur de cet ouvrage sans égal et auxquels est réservée la joie de voir paraître bientôt le t. II, liront, non seulement pour se remettre en mémoire les matières du premier volume mais encore pour se tenir au courant des nouvelles théories, la publication luxueusement illustrée que M. Delen leur offre, en attendant, par l'intermédiaire du Musée du Livre. Les autres y puiseront une somme complète de connaissances, ramassées quoique présentées avec attrait, sur un sujet qu'il faut être véritablement spécialiste pour traiter de si belle façon.

L'Illustration du livre en Belgique des Origines à 1500, est divisé suivant une logique impeccable, en trois grands chapitres : I. — Les origines de la gravure ; II. — Les incunables xylographiques ; III. — Les incunables typographiques.

I. — Les origines de la gravure remontent au début même des manifestations artistiques de l'activité humaine, à l'époque quarternaire, quand l'homme représenta sur ses armes et ses ustensiles des animaux ou ses semblables. A travers les civilisations classiques et orientales où l'on rencontre la gravure de mille façons (cachets, etc.), elle gagne les peuplades qui s'établissent sur notre sol au cours des grandes invasions. Celles-ci connaissent le procédé de l'ornement à la roulette qu'elles appliquent à leurs poteries. La céramique du moyen âge continue la gravure dans les carreaux historiés dont les creux sont remplis d'un engobe blanc. Un bloc en relief sert à obtenir ces creux. Concurremment la technique de l'entaille affecte des bois ou des supports métalliques qui, renversés et pressés contre une étoffe, y laissent des empreintes. C'est là la première étape de l'évolution d'un art qui devait connaître les plus hautes destinées. Le passage de l'étoffe au papier accompli déjà pour orner d'images les caveaux funéraires des Flandres, se bute toutefois aux règlements corporatifs qui interdisent l'immixtion d'un métier dans un autre. Par le biais de l'intervention monastique qui y trouve un moyen inespéré de prosélytisme en entrevoyant la possibilité de répandre en de nombreux exemplaires les illustrations dogmatiques et moralisantes que les manuscrits n'offrent qu'en unique et coûteux spécimen, le nouveau procédé gagne du terrain. Dès la seconde moitié du XIV^e siècle la place est pour ainsi dire enlevée, et les organismes laïques doivent se ranger au mouvement dès le commencement du XV^e siècle. Une circonstance économique amplifie la marche du progrès, c'est l'usage de la toile comme linge de corps et la multitude de chiffons qui, par voie de conséquence, facilite la production du papier.

Dans cette évolution de la gravure, les Pays-Bas ont occupé une place importante.

II. — Les incunables xylographiques sont des *recueils* d'estampes liées ensemble et destinées à remplacer, en plusieurs exemplaires, les livres miniaturés. L'origine de ces recueils est due également aux monastères; d'où le choix de leurs sujets : l'*Apocalypse*, la *Bible des Pauvres*, l'*Art de bien mourir*, le *Cantique des Cantiques*, etc... Ils sont nés vers 1430. Mais est-ce en Allemagne, en Hollande, en France? M. Delen examine tour à tour les thèses les plus chauvines, et, sans tomber à son tour dans des excès nationalistes, conclut que la Belgique a pris au moins une part de premier ordre dans cette nouvelle évolution. Celle-ci se termine vers 1480 par l'apparition du livre en caractères mobiles. Mais 1430-1480, c'est précisément la période classique des minia-

turistes flamands. On ne doit donc pas s'étonner en constatant l'influence que Van der Weyden, par exemple, a exercée sur les xylographes.

Parmi les trente-trois incunables xylographes subsistants (en cent exemplaires en tout), quinze ou seize doivent être considérés comme originaires des anciens Pays-Bas. M. Delen les étudie avec soin.

III. — Dans les incunables xylographiques, le texte constituait la partie secondaire du recueil. Dans les incunables typographiques, qui poussèrent plus loin la ressemblance formelle avec les manuscrits, l'inverse se produisit. Mais la gravure sur bois n'en continua pas moins longtemps à fournir l'illustration du livre imprimé sur caractères mobiles. C'est par l'examen minutieux des différentes officines typographiques belges qui, au XV^e siècle, produisirent de véritables livres illustrés, que M. Delen termine son ouvrage. Louvain y apparaît avec Jean Veldeneer, Jean de Westphalie, Egide van der Heerstræten, Louis de Ravescot; Audenaerde et Gand avec Arend de Keyser; Bruges avec Colard Mansion qui innova dans le sens de la gravure sur cuivre; Bruxelles avec les Frères de la Vie Commune; Anvers avec Mathias van der Goes, Godefroid Bac, Thierry Maertens, Gérard Leeu, Roland van den Dorpe, etc...

Nous attendons avec impatience le t. II de *l'Histoire de la Gravure!*

PAUL ROLLAND.

H. MASSANGE DE COLLOMBS, *Province de Liège. Inventaire des objets d'Art et d'Antiquité conservés dans les églises, chapelles et presbytères du canton de Malmédy*. Un vol. in-8°. Liège, 1930, 148 pages.

A l'heure où de nouvelles tentatives se font jour qui cherchent à remettre en discussion le caractère belge des cantons rédimés, il n'est pas vain de faire paraître des travaux, qui, tout objectifs qu'ils soient, amènent le lecteur à considérer avec plus d'attention le lien antique qui les relie au centre national.

Dans sa préface, M. Massange de Collombs fait un résumé clair et précis de la situation historique du canton de Malmédy en l'envisageant du point de vue politique comme du point de vue religieux. Initiation excellente à la compréhension des caractères des objets d'art qu'il est amené à nous décrire, avec tout autant de clarté que de précision. Ceux-ci, au nombre de deux cent soixante-six, relèvent des communes de *Bellevaux-Ligneuville*, *Bevercé*,

Bullange, Butgenbach, Elsenborn, Faymonville, Malmédy, Robertville-Sourbrodt, Rocherath, Waimes.

Vingt-sept planches, imprimées judicieusement au recto des pages, illustrent cet inventaire, savant sans pédantisme.

FERNAND VAN LANGENACKER, *Petrus Van Langenacker*. Un vol. in-4°. Bruxelles, 1930, 50 pages.

Cette plaquette, qui porte comme sous-titre « L'officine de Petrus Van Langenacker, *stadts-drucker* à Hasselt », ne consisterait pour l'histoire qu'en des « notes colligées ». Tel est du moins le modeste avis de l'auteur. Nous ne sommes pas obligés de le partager, puisque, de ces notes, sort une petite synthèse pleine d'enseignements tout à la fois d'érudition et de métier. Mais l'œuvre n'est pas seulement savante et didactique. Elle est aussi doublement belle : belle par l'esprit qui l'anime et qui n'est autre qu'une véritable manifestation de piété envers les ancêtres, belle par la forme qui lui est donnée et qui représente un véritable chef-d'œuvre corporatif. M. Van Langenacker étant l'imprimeur élégant de sa propre étude et celle-ci traitant de sa famille, on se trouve en présence d'une production véritablement cohésive. Cette unité dans l'art et l'histoire plait aux yeux et à l'esprit.

PAUL ROLLAND.

JULES DESTRÉE, *Le Maître de Flémalle* (Les Grands Maîtres). Bruxelles-Paris, 1930, 1 vol. pet. in-8°, 119 pages.

Le titre intérieur du volume porte la formule plus précise : « Le Maître dit de Flémalle — Robert Campin ». C'est annoncer que M. Jules Destrée a une fois de plus à cœur de rectifier — et il le fait dès le premier chapitre — l'appellation anonyme déjà erronée en soi et, de plus, qu'il n'hésite pas, dans l'état actuel de la science, à doter du nom de Robert Campin l'artiste personnellement insaisissable qu'elle masque. Le dernier geste a son importance entre les assauts que l'on essaie de livrer actuellement à cette identification, proposée par M. Hulin de Loo.

Après, donc, une sorte d'avant-propos où le nom de « Flémalle » est vertement censuré, l'auteur divise son sujet en trois grandes parties : 1° l'œuvre en général ; 2° les hypothèses relatives au Maître de Flémalle ; 3° la vie de Robert Campin. Le sujet ainsi clairement ordonné se termine par des notes et une bibliographie.

Nous ne parcourons l'œuvre avec M. Destrée que pour le féliciter de sa prudence. Nous accentuerons toutefois celle-ci en ajoutant que nous ne sommes jamais parvenus à nous convaincre complètement de l'unicité entre le groupe à l'allure fastueuse et dorée, représenté par les panneaux de l'Institut Staedel, et le groupe à l'esprit humble et méticuleux, à la tête duquel figurent l'*Annonciation de Mérode* et la *Nativité de Dijon*. Un jour viendra peut-être où, plus encore que ne le suppose M. Destrée, le catalogue des œuvres de « Flémalle » comme celui des œuvres de Roger, se verra en grande partie éparpillé entre les noms de nombreux peintres des ateliers de Tournai, dont la renommée fut notable — les Lechien, les Leduc, etc. — mais dont les productions sont, sans doute, plus scientifiquement que matériellement, perdues.

Avec la plus entière objectivité M. Destrée tâche ensuite de répondre à la question : « Qui est le Maître de Flémalle ? ». Il la situe dans la querelle linguistique et indique sa portée exacte. Est-ce Nabur Martins ? Jacques Daret ? Robert Campin ? Un Rhénan ? Il retient l'avant-dernière hypothèse comme « la plus sérieuse » et fournit alors tout naturellement des détails biographiques sur l'artiste en cause.

Agrémenté de vingt-deux planches le petit livre de M. Jules Destrée constitue un véritable manuel de poche avec lequel on pourra se rendre à l'audience lors du grand procès qui va se disputer, à coup de chers in-quarto, entre M. Renders et lui.

PAUL ROLLAND.

LES « MÉLANGES »

Quand on veut honorer un savant vers la fin de sa carrière, on lui offre un volume de *Mélanges*.

On a pu critiquer le caractère disparate du contenu de ces publications. Cette appréciation est injuste. Elle n'envisage qu'un côté de la question et oublie l'hommage qu'on rend au savant fêté en lui présentant une étude en rapport étroit avec ses propres travaux, ce qui donne inévitablement au recueil une certaine homogénéité. Ainsi les *Mélanges Henri Weil*, publiés en 1898, constituent un recueil de mémoires concernant exclusivement l'histoire et la littérature grecques ; les *Mélanges Gaston Boissier* (1903) ne contiennent que des études consacrées à la littérature et aux antiquités romaines ;

le dernier en date des recueils français, les *Mélanges Paul Fournier* (1929), ne renferment que des contributions à l'histoire du droit, dont quelques-unes, au nombre de neuf, sont signées par des compatriotes. Évidemment, cette unité ne se réalise pas toujours : témoin le magnifique *Donum natalicium Schrijnen* (1929), aussi varié que volumineux.

Parmi les recueils de *Mélanges* parus récemment à l'étranger, une mention spéciale revient au *Festschrift Gustav Schnürer*, recueil de travaux en l'honneur du savant professeur d'histoire ecclésiastique à Fribourg, auquel on doit de belles études hagiographiques, consacrées à saint Benoît, saint Boniface et saint François d'Assise, et une œuvre de grande envergure et de haute portée sur l'influence civilisatrice de l'Église au moyen âge : *Kirche und Kultur im Mittelalter*, dont la traduction française s'élabore en ce moment. On en donne même un spécimen étendu dans le *Festschrift* sous le titre significatif : *Les assises de la civilisation occidentale : le romanisme et l'Église*. Parmi les autres contributions, pas nombreuses mais de choix, je signalerai : *La découverte du tombeau de saint Amédée, évêque de Lausanne*, par Mgr M. BESSON ; une étude sur les prédications de saint Vincent Ferrea (H. FINKE), sur les flagellants en 1260 (L. KERN), sur les *Exhortationes in Regulam S. Benedicti* faites par A. Reding, abbé d'Einsiedeln (L. HEBBLING), sur l'évangélisation de l'Asie centrale au XVIII^e siècle (A. TANN) et sur le voyage du curé fribourgeois S. Werro à Rome en 1581 (E. WYMANN). Une mention spéciale revient à l'étude très fouillée que E. SPIESS consacre à l'œuvre historique du Parisien A. Goguet (1716-58), véritable innovateur trop peu connu, sous le titre : *Der früheste Versuch einer allgemeinen Kulturgeschichte auf evolutionistischer Grundlage*. Alors que la plupart des autres contributions intéressent surtout les spécialistes, celle-ci devrait être lue par tous les historiens, jeunes et vieux, avec les yeux de l'intelligence... et du cœur, comme elle a été écrite.

Les recueils de « *Mélanges* » en l'honneur de savants belges constituent un ensemble remarquable. Citons, par ordre chronologique, les *Mélanges Ch. de Harlez* (1896) pour les orientalistes, trop peu connus des historiens (1) ; les *Mélanges Paul Fredericq* (1904), contributions philologiques et historiques, mais pas toutes inédites (2) ; les *Mélanges Godefroid Kurth* (1908), contenant

(1) Cf. L. DE LANTSHEERE, *Le pied et la chaussure comme symboles juridiques*, pp. 149-61.

(2) Sous le titre, *Het Referein van Sint-Truiden*, F. van Veerdegheem y publia (pp. 111-17), deux pièces flamandes d'un poète inconnu d'après lui, éditées une dizaine d'années auparavant par A. PAQUAY, qui a parfaitement identifié leur auteur, dans la revue limbourgeoise *De Banier*, II (1895), pp. 120 et 139.

des études nombreuses, très variées mais bien groupées (1); les *Mélanges Maurice Wilmotte* (1910), consacrés à la philologie romane et à l'histoire littéraire, où il convient de signaler et de souligner un curieux article relatant, avec forces détails, l'exécution mouvementée et non perpétrée d'une femme (2). En 1914, les *Mélanges Charles Møller*, aux contributions nombreuses, classées par ordre chronologique en deux gros volumes (plus de quinze cents pages pour quinze francs), dont le stock fut détruit par les Allemands lors de l'incendie de Louvain (3); après la guerre, les *Mélanges Camille de Borman* (1919), en l'honneur du plus érudit de nos historiens et généalogistes liégeois-los-sains (4); enfin, en 1926, les *Mélanges d'Histoire* offerts à *Henri Pirenne*, en deux volumes, mais avec pagination et tables uniques.

En cette année du Centenaire, la série continue brillamment. Voici les *Mélanges Paul Thomas*, publiés par les soins de M. P. Faider. C'est un magnifique recueil de mémoires concernant la philologie classique, mais où l'historien et surtout l'archéologue trouveront mainte contribution intéressante (5). La présentation typographique, réellement merveilleuse, de ce beau volume de huit cent trente pages, fait honneur à l'Imprimerie Sainte-Catherine, à Bruges.

Bientôt nous aurons un recueil consacré à l'histoire de l'Art, publié par la Librairie nationale d'Art et d'Histoire, correspondante des Éditions G. Van Oest, sous la direction de M. P. Bautier, en l'honneur du savant professeur d'art de l'Université de Gand : les *Mélanges Hulin de Loo*.

Enfin, l'auteur de la présente chronique est heureux de pouvoir compléter

(1) Tome I : Mémoires historiques; tome II : Mémoires littéraires, philologiques et archéologiques. — La *question de toponymie* (sur *Astanetum*), traitée par feu le chanoine C. G. ROLAND (II, 289), a été reprise, avec la maîtrise qu'on lui connaît, par J. FELLER dans la *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, I (1922), p. 41. — En 1912, les amis de M. Feller ont réuni les principales études du savant verviétois en un volume intitulé : *Notes de Philologie wallonne*.

(2) E. GÉRARD-GAILLY, *Hélène Gillet. Une exécution capitale au XVII^e siècle*, pp. 201-31.

(3) Voir la belle notice nécrologique de Ch. Moeller, écrite pieusement par son élève, M. L. VANDER ESSEN, dans l'*Annuaire de l'Université de Louvain*, 1918-24.

(4) A la bibliographie du baron C. de Borman, dressée en tête du volume (pp. 8-12), il faut ajouter : 1^o *A propos des ancêtres de Rubens*, dans le *Bull. de l'Inst. arch. liégeois*, III (1857), p. 112; 2^o *Le testament de Radulphe de Rivo*, dans le *Bull. du Bibliophile belge*, XVIII (1862), p. 274; 3^o *Cartulaires de Saint-Servais, à Paris* (Lettre à M. Habets), dans les *Publications de la Soc. hist. et arch. du Limbourg*, VIII (1871), p. 446 (avec liste des prévôts du Chapitre de 1087 à 1719). Dans la même bibliographie, sous 1868, au lieu de « Cruft », lisez « Creft ».

(5) Une table systématique des matières traitées, faite avec soin, facilite singulièrement les recherches.

cette liste en annonçant l'apparition, au mois de février 1931, d'un recueil d'études consacrées à la philologie flamande et au folklore, et publiées en l'honneur du doyen de nos littérateurs et folkloristes flamands, I. TEIRLINCK.

JEAN GESSLER.

II. REVUES

LA PEINTURE

— Peindre des panneaux destinés à décorer des salons est une habitude qui s'implanta rapidement en France au XVIII^e siècle. Les peintres de notre pays adoptèrent ce genre, d'autant plus que le goût des salons était fort développé dans les villes bourgeoises et provinciales des Pays-Bas autrichiens. Le Brugeois Jan Garemyn (1712-1799), connu pour ses portraits et ses compositions religieuses ornant les églises de Bruges, et tout spécialement les églises Saint-Gilles et Sainte-Anne, peignit plusieurs salons. M. PAUL DE KEYSER s'est assigné comme tâche de décrire quelques salons dus à Garemyn (*Vlaamse salon-kunst uit de XVIII^e eeuw. De schilder Jan Garemyn*, dans *De Kunst der Nederlanden*, Juli 1930, pp. 11-17, ill.), il s'attache spécialement à celui de l'hôtel des Limnander à Gand. Garemyn que d'aucuns appellent le « Boucher flamand », est un peintre de second rang vivant dans une période peu éclatante pour la peinture, il reste dans la lignée des artistes fidèles à la tradition locale; ce goût du terroir, ce sens du détail amusant font de Garemyn un maître respectable et sympathique.

— M^{me} MAQUET-TOMBU a tenté de dresser un premier catalogue des œuvres peintes à l'extrême fin du XV^e siècle et au début du XVI^e par *Un portraitiste malinois : le Maître de la Gilde de Saint-Georges* (*Gazette des Beaux-Arts*, novembre 1930, pp. 257-264, ill.). L'analyse du tableau d'Anvers, les « Membres du serment de la grande arbalète de Malines » (entre 1495 et 1500) révèle les caractères souvent médiocres de ce maître. L'auteur retrouve les mêmes traits de style dans d'autres tableaux, des portraits, conservés dans une collection privée à Berlaere, à l'hôpital Notre-Dame de Malines et au Musée de Vienne. Plusieurs scènes (17 à 21) de la série de la *Légende de Saint Rombaut à Malines* seraient du même maître. Peut-on identifier cet anonyme

avec Baudouin Van der Wyck, alias Van Battel, comme le proposèrent Bergmans et Casier? M^{me} Maquet ne tranche pas le problème, tâche impossible actuellement d'ailleurs. On aurait souhaité d'être renseigné sur le coloris du maître étudié; à côté du dessin et de la composition, les couleurs sont des plus précieuses pour la comparaison et l'étude des œuvres d'un même peintre.

— Le vingt-quatrième tome du précieux *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart* de THIEME et BECKER vient de paraître (Leipzig, Seeman, 1930, 608 pages). On y trouve des notices sur les artistes dont les noms trouvent place entre Mandere et Niöhl; c'est dire que plusieurs artistes belges, dont certains de premier plan, y sont étudiés.

— Le Dr. W. BOMBE tente *Une reconstitution du studio du duc Frédéric d'Urbin* (*Gazette des Beaux-Arts*, novembre 1930, pp. 265-275, ill.). Il prétend que la décoration picturale de cette salle comportait vingt-huit portraits peints par Juste de Gand à Urbin après sa « Communion des Apôtres ». Quatorze portraits conservés au Musée du Louvre et catalogués comme étant d'un inconnu italien doivent, selon M. Bombe, être restitués à cette série de Juste de Gand.

— Les maîtres flamands secondaires du XVII^e siècle ne sont pas connus. Il manque des monographies scientifiquement établies apportant quelques lumières sur cette question embrouillée. M^{me} ROBLOT-DELONDRE s'est attachée à l'étude de *Gérard Seghers* (*Gazette des Beaux-Arts*, septembre 1930, pp. 184-199), qui fut confondu souvent, même de son vivant, avec le peintre de fleurs, Daniel Seghers. Ce peintre vécut de 1591 à 1651. Il séjourna en Italie, à Naples notamment, puis en Espagne avant de s'installer en 1621 à Anvers. Nature très réceptive, G. Seghers n'affirme que peu de personnalité. Les œuvres de sa première manière dénotent une influence du Caravage et surtout de Manfredi — on donna ses compositions à ce dernier, — une forte emprise des milieux castillans. Il adopte la manière de Rubens dès qu'il rentre à Anvers. Suivant qu'il est impressionné par Van Dyck, Brueghel de Velours ou les Hollandais, ses œuvres le reflètent. Cette biographie étoffée grâce à de nombreuses recherches d'archives à Anvers et à l'étranger est complétée par l'analyse sommaire des œuvres du peintre; déterminer les caractères de son

style demanderait une autre étude, souhaitons que l'érudit auteur de cet article nous la donne bientôt.

— Le rapprochement d'œuvres d'art, bien souvent si dispersées, à l'Exposition d'art flamand à Anvers est extrêmement utile pour les historiens d'art; de nouvelles comparaisons peuvent être faites, des changements d'attribution s'imposent parfois. M. J. DECOEN a étudié spécialement les œuvres de Rubens et de Van Dyck (*Rubens et Van Dyck à l'Exposition d'art flamand à Anvers, Cahiers de Belgique*, octobre 1930, pp. 269-277, ill.). Il énumère toutes les œuvres exposées en suivant l'ordre du catalogue et, à propos de chacune d'elles, il note quelques conclusions de son examen des tableaux. Ses appréciations sont basées sur de sérieux arguments : il suggère quelques changements d'attribution; d'autre part, on ne peut qu'approuver son insistance à retenir l'attention sur les œuvres des premières périodes de Van Dyck et ses observations concernant le nettoyage des toiles.

— Le P. GERLACHUS O. M. Cap. a repris les conclusions d'une étude de M. Jos. Destrée concernant l'iconographie du saint franciscain représenté par Van Dyck sur le tableau n° 165 du Musée d'Art ancien à Bruxelles, *Sint Antonius of Sint Felix de Minderbroeder van A. Van Dyck uit het Brusselsch Museum (De Kunst der Nederlanden, t. I, n° 3, septembre 1930, pp. 102-111, ill.)*. Ses arguments pour prouver qu'il s'agit de saint Antoine et non de saint Félix de Cantalice ne semblent nullement péremptoires, sa documentation photographique plaide même contre lui.

— M. AUGUSTE L. MAYER publie quelques notes sur la collection Jules Bache de New York, *Die Sammlung Jules Bache in New York (Pantheon, décembre 1930, pp. 537-542)*. Il signale sept tableaux appartenant à l'école flamande du XV^e siècle, ce sont : une Madone de Th. Bouts (étudiée par Friedländer dans *Valentiner : Chefs-d'œuvre inconnus, t. I, n° 36*), un portrait de chartreux par P. Christus, un Repos de fuite en Égypte de G. David (photo), un volet de triptyque de G. David, une Madone et un portrait de femme de Memlinc, l'Homme au turban de R. Van der Weyden (photo).

— Le Musée de Détroit a acquis une « Danse des Paysans » de Brueghel le Vieux qui, d'après VALENTINER (*Bulletin of the Detroit Institute of Arts,*

novembre 1930, pp. 16-18), est l'original peint par le maître en 1565. Comme c'est le cas pour plusieurs œuvres de Brueghel le Vieux, il existe diverses répliques de ce tableau; la « Danse de la Mariée » acquise par le Musée d'Anvers à la vente Spiridon de Paris (1929), en est une.

— WINKLER étudie un tableau de Q. Metsys représentant le *Repos de la Fuite en Égypte* qui se trouve dans la collection Lionel Harris à Londres (*Pantheon*, août 1930, pp. 345-346, pl. en couleur). Le thème iconographique habituel du *Repos*, assez récent dans la peinture flamande, ne fut pas suivi par Metsys dans cette composition; il innove dans la disposition des personnages et par là manifeste l'esprit de l'époque : interprétation humaine de sujets religieux.

J. LAVALLEYE.

LE FOLKLORE

Honneur aux étrangers. Je consacrerai donc les prémices de ma première chronique folklorique dans cette Revue à la « Société du Folklore français » et à son bulletin, la *Revue du Folklore français*, dont le troisième fascicule vient de paraître, grâce à la générosité de son président, M. P. Saintyves, tandis que les deux premiers furent imprimés et distribués aux frais de sir James et de lady Frazer. Avec des appuis aussi puissants et la cotisation élevée des membres (45 francs français), il est certain que la Société pourra donner plus d'ampleur à son bulletin, qui actuellement ne paraît que tous les deux mois en fascicule de quarante-huit pages environ. Voyez alors ce que, chez nous, le *Folklore brabançon* offre à ses abonnés, dans son édition bilingue, en fait de fascicules *illustrés*, pour la somme annuelle de vingt-cinq francs belges ! Il est vrai que cet organe est officiellement soutenu par la province de Brabant, centre du pays, même au point de vue intellectuel, et que la revue est dirigée, avec une activité que rien ne lasse ni rebute, par M. A. Marinus, secondé de leur mieux par des collaborateurs dévoués. Ce qui ne veut pas dire que les nouveaux abonnés et collaborateurs ne seront plus reçus à bras ouverts, bien au contraire; en effet, chaque nouvel abonné contribue efficacement à la prospérité d'une revue. Mais je m'égare : je voulais parler d'abord du Folklore français.

Le premier fascicule de la nouvelle revue folklorique française est consacré évidemment à l'histoire de la Société, fondée à Paris en octobre 1928, et à son organisation. Au point de vue scientifique, nous n'y avons relevé qu'un *Plan d'Enquête* dressé par A. van Gennep, DONC très intéressant et utile à étudier.

Dans les deux fascicules suivants, on trouve de nombreuses contributions à l'étude du folklore local, toutes dignes d'intérêt, surtout pour qui se risque sur le terrain immense du folklore comparé. Aux historiens et aux préhistoriens nous signalons tout particulièrement deux articles : P. Saintyves, *Le Folklore préhistorique; bibliographie sommaire et questionnaire*; R. Maunier, *Le chien de Montargis*, dont nous avons eu la primeur aux dernières Journées d'Histoire du Droit, à Bruxelles. Une chronique, intitulée aimablement « Chez nos amis belges, » renseigne les lecteurs sur ce qui s'est passé chez nous, en fait d'expositions et de Congrès folkloriques.

* * *

Les « Amis belges » ne se sont pas contentés d'expositions et de congrès : ils ont quelques grandes et belles publications à leur actif.

A tout seigneur tout honneur : la première mention revient incontestablement au savant et infatigable collectionneur et folkloriste anversois, EM. H. VAN HEURCK. Ayant entrepris en 1927 un premier « voyage autour de sa bibliothèque », il nous a donné une étude attachante, minutieusement documentée, sur les *Livres populaires et livres d'école flamands*, de sa collection.

Il est retourné à cette même bibliothèque, qu'il ne quitte guère : après avoir fureté longtemps dans le coin des collections d'images — in een hoexken met... veel prentjes — il a publié une étude très personnelle sur un sujet qu'on n'a jamais abordé avant lui : *Les Images de Dévotion anversoises du XIV^e au XIX^e siècle. Sanctjes, Bidprentjes et Suffragiën* (Anvers, 1930). Entre-temps, et à la prière d'un éditeur parisien, il a préparé seul une nouvelle édition de son *Histoire de l'Imagerie populaire flamande*, publiée jadis avec le savant hollandais G. J. Boekenoogen, décédé inopinément il y a quelques mois.

Faisant pendant à De Raadt et le renouvelant entièrement pour la partie flamande, M. J. CORNELISSEN a étudié à fond et d'une façon très détaillée et très étendue — même un peu trop, à mon gré — le blason populaire des

flamands et de leurs voisins, sous le titre : *Nederlandsche Volkshumor op stad en dorp, land en volk* (Anvers). C'est un ouvrage d'ensemble, synthétisant toutes les monographies existantes et dispensant le folkloriste de longues et pénibles recherches. Comme tel, il mérite de chaleureux éloges. Je n'entre pas dans les détails pour éviter les critiques, qui ne sont donc que de détail. Trois gros volumes ont paru : le dernier est sous presse.

Par contre, je puis louer sans le moindre réticence le magnifique travail de V. DE MEYERE sur les contes populaires : *De Vlaamsche Vertelselschat* (Anvers, 1925-29). En trois beaux volumes, sur plus de mille pages, l'auteur a réuni trois cents contes flamands, qu'il raconte lui-même fidèlement, qu'il annote savamment et compare avec ce qu'on retrouve ailleurs, surtout dans les contes de Grimm ; les thèmes et motifs divers sont classés d'après le système établi par ANTTI AARNE, dans un ouvrage devenu classique, et étudiés conformément à la méthode adoptée par M. DE MEYER pour la Flandre, par BOLTE et POLIVKA pour l'Allemagne (1). Le répertoire systématique final, classant les trois cents contes recueillis d'après leurs thèmes, facilite singulièrement les recherches et fait de ces beaux volumes un instrument scientifique de premier ordre.

* * *

Le Palais des Beaux-Arts a offert l'hospitalité de ses vastes salles à une exposition d'art nègre (2). Nous n'avons pas à parler ici de cette exposition au point de vue esthétique : n'étant pas du dernier bateau en art, mais un vulgaire « bourgeois », nous risquerions de nous faire lyncher, si nous nous hasardions à exposer publiquement nos idées arriérées. Heureusement, cette exposition intéresse encore, et au plus haut point, les ethnographes et les folkloristes. A ceux-ci, nous sommes heureux d'annoncer que l'entrepreneur maison d'édition G. Van Oest, constituée depuis peu en Société Anonyme Belge sous le titre de Librairie Nationale d'Art et d'Histoire a

(1) A. AARNE, *Verzeichnis der Marchentypen*, Helsinki, 1919; M. DE MEYER, *Les Contes populaires de la Flandre*, Helsinki, 1921; J. BOLTE et G. POLIVKA, *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmarchen der Brüder Grimm*, Leipzig, 1913-18.

(2) Voir l'article initial du périodique *Les Beaux-Arts*, II, n° 5 (14 nov. 1930). Cet article, intitulé *L'Exposition d'Art nègre*, commence comme suit : « C'est la réalisation d'un rêve ancien, que seul le Palais des Beaux-Arts, avec l'ampleur de ses locaux, permettait de réaliser. » Je souligne ce spécimen d' « écriture »... presque nègre.

préparé un catalogue de cette même *exhibition of negro art*, dû à la plume experte de M. J. MAES, conservateur de la section ethnographique au Musée du Congo, avec le concours de M. H. LAVACHERY. Auteur principal et éditeur nous garantissent une publication intéressante et artistique, de nature à satisfaire pleinement le folkloriste féru de science exacte et le bibliophile épris d'art typographique sobre et de reproductions soignées.

Aux ethnographes et folkloristes, nous signalerons encore, chez le même éditeur, la collection d'études et de documents concernant l'art chez les Indiens d'Amérique, publiée sous le titre général de *Ars Americana* et sous les auspices de MM. Debenedetti, d'Harcourt, Krickeberg, Nordenskiöld, Gaville, Pinto, auxquels s'est joint, comme conseiller technique, M. G.-H. Rivière, sous-directeur du Musée ethnographique du Trocadéro, à Paris.

Le premier volume de cette nouvelle série, élaboré par M. E. NORDENSKIÖLD, est consacré à l'*Archéologie du Bassin de l'Amazone*. On peut y souscrire dès maintenant.

Au folkloriste et au collectionneur, il faut recommander particulièrement le grand recueil de MM. H. NOCQ et C. DREYFUS, *Tabatières, boîtes et étuis du XVIII^e siècle...*, contribution importante à l'histoire de l'orfèvrerie parisienne du XVIII^e siècle et du début du XIX^e, d'après les riches collections du Musée du Louvre.

On ne mesure pas la valeur scientifique d'une publication d'après son poids ou son volume. Aussi, après tous ces ouvrages de grande envergure et sans qu'elle fasse trop pauvre figure, nous recommanderons la précieuse petite monographie de C. DE BAERE, *Onze Ommegangsreuzen*, parue comme n^o 285 de la *Katholieke Vlaamsche Hoogeschooluitbreiding*. Dans la même collection, notre distingué collègue a publié antérieurement : *De Judasfiguur in de Nederlandsche Letterkunde* (n^o 265-66) et *De Judasfiguur in de Legende en de Folklore* (n^o 276-77). Nous reviendrons un jour sur cette collection éminemment utile de haute vulgarisation, où des savants de valeur donnent au grand public le résultat de leurs études en une forme accessible à tous les cerveaux et à toutes les bourses. Comme modèle du genre et à cause de l'intérêt du sujet traité, je citerai : L. VAN DER ESSEN, *De straf- en rechterlijke verzoeningsbedevaarten in de Middeleeuwen* (n^o 43 de la collection).

J'ai consacré ma dernière chronique folklorique dans la *Renaissance d'Occident*, à un magnifique volume, intitulé *l'Art populaire en France : Paris-Strasbourg, 1929*. Dans ce recueil, qui paraîtra annuellement, des

spécialistes étudient et étudieront l'art populaire, essentiellement régional, dans les différentes contrées de la France et sous ses aspects les plus divers. Dans ce premier volume, magnifiquement imprimé et illustré, nous trouvons d'abord des études d'ensemble sur l'art populaire en Auvergne, en Bretagne, ou une vue d'ensemble sur les étains et les ex-voto régionaux; ensuite des notices spécialisées sur la maison rurale et le costume en Provence; les chauffe-lits, bois populaires, ornementation, feronnerie en Alsace; les amulettes judéo-alsaciennes; les prie-Dieu en Savoie, les faïences d'Argonne, etc. L'énumération qui précède, forcément incomplète, ne donne qu'une faible idée de ce beau volume. Puisse le second lui ressembler et être suivi d'autres, pendant de longues années.

Je signalerai aussi, comme se rapportant partiellement à l'Art populaire et parce qu'il mérite tous les éloges, le beau travail de M. Jean SEGUIN, *En Basse-Normandie, Saints guérisseurs, Saints imaginaires et dévotions populaires. Leur statuaire; leurs rapports avec les assemblées, les confréries, les légendes et les dictons, les foires, etc.*, Paris, 1929. Ce livre — et c'est rare — donne réellement tout ce qu'il promet. Tous ceux qui s'intéressent à la médecine populaire feront bien de l'acquérir.

Enfin, et *last not least*, je terminerai cette première chronique de bibliographie folklorique par de l'inédit, en signalant le grand travail de M. J. M. ROUGÉ, *Sur le Folklore de la Touraine*. Nul mieux que le fécond publiciste, bibliothécaire de Tours et conservateur du musée de Loches, ne pouvait écrire la synthèse du folklore de la Touraine.

Louvain.

JEAN GESSLER.

LA REVUE D'HISTOIRE ECCLÉSIASTIQUE ET LES TABLES

Parmi les revues historiques les plus importantes de la Belgique, se classe au tout premier rang la *Revue d'Histoire ecclésiastique*, fondée à Louvain par Mgr P. LADEUZE et par feu A. CAUCHIE. Elle est actuellement dans sa trentième année, plus florissante et vigoureuse que jamais. Le titre en indique suffisamment le contenu, mais pas complètement. En effet, à côté des articles de fond, qui n'intéressent en général que ceux qui font de l'histoire ecclésiast-

tique *ex professo*, il y a les notes et mélanges, les comptes rendus, la chronique : sources abondantes de renseignements pour tous les historiens et archéologues (car la Revue s'occupe activement, et dans un esprit très large, de l'histoire de l'art et de l'archéologie, surtout religieuse); enfin, une bibliographie systématique. Pour juger de l'importance accordée à ces différentes rubriques, examinons leur étendue. Dans le dernier fascicule trimestriel (oct. 1930), comportant plus de cinq cents pages, les *articles de fond* en prennent cent vingt à peine; les *notes et mélanges* (où l'on trouvera une notice très intéressante, due à la plume autorisée du R. P. DE GHELLINCK, sur la *Carrière scientifique de Harnack*), une quarantaine; les *comptes rendus* : soixante-dix pages; la *chronique*, une trentaine. La *bibliographie* systématique trimestrielle, à pagination séparée, comporte près de deux cents pages, dont un quart est consacré à la *table onomastique annuelle*.

Ajoutons, pour donner une idée plus complète de l'importance de cette revue et de la facilité avec laquelle on peut la manier, que la *table annuelle des matières*, rédigée systématiquement dans ce quatrième et dernier fascicule de l'année 1930, y occupe une vingtaine de pages.

Pour ceux qui voudraient dépouiller les années antérieures, nous signalerons les *Tables générales* de la Revue, du tome I au tome XXII, rédigées en 1926 par le R. P. A. VERSTEYLEN, de l'abbaye de Parc. En fournissant à tous les chercheurs un excellent instrument de travail, fruit d'un labeur modeste, consciencieux et patient, il a rendu à la science un service signalé.

D'autres revues, et il y a lieu de s'en réjouir de tout cœur, possèdent également cet excellent instrument de travail. Citons, parmi les dernières et les meilleures, la *Table générale de la Revue belge de Philologie et d'Histoire*, dressée en 1926, pour les t. I à V, par M. J. DE SMET, archiviste à Bruges : indispensable à tous les historiens et philologues. Rappelons la magnifique *Table du Musée belge*, établie en 1912 par M. HOC; la belle table de *Volkskunde* (1919), par R. FONCKE; le *Register der Jaarboeken, en der Verslagen en Mededeelingen* de l'Académie royale flamande, composé en 1927 par I. DE VREESE et J. VAN STRAELEN. Moi-même, j'ai élaboré les premières tables décennales des *Leuven-sche Bijdragen* et les tables presque complètes de la Revue *Onze Kunst*. Je n'ai jamais regretté le temps consacré à ce travail; bien au contraire, je suis prêt à recommencer, par exemple, pour les *Rapports de nos Congrès archéologiques et historiques*, ou pour compléter les *Tables des Publications de l'Académie royale d'Archéologie, de 1843 à 1900*, par un *Supplément, de 1901 à 1930*.

JEAN GESSLER.

UNE MISE AU TOMBEAU DU CHRIST DE REMBRANDT

Depuis le 3 juillet 1929, un tableau figurant la « Mise au Tombeau » (toile : 144,5 cm. × 128 cm.) est accepté en dépôt au Musée d'Art Ancien à Bruxelles (fig. 1). Le tableau était primitivement cintré, il fut coupé à la partie supérieure lors du rentoilage.

La présentation et la conception du sujet ainsi que les qualités de style du tableau rappellent l'esprit et la technique de Rembrandt.

De fait, ce maître se plut à répéter toujours dans le sens qu'indique ce tableau le sujet pathétique de l'ensevelissement du Christ : il pouvait y déployer toutes les ressources de sa puissante imagination et de son métier sûr.

Le Musée Hunter de l'Université de Glasgow conserve une « Mise au Tombeau » (bois : 32 cm. × 40 cm.), en grisaille. Cette œuvre semble être la première ébauche ; la critique de style la fait dater des années 1633-1634.

La Pinacothèque de Munich possède un autre exemplaire (toile : 93 cm. × 69 cm.) qu'on pourrait considérer comme n'étant qu'une esquisse. Quelques détails de cette composition diffèrent de celle de Bruxelles : l'espèce de tribune sur laquelle s'avancent quelques assistants est remplacée par un rocher, une bêche est déposée près du tombeau, du feuillage tapisse l'entrée de la grotte.

Une copie ancienne de la même œuvre (toile : 105 cm. × 73 cm.) se trouve au Musée de Brunswick, une autre encore, de dimensions

identiques, à celui de Dresde. On est d'accord pour considérer ces deux œuvres comme des travaux d'atelier. Ce dernier Musée possède une seconde « Mise au Tombeau » (toile : 97,5 cm. × 68,5 cm.), signée *Rembrandt fi 1653* (fig. 2). La composition présente quelques légères différences dans les détails : la présence de feuillage recouvrant les parois de la grotte, le rocher remplaçant la tribune. Malgré la signature, il s'agit d'une œuvre d'atelier ; les parties qui y sont de la main de Rembrandt sont aussi celles qui, indéniablement, sont de sa main dans le tableau de Bruxelles.

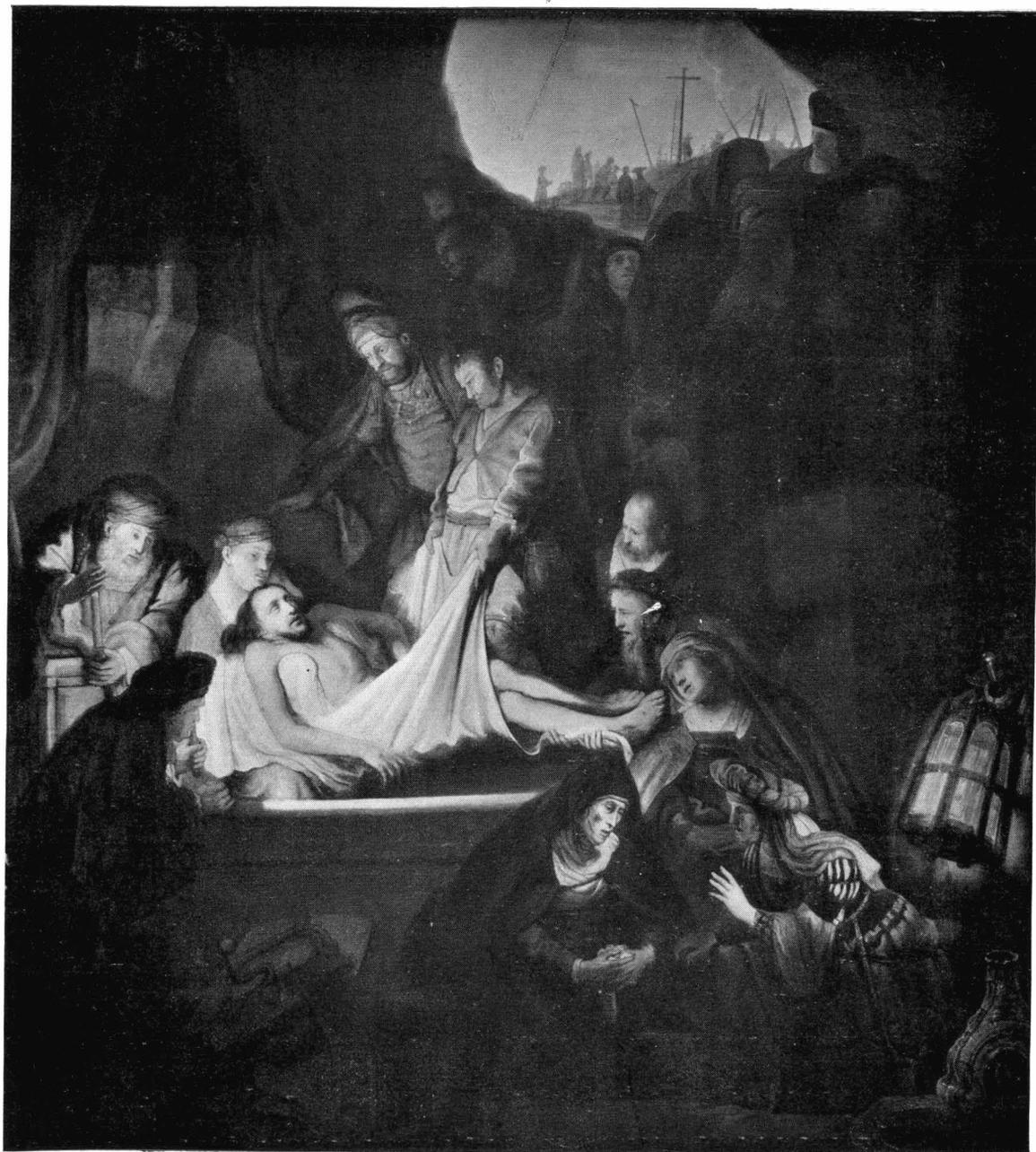
Plus d'un spécialiste de Rembrandt est d'accord pour reconnaître dans la « Mise au Tombeau » de Bruxelles des parties qui dénotent la facture directe et sûre de Rembrandt : le corps du Christ, le linceul, l'épaule de l'homme supportant le corps inanimé du Sauveur, la figure poignante de la Vierge, la lanterne (fig. 3). Dans ces parties on voit que la forme est construite au moyen de quelques coups de pinceau appliqués avec une assurance nette : on voit que l'artiste n'hésite pas, qu'il ne se reprend pas. Disposant d'une main docile à son imagination, en possession de tous ses moyens, Rembrandt peint largement avec une matière riche, grasse, granuleuse ; il se sert de forts empâtements (aplatis quelque peu lors du rentoilage), pour les parties en pleine lumière.

Vosmaer (1) et, après lui, Worp (2) ont édité plusieurs documents d'archives se rapportant aux tableaux formant la série de la Passion dus au même maître.

En 1633, Rembrandt acheva deux tableaux, l'« Érection de la Croix » et la « Descente de Croix », qu'il vendit à Frédéric Henri de Nassau, stadhouder des Pays-Bas. Vosmaer est d'avis de rapporter le texte d'une lettre du maître retrouvée au British Museum à l'une de ces deux œuvres. L'artiste réclame la somme de deux cents

(1) La correspondance échangée entre Rembrandt et l'humaniste Huygens qui fut secrétaire du prince de Nassau, fait connaître les péripéties de la vente des tableaux de la Passion au Stadhouder des Pays-Bas, cf. VOSMAER, *Rembrandt, sa vie et ses œuvres*. La Haye, 1877, pp. 186-198.

(2) Dr. J. A. WOP, *De Briefwisseling van Constantyn Huygens (1608-1687)*, tweede deel (1634-1639). La Haye, 1913, Passim. Coll. 's Rijks Geschiedkundige Publication.



1. — REMBRANDT, MISE AU TOMBEAU.

Musée de Bruxelles
(en dépôt)



2. — REMBRANDT, MISE AU TOMBEAU.

Musée de Dresde

livres en paiement de son travail; à la rigueur, il se contentera de ce que le Prince estimera bon de lui donner; il insiste ensuite sur le placement de la toile, « le tableau de Son Excellence fera le meilleur effet, là où il y a une forte lumière ».

Voulant posséder la suite des scènes se rapportant à la Passion, le Prince pria l'artiste de lui compléter la série. Par lettre datée de février 1636, Rembrandt fait savoir à Huygens qu'il est « occupé avec beaucoup de zèle à achever convenablement les trois tableaux de la Passion », que « l'Ascension » est terminée, tandis que les deux autres toiles ne sont qu'à moitié finies.

La « Mise au Tombeau » et la « Résurrection » furent livrées en 1639. Rembrandt semble avoir été particulièrement satisfait de son œuvre, il déclare en effet dans sa lettre du 12 janvier 1639 : « Comme j'ai eu grand plaisir à bien faire les deux tableaux... ces deux pièces sont maintenant achevées avec beaucoup d'étude et de zèle... car c'est dans ces deux pièces que j'ai eu soin d'exprimer le plus de naturel et d'action, ce qui est aussi la principale raison que j'y ai été occupé si longtemps. » Comme prix de son travail, Rembrandt réclame mille florins carolus par toile, plus quarante quatre florins pour l'emballage; obligé de diminuer ses exigences, il se contente de six cents florins carolus par tableau, somme qu'il perçut en suite de l'ordonnance de paiement donnée par le Prince le 17 février 1639.

La question se pose : quelle est la « Mise au Tombeau » de Rembrandt commandée par le Prince de Nassau?

La succession des propriétaires de collections par lesquelles passèrent les diverses « Mises au Tombeau », établie par Hofstede de Groot (1), présente trop de solutions de continuité pour pouvoir dresser avec précision la liste complète des possesseurs de ces tableaux.

Deux toiles, me semble-t-il, pourraient se disputer l'honneur

(1) *Beschebendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten Holländischen Maler des XVII Jahrhunderts*. Paris, 1915, t. VI, pp. 85-87.

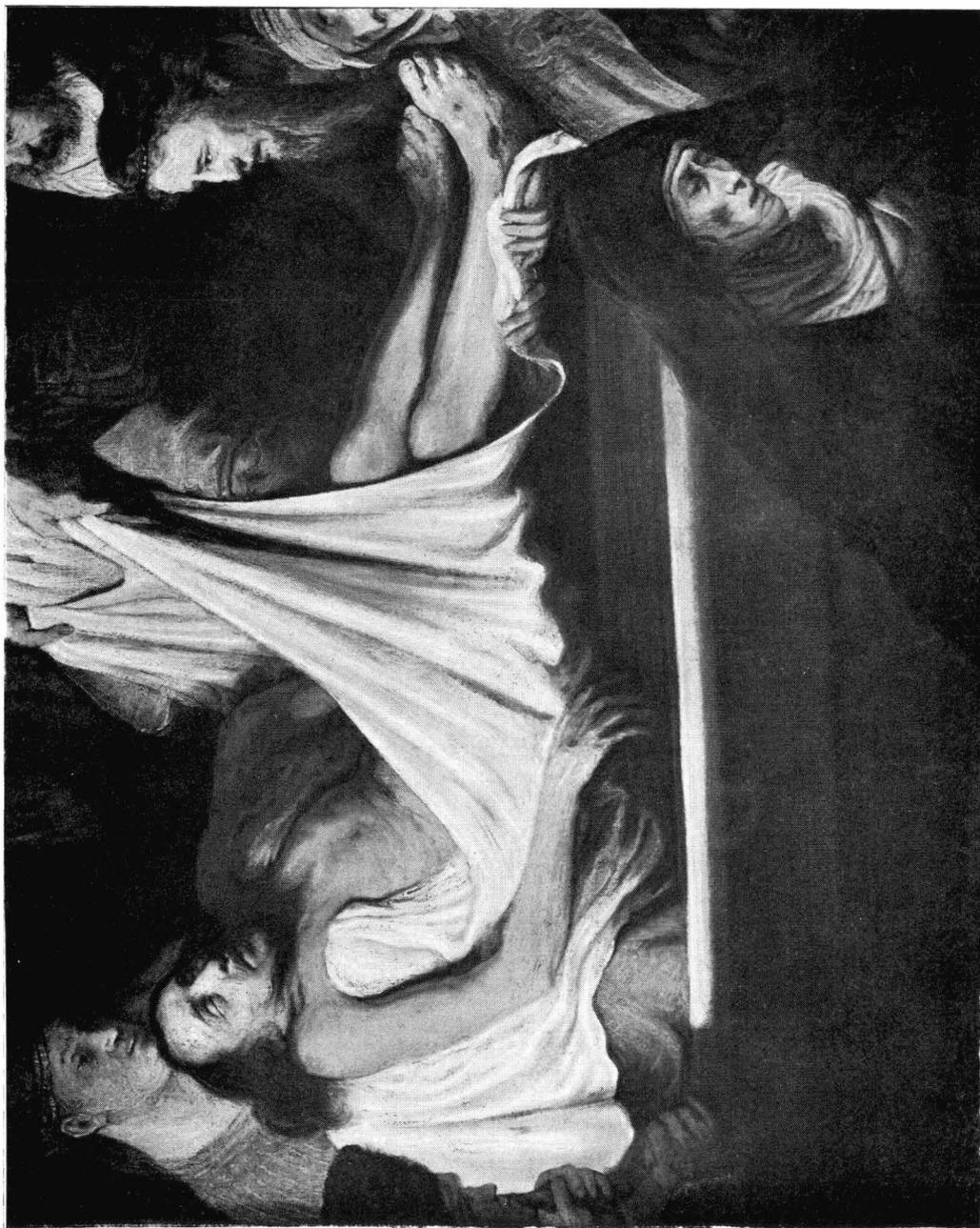
d'avoir fait partie de la galerie du Prince de Nassau, celle de Dresde et celle de Bruxelles. Il est vrai que les cinq tableaux de la Passion de dimensions relativement égales conservés à la Pinacothèque de Munich ont été considérés comme les œuvres fournies au Stadhouder Frédéric Henri. Ce sont certainement des toiles peintes par Rembrandt, elles ont néanmoins l'aspect d'esquisses — on les a longtemps jugées comme telles —, elles sont de format minime : n'est-on pas en droit de se demander s'il ne s'agit pas d'une série de modèles présentés à la suite de la commande princière ? Par contre les œuvres de Dresde et de Bruxelles ont la dimension normale pour des tableaux définitifs et donnent l'impression d'achèvement.

S'il existait une différence notable de facture entre les tableaux de Dresde et de Bruxelles, l'attribution serait aisée à faire. Nous avons constaté le contraire.

La comparaison des sommes réclamées par Rembrandt au Prince de Nassau en paiement de ses travaux apporte quelque clarté au problème. En 1633, l'artiste demande deux cents livres pour « l'Érection de la Croix », et le même prix pour la « Descente de Croix » ; en 1639, il exige mille florins carolus. Or cette dernière somme, monnaie réelle, représente une valeur bien plus considérable que deux cents livres, monnaie de compte (1). La différence de format peut expliquer l'écart des prix ; de fait, la « Mise au Tombeau » de Dresde est relativement un tableau de petites dimensions (97 cm. × 68,5 cm.), tandis que celui de Bruxelles a des proportions plus grandes (144,5 cm. × 128 cm.).

Faut-il désespérer de voir sortir au complet de galeries particulières, ainsi que cela se réalise pour la « Mise au Tombeau » de Bruxelles, les tableaux définitifs faits pour le Stadhouder ? L'hypothèse que nous émettons de considérer la toile de Bruxelles comme l'œuvre livrée par Rembrandt en 1639 se trouverait considérablement

(1) Je tiens à exprimer mes sentiments de gratitude à mon excellent collègue, M. Hoc, conservateur-adjoint du Cabinet des Médailles à la Bibliothèque royale de Belgique, qui a bien voulu m'aider dans mes recherches au sujet de la valeur de l'argent au XVII^e siècle.



3. — REMBRANDT, MISE AU TOMBEAU, (fragment).

Musée de Bruxelles
(en dépôt)

corroborée s'il existait dans un musée ou une collection privée l'un ou l'autre tableau de cette série de la Passion ayant le format de celui de Bruxelles.

Or, le Musée de l'Ermitage de Pétrograd possède une « Descente de Croix » de Rembrandt, signée et datée de 1634, et mesurant 158 cm. × 117 cm. Ces dimensions se rapprochent sensiblement de celles du tableau de Bruxelles, dont la partie supérieure a été coupée ainsi qu'on peut le constater par une comparaison avec le tableau de Munich ; d'autre part, l'étude de la toile de Pétrograd révèle les mêmes tonalités, la même facture que celle de Bruxelles (1).

Est-il hardi de soutenir que la « Mise au Tombeau » exposée au Musée d'Art Ancien à Bruxelles appartient, avec la « Descente de Croix » de Pétrograd, à la série livrée par Rembrandt à Frédéric Henri de Nassau ?

J. LAVALLEYE.

(1) Je dois ces détails à l'obligeance de M. Van Puyvelde qui, ayant eu l'occasion d'examiner ce tableau à Pétrograd en juillet 1929, me passa ses notes. Je lui en témoigne ma vive reconnaissance.

LA QUESTION RUBENS

DANS L'HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE

Les opinions les plus contradictoires ont cours au sujet du rôle de Rubens dans l'Architecture de son temps.

Tandis que d'aucuns affirment que : « Pierre-Paul Rubens et J. Franquart doivent être considérés comme les véritables fondateurs du baroque flamand » (1), d'autres dénie au grand peintre toute influence en ce domaine, et vont jusqu'à dire : « Celui-ci (Rubens) passe aux yeux de bien des gens pour le véritable propagateur de l'architecture baroque dans son pays, mais nous pensons devoir le contester catégoriquement » (2).

D'où viennent des appréciations aussi diamétralement opposées, et laquelle est entièrement fondée? C'est ce que nous allons essayer d'établir dans la présente étude, à la lumière des documents et des faits.

Interrogeons d'abord cette source féconde d'informations qu'est le *Codex Diplomaticus Rubenianus* (3). Alors que ce recueil nous apporte, presque à chaque page, le témoignage de l'érudition de l'artiste (4) en matière d'archéologie, d'histoire, de mythologie,

(1) G. VON BEZOLD, *Die Baukunst des Renaissance...*, Leipzig, 1908, p. 109, § 80.

(2) J. H. PLANTENGA, *L'Architecture religieuse dans l'Ancien Duché de Brabant*, La Haye, 1926. Introduction, p. XLIX.

(3) MAX ROOSES et CH. RUELENS, *Codex Diplomaticus Rubenianus*, Anvers, 1887-1898.

(4) Peiresc ne tarit pas d'éloges sur cette érudition. Cf. ses lettres du 26 février 1622, à Guido da Bagni, à Gevaerts et à Rockox. *Cod. Dipl. Rub.*, II, 336.

de numismatique, d'iconographie, voire d'épigraphie, nous n'y trouvons aucune allusion à son activité architectonique — en dehors de quelques bribes de correspondance relatives aux « Palazzi di Genova », et sur lesquelles nous reviendrons plus loin.

Interrogeons ensuite l'œuvre de Rubens. Parmi les *dessins* authentiques du maître exécutés en Italie, nous admirons des copies de médailles antiques ou de morceaux de sculpture, mais nous n'y relevons pas une seule étude d'édifice — si nous laissons de côté, bien entendu, les « Palazzi di Genova ».

Si Rubens avait vraiment été grand architecte, comme on l'a prétendu (1), se pourrait-il qu'il n'en subsistât ni un écho, ni un reflet dans sa correspondance ou ses notes de voyage? C'est peu probable.

Faisons donc table rase des opinions reçues, pour examiner les réalisations attribuées à Rubens dans le domaine architectural : livre des « Palazzi di Genova », plans d'édifices, compositions décoratives de caractère monumental.

Palazzi di Genova.

Le principal argument en faveur de l'activité architectonique de Rubens est la publication du recueil des « Palazzi di Genova », en 1622.

La plupart des critiques, y compris Max Rooses, ont considéré Rubens comme l'auteur des dessins de cet ouvrage (2).

Or, le libellé du titre, les termes mêmes de la préface de Rubens « Al benigno lettore », et les passages de la correspondance de l'artiste relatifs aux Palais de Gênes établissent péremptoirement que Rubens n'a pas exécuté les dits dessins, mais qu'il s'est borné à les recueillir, à en faire un choix, et à les publier.

(1) Celui qui a le plus contribué à accréditer cette opinion est A. SCHOY, *Histoire de l'influence italienne sur l'Architecture des Pays-Bas*, Bruxelles, 1879, pp. 309 à 372.

(2) « Le tout fut gravé par Nicolas Ryckmans, d'après les dessins de Rubens. » MAX ROOSES, *Biogr. nationale*, t. XX, p. 322.

Le *titre* exact du recueil est : « Palazzi... di Genova, Raccolti e designati da Pietro-Paolo Rubens... ». C'est-à-dire : « Palais... de Gênes, recueillis et désignés (ou choisis) par Pierre-Paul Rubens ». Mais le mot « *designati* » a prêté à équivoque et l'un des commentateurs de Rubens l'a remplacé, dans l'énoncé du titre, par « *disegnati* ». Cette substitution de terme fut le point de départ d'une erreur capitale.

En effet, dans ses « Vite de Pittori, scultori e architetti Genovesi » (1), Raffaele Soprani, décrivant les Palais de Gênes, dit qu'ils ont été dessinés (*disegnati*) par Rubens, et il précise : « Il titolo del volume dice così : Palazzi Moderni di Genova raccolti e disegnati da Pietro Paolo Rubens ». A. Schoy, rapportant ce fait, dit : « On remarquera qu'il y a une légère erreur dans l'énoncé du titre » (2). Cette « légère erreur » a aveuglé Schoy lui-même, et d'innombrables critiques après lui, sur le véritable rôle de Rubens dans la publication des Palazzi.

Pourtant, la lecture attentive de la *Préface* suffisait à déterminer ce rôle. Charles Ruelens s'en avisa, mais son opinion ne prévalut point contre la légende : « Il ressort nettement de l'avis au lecteur (dit ce critique) (3), que Rubens s'est borné à recueillir les dessins des Palais de Gênes : il y a éprouvé des difficultés et a fait des dépenses... il se sert en partie du travail d'autrui... (4) et il a mis les mesurages quand il a pu se les procurer... Tout, dans ce petit manifeste, indique un éditeur et non pas un auteur. » On ne pourrait parler plus sagement.

A ces témoignages fondamentaux, fournis par Rubens lui-même dans le titre et la préface de son ouvrage, viennent s'ajouter ceux de sa correspondance.

Le 19 juin 1622, Rubens écrit à Pierre van Veen : « J'ai encore

(1) Cet ouvrage fut publié à Gênes en 1667.

(2) A. SCHOY, *op. cit.*, p. 318.

(3) CH. RUELENS, *P.-P. Rubens. Documents et lettres*, Bruxelles, 1877, pp. 104-107 à 113. Cf *Codex Diplom. Ruben.*, t. II, p. 426.

(4) « ... & alcun buon rincontro di poterni prevalere in parte delle altrui fatiche. » (« Al benigno lettore... », Maggio, 1622.)

publié un livre d'architecture des plus beaux palais de Gênes... » (1). Rubens dit expressément : *publié* (*publicato*); il ne peut y avoir ici d'équivoque.

De son côté, Pieresc, remerciant Rubens de l'annonce du recueil, s'exprime ainsi : « L'ouvrage ne peut être que magnifique, puisque c'est vous qui avez fait le choix des édifices représentés » (2). En dehors de tout autre témoignage, cette phrase de Peiresc suffirait à dissiper nos doutes. Peiresc qui était, à cette époque, en correspondance extrêmement suivie avec Rubens, ne pouvait manquer d'être excellemment renseigné sur la genèse de l'ouvrage. Il est hors de doute que si les dessins des « Palazzi » avaient été faits par Rubens, Peiresc n'eût pas manqué de féliciter son ami, non sur le « *choix* », mais sur le travail accompli.

D'autres passages de la correspondance de Peiresc, au sujet d'envois d'exemplaires des « Palazzi », confirment cette opinion (3).

Une constatation analogue se dégage d'un écrit du chanoine Laurent Beyerlinck, qui recommande aux fervents de l'architecture de s'inspirer des dessins « *recueillis* » par Rubens (4).

Comment un faisceau de témoignages aussi concordants a-t-il pu échapper à la perspicacité de critiques comme Auguste Schoy ou Max Rooses? Une admiration passionnée pour l'illustre enfant d'Anvers, et l'amour du clocher peuvent seuls expliquer leur aveuglement.

Ouvrons donc le recueil des « Palazzi di Genova ». Nous remarquerons d'abord que la brièveté du séjour de Rubens à Gênes (au cours duquel il eut à faire de nombreux tableaux et copies) (5), ne lui eût pas fourni le temps matériel nécessaire à l'exécution d'un aussi grand nombre de plans, mesurages, levées, etc., même

(1) Original en italien : « Ho publicato ancora un libro d'architettura de più belli palazzi di Genova... ».

(2) Lettre du 1^{er} juillet 1622 : « poi che V. S. n'a fatto la scelta. »

(3) Lettres de Peiresc à Rubens, des 21 juillet 1622, 8 septembre 1622 et 30 septembre 1622.

(4) A. SCHOY, *op. cit.*, p. 323.

(5) Rubens fut à Gênes de la mi-juin 1607 à fin août de la même année, parmi la suite de Vincent de Gonzague, duc de Mantoue, au service duquel il se trouvait depuis 1600.

en admettant que l'édition princeps ne comportait qu'une partie de l'ouvrage (1).

Nous remarquerons ensuite, et surtout, que les dessins des « Palazzi » n'ont *aucun rapport avec la manière rubénienne*. Ils apparaissent, non comme l'œuvre occasionnelle d'un grand peintre, mais comme le travail ordinaire d'un commis d'architecture ou d'un médiocre dessinateur professionnel (2).

Rien de plus froid, de plus compassé que ces dessins des Palazzi, que l'on a voulu attribuer au plus opulent, au plus fougueux de nos peintres. Ils sont moins mouvementés et colorés que ceux de Franquart, de Vredeman de Vries ou de Serlio lui-même. Ce qui frappe le plus dans ces compositions, c'est l'absence de toute fougue rubénienne, de tout pittoresque, là-même où ils seraient le plus indiqués, — comme dans l'encadrement des cartouches, les draperies des termes et cariatides, les festons et guirlandes des frises (3).

Aussi, sans aller jusqu'à proclamer, avec l'architecte français Gauthier (4), « la nullité de cet ouvrage », on peut affirmer que la valeur et la portée des Palazzi di Genova ont été considérablement exagérées par les apologistes de Rubens (5).

Conclusion : l'insuffisance manifeste de l'œuvre, jointe aux témoignages précis des textes ne permet pas d'accorder le moindre crédit à l'attribution à Rubens des dessins des Palais de Gênes, — attribution qui ne remonte d'ailleurs qu'à la fin

(1) Les éditions de 1652 et 1663 en comportent deux : les « Palazzi moderni » et les « Palazzi antichi ».

(2) O. VAN DE CASTYNE, *L'Architecture en Belgique à l'époque des Archiducs*. (Thèse de doctorat.) 1924. — IDEM, *La question Rubens...* (*Annales du Congrès archéologique de Mons*, 1928, t. 2, p. 67.)

(3) Reprenant et développant ce point de notre argumentation, M. PAUL STEVENS s'est attaché à démontrer la pauvreté de la décoration architecturale des « Palazzi ». (Congrès international d'Histoire de l'Art, Bruxelles, 1930.)

(4) P. GAUTHIER, *Recueil des Monuments de Gênes*, Paris, 1818 : « ... bien que l'on puisse être grand peintre sans être architecte, j'aime à croire que si le travail eût été fait par Rubens, il aurait au moins donné la figure exacte des modèles qu'il avait sous les yeux. L'insuffisance, pour ne pas dire la nullité de cet ouvrage est trop évidente... ».

(5) Les « Palazzi di Genova » n'ont suscité *aucune* imitation architecturale aux Pays-Bas, pas même pour la maison de Rubens.

du XVII^e siècle(1). Rubens s'est borné à rassembler les dessins en question, à en faire un choix, et à les publier.

Plans d'édifices.

« Comme si l'œuvre pictural de Rubens ne suffisait pas à l'immortaliser — a dit Henry Hymans —, on a cru pouvoir faire du glorieux artiste l'auteur d'une foule de constructions qui n'ont vraiment aucun titre à cette illustre paternité » (2). De ce nombre sont : les Propylées de l'Abbaye Saint-Michel, la Porte de l'Escaut, des maisons patriciennes à Anvers et à Bruxelles.

Les plus fervents apôtres de l'influence rubénienne — A. Schoy, Ch. Ruelens, H. Hymans — ont eux-mêmes démontré la fausseté de ces attributions (3). Non seulement elles furent purement gratuites, uniquement basées sur une vague similitude de style avec la maison de Rubens, mais la plupart des édifices qu'elles concernent sont fort postérieurs à la mort du grand artiste. De nos jours il n'est plus personne qui songe à soutenir des attributions aussi fantaisistes.

Mais il est deux édifices où l'intervention rubénienne apparaît comme plus possible et vraisemblable : c'est l'église des Jésuites à Anvers (aujourd'hui Saint-Charles-Borromée) et la maison du peintre (rue Rubens, à Anvers, — maison rendue méconnaissable par des vandalismes successifs).

(1) Puisque Rubens ne peut pas être tenu pour l'auteur de ces dessins, à qui faut-il les attribuer?

Les différences de présentation et surtout de style entre les deux parties du recueil nous inclinent à croire qu'elles n'ont pas été dessinées par la même main, ni très probablement à la même époque.

Il est vraisemblable que pour l'une d'elles — celle qui formait l'édition de 1622 — Rubens aura eu comme principal collaborateur son concitoyen et compagnon de voyage à Gênes, Deodato del Monte. Celui-ci, astronome et architecte, parcourait l'Italie sous le patronage et aux frais des archiducs Albert et Isabelle. A Gênes, Rubens lui donna des leçons de peinture. Le fait que les deux artistes travaillèrent en commun dans cette ville, la manière sèche et méticuleuse des dessins, en même temps que le tour archaïque de certains d'entre-eux (dénouant un dessinateur encore attaché aux formules gothiques), militent en faveur de l'hypothèse ci-dessus.

(2) H. HYMANS, *Anvers*, (*La Belgique illustrée*), p. 482.

(3) H. HYMANS, *loc. cit.* : « En somme, Anvers ne possède qu'un seul morceau d'architecture où l'intervention de Rubens puisse être tenue pour certaine : c'est le portique de la cour de l'hôtel habité par le peintre. »

A. SCHOY, *op. cit.*, pp. 321-324.

L'église des Jésuites.

La plus « romaine » et, malgré les ravages qu'elle subit (1), la plus magnifique de nos églises de la Renaissance, passe encore, aux yeux de nombreux critiques, pour avoir été édifiée « sur les plans » de Rubens. Pourtant, c'est là aussi une tradition tardive et erronée.

Ni dans la correspondance de Rubens, ni dans les mémoires des contemporains, on ne trouve aucune allusion à une intervention quelconque de Rubens dans l'architecture de cette église. La Serre (2), qui vante la beauté des nefs, parle de « leurs sufites également ornés de la main de ce nouveau Apelle, je veux dire de Monsieur Rubens, avec des festons et des bordures surhaussés d'or... ». Si Rubens avait été considéré par ses concitoyens comme l'architecte de l'église, La Serre n'eût pas manqué d'en être instruit et de le noter dans son récit de voyage.

A la suite des études et controverses de MM. F. Donnet (3), Martin Konrad (4), le P. J. Braun (5), Plantenga (6) et consorts, il ne peut plus subsister le moindre doute sur le rôle de Rubens dans la construction de Saint-Charles : il n'eut aucune part dans l'élaboration des plans, mais par ses avis et ses esquisses il exerça une influence prépondérante sur la décoration de l'édifice.

Il est même vraisemblable que ces avis ont porté non seulement sur l'ornementation intérieure de l'église, mais aussi, jusqu'à un certain point, sur les lignes extérieures. Les documents d'archives établissent d'une manière irréfutable que les plans de Saint-Charles ont été dressés, sous la direction du Père Aguillon, par le frère Huysens. Pourtant les dessins de ce dernier, qui nous ont été conservés, présentent des retouches à la sanguine où se reconnaît le crayon

(1) L'incendie de 1718, qui ne laissa debout que la tour, la façade principale, le chœur et deux chapelles latérales; vicissitudes de la Révolution et de 1815.

(2) LA SERRE, *Entrée de la Reyne-Mère dans les Pays-Bas*, Anvers, 1632.

(3) F. DONNET, *L'Architecture de l'Église des Jésuites à Anvers*.

(4) MARTIN KONRAD, *Belgische Kunstdenkmäler*, 1923, pp. 185 sqq.

(5) P. J. BRAUN, *Die Belgischen Jesuitenkirchen*, Fribourg, 1907.

(6) J. PLANTENGA, *L'Architecture religieuse de l'Ancien Duché de Brabant*, La Haye, 1926.

d'un décorateur génial qui paraît n'être autre que Rubens. C'est particulièrement le cas pour l'épure des étages supérieurs de la tour, qu'une main singulièrement experte a enveloppée d'une ligne aussi hardie que pittoresque.

Mais lors même que la collaboration de Rubens sur ce point viendrait à être formellement établie, elle ne prouverait rien en faveur de ses dons d'architecte, car cette ligne est d'un peintre, non d'un constructeur.

La maison de Rubens.

Rubens a-t-il dressé les plans de sa propre demeure?

« On ne saurait, dit Schoy (1), lui dénier l'ordonnance architectonique de sa maison d'Anvers avec ses dépendances... »

H. Hymans, plus circonspect, ne revendique pour Rubens que l'ordonnance du portique et du pavillon (2). L'une et l'autre de ces opinions ne s'appuient d'ailleurs que sur des présomptions.

Il est fort probable, en effet, qu'un artiste aussi cultivé et aussi personnel que Rubens ne s'en sera pas aveuglément remis à autrui du soin d'édifier son logis, et qu'en cette matière les goûts du peintre et les désirs du propriétaire auront prévalu. Mais est-ce à dire que Rubens ait fait ici, plus qu'ailleurs, œuvre de technicien de l'architecture?

Aucun document d'archives ne l'établit. La légende seule — et une légende postérieure à la mort de l'artiste — l'affirme. Mais cette même légende s'est renouvelée à propos de maint grand peintre, et tout porte à croire que Rubens — pas plus que Jordaens, de son temps, ni Fernand Knopff du nôtre(3) — ne s'est improvisé architecte pour élaborer lui-même les plans de sa maison.

(1) *Op. cit.*, p. 29.

(2) H. HYMANS, *Anvers, (La Belgique illustrée)*, p. 482 : « En somme, Anvers ne possède qu'un seul morceau d'architecture où l'intervention de Rubens puisse être tenue pour certaine : c'est le portique de la cour de l'hôtel habité par le peintre ».

(3) Les admirateurs de Fernand Knopff et ses biographes (Arthur Derudder, Paul Errera, Louis Dumont-Wilden), attribuaient au peintre les plans de sa maison d'Uccle. M. H. Lacoste a prouvé l'inanité de cette légende en restituant l'œuvre à l'architecte Ed. Pelseneer. (*L'Émulation*, mars 1907.)

Que connaissons-nous de cette maison? Bien peu de chose, en dehors du pavillon et du portique qui existent encore. L'aspect extérieur, tel qu'il se présentait à la fin du XVII^e siècle, ne nous est conservé que par les deux médiocres estampes de Harrewyn (1); nous pouvons nous faire une idée de la distribution intérieure par l'une de ces estampes, par un ou deux tableaux (2), et par de vagues descriptions d'actes notariés (3). De ces documents incomplets se dégagent pourtant quelques constatations :

1^o Que le style des Palais de Gênes (dont Rubens possédait déjà les dessins lorsque furent édifiés les plans de sa maison) (4), resta lettre-morte pour l'architecte de cette maison ;

2^o Que Rubens laissa subsister, dans son aspect ancien, la façade principale de l'immeuble, qui datait du XVI^e siècle (5). On retrouve, dans celle-ci, tous les caractères de l'architecture brabançonne traditionnelle : fenêtres à meneaux et croisillons de pierre, cordons moulurés, lucarnes construites, pinacles posés d'angle ;

3^o Que tout l'effort de modernisation s'est porté sur l'aménagement intérieur et sur l'ornementation ;

4^o Que cette ornementation est plus picturale qu'architecturale et qu'elle révèle un décorateur de génie qui ne peut être autre, cette fois, que Rubens lui-même (6).

Nous reparlerons plus loin du portique de la cour et du pavillon du jardin.

(1) Gravées d'après des dessins de J. van Croes, elles sont datées l'une de 1684, l'autre de 1692. Elles ornaient une pièce de vers dédiée au chanoine Hillewerve, lequel avait acheté la maison de Rubens en 1680.

(2) H. STABEN, *Musée de Bruxelles : L'Atelier de Rubens*. — INCONNU, *Musée de Stockholm : Le Salon de Rubens*.

(3) MAX ROOSES, *op. cit.*, p. 11, Annexes I, II, III.

(4) Les constructions nouvelles — atelier et salons — furent édifiées entre 1615 et 1618. Elles ne furent décorées que postérieurement.

(5) Le 4 janvier 1611, Rubens avait acheté, rue de Wapper (rue Rubens), une grande maison avec un terrain attenant sur lequel il fit élever un nouvel immeuble (salons et atelier).

(6) MAX ROOSES (*op. cit.*, pp. 8-9), suppose, avec beaucoup de vraisemblance, que les statues, cariatides et bas-reliefs qui ornaient les façades sur la cour, étaient, non pas sculptés, mais peints. Nous savons que la maison de Floris comportait également une abondante décoration picturale, et que la polychromie et la dorure rehaussaient, couramment, au XVII^e siècle, les façades même modestes.

Le *Steen d'Elewyt*, acquis par Rubens, était une sorte de manoir féodal, avec des tours, des pignons à gradins, des fossés et ponts-levis (1).

Pas plus que pour la façade principale de son hôtel d'Anvers, Rubens ne fit moderniser ni surtout italianiser la physionomie extérieure de son château. Si le grand artiste avait été vraiment l'architecte novateur, le chef de l'école « borrominienne » (2) que l'on a voulu voir en lui, il n'eût pas manqué d'appliquer ses talents et d'affirmer ses goûts, en substituant aux façades anciennes de ses résidences des frontispices copiés des palais italiens.

Donc, pas plus que les « Palazzi di Genova », l'église Saint-Charles, la maison Rubens ni le *Steen d'Elewyt* ne nous fournissent la preuve de l'activité architectonique de Rubens.

*
* *

Il nous reste à examiner les conceptions architecturales rubéniennes dans les tableaux et les compositions décoratives du maître.

Décors architecturaux.

Le génie décoratif de Rubens s'est volontiers exercé sur ce genre de compositions (3) : retables d'autels, monuments funéraires, chars et arcs de triomphe, frontispices de volumes, etc... Mais on n'oserait affirmer que ce fut toujours d'une manière heureuse.

Ses plus fidèles admirateurs ont dénoncé ses défauts en ce domaine. « Vulgaire et embarrassé parfois dans le choix des membres courants

(1) Cf. tableaux de Rubens à la National Gallery de Londres et au Musée du Steen.

(2) Cf. SCHOY, *op. cit.*, pp. 322 et 335.

N. B. — Aucun des critiques qui, à la suite de Schoy, ont assimilé le soi-disant style Rubens au style borrominien, ne s'est avisé de ceci : Rubens est mort en 1640 et la première œuvre marquante de Borromini date de cette même année 1640 (Egl. de S. Carlo alle quattro fontane). L'influence artistique de cet architecte ne se fit sentir en Italie que sous le pontificat d'Innocent X (1644-1655).

(3) Cf. *Correspondance de Rubens*, dans *Codex Diplomaticus...*, II, pp. 229, 236, 253. — PINCHART, *Archives des Arts, Sciences et Lettres*, Gand, 1863, p. 168. A propos de son projet pour le maître-autel de Saint-Bavon, à Gand, Rubens écrit : « Ce dessin de Gand est la plus belle chose que j'aie conçue de ma vie. » (Lettre du 19 mars 1614, à l'archiduc Albert.)

moulurés de ses ordres, il sauvait tout par quelques figures » dit Schoy (1).

Cette appréciation s'applique parfaitement, par exemple, aux pages de la « *Pompa Introitus Ferdinandi* » (2), que beaucoup de critiques tiennent pour un chef-d'œuvre : les architectures sont lourdes, souvent incorrectes, et de peu d'intérêt, mais les figures sont, pour la plupart, de toute beauté.

Les encadrements architecturaux de Rubens, principalement ceux destinés à ses tableaux d'autel, s'inspirent visiblement des compositions italiennes du même genre, et cela, sans nul souci de les harmoniser au milieu ambiant, c'est-à-dire au style gothique de nos églises. « On compterait par douzaines, dit Ch. Ruelens (3), les transformations de ce genre que l'on est en droit de reprocher à Rubens. » Quant aux vastes *ensembles décoratifs* que sont les Arcs et les Chars de triomphe, ils relèvent beaucoup plus de la sculpture, de l'ébénisterie et surtout de la peinture que de l'art de construire : l'architecture n'y est qu'un prétexte à déploiement de fantaisie et de couleurs.

Le thème favori de Rubens, dans ces sortes de compositions, c'est le fameux « ordre torsé », dont Schoy (4) fait trop exclusivement honneur à notre artiste (5). Il est vrai que Schoy est allé jusqu'à considérer Rubens comme le créateur du style Louis XIII (6) ! On peut admirer, dans les Arcs de triomphe comme dans les Encadrements de tableaux d'autel composés par Rubens, la fougue du pinceau, la richesse débordante de l'imagination, l'abondance du répertoire décoratif, mais il est impossible d'y reconnaître les qualités

(1) *Op. cit.*, p. 313.

(2) P.-P. RUBENS, *Pompa Introitus... Ferdinandi Austracii...* Antwerpiae Carperius Gevaertinus.

(3) CH. RUELENS, *P.-P. Rubens. Documents et lettres*, pp. 109-110.

(4) A. SCHOY, *op. cit.*, p. 314.

(5) Dès le XVI^e siècle, les architectes français firent un heureux emploi de la colonne torsée — tels Philibert de Lorme et Tasson. Ce dernier, dans l'aile sud de l'Hôtel de ville d'Arras (1572), appliqua des colonnes torsées aux trumeaux.

(6) « Cette architecture (rubénienne) passa en Angleterre et en Allemagne; en France, elle fut longtemps à la mode, on l'y pratique encore de notre temps sous le nom de style Louis XIII. » *Op. cit.*, p. 369.

essentielles de l'œuvre architecturale : la stabilité, l'équilibre, la logique, la mesure. Rubens s'y révèle décorateur prodigieux mais point du tout constructeur.

Étoffages architecturaux.

L'étude des tableaux de Rubens au point de vue des « fonds d'architecture » est, à son tour, singulièrement révélatrice des conceptions du maître : l'architecture, pour lui, n'est qu'un élément du décor, un simple accessoire dont il s'efforce de diminuer ou de dissimuler l'importance.

Si l'on compare, à cet égard, les œuvres de Rubens à celles de ses contemporains — les Biset, les Neefs, les van Ehrenberg, les Van Alsloot, les Sallaert, voire les Teniers et les Jordaens — on découvre que les étoffages architecturaux sont relativement rares dans ses tableaux, et traités d'une manière exceptionnellement large et sommaire. Mieux qu'aucun autre, le génial artiste a su éviter toute précision de détail susceptible de nuire à l'intérêt du sujet principal, mais on peut dire qu'il est le moins « architecturiste » de tous les peintres de l'école flamande.

Que l'on songe, par exemple, à la série des grands tableaux de Rubens aux Musées de Bruxelles et d'Anvers. Les « architectures » s'y réduisent à peu près à rien : un fût de colonne, quelques degrés de marbre, deux ou trois balustres, — largement brossés et à peine dessinés — c'est assez pour suggérer un temple, un palais, un portique (1).

Et, comme nous le disions plus haut, Rubens ne se contente pas de réduire au strict nécessaire les éléments architecturaux : il s'applique encore à en dissimuler, par des artifices de composition, les proportions et la structure — ce qui est évidemment le fait d'un décorateur magistral, mais pas du tout celui d'un homme

(1) C'est le cas, notamment, pour le grand tableau du Musée de Bruxelles intitulé « Les Miracles de saint Benoît » (n° 809). Le fond d'architecture y est traité avec une admirable désinvolture. Delacroix, en faisant la copie du tableau (copie exposée aujourd'hui dans la même salle que son original), n'a pas pu ou voulu — bien qu'il fût lui-même foncièrement peintre — imiter cette désinvolture : il a rectifié le dessin des colonnes.

épris d'architecture. Là où le décor architectural est quelque peu développé — comme dans le « Mariage Mystique de sainte Catherine » à l'église des Augustins d'Anvers —, les liaisons entre les divers membres d'architecture sont purement fictives : un groupe de personnages, une tenture, l'envol d'une draperie, s'interposent entre eux (1). Il serait impossible de réaliser ces architectures.

Ce sens de la synthèse décorative éclate plus merveilleusement encore dans la « Fuite de Loth » (Musée du Louvre), — où quelques tambours de colonnes évoquent les remparts d'une ville —, et dans la « Bataille des Amazones » (Pinacothèque de Munich), — où un fragment d'arche fait surgir à l'esprit l'image de tout un pont. Mais qui soutiendra, après Schoy (2), qu'il faille voir dans ces « fabriques » rubéniennes la marque du talent architectural de leur auteur ?

Les *tableaux de la Galerie Médicis* présentent quelques fonds d'architecture d'une certaine importance, exceptionnelle par rapport aux autres œuvres de Rubens : fragment de temple classique, dans la « Conclusion de la Paix », dais et arcade dans l'« Apothéose de Henri IV », etc. (3).

Néanmoins, là-même, l'architecture n'est qu'un décor théâtral aussi largement esquissé que librement interprété, une sorte de toile de fond uniquement destinée à mettre en valeur les premiers plans et à « situer » une scène d'histoire. Dans l'épisode du « Couronnement de Marie de Médicis » toute l'architecture du sanctuaire se ramène à une verrière et à un dais : un « architecturiste » n'eût pas manqué, en cette occasion, de réaliser un complet « Intérieur d'église ».

(1) Même chose dans le *Miracle de saint Ignace*, du Musée de Vienne (exécuté en 1620 pour l'église des Jésuites d'Anvers).

(2) *Op. cit.*, p. 329.

(3) Les ordres de la Reine-Mère ou les avis de son architecte ont peut-être guidé Rubens dans l'ordonnance de ces grandes compositions. On sait que les tableaux ont été exécutés à Anvers, mais que les premières esquisses ont été brossées à Paris. Les dessins et mesures définitives des champs et panneaux ont été arrêtés par Salomon de Brosse, qui les a envoyés à Rubens par l'intermédiaire de Peiresc. (*Codex Diplomaticus Rubenianus*, II, pp. 358 et 372.)

Le seul tableau de la série où le décor architectural offre une grande précision est celui du « Départ de Henri IV pour la guerre d'Allemagne » ; le couple royal et le dauphin y apparaissent sous une arcade, qui rappelle de très près le portique et le pavillon (encore existants) de la maison de Rubens à Anvers. Quoique traitées dans la manière décorative, ces architectures ont une « constructivité » qui permet d'affirmer qu'elles sont, non pas une création imaginaire du peintre, mais une copie de la réalité.

Le portique et le pavillon du jardin de Rubens — a-t-on dit et répété — sont les modèles copiés par le peintre pour servir de fond à cet épisode historique. C'est peut-être vrai, mais nous nous permettrons d'affirmer que c'est peu vraisemblable.

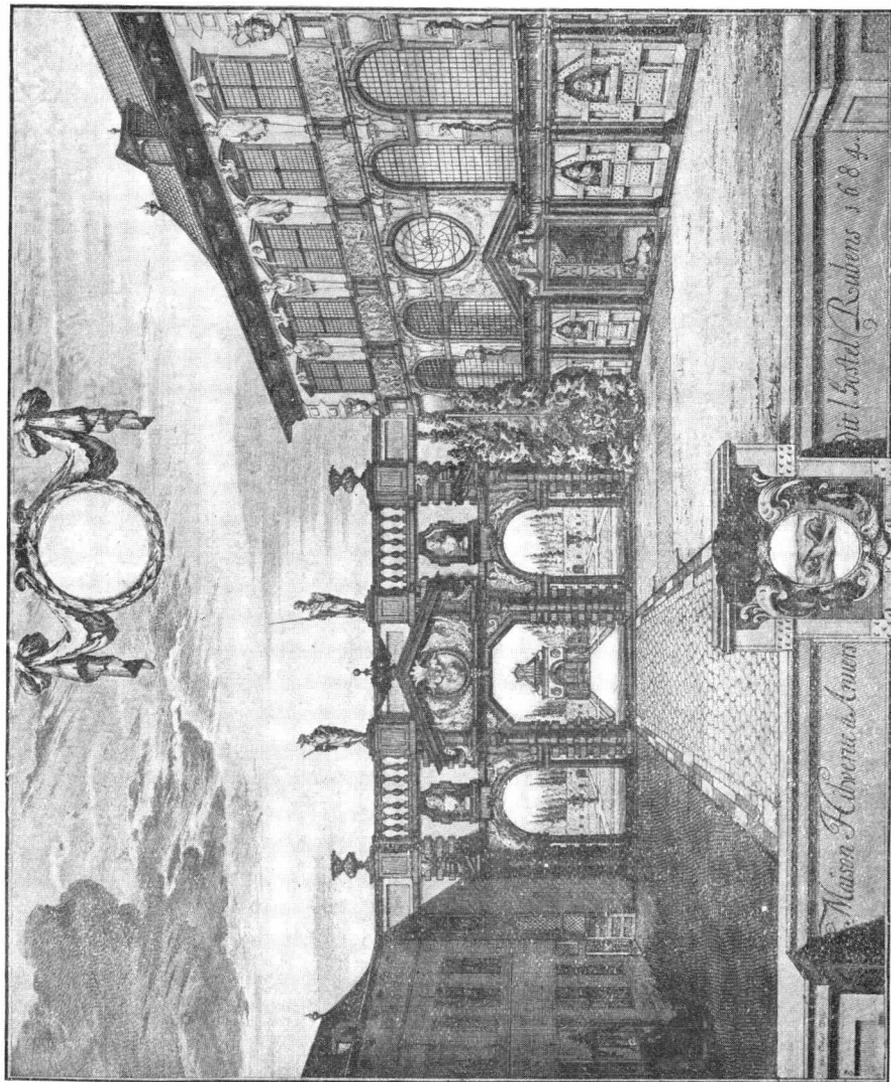
Rubens, homme de cour et diplomate, a-t-il bien pu commettre l'impertinence de représenter dans le décor de sa demeure familiale, le roi et la reine de France ?

D'ailleurs, à y bien regarder, les deux architectures ne sont pas identiques : il y a plus de robustesse, plus d'ampleur, plus de style, dans le fond du tableau du Louvre que dans les constructions d'Anvers.

Alors ? N'est-il pas possible que le décor en question ait été copié, non pas à Anvers, mais à Paris, d'après des bâtiments royaux transformés ou démolis par la suite ? Ou encore, ce décor n'aurait-il pas été réalisé d'après des projets de l'architecte du Luxembourg, Salomon de Brosse (« M. Brosse, » comme écrivait Peiresc) ? Dans l'un comme dans l'autre cas, Rubens, séduit par le style net, vigoureux et pittoresque de cette architecture qui répondait si bien à son tempérament, aurait pu faire exécuter, dans sa maison, une réplique des constructions parisiennes.

On date communément le portique et le pavillon de 1615-1618, parce que c'est pendant cette période que Rubens fit bâtir sa maison, et qu'il prit possession de celle-ci en 1618.

Mais à ce moment le gros des constructions était seul achevé,



COUR DE LA MAISON DE P. P. RUBENS A ANVERS
(ETAT EN 1684)

et nous savons, par sa correspondance, qu'en 1618, 1620 et 1621 Rubens fit encore de grands frais pour l'agrandissement et l'embellissement de sa demeure.

Si nous nous rappelons que c'est en 1621 que Rubens reçut la commande de la série des tableaux de la galerie Médicis, et si nous reconnaissons combien le portique et le pavillon sont plus « Louis XIII » que les façades de la maison et de l'atelier, nous n'hésiterons pas à admettre que ces petites constructions adventices n'ont été édifiées qu'après le passage de Rubens au « Luxembourg ». C'est là sans doute, bien plus qu'en Italie, qu'il prit ce goût des bossages rustiques — élément italien francisé — dont il fit un des motifs de prédilection de ses compositions décoratives.

Le Palais du Luxembourg, commencé en 1615, n'était pas achevé lorsque Rubens entreprit, au début de 1622 (1), la décoration de la grande galerie. Il se trouva donc en contact direct avec l'architecte de la reine, ce Salomon de Brosse, l'un des maîtres les plus éminents de la Renaissance française. Or, c'est en cette même année 1622 que Rubens entreprit la publication des *Palazzi di Genova*, dont les dessins dormaient dans ses cartons depuis 1607. On peut penser que l'influence de Salomon de Brosse ne fut pas étrangère à cette exhumation, et au souhait de Rubens de voir, dans sa patrie, « vieillir et disparaître peu à peu le style d'architecture que l'on nomme barbare ou gothique » (2).

La Renaissance française était plus propre que l'italienne à toucher les sens et l'esprit des maîtres flamands, et Rubens mieux qu'aucun autre a dû goûter le style de morceaux comme la Fontaine Médicis, où la puissance de l'effet s'allie au charme du détail, et la robustesse des formes à la noblesse des figures.

Ce qui confirme la présomption de l'érection tardive du Pavillon et du Portique, c'est que les rares tableaux de Rubens qui présentent,

(1) Rubens séjourna à Paris du 11 janvier au 26 février 1622: il y retourna pour quelques jours en juin 1623 et y passa environ quatre mois (de février à juin), en 1625. (*Codex Diplom. Rub.*, II, pp. 334-338.)

(2) « *Palazzi di Genova* ». Préface « *Al benigno lettore* ».

dans leur fond, quelque rappel de ces édicules sont postérieurs aux esquisses de la Galerie Médicis (1).

Si donc, comme tout porte à le croire, le Portique et le Pavillon ont été exécutés d'après les dessins de Rubens, il reste à savoir si la conception architecturale lui appartient.

En résumé, à aucun moment de sa vie, Rubens n'a fait œuvre d'architecte. Dans la publication des « Palazzi di Genova », il n'a eu d'autre rôle que celui d'éditeur; dans ses tableaux et dans ses compositions décoratives, il a traité l'architecture en parente pauvre de la peinture, en en réduisant autant que possible l'importance; il n'a élaboré les plans d'aucun édifice, et il n'y a aucune preuve qu'il ait établi ceux de sa propre maison; il n'est pas même certain qu'il ait imaginé de toutes pièces l'ordonnance du portique et du pavillon de son jardin.

Et pourtant... L'architecture anversoise a pris, à l'époque rubénienne, une allure particulière, à la fois très « Louis XIII » et très flamande, où il est impossible de ne pas reconnaître le sceau du génie de Rubens. Et ce qui fait l'originalité de cette architecture, c'est précisément la prédominance du caractère décoratif sur le caractère constructif, de l'élément pittoresque sur l'élément rationnel.

Par cette sorte de subordination où il a tenu l'architecture vis-à-vis de la peinture, par son dédain de la logique constructive, sa passion des lignes mouvementées, des formes plantureuses, rebondies, et des couleurs opulentes, Rubens a orienté le goût de ses contemporains vers un style architectural éminemment décoratif et expressif. Comme l'a très bien dit M. H. Blomme (2), une intime liaison s'est établie entre la peinture de Rubens et le style architectural flamand du XVII^e siècle.

(1) Ce sont : le dernier *Portrait d'Isabelle Brant* (Ermitage et Musée de Dijon), la *Conversation à la Mode* (Madrid), les *Portraits de Rubens et d'Hélène Fourment* (Munich), l'*Éducation de la Vierge* (Anvers).

Remarquons que dans aucun de ces tableaux les « architectures » en question ne présentent un développement aussi complet ni des détails aussi précis que dans le « Départ de Henri IV ».

(2) H. BLOMME, *La Maison de Rubens*, Anvers, 1910.

Ce style se caractérise par la recherche de l'effet plastique et coloré : contours capricieusement tourmentés, ornementation touffue, sensuelle, vives oppositions d'ombre et de lumière, orchestration des ors et de la polychromie (1).

Toutefois, ces tendances ne se généralisèrent, dans le sens du « baroque », qu'après la mort de Rubens et seulement dans le rayon de l'influence anversoise. En dehors de celle-ci — par exemple à Bruges ou à Tournai, — il ne peut, à aucun moment, être question d'architecture baroque ni d'influence rubénienne.

Les façades d'édifices comme le Marché au Poisson de Gand, ou les maisons de la Grand'Place à Bruxelles sont des morceaux d'exception, qui sont loin de caractériser toute l'architecture belge du XVII^e siècle (2).

CONCLUSION :

Il n'y a pas eu d'architecture Rubens. Il y a eu, à Anvers et dans les villes voisines, un style décoratif apparenté au génie rubénien et dont certaines outrances rappellent le « baroque » germanique. Mais ce n'est là qu'un aspect accidentel de notre art de bâtir au XVII^e siècle. C'est donc une erreur profonde de considérer Rubens comme le fondateur ou le propagateur de l'architecture baroque dans notre pays ; d'ailleurs, pas plus qu'il n'y a de baroque français, il n'y a de « baroque belge ».

ODA VAN DE CASTYNE.

(1) Ce style s'est perpétué à Anvers jusqu'à nos jours. On en retrouve le magnifique reflet dans le monument de l'« Affranchissement de l'Escaut », du maître J. J. Winders.

(2) O. VAN DE CASTYNE. — L'Architecture privée en Belgique aux XVI^e et XVII^e siècles. (Mémoire couronné par l'Académie royale de Belgique, 1925).

LE TABLEAU DIT " SUJET MYSTIQUE "

(N^o 345)

A L'EXPOSITION D'ART FLAMAND ANCIEN
D'ANVERS (1930) (1)

« Sujet mystique ». Est-ce bien le nom qui convenait à cette scène religieuse évidemment symbolique? N'eût-il pas mieux valu l'appeler tout bonnement : « sujet énigmatique »? Les visiteurs n'auraient pas été découragés devant le mystère du beau panneau et les critiques en eussent été moins dépités de la stérilité de leurs investigations nécessairement hâtives.

L'énigme restera-t-elle sans solution? La critique interne sera-t-elle à ce point déficitaire qu'elle abandonnera comme lettre morte cet intéressant document?

Peut-être un examen approfondi et l'analyse de quelques détails positifs, indéniables, laisseront-ils filtrer un rayon de lumière.

FORME ET DÉCOR DU PANNEAU

Le panneau, cintré dans le haut, a comme dimensions extrêmes : un mètre de hauteur sur soixante centimètres de largeur. Un cadre

(1) Le panneau a été acquis par M. l'abbé Ullens au cours d'une liquidation au béguinage de Malines.

moins ancien, rachète les écoinçons et ramène l'ensemble au rectangle oblong.

Le décor est encore inspiré de la miniature qui aimait à enfermer, dans une page réduite, les perspectives de beaux édifices. L'artiste a choisi, comme théâtre de son sujet, le chœur d'une église ogivale à trois nefs. Il nous introduit dans le sanctuaire proprement dit dont le rond-point est enclos d'un déambulatoire. Ce collatéral s'ouvre aux deux extrémités par une baie démesurément haute et étroite, formée de deux colonnettes effilées à l'excès. Une frise les surmonte, au-dessus de laquelle on aperçoit à gauche (côté évangile), l'écu de France, à droite, l'écu losangé mi-parti France, mi-parti Savoie. Sous l'écu de France est peint le millésime : 1462.

Les piliers du chœur, formés de la retombée des nervures de la voûte en croisée d'ogives, prennent chapiteau à la hauteur des arcades latérales. Ils laissent à découvert la perspective des basses-nefs baignées, surtout à l'abside, d'une lumière diffuse harmonieusement nuancée.

Le triforium évoque celui de la cathédrale d'Amiens. Il présente des baies géminées surmontées d'un trèfle et couronnées d'un gable.

La claire-voie offre une série de larges et hautes baies dont les remplages variés dénotent, une fois de plus, la richesse d'invention des grands architectes d'autrefois. Il est étrange que l'artiste ait épaissi les ombres dans le fond du chœur, à l'endroit où les branches d'ogives en convergeant, ouvrent tant d'accès à la lumière.

Il est plus étrange encore que les règles de la perspective aient été si négligemment traitées. Les fautes se manifestent surtout au triforium qui, loin de diminuer en fuyant vers le fond de l'abside, semble au contraire grandir. L'examen de ce défaut révèle que le peintre a fixé plusieurs points de fuite selon que les lignes architecturales se trouvent au-dessus ou en-dessous du baldaquin qui occupe le centre de l'œuvre.

Le point de vue étant placé très haut pour la partie inférieure de l'édifice, le dallage et la table de l'autel occupent des plans considérables.

Le pavement est fait de petits carreaux identiques dont l'encadrement et le carré central donnent des oppositions de noir et de blanc rigoureusement tranchées par moitiés.

L'autel, chose insolite, n'a ni gradins ni même un simple palier. Le nom d'autel : *altare*, construction élevée, ne lui convient donc qu'imparfaitement. Il n'a pas davantage les tapis et les courtines accoutumés.

Par contre, il est enveloppé d'un riche *pallium*, correctement soutenu par un cadre, c'est-à-dire que conformément au Cérémonial des Évêques, il retombe sans plis. On sait que le *pallium* enveloppait jadis les quatre côtés de l'autel. Nous n'en conservons que le souvenir dans l'*antependium* ou devant d'autel encore en usage.

L'étoffe de ce parement est ici un brocart sur fond noir, somptueuse étoffe, décorée de motifs floraux, sans aucun emblème chrétien.

La nappe d'autel est une toile de lin damassée. Un chandelier finement ciselé coupe seul l'éclatante blancheur du beau linge.

A l'arrière, se dresse un retable qu'on ne voit que partiellement. Sous le cintre de sa partie centrale, la Divinité apparaît à un vieillard à barbe blanche en qui nous reconnaissons Abraham, le patriarche par excellence et le père de cette lignée innombrable qui fait sa gloire. A droite, deux arcatures abritent Moïse et Aaron. De fines colonnettes, soutenant la retombée des arcs et des redans, achèvent le cadre de ces groupes.

Au-dessus de l'autel est suspendu, conformément à des prescriptions liturgiques d'ailleurs peu sévèrement appliquées chez nous, un dais léger remplaçant le *ciborium* primitif en pierre ou en marbre, dont il n'est qu'une suppléance (1).

Ce baldaquin, pour lequel la forme carrée était prescrite par le Cérémonial, et dont la destination était à la fois de protéger l'autel et de l'abriter royalement, est fait d'une étoffe précieuse dont la couleur varie avec celle des autres parements.

(1) En pratique, on ne devait rigoureusement surmonter d'un baldaquin que les autels qui n'étaient pas abrités sous une voûte en pierre, autrement efficace que les plafonds en bois ou les charpentes recouvertes de bardeaux. L'usage n'en était donc pas de rigueur chez nous.

Ainsi s'achève le décor du panneau. On n'y rencontre rien de bien mystérieux encore. Tout au plus un léger étonnement surgit-il au contact de petites choses inusitées.

LES PERSONNAGES ET LES INSCRIPTIONS

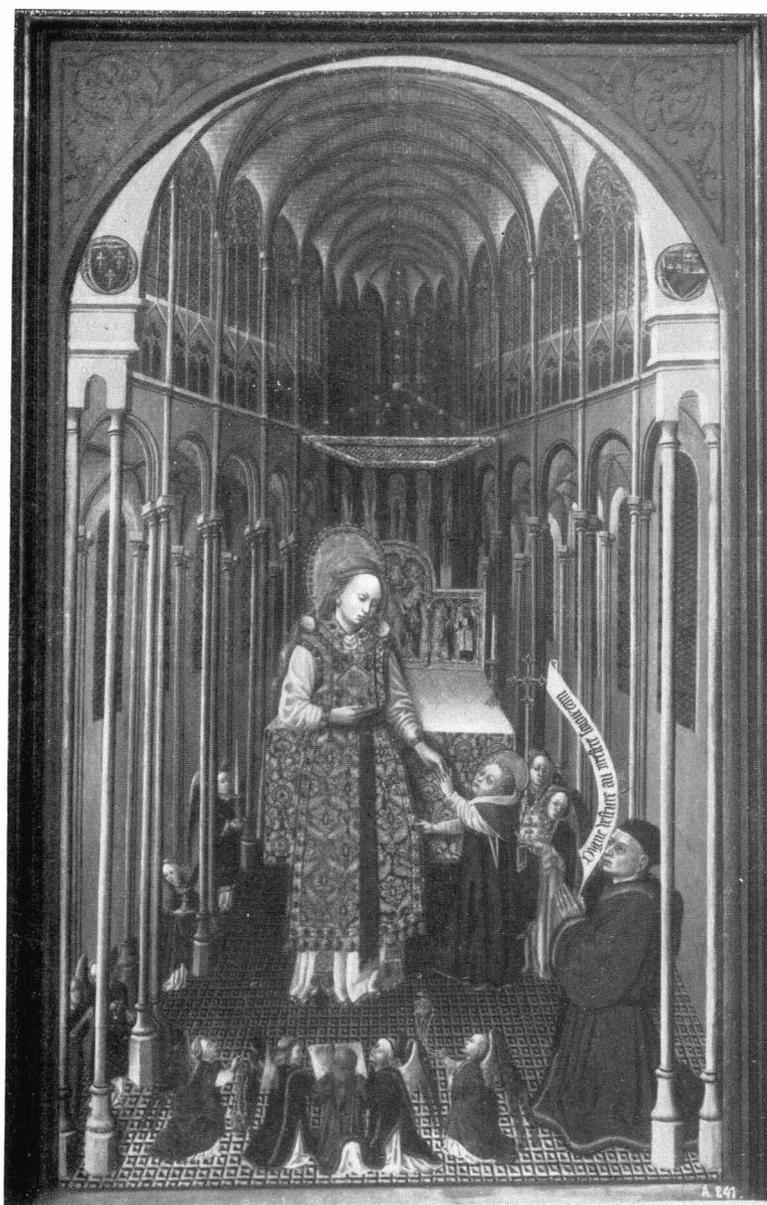
Ce sont les personnages qui poseront l'énigme, aussi bien pour l'identité que pour l'action.

Notons au préalable, sans stupéfaction, que leur taille accuse de notables différences. Au cœur du XV^e siècle, ce décalage de statures était fréquent : il ne déconcerte plus que les non-initiés. Cette fois, l'artiste va du très grand aux très petits qui en deviennent mignons.

Le personnage principal, celui qui, debout près de l'autel, attire le premier l'attention est une femme. Sa tête est entourée d'une auréole éclatante, garnie d'un double rang de perles et de pierreries. Ses cheveux, maintenus par un ruban formant diadème, coulent le long de la nuque et des épaules et retombent jusque dans le dos. Le front en est élargi d'autant. Sous de fins sourcils, les arcades abritent des yeux dont les paupières s'abaissent et enlèvent toute émotion au visage.

Sur les épaules, deux boules de cristal maintiennent la chaîne à laquelle est suspendu le pectoral. Ce dernier rappelle évidemment, l'ornement du grand-prêtre. La parure que le peintre met sous nos yeux, porte aux quatre angles trois pierres précieuses qui encadrent un losange où se lit l'inscription « VÉRITÉ SAUVERA », traduction de la parole de Jésus dans l'évangile de saint Jean (VIII, 32), « Veritas liberavit vos ». Le Maître l'adressait aux Juifs qui se réclamaient d'Abraham pour ne pas le suivre, lui, leur chef et leur Messie. Notons, dès à présent, qu'au trésor de la cathédrale de Pienza se trouve, entre autres objets ayant appartenu à Pie II, son pectoral de style gothique (Pastor, III. P. 295).

Cette femme est revêtue encore d'une ample aube blanche que des galons d'or garnissent aux manches et dans le bas. Une



Phot. L'Épi

EXPOSITION D'ART FLAMAND ANCIEN, ANVERS 1930
n° 345

étole tranche sur l'extrémité inférieure et retombe sur les pieds.

Le vêtement de dessus n'est ni chape, ni chasuble, ni dalmatique. Il tient cependant de cette dernière par sa coupe en tunique, sans ailerons retombant sur les bras. Il est taillé dans un drap précieux, tissé de fleurs et de feuilles stylisées, muni sur les bords d'un riche galon de perles et de pierreries et enfin pourvu dans le bas d'une série de grelots. Ceci, toujours en analogie avec le grand-prêtre juif. La tunique est retenue, à la taille, par une ceinture noire avec légers ornements rouges, sortes de fines arabesques.

En tenant compte, pour identifier cette femme, des ornements pontificaux qui la revêtent, de la dignité qui lui permet l'accès de l'autel et de l'auréole qui la sanctifie, on est amené logiquement à reconnaître en elle la personnification de l'Église catholique.

L'Église (gardons-lui désormais ce nom) tend la main gauche vers un clerc de taille très réduite qui la saisit et maintient en même temps le bord de la tunique. Ce second personnage porte le costume pontifical : le *mantum* (pluviale rubrum, cappa rubra), qui était, au moyen âge, l'insigne de la dignité pontificale. Ce vêtement est pourvu d'un chaperon faisant retour sur la poitrine et garni d'hermine. L'identification est renforcée par la présence de deux anges acolythes, dont l'un porte la tiare et l'autre la fêrule ou bâton pastoral droit, sorte de sceptre terminé par une croix.

Il est évident que l'artiste n'a pas donné ici le portrait du pape contemporain, Pie II, le fameux Æneas Sylvius Piccolomini. Comme le personnage principal représente l'Église, celui-ci personnifie la papauté : le Pape, plutôt qu'un Pape en particulier.

Il reste à identifier le troisième acteur, celui qui, pieusement agenouillé et les mains dévotement jointes, assiste à la scène avec dignité. L'expression de son visage est sans douceur et son front sans sérénité. Le masque, un peu maigre, est dur. Les cheveux sont coupés courts, à la Bourguignonne, et l'habit écarlate bordé de fourrure, est celui de la cour de Philippe le Bon. Ce n'est plus l'affreuse cloque, dont Viollet-le-Duc écrivait qu'elle semblait issue

de l'étude du laid; ce n'est pas, d'autre part, la cotte hardie. Le chaperon du personnage est rejeté sur le dos où il est maintenu, grâce à la mentonnière.

Les armes du donateur et de sa femme, combinées avec la date inscrite sur le panneau, désignent nettement Louis XI, roi de France, époux à ce moment de Charlotte de Savoie.

L'inscription qui se déroule sur la banderole exprime la pensée du roi, comme suit : « DIGNE VESTURE AU MESTRE SOUVERAIN. »

Ces mots avaient au XV^e siècle des nuances qui se sont altérées et qui demandent actuellement un léger effort lorsqu'on veut les percevoir.

Digne signifie « qui est en rapport, qui a de la convenance avec un personnage et une chose qui lui revient ». Dans ce sens, il se place toujours en avant du mot qu'il qualifie. Froissart et Le Jouvenel l'ont ainsi employé au XV^e siècle. (Cf. Littré, *Dict. hist.*)

Le 17 juillet 1429, trente-trois ans avant l'événement que commémore notre panneau, Charles VII était couronné à Reims. La cérémonie terminée, tandis que la foule criait : Noël, Noël, Jeanne d'Arc, qui avait prié auprès du roi, juxta l'autel, se précipita aux pieds du prince et embrassant ses genoux, s'écria : « Gentil Roi, or est exécuté le plaisir de Dieu qui voulait que vous vinssiez à Reims recevoir votre *digne sacre* en montrant que vous êtes roi » (1). Quel texte pourrait mieux que celui-ci corroborer l'interprétation du nôtre ?

Quant au mot *vesture*, il indique, dans toute la liturgie des ordinations, le pouvoir conféré. *Investir*, dont on perçoit l'origine commune, signifie « mettre en possession d'un pouvoir, d'une autorité quelconque », avec certaines cérémonies, dont l'une des plus significatives était la remise d'un vêtement : tunique pour le sous-diacre, étole pour le diacre et chasuble pour le prêtre. De cette *vesture* proprement dite, le mot a passé à l'*investiture* qui est la collation d'un pouvoir.

(1) FUNK BRENTANO, *Le Moyen Age*, p. 487.

Le *mestre* étant celui qui exerce le pouvoir, qui commande de droit ou de fait, le *mestre souverain* occupe le plus haut degré de la hiérarchie. Il détient l'autorité suprême et, dans le même sens, nous disons encore aujourd'hui : le souverain pontife, entendant ainsi qu'il n'y a plus d'autre pontife au-dessus de lui.

Grâce à cette inscription, nous avons donc la signification exacte de la scène symbolique : l'Église exerçant le pouvoir suprême par le Pape, les gestes des personnages exprimant nettement l'union mutuelle. Le sens de la légende est donc le suivant : l'autorité souveraine dont l'Église investit le Pape ne lui convient pas seulement, elle lui revient de plein droit.

Les derniers personnages à observer, pour le plaisir des yeux et pour celui de la pensée, sont d'abord les quatre angelets acolythes réfugiés dans le bas-côté nord du chœur. Le plus éloigné porte un chandelier; son voisin immédiat tient le calice; les deux autres, l'ampoule et le missel.

Leurs minuscules confrères, rangés à l'avant-plan, nous tournent le dos ou le flanc, ce qui permet d'admirer leurs ailes. Ils constituent un groupe de trois chantres en dalmatique, naïvement blottis les uns contre les autres, autour d'un antiphonaire. A droite et à gauche de ces gracieux *cantores*, des thuriféraires manient hardiment l'encensoir.

Cette théorie angélique ne manque pas de mettre du charme dans l'austère ensemble et la couleur de leurs vêtements, sans être vive, coupe cependant les tonalités grises du décor. On a exprimé l'opinion que le personnage symbolisant l'Église reproduirait les traits de Charlotte de Savoie, et c'est évidemment possible. Il ne peut plus s'agir, en effet, de cette charmante Marguerite d'Écosse, jeune dauphine morte à vingt ans, et dont le baiser au poète Alain Chartier endormi, revivra sans cesse dans l'histoire de la littérature.

Par contre, ce serait son fils, mais plus vraisemblablement toutefois l'enfant de Charlotte de Savoie, ce mystérieux Joachim, enseveli dans le pourtour du chœur de Notre-Dame de Hal, dont les traits revivraient sur le visage du pontife. C'est pourquoi le Pape apparaî-

trait tellement petit et tellement jeune ! Mais ce sont là conjectures qu'aucune probabilité ne soutient.

Tout aussi bien pourrait-on affirmer que la réduction, plutôt humiliante, de la taille du Pape est déjà comme une astucieuse revanche de Louis XI sur le triomphe de Pie II. Au demeurant, les deux hypothèses, également hardies, n'ont rien d'exclusif.

Sur ce point, l'énigme subsistera.

LE SENS PRÉCIS DU PANNEAU :
LA RÉVOCATION DE LA PRAGMATIQUE
SANCTION DE BOURGES A ROME

Ce que nous savons du caractère de Louis XI, nous dit assez que la mystique n'était pas pour l'inspirer, ni l'amour des beaux-arts pour le maintenir sur les cimes. Il allait à des réalisations. Cette œuvre où il paraît à la fois comme donateur et comme acteur, en amitié avec ce pontificat qui, sous la royauté de son père, avait été si tenacement combattu ne peut commémorer qu'un fait précis, nettement déterminé.

Cette fois encore, la date du tableau nous éclairera. C'est elle qui permet d'affirmer que ce panneau est un mémorial de la révocation officielle de la Pragmatique Sanction de Bourges à Rome.

L'événement est considérable et sa mise en lumière soulignera mieux l'importance du tableau que nous étudions.

On entend, par pragmatique sanction, un acte public émanant à la fois d'une assemblée et d'un souverain. Le plus souvent, c'était un règlement du pouvoir civil en matière ecclésiastique.

En l'espèce, il s'agit de l'acte issu de l'assemblée du clergé de France à Bourges et promulgué par Charles VII, le 7 juillet 1438.

Cet acte modifiait, en les ratifiant, certains décrets du Concile de Bâle. Il proclamait notamment la supériorité du concile sur le Pape, et enlevait à ce dernier le droit de nommer les évêques désormais soumis à l'élection.

C'étaient de graves atteintes à l'autorité souveraine du pontife

romain et sa juridiction elle-même s'en trouvait restreinte. C'était aussi le début d'un schisme qui menaçait de détacher la branche française du tronc de l'Église romaine.

Cette opinion sur la supériorité du concile, formulée d'abord à Constance et reprise à Bâle, comptait des partisans de marque parmi lesquels il est piquant de signaler Æneas Sylvius lui-même (1).

Les plus vives protestations n'avaient pas manqué de se produire du côté du Saint-Siège. Elles n'avaient cependant pas vaincu l'obstination de Charles VII. Quand ce dernier mourut, son fils Louis XI lui succéda le 22 juillet 1461. Comme dauphin, il avait été en révolte si violente contre le Roi que Charles VII avait fini par mobiliser une armée contre lui. C'est alors que le dauphin se réfugia auprès de Philippe le Bon qui, toujours magnifique, lui servit une pension de trente mille livres. Son séjour à la cour de Bourgogne fut de six ans. Il n'y prit pas nécessairement le goût des beaux-arts : le nom de Foucquet suffit à illustrer sous ce rapport la cour de Charles VII. Il n'y prit pas davantage le goût de la loyauté et de la reconnaissance, pas plus d'ailleurs que la pratique de la pitié filiale.

Louis, en montant sur le trône, avait gardé encore la haine de son père. Il la poussa au point de renvoyer les plus fidèles serviteurs du Roi défunt. Comme il avait changé les ministres, il changea les lignes les plus essentielles de la politique paternelle.

C'est ainsi qu'il résolut de se réconcilier avec le Saint-Siège.

L'*Histoire des Papes* de Pastor nous donne au sujet de ce revirement les plus amples détails. « Louis XI, écrit-il (III, p. 130), avait abrogé » la Pragmatique Sanction sans condition. Le Roi, en personne, » annonçait au Pape cet important événement, par une lettre datée » du 27 novembre 1461. Convaincu que l'obéissance est préférable » à tous les sacrifices, écrivait-il... nous reconnaissons que la Prag- » matique Sanction est un instrument forgé contre vous et contre » le Saint-Siège, car elle a été rédigée à l'occasion d'une rébellion, » à une époque de schisme. Sa mise en vigueur a été un acte de révolte,

(1) Devenu pape, il rétractera son erreur sous cette forme incisive : « Æneam recite, Pium recipite » : Récusez Énée, accueillez Pie.

» de séparation d'avec le Saint-Siège. C'est de vous que découlent
» toutes les lois sacrées, c'est en vous qu'elles ont leur principe.
» En vous enlevant toute autorité, la Pragmatique Sanction détruit
» toute loi... Nous reconnaissons en vous le prince de toute l'Église,
» le chef de la religion, le pasteur du troupeau du Seigneur. Nous
» obéissons à vos ordres et nous nous attachons de notre plein
» consentement à votre personne et à la chaire de Pierre... Exercez
» donc votre autorité dans notre royaume comme il vous plaira,
» jouissez-en pleinement... » Peut-on souhaiter meilleur commentaire
du texte de la banderolle : *digne vesture au mestre souverain* ?

En donnant communication aux cardinaux de cette lettre, Pie II n'avait pu retenir ses larmes et peu de temps après, il avait envoyé à Louis XI une épée bénite, dont la lame portait un distique composé par l'humaniste qui sommeillait toujours dans le Pape et parfois se réveillait.

Le 16 mars suivant, par conséquent en cette année 1462 dont le millésime figure sur le panneau, une ambassade française est reçue en audience solennelle dans la grande salle consistoriale. « Le Pape » était sur le trône, revêtu des ornements pontificaux, ayant les :
» cardinaux devant lui. L'intervalle était rempli par les évêques,
» prélats, notaires et autres fonctionnaires, et enfin par une nombreuse
» assistance. Après le baisement de pied, les ambassadeurs remirent
» leurs lettres de créance et Jouffroy prononça une longue harangue...
» Il donna lecture des ordres du roi au sujet de la Pragmatique
» Sanction, preuve incontestable de la réalité de son abrogation. »
» Pie II répondit. Après quoi, on rédigea un acte notarié constatant
» l'abrogation de la Pragmatique Sanction... »

« Quand on eut connaissance au dehors de ce qui s'était passé
» dans le consistoire, ce fut une explosion de satisfaction générale :
» feux de joie, sonneries de trompettes, carillons, tout fut mis en
» branle. On complimentait le Pape de ce qu'un événement aussi
» considérable s'était passé sous son règne et les félicitations étaient
» d'autant plus vives qu'on s'y était moins attendu. »

Tous ces commentaires signalant l'importance de l'événement,

prouvent combien il était logique d'en perpétuer le souvenir par un mémorial artistique. L'idée devait plaire d'autant plus à Louis XI que Nicolas V avait fait exécuter autrefois des tableaux d'histoire dans lesquels se trouvait le portrait de Charles VII. (Pastor, *o. c.*, II, 179.)

L'historien ajoute, non sans mélancolie : « La joie n'était pas sans mélange. » En effet, Louis XI avait déjà donné la mesure de son astuce. Il allait maintenant reprendre peu à peu ses concessions, au point de n'en presque rien laisser et, en fait, la Pragmatique Sanction ne devait être définitivement abrogée que par un acte passé entre Léon X et François I^{er}.

Quoi qu'il en soit, l'énigme que posait le panneau de l'exposition d'Anvers a reçu sa solution. Il rappelle un acte important de l'histoire religieuse de la France dont, au moment même, on devait attendre les plus heureux résultats.

Quelques énigmes cependant restent sans solution.

Dans l'état actuel de la science, il est impossible de hasarder une attribution, l'artiste, auteur de ce panneau, dont les grands mérites (encore qu'il ne soit pas un chef-d'œuvre de premier ordre), n'auront échappé à personne, cet artiste menace de rester longtemps encore — peut-être toujours — inconnu.

Autre énigme, la dernière, que d'aucuns souligneront d'un sourire : comment se fait-il que cette œuvre essentiellement française se soit faufilée parmi les chefs-d'œuvre de l'Art flamand et qu'elle ait eu les honneurs de la cimaise pendant toute la durée de l'exposition? Le malheur ne prend pas l'importance d'une catastrophe. Il nous vaut la connaissance d'un panneau dont l'intérêt est considérable et qui, sinon, serait resté ignoré du public et des critiques.

C'est l'occasion de répéter « *felix culpa* », et de nous en réjouir avec d'autant moins de malice que cette intrusion, en révélant d'une façon plus éclatante les influences de notre art national à l'étranger, proclame sa « souveraine maîtrise ».

FERD. PEETERS S. J.

UN TABLEAU COLONIAL DE JAN MOSTAERT

Cette note comprendra deux courtes parties distinctes.

Dans l'une nous examinerons un tableau signalé par J. Weiss dès 1910 (1), mais sur lequel on n'a peut-être pas jusqu'ici suffisamment attiré l'attention. Nous verrons quelques-unes des remarques importantes pour l'Histoire de l'Art qui découlent de cette découverte de Weiss. Puis, dans la seconde partie, nous aventurant avec prudence sur un terrain nouveau, nous rapprocherons de notre peinture plusieurs documents qui n'avaient pas encore été utilisés dans ce but, et nous essayerons de bâtir une fragile hypothèse sur son origine même.

Le panneau dont il s'agit est une peinture sur chêne, de 84 cm. de hauteur sur 150 cm. de largeur. A première vue il peut se décrire ainsi : arrivée d'une troupe d'Européens, qui viennent de débarquer dans un pays inconnu et combattent des sauvages accourant en deux colonnes à leur rencontre.

Ce tableau si particulier, si original, d'un sujet si rare pour l'époque, doit sûrement se joindre aux œuvres données à Jan Mostaert. M. Hulin de Loo à l'Exposition hollandaise de Londres en 1929 paraissait accepter sans restriction cette attribution. MM. Friedländer et Winkler la confirment dans leurs derniers écrits. Personnellement je ne vois pas quelles objections on pourrait raisonnablement élever, et si ce n'était nous entraîner hors de notre

(1) *Zeitschrift f. bild. Kunst.* 1909-1910. N. F. t. 20, p. 215-216.

sujet, nous pourrions indiquer vingt arguments de style, tirés de la peinture elle-même, et qui prouvent qu'elle est bien de la même main que les autres tableaux groupés par la critique de ces trente dernières années sous le nom de Jan Mostaert.

Ceci est fort important, car cette curieuse production coloniale va nous fournir d'une façon tout à fait inattendue une preuve certaine, tirée d'une source écrite, de la légitimité de cette construction « Mostaert ».

Rappelons en effet, qu'aucun tableau actuellement donné à Mostaert n'est signé, qu'aucun renseignement d'archives, avant la découverte de notre peinture en 1910, ne pouvait s'appliquer à l'une des œuvres attribuées au Maître. C'est uniquement en rapprochant d'une part la biographie fort complète, et paraissant reposer sur des bases précises, que Van Mander a écrite dans son *Schilderboeck*, et de l'autre des peintures d'auteurs inconnus, mais qui toutes paraissaient faites dans l'entourage de Marguerite d'Autriche et correspondaient au genre et à la disposition des œuvres décrites par Van Mander, que Gluck en 1896, s'inscrivant en faux contre les premières hypothèses de Waagen, créa son fameux groupement Jan Mostaert (1). Il avait réuni des œuvres restées anonymes, telles, par exemple, « *l'Homme au chapelet* », ce chef-d'œuvre, les volets avec « *Donateurs et Donatrices accompagnés de saint Pierre et de saint Paul* » tous trois au Musée de Bruxelles, et « *l'Adoration des Mages* » du Musée d'Amsterdam. Depuis 1896 ce noyau s'accrut d'autres peintures étudiées par MM. Hulin de Loo, Max J. Friedländer, Grete Ring entre autres, et le principe du groupement même de M. Gluck fut peu à peu accepté par la presque unanimité des historiens d'art. Il manquait cependant une preuve décisive : nous avons des tableaux *semblables* à ceux que Van Mander avait vus chez Nicolas Suycker, le petit fils de Mostaert, mais nous n'avons pas *un* des tableaux décrits par le peintre historien de 1604.

Or voilà que la découverte par J. Weiss de notre tableau colonial

(1) *Zeitschrift f. bild. Kunst.* 1896. N. F. t. 7, p. 265-272.



JAN MOSTAERT
TABLEAU A SUJET COLONIAL

va nous fournir cette liaison parfaite entre l'œuvre de Mostaert, tel que l'énonce Van Mander, et l'œuvre de Mostaert constitué par M. Gluck. En effet, parmi les tableaux de Nicolas Suycker, Van Mander dit expressément : « Vient alors un paysage des Indes Occidentales, avec des gens nus, une roche brisée et de curieuses fabriques. Ce tableau est resté inachevé (1) ».

La description concorde de si près avec le tableau, le sujet est si particulier, si peu fréquent dans l'art des Pays-Bas de cette période, que l'on peut admettre que le tableau que nous examinons aujourd'hui est, ou bien le tableau même vu par Van Mander, ou en tout cas son frère jumeau. Nous pencherions même pour la première hypothèse, car les premiers plans ne sont pas garnis comme à l'ordinaire chez Mostaert de plantes et de fleurs, et l'expression « inachevé » de Van Mander peut s'appliquer à ces détails.

Nous venons de voir ce qui est acquis. Passons maintenant, dans cette seconde partie, à ce qu'il faudrait déterminer : comment Mostaert, ce peintre traditionaliste qui semble tout imprégné du parfum de la Cour de Malines et du raffinement de la noblesse élégante de l'époque, a-t-il été amené à concevoir ce tableau d'exotisme et de vie sauvage ? Et cette représentation se rapporte-t-elle à quelque fait historique de la découverte de l'Amérique ? Jusqu'à présent cette question n'a point été étudiée. Weiss s'est contenté de remarquer fort justement, que les Européens sont des Espagnols : la bannière jaune avec la croix rouge de saint André qui se voit encore sur le tableau, les désigne clairement ; mais personne n'a cherché à localiser la scène d'une façon plus précise que ne le fait Van Mander en parlant d'un tableau des « Indes Occidentales », de ces Indes Occidentales que Colomb avait commencé à découvrir en octobre 1492.

Voyons si, sans espérer résoudre le problème complexe, il nous est possible d'apporter quelques données qui permettraient de bâtir une hypothèse, si fragile fût-elle, et d'émettre au moins certaines suggestions. Or de ce tableau, œuvre certaine de Mostaert,

(1) VAN MANDER. *Edit. Hymans*. t. I., p. 264.

qui fut pendant dix-huit ans peintre de Marguerite d'Autriche, nous dit Van Mander, il nous paraît extrêmement intéressant de rapprocher une mention de l'inventaire des vaisselles, bijoux, tapisseries, peintures et manuscrits de Marguerite d'Autriche, inventaire commencé le 9 juillet 1523, clos en avril 1524 (1). Nous y trouvons, dans la description de la librairie, un long chapitre portant la mention : « Accoustremens de plumes venuz des Indes, présentés de par l'Empereur à Madame à Bruxelles le 20^{me} jour d'août 1523, et aussi de par monseigneur de la Chaulx, le tout étant en la dite librairie ». Suit toute une énumération d'objets précieux ou curieux : « manteau bien orné de plumes; le collet et les bas garnis de petits besans d'or; un autre manteau, le fond de plumes de couleur incarnat, le collet garni d'or en partie; un miroir garni de plumes; trois esvantoires de plumes de diverses couleurs sans or ni argent; une grande lune d'argent ronde garnie de bois ». Il y a ainsi une quarantaine d'articles qui prouvent que le cadeau de Charles-Quint n'était pas négligeable. Or nous savons, grâce à M. de la Roncière, le savant historien de la marine que je tiens à remercier ici tout particulièrement pour ces importants renseignements, d'où provenaient ces objets précieux : c'était une partie, une très faible partie, du trésor merveilleux de Montezuma et de Guatimozin, rois du Mexique dont Fernand Cortès venait de s'emparer au cours de la fabuleuse expédition qui dura de 1518 à 1521, et dont tous les détails sont à connaître. Épopée d'une grandeur antique dans sa stricte vérité qu'il convient d'évoquer ici en quelques mots.

Une poignée d'aventuriers résolus, partis de Santiago-de-Cuba et de La Havane en février 1519, aborde à la terre ferme, au Mexique d'aujourd'hui, quitte le littoral près de la ville actuelle de Vera Cruz et s'enfonce résolument dans l'intérieur, sous le commandement de Cortès qui a fait détruire ses vaisseaux afin d'être sûr que sa petite troupe ne l'abandonnerait pas. Tantôt guerroyant contre les

(1) Publiés par ZIMMERMAN dans le *Jahrb. der Kunsth. Sammlg.* Vienne 1885, t. III, p. XCIV à CXXIII.

peuplades alliées de Montézuma, tantôt négociant avec ceux qui supportent mal le joug de l'empereur, usant de la terreur qu'inspirent les cavaliers, car les Mexicains ne connaissant pas les chevaux les prennent pour des monstres, à force de courage, de ténacité, de ruse et d'intelligence, les Espagnols parviennent à faire en novembre 1519 leur entrée à Mexico. Un premier envoi d'or est dirigé sur l'Espagne. Cortès impose son alliance et sa tutelle à Montézuma, qui finit par lui livrer plus ou moins volontairement une partie de ses trésors. Le but semble atteint : déjà les vainqueurs reconnaissent les mines du précieux métal, les pays aux richesses prodigieuses semblent s'ouvrir. Brusquement, tout est remis en question. Diégo Velasquez, le gouverneur de la Nouvelle Espagne, envoie contre Cortès une armée commandée par Navarette. Cortès, sans hésiter, abandonne Mexico où il ne laisse qu'une faible garnison, va à la rencontre des troupes de Velasquez et les défait complètement. Mais cette guerre intestine entre Espagnols a ruiné l'œuvre de Cortès; toute sa puissance résidait dans son prestige. Lorsque les indigènes ont vu que ceux qu'ils prenaient pour des demi-dieux se battaient entre eux, ils ont reconnu à ce signe certain qu'ils n'étaient que des hommes, très semblables à eux-mêmes, et tout de suite l'empire entier s'est soulevé. Cortès doit refaire une seconde conquête plus dure que la première, et ce n'est qu'après des combats homériques qu'il rentre enfin, et définitivement cette fois, à Mexico en 1521. Du butin, évalué à 130.000 castillans d'or, il retire d'abord le quint du roi, puis repartit le restant entre ses soldats. Cette part du roi fut envoyée en Espagne, à Charles-Quint avec beaucoup d'autres choses des plus riches, nous dit Herrera le chroniqueur : « une émeraude fine, aussi large que la paume de la main, un ameublement de vaisselles d'or et d'argent, comme des tasses, des vases, des plats, des escuelles, des pots et d'autres pièces où étaient gravées des figures d'oiseaux, de poissons et autres animaux de divers genres, et d'autres en façon de fruits et de fleurs; quantité d'anneaux, de pendants d'oreilles, de carcans, de colliers et d'autres bijoux, tant pour hommes que pour femmes, et quelques idoles

avec des sarbacanes d'or et d'argent, des masques à la mosaïque de pierres fines, avec les oreilles d'or et les dents d'or qui surpassaient les lèvres, des vêtements de prestres, des mitres, un corporalier, des ornements d'autel, et autres parements de plumes et de coton, des os de géants, des tigres dont l'un s'échappa dans le navire... » (Herrera, 8^e décade, livre III).

Cette expédition du Mexique, cette prise de la capitale, ces découvertes de trésors furent les grands événements coloniaux du premier quart du XVI^e siècle. Les lettres et les chroniques des contemporains nous le prouvent (Herrera, Pierre Martyr Anghiéra). Les envois d'or et de pierres précieuses à Charles-Quint suscitèrent partout une grande curiosité, non seulement en Espagne, mais aussi en France, où l'on connut quelques parcelles de ces trésors. En effet, les corsaires armés par Ango, le fameux marin de Dieppe, attirés par les richesses qui venaient aussi des Indes, s'étaient postés en embuscade sur la route des galions, et c'est ainsi que les envois de Cortès dont nous avons parlé n'arrivèrent pas en entier à Charles-Quint (1). Deux des navires qui les portaient furent pris par Fleury, l'un des capitaines d'Ango; la troisième caravelle seule parvint en Espagne (1523), et c'est, semble-t-il, dans le chargement de cette caravelle que Charles-Quint choisit pour Marguerite cet « Accoustrement des Indes » cité par l'inventaire de 1524. La prise d'Ango était si belle que ses marins offrirent en ex-voto et remerciements au ciel, si nous suivons les données de M. de La Roncière, un superbe vitrail daté de l'année de la prise, 1523, et qui orne aujourd'hui encore l'église de Villequier en Normandie : bien plus, et là nous avons des documents certains, un des pilotes d'Ango qui fut aussi célèbre comme poète que comme marin, Jean Parmentier, fit en 1527 jouer une « momerie » tirée de la moralité des « Biens » qu'il avait composée. Ce fut une fête splendide, dont les annales de Dieppe nous ont conservé le souvenir; les richesses des Indes, butin enlevé à Charles-Quint en 1523, en furent le plus bel ornement : « ce ne sont que manteaux à larges bandes d'or, ornés

(1) CH. DE LA RONCIÈRE. *Hist. de la Marine Française*, t. III, p. 249-250.

de pierres orientales ». Alexandre le Grand qui figurait au cortège, était assis entre deux griffons « embellis de fin or, et son trône était posé sur un grand drap d'or frisé, porté par huit nègres ! au dessus de ce trône il y avait un revers (c'est-à-dire un dais) élevé, et orné de petites plumes de diverses couleurs qui leur étaient naturelles. Il y avait aussi de grandes lames d'or de l'épaisseur d'un escu, lesquelles avaient été taillées en formes de serpents, et d'autres sortes d'animaux. Aussi ce dais (revers) *qui avait été fait par les Indiens et apporté des Indes Occidentales*, embellissait merveilleusement ce trône, devant lequel un petit page, orné de petites plumes des Indes méridionales se présentait à demy nud, avec une épée en ses deux mains ».

Ainsi nous le voyons, ce trésor du Mexique frappe puissamment l'imagination des contemporains particulièrement des poètes, des littérateurs et des artistes, en Espagne, comme en France, partout où l'on peut en admirer la splendeur. Il est donc vraisemblable de penser, mais vraisemblable seulement, car jusqu'ici nous n'avons aucune preuve décisive, que le cadeau de l'Empereur à la Gouvernante des Pays-Bas, a dû faire sensation à Malines, et que Mostaert, peintre de la Cour, a pu alors composer dans les années 1523-25 et d'après les récits de quelques membres de l'expédition, le tableau qui nous occupe aujourd'hui. En effet à lire la fabuleuse conquête, on est surpris de voir combien la scène, en de nombreux points, concorde avec elle : les indigènes nus, leurs longues piques et leurs grands arcs, leurs maisons de paille, leur manière de se défendre en précipitant de grosses pierres du haut des rochers escarpés. Tous ces détails reviennent sans cesse dans les narrations de Cortès, ou de ses compagnons. Les descriptions de paysage au contraire, ou bien manquent totalement, ou restent dans un vague désolant, et c'est justement la partie la moins précise, la moins « localisée » de la peinture : à cette époque les yeux s'ouvraient à peine sur les différences d'aspect de la nature.

On pourrait peut-être s'étonner que les indigènes soient ici figurés nus, alors que les Mexicains se distinguent par la richesse

de leurs costumes, et de leurs parures de plumes : mais il faut remarquer que ces Mexicains, maîtres d'un grand empire, ne formèrent en quelque sorte que les cadres des troupes et peuplades, leurs alliés, que les Espagnols eurent à combattre. Joseph Acosta, dans son *Histoire naturelle des Indes*, parue en 1591, nous dit : « les anciens et premiers habitants des provinces que nous appelons Neuve-Espagne furent des hommes fort barbares et sauvages qui vivaient et s'entretenaient seulement de la chasse... Ils habitaient aux plus âpres lieux des montagnes, vivant bestialement, sans nulle police, et allaient tout nus... Il y a encore aujourd'hui en la Neuve-Espagne, de cette sorte de gens qui vivent de leur arc et flèches, lesquelles sont fort dommageables pour autant qu'ils s'assemblent par compagnies, pour faire quelque mal ou volerie... Telle est la façon de vivre encore aujourd'hui (1590) en beaucoup de provinces des Indes... » (1).

J'ajouterai enfin que suivant la chronologie des œuvres de Mostaert, le tableau se placerait particulièrement bien vers 1523-25. Le paysage en effet y est moins simple et moins calme que dans le beau *Saint Christophe* du Musée Mayer-van den Bergh d'Anvers, que tous les critiques sont d'accord pour placer à la fin de la carrière. D'autre part, au contraire, il y a déjà plus de largeur que dans le triptyque Alkemade de l'ancienne collection Wesendonck que M. Friedlander date des environs de 1510.

Après cet examen, nous pouvons, semble-t-il, conclure : nous tenons une des explications possibles de la genèse du curieux tableau colonial. Il peut avoir des rapports avec cet « accoutrement des Indes » donné par l'Empereur à Marguerite d'Autriche en 1523, et il est vraisemblable que la peinture se rattache à quelque épisode de l'expédition de Cortès.

Je ne crois pas qu'il soit, pour le moment, prudent d'affirmer autre chose. Il faut attendre que toute la vie de cette jeune et curieuse cour de Marguerite d'Autriche nous soit mieux connue,

(1) JOSEPH ACOSTA : *Histoire naturelle et morale des Indes*, traduction française par Robert Regnault Cauxois. Paris, 1 vol. in-8°, 1600. Livre VII, Chap. II, p. 317.

que toutes les lettres et tous les papiers de la Gouvernante soient dépouillés, que la période où Mostaert fut attaché à ce milieu soit bien fixée ; et sur ce dernier point en particulier, il reste encore bien des obscurités (1).

EDOUARD MICHEL.

(1) Nous adressons tous nos remerciements à M^r le D^r H. Beets pour la photographie du tableau qu'il nous a aimablement procurée.

CHRONIQUE

I. — ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE RAPPORT SUR L'EXERCICE 1930

MESSIEURS,

L'Académie royale d'Archéologie de Belgique en cette année du Centenaire de notre Indépendance a témoigné d'une activité renouvelée de l'époque héroïque 1880-1885 à laquelle, après la célébration du cinquantième anniversaire du même événement national, remontent bien des efforts de rénovation scientifique.

Son attention s'est concentrée sur deux points :

1^o Le Congrès archéologique et historique d'Anvers dont elle eut l'initiative et à l'organisation duquel elle a pris une part prépondérante;

2^o La *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, destinée à remplacer ses publications traditionnelles.

Ces deux entreprises ont été menées à bien sous la présidence de M. Soil de Moriamé, pour la cinquième fois président de la Compagnie, et la vice-présidence de M. le docteur G. Van Doorslaer, MM. Rolland et Hasse étant respectivement secrétaire et trésorier. N'omettons pas de ranger pratiquement parmi les membres du Bureau, M. P. Saintenoy qui a bien voulu se charger de nombreuses démarches auprès de la Fondation Universitaire et des éditeurs de la Revue, et a représenté également l'Académie au Congrès archéologique d'Orléans.

Afin d'aider le Bureau dans la réorganisation des publications, une commission nouvelle de lecture a été constituée le 7 décembre. Elle comprend : MM. Bautier, Bergmans, Capart, Delen, De Ridder, Destrée, J. Gessler,

Hasse, Hulin de Loo, Marcel Laurent, le chanoine Maere, Paris, Rolland, Saintenoy, le vicomte Ch. Terlinden, Van den Borren, Van Puyvelde.

On eut à déplorer le décès du comte Oscar Le Grelle, membre correspondant régnicole depuis 1896, et de M. Maurice Prou, directeur de l'École des Chartes, membre correspondant étranger depuis 1920. Les démissions de MM. Brassinne et de Béhaut de Dornon ont été acceptées.

En revanche, ont été promus membres titulaires au cours de la séance du 3 août : MM. A. J. J. Delen, Gessler et le docteur Van Schevensteen, membres correspondants régnicoles. A la même date, MM. Peuteman, Jules, archéologue et membre de la Commission royale des Monuments et des Sites à Verviers, Lavalleye, Jacques, docteur en Philosophie et Lettres, attaché aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, et Devreux, Émile, architecte à Charleroi, ont été élus membres correspondants régnicoles.

L'Académie a tenu cinq séances de membres titulaires et cinq séances générales : les dimanches 2 février, 6 avril, 3 août, 12 octobre, 7 décembre. Ces séances ont eu lieu deux fois à Anvers (à l'Hôtel de ville et à l'Académie des Beaux-Arts), et trois fois à Bruxelles (au Palais des Académies). De plus, une commission provisoire des publications s'est réunie à Bruxelles au Palais des Académies le 26 octobre.

Au cours des séances générales, les communications suivantes ont été entendues : de *M. Soil de Moriamé* : « Le Tombeau de Jacques Kastanges à l'église Saint-Quentin à Tournai » (2 février); de *M. Hasse* : « La technique de la fabrication des couteaux au moyen âge » (2 février); du même : « Propositions pour sauvegarder le patrimoine archéologique national » (2 février); de *M. l'abbé Philippen* : « Le polyptyque d'Hoogstraeten et M. Friedländer » (2 février); de *M. Jos. Destrée* : « Chefs-d'œuvre d'orfèvrerie anversoise du XVI^e siècle » (6 avril); de *M. J. Gessler* : « Le Livre des Métiers » (6 avril); de *M^{me} Crick-Kuntziger* : « Les principales œuvres d'art récupérées en Russie par la Pologne » (6 avril); de *M. A. De Ridder* : « Un chapitre de notre Histoire contemporaine » (3 août); de *M. Saintenoy* : « Rapport sur le Congrès archéologique d'Orléans » (3 août); de *M. Delen* : « Un dessin inédit d'Antoine Van Dyck » (10 octobre); du même : « Reliques du Père Daniel Segers S. J. » (10 octobre); de *M. Rolland* : « Les origines de l'Art à Anvers » (10 octobre); de *M. Gessler* : « Cautèles et ordalies dans les procès de sorcellerie » (7 décembre); de *M. Soil de Moriamé* : « Une Statue du XV^e siècle de saint Antoine l'Ermite, à Lübeck » (7 décembre).

En attendant que paraisse la nouvelle *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, le tome VI de la VII^e série (LXXVI) de nos *Annales* et le *Bulletin* 1929 ont été publiés. Notre volume d'*Annales* comprend la publication posthume d'un travail de E. Van Overloop, ancien conservateur en chef des Musées royaux du Cinquantenaire, intitulé *La « Camisia »*, et édité par nous avec l'aide financière du Comité Van Overloop. Notre *Bulletin* comprend, à côté des matières administratives, les articles suivants : *Chevalier Lagasse de Locht* : « La Commission royale des Monuments et des Sites et le projet de loi sur la protection des Monuments et des Sites »; *M. Paul Saintenoy* : « Rapport à l'Académie royale d'Archéologie de Belgique sur la transformation de ses publications en une *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art* »; *M. Paul Saintenoy* : « L'architecture aquitannique au Congrès de Toulouse, 1929 »; *M. le docteur G. Van Doorslaer* : « Jean Richafort, Maître de Chapelle, compositeur, 1480-1548 ».

Le LXXVII^e volume d'*Annales*, qui sera le dernier de la série, comprendra les matières du Congrès archéologique et historique d'Anvers.

Au cours de l'année qui s'ouvre nous pensons consacrer nos efforts au lancement de la *Revue*, à la constitution de notre Académie en association sans but lucratif et, par la même occasion, à la revision complète de son règlement, à la constitution d'un Bureau permanent au sein de la Fédération archéologique et historique de Belgique et à la refonte des statuts de cet organisme.

Les buts à atteindre ne nous manqueront donc pas.

Anvers, le 1^{er} février 1931.

Le Secrétaire,
PAUL ROLLAND.

PROCÈS-VERBAUX

Séance des Membres titulaires du dimanche 1^{er} février 1931

La séance s'ouvre à 2 heures à Anvers dans la Salle de Milice à l'Hôtel de ville, sous la présidence de M. Soil de Moriamé, président.

Sont présents : MM. Van Doorslaer, vice-président; Rolland, secrétaire;

Hasse, trésorier; Bautier, Delen, De Ridder, Mgr. Lamy, Paris, l'abbé Philippen, Van Heurck, Van Puyvelde, et Van Schevensteen.

Sont excusés : MM. Destrée, Saintenoy, Van den Borren, Stroobant, Ed. Michel, Tahon, Ch. Lagasse de Loch, Visart de Bocarmé, Kintsschots, Gessler.

Le procès-verbal de la séance du 7 décembre 1930 est lu et approuvé.

Sur proposition du secrétaire invoquant l'article VI des Statuts de l'Académie, M. Soil de Moriamé, qui termine son cinquième mandat de président annuel, est nommé, par acclamations, président honoraire de l'Académie. Par acclamations également, M. De Ridder, directeur général et conseiller historique au Ministère des Affaires Étrangères, est élu vice-président pour 1931.

L'Assemblée réélit pour un terme de neuf ans les membres conseillers sortants suivants : MM. A. Visart de Bocarmé, Hulin de Loo, E. Van Heurck, Paul Bergmans, Mgr. Lamy, et complète la série par l'élection de M. Leo Van Puyvelde.

Le vote pour la nomination de deux membres correspondants régnicoles amène les noms de M. Léon Halkin, professeur à l'Université de Liège, et de M. Émile Boisacq, professeur à l'Université de Bruxelles et membre de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises.

Le secrétaire fait rapport sur la *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, et annonce à la Compagnie une nouvelle donation de Frs. 500.—, provenant de la générosité de M. E. Van Heurck.

L'Assemblée passe à la discussion du projet de contrat relatif à cette publication. Un texte définitif est adopté.

La séance est levée à 3.30 heures.

Séance générale du 1^{er} février 1931

La séance s'ouvre à 3.30 heures dans les conditions reprises ci-dessus.

Sont présents, en plus des membres titulaires précités : MM. le R. P. Peeters et Jacques Breuer, membres correspondants régnicoles.

Sont excusés : les mêmes, plus MM. De Puydt, L. Losseau, Faider, Hocquet, Nélis, Velge, Lavalleye, Ganshof et Leuridant, membres correspondants régnicoles.

Le Président déplore les décès du comte Oscar Le Grelle, membre correspondant régnicole, et de M. Maurice Prou, membre correspondant étranger.

Le procès-verbal de la séance du 7 décembre 1930 est lu et approuvé.

La correspondance consiste en une invitation à la célébration du quinzième Centenaire de Jeanne d'Arc par la Ville de Rouen qui organise à cette occasion un Congrès historique, littéraire et artistique. M. Soil de Moriamé accepte de représenter éventuellement l'Académie à cette solennité.

Le secrétaire et le trésorier font lecture de leurs rapports annuels.

M. Soil de Moriamé cède le fauteuil présidentiel à M. le docteur Van Doorslaer, président de 1931.

Ce dernier fait une communication sur une « Madone en buis signée Maria Fayd'herbe ». Après avoir fourni des détails biographiques sur l'auteur qui, fille d'Antoine et non de Luc Fayd'herbe, et née à Malines le 12 septembre 1587, demanda vers 1632 son admission dans le métier des sculpteurs, le président met sous les yeux de l'assemblée une de ses œuvres, consistant en une Madone de buis à l'Enfant posé debout sur un socle. Cette œuvre appartient à une collection particulière. Elle peut être comparée à une statue de marbre de l'église Saint-Paul à Malines. L'identité de certains détails est frappante et peut faire conclure à l'identité d'auteur. M. Van Doorslaer fera paraître sa communication dans la *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*.

Cette communication est suivie de la lecture d'un travail du R. P. Peeters S. J., intitulé : « La récupération des Tableaux de l'église Saint-Augustin à Anvers enlevés sous l'occupation française ».

Sous ce titre, le Père Ferd. Peeters S. J. communique à l'Académie le résultat de ses investigations aux archives de l'église Saint-Augustin. Une liasse, nullement volumineuse, contient une série de lettres autographes et les minutes de toute la correspondance échangée entre le marguillier J. Steenecruys et le Gouverneur de la province d'Anvers, le baron de Keerbergh de Kessel. L'activité inlassable de Steenecruys parvint à secouer l'inertie de l'administration et ramena dans l'église les œuvres de Rubens, de Van Dyck et de Jordaens, à citer parmi les plus éclatants chefs-d'œuvre de ces grands artistes. Parmi les autres pièces, signalons des lettres de Van Brée, et surtout, document unique, l'épître expédiée de Paris, par J. Van Hal, contenant les précisions les plus intéressantes sur l'admirable *Christ en Croix* de Van Dyck que Steenecruys ne parvint pas à arracher au musée communal, dont il reste une des perles les plus appréciées.

La séance est levée à 5 heures.

Le Secrétaire,
PAUL ROLLAND.

II. — FÉDÉRATION ARCHÉOLOGIQUE ET HISTORIQUE DE BELGIQUE

ASSEMBLÉE DES DÉLÉGUÉS DU DIMANCHE 15 MARS 1931

La séance s'ouvre à 2.30 heures à Bruxelles, dans les locaux de la Fondation Universitaire.

Au bureau, des membres du Bureau du Congrès d'Anvers 1930, constituant le Bureau actuel de la Fédération, à savoir : MM. Soil de Moriamé, président; l'Abbé Philippen, vice-président; Rolland, secrétaire général. M. le professeur Henri Pirenne est invité à prendre également place au bureau.

Le Président définit le but de la réunion, provoquée conformément à la décision prise par l'Assemblée Générale du Congrès d'Anvers, le 21 août 1930. Il procède à la vérification et à la validation des pouvoirs des délégués envoyés par les Sociétés fédérées. Celles-ci sont représentées comme suit :

L'Académie royale d'Archéologie de Belgique par MM. De Ridder et Rolland;

De Antwerpen's Geschiedkundige Kring par M. Hainaut;

De Maatschappij voor de Antwerpsche Geschiedenis par M. l'Abbé Philippen;

L'Institut archéologique du Luxembourg (Arlon) par MM. Vannérus et Wilmar;

La Société royale belge d'Anthropologie et de Préhistoire (Bruxelles) par MM. E. de Munck et De Vadder;

La Société royale d'Archéologie de Bruxelles par MM. le comte J. de Borchgrave et J. Lavalleye;

La Société nationale pour la protection des monuments et des sites (Bruxelles) par M. Paul Saintenoy;

L'Institut archéologique liégeois par MM. Bonhomme et Dumont;

La Société d'Art et d'Histoire du diocèse de Liège par M. Léon Halkin;

La Société des Bibliophiles Belges (Mons) par M. Léon Losseau;

Le Cercle archéologique de Mons par MM. le Chanoine Puissant et Weens;

La Société archéologique de Namur par MM. Courtoy et de Pierpont;

La Société royale archéologique et historique de Tournai par M^{lle} Jacquart et M. Soil de Moriamé;

La Société d'Archéologie de Verviers par M. Henri Pirenne.

De plus, le *Comité national des Sciences historiques* est représenté, aux fins de consultation éventuelle, par M. G. Desmarez. La *Société pour le progrès des études philologiques et historiques* (Section d'Histoire) a envoyé, en qualité d'observateurs, MM. F.-L. Ganshof et le vicomte Ch. Terlinden.

Un débat s'élève au sujet de l'admission, comme délégués ordinaires, des représentants de la *Commission royale des Monuments et des Sites* qui sont MM. Marcel Laurent et Paul Saintenoy. On conteste à cet organisme officiel le droit de faire partie d'un groupement de sociétés indépendantes. Le Secrétaire Général fait remarquer qu'en tout cas la dite commission n'a été convoquée que par suite d'une confusion avec la *Société nationale pour la protection des Monuments et des Sites*. On reporte la décision qui doit être prise à ce sujet au moment du vote éventuel.

Le Secrétaire Général fait lecture d'une lettre de M. Jaspas, Premier Ministre, datée du 19 novembre 1930, annonçant qu'en réponse au vœu adopté par le Congrès d'Anvers relativement aux mesures à prendre pour éviter la disparition d'ouvrages imprimés et de documents d'archives, par suite de la qualité défectueuse du papier et des encres, il a décidé d'inviter les départements ministériels à faire procéder à une analyse de leurs éditions par les soins du laboratoire de l'Office central des imprimés, et de prendre toutes les dispositions pour porter remède aux défauts constatés.

Lecture est également faite d'une lettre du 13 février 1931, émanant de la Société archéologique de Namur qui décline l'offre d'organiser le congrès archéologique de 1932, et invoque à cet effet la situation actuelle de son Musée.

Le Secrétaire Général présente les excuses de M. le D^r Andries, délégué par le *Cercle archéologique de Malines*, mais empêché d'assister à la réunion, ainsi que celles de M. l'Abbé Fl. Prims, vice-président du Congrès d'Anvers et représentant des Sociétés anversoises.

M. de Pierpont, président de la Société archéologique de Namur fournit immédiatement des précisions au sujet de la décision que cette société a dû prendre en ce qui concerne le Congrès de 1932.

M. Losseau fait part d'un entretien qu'il a eu avec M. Devreux, d'où il résulte que la Société archéologique et paléontologique de Charleroi

consentirait peut-être à se charger de l'organisation du prochain Congrès. On décide que le Bureau actuel se mettra en rapport à ce sujet avec la dite Société.

M. Saintenoy voudrait que les Congrès, tout en redevenant annuels, soient organisés tour à tour dans chaque Province et présentent un caractère plus scientifique dans les excursions et visites de monuments. Il propose qu'une revision des Statuts s'opère dans le sens de l'organisation de ces Congrès par un organisme supérieur aux sociétés locales.

Le Secrétaire fait observer que la question des Congrès et du Comité permanent est envisagée dans le rapport qu'il a eu mission de rédiger à la suite du Congrès d'Anvers, et dont la lecture fait précisément l'objet principal de l'ordre du jour de la séance. Il demande de pouvoir procéder à cette lecture. On fait droit à sa demande.

Le rapport, dont le texte est publié en annexe au T. II des Annales du Congrès d'Anvers, conclut à la nécessité de la création d'un Comité permanent. Le Comité aura pour mission de poursuivre la réalisation des buts scientifiques ou administratifs qui, par leur nature, échappent à l'activité temporaire des bureaux des Congrès, ainsi que d'accomplir les missions qui lui seront spécialement confiées par l'Assemblée Générale des délégués des Sociétés fédérées. Éventuellement, le Comité établira une liaison entre les Congrès successifs. Mais il n'aura pas à intervenir dans l'organisation de ces Congrès et s'abstiendra également de s'immiscer d'aucune façon dans les affaires des sociétés locales.

A la suite de cette lecture, M. Saintenoy reprend la parole et développe sa proposition qui diffère considérablement de celle du Secrétaire Général en ce qui concerne l'organisation des Congrès. Il désire voir diriger la Fédération par des Professeurs d'Université et souhaite la fin du règne de « l'amateurisme ».

M. le professeur Henri Pirenne fait la part des choses en déterminant nettement le rôle des professeurs vis-à-vis des amateurs. Il met en lumière la très grande importance de ces derniers dans le mouvement historique et archéologique qu'ils soutiennent au moins moralement et matériellement. Quant à leurs contributions à l'historiographie, loin de les dédaigner, il convient de les encourager et d'aider à leur perfectionnement. En ce qui concerne les Congrès, M. Pirenne se déclare enchanté de la forme qu'ils revêtent en dehors de leurs séances strictement scientifiques. Leurs excursions

sont un délasement, et y introduire un savant pédantisme serait vouer les sessions à la mort. Les congrès doivent évoluer dans la tradition qu'ils ont acquise.

Après cette mise au point, soulignée par les applaudissements de l'Assemblée et les félicitations du Président, le Secrétaire Général fait remarquer que la question des Congrès est, en somme, subsidiaire, et qu'en tout cas il sera toujours temps de la poser lorsque le Comité permanent aura été créé et qu'il aura à s'occuper de la revision des statuts. Il demande que l'on se prononce immédiatement sur l'objet même du rapport.

A ce propos, l'assemblée se divise, les délégués affirmant, les uns qu'ils ont reçu pleins pouvoirs, les autres qu'ils doivent en référer à leurs mandants.

M. le Chanoine Puissant lit une note exposant l'opinion du Cercle archéologique de Mons.

A l'intervention de M. Pirenne, qui procède à une analyse de la convocation, il est constaté que sept sociétés sur quatorze représentées n'ont pas, malgré les termes de cette convocation, donné à leurs délégués le pouvoir de voter. MM. Losseau et de Pierpont expliquent que ces sociétés ne se jugeaient pas suffisamment éclairées sur les buts de la réunion.

On finit par admettre que, dans ces conditions, il est impossible de prendre une décision. Le vote doit être ajourné.

Sur la proposition de M. Bonhomme, il est convenu que le rapport du Secrétaire Général sera imprimé et distribué aux sociétés fédérées qui en prendront connaissance avant la prochaine réunion.

On adopte un amendement du comte J. de Borchgrave d'Altena qui, dans le but de gagner du temps, prévoit, en retour, la communication au Secrétaire Général des observations de détail qui les sociétés auraient à faire après lecture de son rapport. Le Secrétaire Général prendrait connaissance de ces observations et pourrait modifier en conséquence la forme de ses conclusions préalablement à la réunion.

Afin de permettre ces diverses opérations, la date de cette réunion est fixée au dimanche 5 juillet.

Pour s'en tenir à la liste régulière, la Commission royale des Monuments et des Sites ne sera pas invitée à se faire représenter.

La séance est levée à 5 heures.

Le Secrétaire Général,
PAUL ROLLAND.

Le Président,
SOIL DE MORIAMÉ

III. — RESTAURATIONS.

RESTAURATION D'UN VIEIL HOTEL PRINCIER A ANVERS

Le grand immeuble qui occupe une bonne moitié de la rue du Prince à Anvers, a été acquis récemment par les Pères Jésuites de l'École supérieure de Commerce Saint-Ignace.

En ce moment, on y fait des travaux d'une extrême importance, sous la direction sage et habile de l'architecte Van der Gucht. La restauration du bel édifice, menée avec autant de goût que de souci archéologique, constituera un événement artistique.

L'immeuble a porté plusieurs noms. Il s'appela d'abord « Hôtel van Liere » du nom de son constructeur; puis « Cour du Prince » ou « Prinsenhof » en souvenir d'une visite de Charles-Quint avant son élection à l'empire. L'édifice était, à cette époque, un des plus beaux, sinon le plus beau de cette ville d'Anvers où commençaient à affluer tant de richesses. Aussi attira-t-il l'attention d'Albert Dürer qui ne manqua pas de fixer dans son livre d'esquisses la fine silhouette de la tourelle dont il faut espérer qu'elle embellira à nouveau le ciel d'Anvers. Il reste de la même époque d'importants fragments, notamment la superbe galerie d'arcades trilobées, appuyant ses voûtes à réseaux et à clés pendantes sur des chapiteaux sculptés à jour voisinant eux-mêmes avec de délicieux écoinçons. La *Vieille* et la *Nouvelle Bourse* d'Anvers en possédaient de semblables, mais elles ont disparu, et si l'on excepte une voûte sans colonnettes, sous la chapelle de Bourgogne, cette galerie est un spécimen unique, échappé, comme par miracle, à la destruction. Elle occupe l'angle sud-est de la cour d'entrée, bordée au nord-est par tout un ensemble fort pittoresque : grande tourelle, jadis haute de quarante-deux mètres, dont

ne subsistent plus que les soubassements, puis un puits dont l'armature en fer forgé a résisté à toutes les épreuves qui accablèrent le bel édifice, et, enfin, un corps de garde, trapu, massif faisant bretèche. D'autres bâtiments construits en briques relevées, avec une entente merveilleuse des proportions, de bandes murales et de cordons larmiers en calcaire blanc, complètent le trapèze que dessine cette belle cour d'honneur d'une superficie de cinq cents mètres carrés.

Ce quadrilatère existait dès l'époque des Van Liere. Pendant quelques années, il passa à une famille italienne; puis, acquis par la Ville d'Anvers, il fut mis à la disposition des Marchands anglais. L'hôtel en reçut un nouveau nom : « La Maison des Anglais ». Chose étrange, ce sont ces trois noms, les plus anciens, qui restent encore en usage. D'autres destinées, capables pourtant de laisser trace, elles aussi, dans la mémoire du peuple, n'allaient pas manquer de modifier l'édifice.

La fermeture de l'Escaut avait fait d'Anvers une ville morte, achevant ce que les troubles religieux avaient commencé. D'énormes immeubles restaient vides dans les rues désertes. Comme les Pères de la Compagnie de Jésus, fixés dans l'Hôtel d'Aix, se trouvaient à l'étroit et ne parvenaient plus à héberger la nombreuse jeunesse qui fréquentait leur collège, l'administration communale leur céda, à charge d'entretien, la maison de la rue du Prince (1607). Les Pères acquirent en outre de vastes terrains situés à l'est et au nord de l'immeuble, et y élevèrent d'importantes constructions, aidés en cela par de généreux bienfaiteurs parmi lesquels les archiducs Albert et Isabelle et le bourgmestre Nicolas Rockocx.

Le collège compta parmi ses recteurs le P. Scribani; parmi ses préfets Sidronius Hoschius, le délicieux poète latin; parmi ses élèves, le bollandiste Papebrochius et le duc d'Enghien, fils du Grand Condé. Inutile d'allonger ici cette liste brillante. Le travail de formation se poursuivit par les humanités, la philosophie et quelques cours de théologie, avec des alternatives agitées et non moins surprenantes, jusqu'en 1773. Cette année fatale vit la ruine de la Compagnie de Jésus et de toutes ses œuvres. Le collège de la rue du Prince passa aux mains du gouvernement autrichien qui en fit un Prytanée pour les fils de soldats. Après quelque temps, les fils d'officiers établis momentanément dans la Maison Professe, vinrent les y rejoindre et y demeurèrent jusqu'à la conquête française.

Une nouvelle destination attendait le vieil immeuble. Il devint hôpital

militaire, et l'on sait si c'était destination nécessaire sous l'Empire ! Les dernières années qui précédèrent la grande guerre, l'hôpital avait fait place à une caserne. Le 7^e régiment de Ligne, qui se comporta si glorieusement au cours de la retraite vers l'Yser, y était cantonné et y voisinait avec le bataillon universitaire.

Au lendemain de la libération, l'armée belge rentrait dans la caserne, mais les effectifs ayant diminué, l'immeuble se trouva une nouvelle fois vacant. C'est ainsi qu'en septembre 1929, les Pères Jésuites en firent l'acquisition. Ils y retrouvent d'antiques traditions qu'ils raviveront en restituant à leur ancien collège la splendeur artistique qui lui valut de rester si populaire à Anvers.

Les membres de l'Académie d'Archéologie visiteront ces bâtiments le 7 juin.

F. P.

RESTAURATION DE FAÇADES ANCIENNES A BRUGES

On vient de remettre au jour la façade de la *Maison des Maçons*, rue des Pierres.

Pendant plusieurs mois, ce chef-d'œuvre d'architecture est resté dérobé à la vue des passants par d'immenses échafaudages; tout l'intérieur de l'immeuble ayant été démoli, puis rebâti à l'usage d'une banque.

On ne peut pas dire que la « restauration » ait transformé la façade, et pourtant le changement est notable.

Les restaurateurs n'ont touché ni aux proportions, ni à l'ordonnance, ni aux lignes générales du frontispice; ils en ont même, plus qu'on n'a coutume de le faire en pareil cas, respecté les détails de l'ornementation plastique.

Mais ils ont modifié, appauvri et banalisé la polychromie qui rehaussait cette ornementation : alternance des tons de la pierre, de la brique rose et de la brique rouge, fond noir des frises et des pilastres, dorures délicates et discrètes. Aujourd'hui le gris terne du ciment couvre ou remplace la pierre, la brique est partout du même rouge foncé, le noir a disparu, les ors sont lourds et vulgaires.

En outre, l'effet d'ordonnance est beaucoup moins sensible qu'autrefois,

du fait que le contraste est effacé entre le pignon (jadis plus clair) et les étages (dont la coloration était plus soutenue).

Sous le rapport du coloris, la Maison des Maçons ne se distingue plus de ses voisines, presque toutes pareillement vêtues de rouge, plus ou moins agrémenté de gris et d'or.

Malgré ce préjudice esthétique, la Maison des Maçons de Bruges reste l'un des plus purs bijoux du patrimoine architectural belge.

Construit en 1621 pour servir de local à la corporation des Maîtres-Maçons, cet édifice est comme la profession de foi artistique d'une époque et d'une région. Il est un témoignage éclatant de la fidélité de nos Maîtres d'œuvre du XVII^e siècle aux techniques traditionnelles, et de l'habileté avec laquelle ils greffèrent sur la structure gothique les données ornementales de la Renaissance.

La façade de la Maison des Maçons procède de l'architecture locale du moyen âge par ses étages en encorbellement sur des arcs de décharge, dont la saillie retombe sur des corbeaux, par ses hautes travées verticales, par son vaste pignon triangulaire, et par les délicats fenestrages de briques moulurées garnissant les tympanes des baies supérieures.

En revanche, l'influence classique s'y révèle dans la claire et vigoureuse ordonnance des étages, dans les entablements aux lignes si nettes, les pilastres aux fines cannelures, les clés d'arc taillées en diamant, les vases et les acrotères couronnant le faîte.

Mais le goût particulier de l'époque, les traits propres à toute l'architecture belge du premier tiers du XVII^e siècle, s'y accusent aussi : dans les rampants du pignon, capricieusement découpés et involutés, dans les termes-gainés et les cariatides s'adossant aux trumeaux, dans les cartouches festonnés et les bas-reliefs symboliques ornant les tympanes, ainsi que dans la recherche coloriste (si affaiblie par la récente « restauration »).

La fusion d'éléments si nombreux et si divers en un ensemble magnifiquement équilibré, d'une physionomie à la fois riche et grave, fait de cette Maison des Maçons le type parfait de l'architecture belge à l'époque des Archiducs.

ODA VAN DE CASTYNE.

IV. — LES MUSÉES

AUX MUSÉES ROYAUX D'ART ET D'HISTOIRE

LA FONDATION ÉGYPTOLOGIQUE ET L'ÉGYPTOLOGIE EN BELGIQUE DEPUIS 1920

Grâce à la Fondation égyptologique Reine Élisabeth et à son directeur, M. Jean Capart, conservateur en chef des Musées royaux d'Art et d'Histoire, la Belgique est en voie de prendre une place estimable dans un domaine nouveau de l'orientalisme. L'on sait qu'aux Musées du Cinquantenaire est annexée une bibliothèque qui est le siège de l'institution, et qui contient tous les ouvrages et périodiques qui concernent l'Égypte ancienne, formant un total de plus de cinq mille volumes. De plus on y dispose d'instruments de travail inappréciables, tels qu'un répertoire bibliographique, un thésaurus de la langue égyptienne, des archives photographiques, une série de huit mille clichés de projection, dont les spécialistes et les personnes s'intéressant au passé de l'Égypte peuvent faire le plus large usage. D'autre part, les collections égyptiennes de nos musées se sont accrues en ces dernières années de pièces remarquables : depuis 1920, nous avons vu entrer dans les Collections nationales deux belles têtes de statues d'Ancien Empire (une tête royale en grès et une tête de particulier qui a encore gardé sa polychromie primitive), des pièces de sculpture du Nouvel Empire (une tête en pierre noire de Toutankhamon, et une tête en bois peint du dieu Amon), un vase en pâte multicolore de Tell-el-Amarna, des modèles de sculpteur, des ostracas thébains portant des croquis d'une grande finesse; enfin une remarquable statue en schiste représentant un roi agenouillé, offerte par M. Robert Mond à S. M. la reine Élisabeth pendant son voyage en Égypte. Signalons également comme

curiosité un petit modèle de hoyau en bronze provenant de la tombe de Toutankhamon, dont le fouilleur Howard Carter a fait hommage à S. M. le Roi.

La Fondation égyptologique s'est proposé un programme des plus variés. Non seulement elle désire tenir sa bibliothèque à jour, mais elle veut également informer ses membres de toutes les nouvelles découvertes de quelque importance. Son directeur et ses collaborateurs donnent régulièrement des conférences où ils exposent les résultats des fouilles et des travaux entrepris dans la vallée du Nil et, deux fois par an, l'institution fait paraître une revue qui tient ses abonnés au courant de l'activité égyptologique en Belgique et à l'étranger. « La Chronique d'Égypte », fondée en 1925, en est déjà à son onzième numéro.

L'indice le plus significatif de la vitalité de la jeune institution, ce sont ses publications scientifiques. En moins de huit ans, la Fondation a porté à son actif une douzaine d'ouvrages, traitant entre autres de questions archéologiques, artistiques et philologiques. Citons le livre sur « Les Statues vivantes », où M^{me} Weynants-Ronday développe les préoccupations des sculpteurs égyptiens; « La Vie de Pétosiris, prêtre d'Hermopolis la Grande », récit historique dans lequel le Père E. Suys évoque une page de l'histoire d'Égypte à l'époque de la domination persane. Dans l'ouvrage intitulé « Autour de la pierre de Rosette », le Père C. Lagier nous fait suivre, pas à pas, les épisodes du roman passionnant que fut le déchiffrement de l'écriture hiéroglyphique. Dans un domaine plus spécial, M. O. Gillain a étudié les principes qui se trouvent à la base des « Mathématiques égyptiennes », à l'époque du Moyen Empire.

Il y a deux ans, la Fondation égyptologique eut l'heureuse idée de publier le manuscrit de l'œuvre que M. G. Legrain avait laissée sur le grand temple d'Amon de Karnak. L'égyptologue français, dont nous venons de citer le nom, avait été, pendant de nombreuses années, inspecteur du Service des Antiquités d'Égypte, et avait eu, en cette qualité, la charge de veiller à la conservation du vénérable temple thébain dont différentes parties menaçaient de s'écrouler et de se réduire en un monceau de décombres : il le restaura consciencieusement et si la grande salle hypostyle des Ramsès, vieille de plus de trois mille ans, est encore debout, c'est à lui que nous le devons. Bien préparé par le contact journalier avec le monument dont il avait la garde, M. Legrain avait conçu le projet d'écrire sur les édifices de Karnak un vaste ouvrage descriptif, où il en étudierait l'histoire, l'architecture et la décoration, quand la mort vint

brusquement le surprendre. Le manuscrit de la première partie de l'ouvrage était pour ainsi dire achevé, mais il fallut les instances de M. Capart pour que la veuve de l'auteur consentît à le faire éditer tel quel par la Fondation égyptologique. De la sorte une étude archéologique importante fut sauvée de l'oubli et livrée au monde scientifique.

Depuis longtemps, M. Capart avait caressé le projet, un peu téméraire à première vue, de publier une série de monographies consacrées aux grandes cités et aux grands empires évanouis de l'Égypte, dont les ruines permettent cependant d'évoquer l'histoire et la civilisation. C'est ainsi qu'il fit paraître en 1928 un magnifique ouvrage sur la capitale du Nouvel Empire, intitulé « Thèbes, la gloire d'un grand passé ». Ce fut une vraie révélation : l'auteur y traçait de main de maître un tableau vivant de l'histoire de l'empire thébain, et associait d'une façon saisissante les hauts faits des Thoutmès et des Ramsès aux monuments colossaux que ces pharaons célèbres ont laissés dans les sites de Karnak et de Louxor. Une série de chapitres traitait des conceptions religieuses et funéraires qui expliquent l'importance des demeures somptueuses des dieux et des morts ; d'autres chapitres évoquaient la richesse de la capitale de l'un des plus immenses empires de l'antiquité ; d'autres enfin, nous faisaient comprendre et apprécier les monuments artistiques d'une Égypte arrivée au sommet de sa civilisation.

Encouragé par le succès qu'obtint ce premier volume, et sollicité par ceux qu'il avait si bien orientés dans le dédale de Thèbes, M. Capart donna suite à son plan d'ensemble et traça avec la même ardeur et la même conscience un tableau des fastes de Memphis, formant avec le premier un harmonieux diptyque : « Memphis, à l'ombre des pyramides », parut l'an dernier, deux ans après « Thèbes ». L'ouvrage est conçu dans le même esprit et se distingue par les mêmes qualités. Le lecteur y trouvera une excellente synthèse de la civilisation et de l'histoire de l'Ancien Empire, antérieur de quinze cents ans environ à l'empire thébain. Les Égyptiens eux-mêmes considéraient cette époque comme leur âge d'or, car ce fut sous les premières dynasties que se fixèrent les traditions politiques, religieuses, funéraires et artistiques. Les pharaons de cette époque érigèrent les premiers monuments d'architecture qui, tout en étant les plus anciens, sont également les plus parfaits, tel le temple funéraire du roi Zeser à Saqqarah récemment découvert, dont l'allure toute classique des lignes et des proportions soutient la comparaison avec les chefs-

d'œuvre de l'architecture grecque de la meilleure époque. La sculpture et le bas-relief brillent également d'un vif éclat sous les dynasties memphites et, si l'on fait la part de certaines conventions qui nous semblent étranges, on ne peut qu'admirer le réalisme sain et la vigueur spontanée qui se dégagent de cet art arrivé à son premier épanouissement.

Le mérite de ces deux livres est encore relevé par la qualité et l'heureux choix des illustrations. Celles-ci sont en grande partie inédites et représentent souvent des monuments ou des objets récemment découverts : quand même il s'agit de pièces connues, leur photographie donne l'impression d'une découverte, tant l'auteur s'est ingénié à les présenter sous un angle favorable ou à en faire ressortir quelque détail négligé jusqu'ici.

Toutes ces publications, surtout les deux dernières, ont été l'objet de tous les soins de la maison Vromant et C^{te} : la perfection et l'originalité de la présentation typographique les feront apprécier par les amateurs de livres d'art.

La même année où il lançait « Memphis », M. Capart faisait paraître la version française des conférences qu'il avait données aux États-Unis l'hiver 1924-1925, sous le titre « Propos sur l'art égyptien ». L'histoire de l'art a toujours été l'objet principal des recherches de l'égyptologue et dans différents manuels, dont le plus remarquable est celui qu'il publia en 1920 et 1924, sous le nom de « L'Art égyptien, études et histoire », il a défini avec une précision scientifique les principes de l'art égyptien et tracé les grandes lignes de son évolution.

Les « Propos sur l'art égyptien » reflètent les mêmes théories, mais ici elles sont présentées d'une manière plus agréable et facile; ce sont en somme des causeries sur l'art égyptien où l'égyptologue, excursionnant librement à travers son domaine, traite, à bâtons rompus, des techniques et des productions les plus frappantes des artistes anciens, et d'autres questions connexes. Comme dans les ouvrages que nous venons de signaler une abondante illustration vient à l'appui de l'exposé.

M. Capart a été invité ces dernières années par la maison d'édition Pégase de Paris à fournir une série de documents d'art égyptien devant faire partie d'une anthologie des arts plastiques de toutes les époques et de tous les pays. L'égyptologue belge était tout désigné pour mener ce travail à bonne fin : connaissant à fond les musées du monde entier, il n'eut qu'à choisir dans l'immense répertoire de sa mémoire et, dans un premier volume qui ne tardera pas

à être suivi par un second, il a révélé un grand nombre de pièces perdues dans quelque musée d'Amérique ou même négligées dans des collections européennes. Chacune des planches que comporte l'ouvrage est accompagnée d'un commentaire substantiel.

Une autre preuve de l'essor pris en Belgique par l'étude de l'Égypte ancienne est fournie par la place importante donnée au cours d'égyptologie dans l'enseignement de nos universités et de nos instituts d'histoire de l'art. A l'Université de Liège existe depuis quelques années un institut supérieur d'histoire et de littérature orientales. A celle de Gand, les cours se rattachant à l'étude de l'Orient classique sont professés par M. L. Speleers qui s'est spécialisé dans l'assyriologie, mais qui a publié naguère un certain nombre d'ouvrages égyptologiques parmi lesquels il convient de signaler la traduction des textes des pyramides, un mémoire sur les oushebtis ou statuettes de répondants, enfin la publication et la traduction des textes égyptiens des musées du Cinquantenaire.

Tout dernièrement, l'Université de Bruxelles a pu, grâce à la générosité de M. Werner, envisager également la création d'un institut oriental, sous la direction de M. Grégoire; l'égyptologie ne manquera pas d'y avoir un jour sa place.

Nous avons tâché de donner dans les pages qui précèdent un aperçu forcément incomplet de l'activité déployée en Belgique dans le domaine égyptologique. Les efforts ont été nombreux, mais l'on se rendra compte que si des résultats aussi remarquables et rapides ont été atteints nous le devons à la Fondation égyptologique, et surtout à son zélé directeur. M. Jean Capart ne s'est laissé rebuter par aucune difficulté, mais, marchant toujours de l'avant, il a imprimé aux études égyptologiques belges un mouvement qui ne fera que s'accélérer.

Comme complément à la section égyptienne pharaonique, il a annexé à la Fondation une section de papyrologie dont s'occupe spécialement M. Marcel Hombert, professeur à l'Université de Bruxelles. On peut espérer que d'ici quelques années la section copte, existant théoriquement, se développera suivant le même exemple.

En septembre dernier, une belle manifestation scientifique a consacré l'œuvre de la Fondation : la « semaine égyptologique » réunissait à Bruxelles

les représentants de différentes institutions similaires d'autres pays. Ils nous apportèrent l'appoint de leurs conseils, et, au cours de plusieurs séances, ils présentèrent des communications intéressantes qui seront bientôt publiées. Différentes résolutions importantes furent prises, dont nous reparlerons par la suite. En nous quittant, les égyptologues étrangers manifestèrent leur admiration pour notre jeune fondation égyptologique belge qui a déjà donné tant de preuves de son utilité et qui est destinée à développer encore son activité.

BAUDOIN VAN DE WALLE.

LA MAISON DE RUBENS A ANVERS

Le Conseil communal d'Anvers a voté le 23 février l'expropriation pour cause d'utilité publique de la maison de Rubens qui comprend encore actuellement tout ou partie des immeubles situés rue Rubens, nos 9 à 15, et rue Houblonnière, n° 13.

Cette expropriation constitue un pas décisif en ce qui concerne la conservation définitive de ce logis historique dont on trouvera une vue plus haut, et dans lequel la Ville d'Anvers se propose d'organiser un musée de gravures.

Il y a près de deux siècles, le Collège des échevins d'Anvers fut déjà, sinon officiellement, du moins officieusement pressenti au sujet de l'acquisition de cet hôtel aménagé par le grand peintre en 1615-18 et qui présentait encore des parties fort notables de son ancienne splendeur.

C'était en 1762, alors que le chevalier Pierre-François van Schorel était bourgmestre. Celui-ci, un mécène accompli, avait reçu du propriétaire d'alors une offre de vente pour la somme relativement modique de vingt mille florins. Malheureusement, il ne fut pas suivi par les Échevins et l'affaire échoua. Ce fut d'autant plus regrettable que peu après, le somptueux logis de Rubens subit les pires mutilations.

P. R.

BIBLIOGRAPHIE

I. — OUVRAGES

P. J. BLOK et A. W. BYVANCK, *Geschiedkundige Atlas van Nederland: de Romeinsche tijd en de Frankische tijd* (in zes bladen, met tekst). La Haye, M. Nyhoff, 1929-1930.

Cet important ouvrage, dont la publication touche à sa fin, vient de s'enrichir d'un nouveau fascicule qui présente un intérêt particulier pour les archéologues et pour les historiens belges. Les auteurs, en effet, ont estimé qu'il ne pouvaient guère, pour l'étude des époques romaine et franque, se limiter exclusivement au territoire de la Hollande actuelle, mais qu'ils devaient envisager aussi celui des contrées voisines qui ont partagé alors des destinées analogues, c'est-à-dire la Rhénanie et la Belgique.

La plupart des cartes de ce fascicule ont été établies par le regretté J. P. Blok, qui en a rédigé également les notices; il nous donne successivement, dans la première partie : 1^o *De volksstammen volgens Tacitus' Germania* (pp. 5-10); 2^o *De civitates van Gallië* (pp. 11-12); et dans la deuxième partie : 1^o *Verdeelingsverdragen der IX^e eeuw* (pp. 7-8); 2^o *Frankische gouwen* (pp. 9-22); 3^o *Ontwikkeling der Christelijke Kerk in den Frankischen tijd* (pp. 23-30); 4^o *Lotheringia Inferior en Frisia omstreeks 1080* (pp. 29-35). Ces six cartes, qui sont disposées sur quatre feuilles séparées, ont été gravées avec un soin extrême et reproduisent généralement avec l'exactitude et la précision désirables les conclusions des derniers travaux archéologiques et historiques (1).

(1) J'ajoute cependant ici quelques légères critiques qui concernent les deux cartes de l'époque romaine : il ne me semble pas que l'auteur ait tenu compte des résultats exposés par M. Ed. Norden dans son ouvrage capital intitulé *Die germanische Urgeschichte in Tacitus Germania*, deuxième tirage, Leipzig, 1922; — il est erroné d'affirmer que les deux provinces de Germanie Supérieure et de Germanie Inférieure furent organisées en circonscriptions autonomes dès l'an 10 avant Jésus-Christ (p. 9), alors qu'il est établi aujourd'hui que cette organisation ne date que du règne

Quant à M. Byvanck, il a entrepris de dresser la carte des routes romaines de la Hollande, en utilisant non seulement les indications de la Table de Peutinger, de l'Itinéraire d'Antonin, de l'Anonyme de Ravenne et de la Géographie de Ptolémée, mais aussi le témoignage des textes littéraires et épigraphiques ainsi que les résultats des fouilles archéologiques. L'auteur, qui s'est spécialisé dans l'étude des questions relatives à la romanisation des Pays-Bas, s'est acquitté avec un rare bonheur de la tâche difficile qu'il avait assumée. Une première feuille nous fournit une excellente reproduction photographique, accompagnée d'un dessin au trait, de la partie de la *Tabula Peutingeriana* qui concerne le nord de la Gaule; une seconde feuille comprend d'abord une carte des régions de Bretagne, de Gaule et de Germanie, baignées par la mer du Nord telles que devait se les représenter Ptolémée puis la carte du réseau des chaussées romaines, où figurent même, indiquées par un simple pointillé, celles dont le tracé est connu seulement d'une manière approximative. Dans une notice particulièrement développée (première partie, pp. 13-40), M. Byvanck fait connaître dans le détail les multiples sources où il a puisé les données transcrites sur sa carte et en apprécie la valeur; le cas échéant, il signale les lacunes ou les incertitudes de notre documentation actuelle, qui ne peut guère désormais s'enrichir que par de fructueuses campagnes de fouilles entreprises sur le terrain selon un plan systématique. Bref, ce travail constitue un précieux complément de celui qui a permis à M. J. H. Holwerda d'exécuter l'excellente *oudheidkundige kaart van Nederland*, en huit feuilles, par laquelle s'ouvre cet Atlas, mais où l'on chercherait vainement l'indication des vestiges, encore visibles aujourd'hui, des voies antiques de la Hollande.

On sait que l'étude approfondie du réseau des routes romaines de la Rhénanie a été faite récemment de main de maître par M. J. Hagen (1), et que les archéologues français sont occupés actuellement, sous la direction autorisée de MM. A. Blanchet et M. Besnier, à recueillir les éléments d'un travail d'ensemble analogue pour la Gaule (2); il convient de souhaiter que l'exemple

de Domitien; — depuis l'époque où les deux zones militaires rhénanes furent constituées aux dépens de la province de Belgique, la limite orientale de celle-ci fut reculée vers l'ouest et elle ne coïncida plus du tout avec le cours du Rhin, contrairement à ce qu'indique la carte des *Civitates van Gallië*.

(1) JOS. HAGEN, *Roemerstrasse der Rheinprovinz*. Bonn, 1923; un vol. in-8° de 288 pages, avec 3 cartes, 7 planches et 73 gravures.

(2) MAURICE BESNIER, *Enquête sur les routes de la Gaule romaine*, dans la REVUE DES ÉTUDES LATINES, Paris, 1929, p. 971. — Voyez aussi ses *Notes sur les routes de la Gaule romaine*, publiées dans la REVUE DES ÉTUDES ANCIENNES, Paris, 1923, 1924, 1926 et 1929.

qui nous est ainsi donné par les pays voisins provoque dans le nôtre une féconde émulation et hâte la publication d'une carte vraiment scientifique des chaussées romaines de la Belgique.

LÉON HALKIN.

ELFRIED BOCK, *Geschichte der graphischen Kunst von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*. Berlin, Propyläen-Verlag. 1930, in-fol., 717 pages.

L'édition monumentale de la Propyläen-Kunstgeschichte s'est accrue d'un nouveau volume, un des meilleurs de cette série assez inégale. M. Elfried Bock, conservateur du Cabinet des Estampes de Berlin, s'est chargé de composer un volume consacré à l'histoire des arts graphiques, des débuts jusqu'aux temps présents. Tâche très difficile, en tenant compte du fait que l'auteur a dû comprimer en cent vingt-deux pages une matière extrêmement complexe et terriblement abondante ! L'auteur, à qui nous devons déjà quelques ouvrages très importants sur l'histoire de la gravure, a heureusement élucidé la question et est parvenu à esquisser un tableau assez complet de l'évolution des différents genres de gravure, dès le XV^e siècle jusqu'à nos jours et dans tous les pays du monde.

Évidemment, il ne faut pas demander à un ouvrage de ce genre, qui appartient à la haute vulgarisation, plus qu'il n'en peut donner. Il ne faudrait pas y chercher des exposés scientifiques, des analyses approfondies, des études comparatives. Mais pour le public cultivé qui veut s'initier à l'histoire des arts graphiques, pour les collectionneurs et même pour les historiens, le livre de M. Bock constitue un précieux manuel.

Après un clair et excellent exposé des techniques, il nous donne un aperçu des débuts de la gravure sur bois en Europe, ceux de la gravure sur cuivre en Allemagne et dans les anciens Pays-Bas, de Dürer et de son école, des petits maîtres allemands, de Cranach et des maîtres du Danube, de ceux d'Augsbourg et de Suisse, de l'école néerlandaise du XVI^e siècle, des écoles italienne, française et néerlandaise des XV^e et XVI^e siècles, de l'école rubénienne au XVII^e, des graveurs allemands et italiens au XVII^e, des français, des allemands et anglais du XVIII^e siècle, de l'art de Goya, de l'Allemagne, de l'Angleterre, de la France, des pays du Nord aux XIX^e et XX^e siècles et enfin des tendances contemporaines. Un choix excellent et abondant de

reproductions, dont plusieurs en couleurs, complète cette étude écrite d'une façon captivante.

Sans doute, il y aurait lieu de faire quelques remarques. M. Bock semble avoir écrit son livre en tout premier lieu pour un public allemand et, aux arts graphiques de son pays, il attache peut-être une importance trop grande au détriment parfois de ceux des autres pays d'Europe. Nous tenant à l'histoire de la gravure dans les Pays-Bas, nous avons noté en outre quelques inexactitudes qui demandent à être rectifiées.

Parlant des livres tabellaires, M. Bock écrit que « *nahezu alle sind nach dem Stil der Holzschnitte als niederdeutsche oder deutsche Erzeugnisse erkannt worden* ». Nous supposons qu'il faut lire *niederländische...?*

Il n'est pas tout à fait exact de dire qu'au XV^e siècle les grands centres typographiques dans les Pays-Bas furent, en tout premier lieu, Gouda et Harlem dans le nord, et plus tard Anvers dans le sud. Louvain fut un centre de toute première importance longtemps avant Anvers.

M. Bock semble croire que les livres flamands de cette époque furent illustrés par des graveurs venus de Hollande. Ce n'est vrai qu'en partie, et il y eut à Anvers, notamment, des graveurs sur bois intéressants.

Le Maître de Bileam est reconnu depuis quelques années, par des iconographes allemands eux-mêmes, comme Bourguignon ou Flamand. M. Bock le prend pour un Allemand méridional.

Israël van Meckenem le jeune, dont le père, le soi-disant maître de la Passion de Berlin, Israël van Meckenem le vieux, fut un graveur flamand, continue à être rangé parmi les Allemands.

Hans Bol, né à Malines, est considéré ici comme Hollandais.

Que Jean Gossart de Mabuse fut le graveur et des cuivres et des bois qui lui furent attribués n'est pas établi d'une façon aussi certaine que M. Bock l'affirme. Les bois ont probablement été dessinés par lui, mais taillés par un autre.

Il est regrettable que beaucoup de personnalités intéressantes aient dû être omises dans le chapitre du XVI^e siècle flamand. Nous n'y trouvons pas notamment Corneille Bos, Balth. Bos, Hans Liefvrick, Pierre Coeck, Abr. De Bruyn, Philippe Galle, les Collaert, Dirk Coornhert, Corn. Cort, Pierre Dufour, Marcus Gheeraerts, Pierre van der Heyden, Georges Hoefnagels, François Hogenberg, Pierre et Frans Huys, les De Jode, les Savery, Jan van Stalburgh, et quelques autres qui méritaient bien quelques lignes.

Nous ne comprenons pas pourquoi des grands burinistes du XVII^e siècle, comme Luc. Vorsterman, Pierre De Jode, Paul Pontius, Corneille Galle, des aquafortistes comme Théod. van Thulden, Guill. Panneels, Rob. van den Hoecke, Pierre Boel, Jordaens, Jan Thomas, sont passés sous silence.

Ranger parmi les Français le grand Félicien Rops (qui est bien maltraité par M. Bock !), est sans doute une erreur. D'ailleurs tout l'art belge moderne méritait plus que les quelques lignes un peu dédaigneuses que l'auteur lui consacre, à côté de l'aperçu très détaillé des tendances nouvelles en Allemagne et en d'autres pays. Des aquafortistes comme Henri Leys, Henri de Braekeleer, Jacob Smits, Walter Vaes et Jules de Bruycker, des lithographes comme Henri Evenepoel, Henry De Groux, des graveurs sur bois comme Elskamp, Masereel, Tytgat, les Cantré, méritaient d'être cités.

En dehors de ces quelques réserves, nous ne pouvons que louer le travail de M. Bock. Au point de vue typographique le livre est impeccable et les reproductions sont parfaites, quelques-unes même superbes.

A. J. J. DELEN.

FÉLIX ROUSSEAU, *La Meuse et le pays mosan en Belgique*. Leur importance historique avant le XIII^e siècle. (ANNALES DE LA SOCIÉTÉ ARCHÉOLOGIQUE DE NAMUR, t. XXXIX, première livraison), 1930. Un volume in-8°, 248 pages.

On n'avait pas accoutumé jusqu'ici dans notre pays d'écrire de pareilles synthèses d'ordre anthropogéographique. Tout simplement, et comme sans y toucher, M. Félix Rousseau traite d'un problème de géographie humaine d'une importance capitale pour l'histoire de la Belgique. Au moment où l'on accentue davantage la division du pays suivant une ligne de démarcation linguistique horizontale, l'auteur concourt implicitement à démontrer la réalité d'une théorie plus impartiale, à savoir : jusqu'à la Renaissance qui unifie le tout, l'existence de deux zones de culture morale disposées sur la carte d'une façon verticale ou, tout au plus, oblique, et correspondant en bloc à nos deux bassins fluviaux. De ces deux zones, M. Rousseau étudie la zone sud-est, c'est-à-dire la région mosane. Son étude constitue, à parler sincèrement, une véritable révélation. Ch. de Linas, en 1886, avait eu l'intuition de l'unité artistique de la vallée de la Meuse et, depuis lors, des Helbig, des

Brassinne, des Marcel Laurent, des Joseph de Borchgrave en avaient scientifiquement établi la doctrine. M. Rousseau étend cette cohésion à tous les domaines et c'est miracle de le voir, délaissant le fatras d'une vaine documentation, exhumer des textes précieux et inconnus, interpréter sainement des pièces archéologiques. Car rompant avec une façon de voir trop exclusive et démontrant par là que la déformation professionnelle est chez lui un vain mot, l'auteur ne s'en tient pas seulement au document écrit pour répudier l'apport du vestige matériel. De là une documentation véritablement exhaustive et, par voie de conséquence, une amplification de la question mosane. Après lui, en effet, il n'y a plus de doute, non seulement sur l'existence d'un art mosan médiéval, mais encore sur la réalité d'un esprit mosan, d'une véritable *culture mosane* à la même époque. Deux grands axes servent de base à cette culture : la Meuse et la chaussée de Brunehaut ; deux puissantes institutions la soutiennent : l'évêché et la principauté de Liège.

Le caractère de notre Revue nous interdit, fort malheureusement, de parler d'autre chose que du mouvement artistique — auquel M. Rousseau consacre un chapitre spécial — et la place qui nous est laissée nous empêche même de nous étendre sur ce sujet. Fort modeste, M. Rousseau y renvoie à des prédécesseurs. Mais il ne peut cependant laisser d'y exprimer quelques idées originales écloses à la lumière de textes révélateurs. C'est ainsi qu'il reconnaît n'être amené à parler que très peu de la statuaire mosane et en général de la sculpture sur pierre de cette région. Et la meilleure de ses excuses est pour nous du plus vif intérêt : jusqu'au XIII^e siècle, époque où précisément commence le déclin de la vallée, l'excellente pierre de Dinant ne fut guère employée, et l'on dut avoir recours, surtout en fait de pierre régionale, au tuffeau de Maestricht. D'où, d'une part, importance — à étudier — de ce dernier centre dans l'Histoire de l'Art — et dans d'autres domaines indiqués par ailleurs, — et, d'autre part, utilisation de matériaux de provenance lointaine dans le temps et dans l'espace : monuments antiques et pierres d'autres bassins. Le Tournaisis, dans ce dernier cas, ne fut pas méconnu et un passage du XI^e siècle montre que ses pierres furent convoyées jusqu'à Verdun. Y eut-il apport de style comme de matière ? C'est ce à quoi aiderait à répondre l'établissement du volet gauche du diptyque dont M. Rousseau vient de réaliser le volet droit. A quand et par qui la rédaction d'un mémoire aussi scientifique sur « L'Escaut et le Pays scaldien en Belgique » ?

PAUL ROLLAND.

ALBERT MAUMENÉ, *Maisons et Meubles ardennais et wallons* (VIE A LA CAMPAGNE, série exceptionnelle, numéro extraordinaire du 15 décembre 1930). Paris, Hachette. Frs. 15.—

Il était impossible au directeur de « Vie à la Campagne », à qui l'on doit déjà tant de numéros d'albums consacrés à l'Art régional, de faire mieux dans l'état actuel de la bibliographie du sujet et de présenter un meilleur pendant au volume *Maisons et Meubles flamands* paru l'année précédente à la même époque.

Nous avons vu M. Maumené à l'œuvre en Belgique durant deux ans, et nous savons qu'il ne s'est épargné nulle peine pour se constituer une documentation photographique absolument inédite où nos services officiels auraient beaucoup à prendre. Le résultat dépasse les espérances et tous voudront posséder ce recueil d'illustrations choisies dans un but aussi esthétique que didactique et très bien venues.

S'il est une chose que nous devons cependant regretter, c'est le format de la publication — trop grand — qui se prête assez mal à la mise en valeur, par l'isolement, de certains clichés qu'on voudrait abstraire de ceux qui les entourent. Le procédé de groupement en séries, par planche, est excellent pour la comparaison, mais il nuit au recueillement devant chaque objet d'art en particulier. Ce n'est toutefois là qu'une vétille d'ordre purement matériel : un autre souci nous préoccupe aussi et nous ne pouvons le taire.

L'auteur, dans sa répartition de la Belgique en régions naturelles — base logique de tout examen de l'habitat et du mobilier — n'a-t-il pas, en 1929, et, par suite en 1930, été trop influencé par l'élément linguistique et racique, et confondu en conséquence sommairement la région basse avec le pays flamand, et la région haute avec le pays wallon et ardennais? Cette simplification géographique est assez forcée puisque la partie ouest de la Wallonie (Hainaut) échappe à la Haute-Belgique. La simplification artistique a, du coup, touché l'écueil : le mobilier liégeois s'affirme bien, entre autres, comme absolument étranger à la région en cause, d'ailleurs picarde et non strictement wallonne. Par contre, certaine parenté s'affirme le long d'un même fleuve, entre les productions du cours supérieur et celles du cours inférieur.

Tenant toujours compte des règles de la géographie humaine, n'aurait-il pas été encore plus scientifique de composer par moments avec un autre fractionnement régional : celui qui s'appuie sur l'hydrographie fluviale, et

de penser également à une division de la Belgique en région scaldienne et en région mosane?

Les arts majeurs — l'Architecture surtout et la Sculpture — relèvent même uniquement de cette dernière discrimination pour le moyen âge. Les arts mineurs auraient-ils échappé à des contingences aussi naturelles? Évidemment dans l'architecture et la sculpture populaires, celles qu'envisage surtout l'auteur, la question d'altitude joue un rôle prépondérant dont les fleuves, véhicules des goûts de l'élite en matière de production dépassant le niveau commun, ne sont pas parvenus à la déposséder tout à fait. Mais cet échec suffit-il pour n'en pas tenir compte? Jeux de classification, dira-t-on. Sans doute, mais que valent les recherches de tout genre, si ce n'est par la synthèse qu'on en tire.

Mot de la fin. Pourquoi M. Maumené a-t-il... malmené le nom d'un de nos éminents auteurs en écrivant, à la grande surprise du parti politique que cet ancien Ministre des Sciences et des Arts représente : « M. d'Estrée » ?

PAUL ROLLAND.

JULES DESTRÉE, *Roger de la Pasture - Van der Weyden*, Paris et Bruxelles, Les éditions G. Van Oest, 1930. Deux volumes, 218 pages et 156 planches. Prix : 870 francs.

C'est presque un article de fond que nous consacrons à l'ouvrage de M. Jules Destrée. Et pourtant nous attendrons, pour traiter à loisir certaines questions qu'il soulève, que M. E. Renders ait parlé à son tour pleinement du Maître de Flémalle que, contrairement à notre auteur, il identifie à Roger même. Cette hypothèse, jointe à celle de deux Rogers, ne manquerait pas, en cas de prise en considération, de bouleverser l'œuvre présente en dédoublant sa première partie (l'homme), comme sa seconde (les œuvres).

Mais aucune crainte n'émeut M. Destrée. Dès son *Introduction*, il considère le problème fondamental comme résolu : un Roger unique, distinct du « Maître de Flémalle », qui n'est autre que Robert Campin, son propre maître, et, par voie de conséquence, une école ou tout au moins un atelier important de peinture à Tournai à la fin du moyen âge. D'où trois chapitres préliminaires : I^o Tournai au début du XV^e siècle; II^o Comment on a retrouvé Roger de la Pasture; III^o L'Art de Roger.

Tournai au début du XV^e siècle, c'est la commune libre française dont j'étudie l'origine ailleurs et qui va perdre son autonomie dans le paroxysme d'indépendance issu du mouvement démocratique de 1423. Les métiers y sont tout puissants. Leur réglementation tyrannique est parfois paradoxale. (La chronologie rogérienne est quelque peu mêlée à ces paradoxes.) C'est un merveilleux centre d'art où, après l'architecture qui a fondé l'école scaldienne aux XII^e et XIII^e siècles, fleurissent surtout la sculpture et la peinture.

La peinture apparaît, dans les textes d'archives (testaments et comptes), comme couvrant des panneaux, des tissus, des sculptures. Et ces sculptures, que les peintres « estoffent » journallement, consistent la plupart du temps en stèles funéraires dont les projets initiaux et la polychromie finale, comme je l'ai démontré naguère, sont dus eux-mêmes aux mêmes peintres ! Importance capitale de cette compénétration de techniques, génératrice de réciprocité dans l'œuvre de Roger. M. Destrée en a parfaite conscience et il reproduit en conséquence quelques beaux spécimens d'ex-voto tournaisiens.

Quand je dis : l'œuvre de Roger, toutefois, j'entends l'œuvre traditionnel auquel il faudrait peut-être ajouter — suivant M. Renders — l'œuvre de « Flémalle », qui présente les mêmes caractères ; mais je fais la remarque, en y insistant encore plus que M. Destrée, qu'il y eut à Tournai, outre la trinité Campin, de la Pasture, Daret, beaucoup d'autres peintres de renom qui seront sans doute appelés un jour à profiter du partage partiel de cet œuvre. Le chapitre II qui nous apprend : « Comment on a retrouvé Roger de la Pasture », nous fait presque deviner par analogie — l'influence du Romanisme en moins et toutes proportions gardées — la voie que suivront les reconnaissances et réhabilitations de « maître Loys » (Louis Leduc) par exemple, célébré par la *Couronne margaritique*, et de tant d'autres noms signalés dans les archives tournaisiennes. Jacques Daret, grâce à M. Hulin de Loo, a déjà bénéficié un peu de cette résurrection.

Il s'y mêlera inévitablement la question linguistique qui n'a que faire en ce débat puisque, avouons-le, il n'existe pas d'école « wallonne » à opposer à une école « flamande », et que, précisons-le d'autre part, le terme « flamand », débordant de son sens féodal s'applique — non pas encore au XV^e siècle, comme semble le croire M. Destrée qui pourrait être plus clair quand il parle de l'âge et de la portée géographique de ce terme (p. 20) — mais dès le XVI^e siècle à tous les Pays-Bas, y compris le nord de la France, et n'implique aucun concept de basse-germanicité.

Quant au chapitre III de l'*Introduction* : « L'Art de Roger », un autre plan eût peut-être prévu son rejet à la fin de l'ouvrage, comme conclusion synthétique d'études de détail. Mais cependant, comment procéder au jugement de certaines d'entre les œuvres, groupées toutes par catégories relevant d'un autre critère que celui de la stricte provenance, si l'on ne dispose pas d'une majeure contenant déjà quelques éléments indiscutables d'appréciation tirés des pièces les plus sûres? C'est à ces éléments, regardant l'essence ou, tout au moins, la forme essentielle de l'œuvre plus que la technique accidentelle, que fait ici appel M. Destrée. Il y oppose Roger à Van Eyck, celui-ci étant « aristocratique et cérébral », celui-là « populaire et sentimental », « un sentimental qui vibre et qui s'apitoie ». L'origine de cette sentimentalité gît dans l'émotion franciscaine. C'est là une des plus belles thèses de l'auteur, thèse « généralement négligée par la critique » — sauf par M. A. Goffin. Elle mériterait d'être développée.

Ces prémices étant posées, commence l'ouvrage proprement dit, divisé en deux grandes parties envisageant respectivement la *Vie* et les *Travaux* de Roger.

L'examen de la première question amène l'auteur à parler du nom (Chap. I) : « Rogier de la Pasture » devenu « Van der Weyden » — mais pas toujours, au cours de la période bruxelloise. On modernise aujourd'hui en « Roger de la Pasture ». La « naissance » (Chap. II), d'un père coutelier, se place à Tournai, dans les derniers mois de 1399. Ces renseignements sont valables en tout état de cause, c'est-à-dire que dans l'hypothèse même de deux Rogers, ils s'appliquent au « bon » Roger. Mais y eut-il « deux Rogers » (Chap. III)? M. Destrée ne l'admet pas. On sait que cette hypothèse se base sur une contradiction apparente entre deux groupes de textes des Archives de Tournai, les uns signalant que, le 17 novembre 1426, huit lots de vin furent offerts à « Maistre Rogier de la Pasture », les autres consignnant que « Rogelet » ou « Rogier de la Pasture » fit son apprentissage à Tournai, chez Robert Campin, du 5 mars 1427 (n. s.) au 1^{er} août 1432.

La meilleure explication pour l'usage du premier titre de « maître » est, dit M. Destrée, une maîtrise ès arts. Je l'envisage largement dans les *Mélanges Hulin de Loo*. Quant à l'occasion du don de lots de vin, M. Destrée y voit le mariage de Roger avec Isabelle Goffart. Remarquons toutefois que, lors de l'achat d'une rente sur la ville de Tournai, le 21 avril 1435, l'aîné des enfants issus de ce mariage, Corneille, est déclaré âgé de huit ans. Il était donc né

avant le 21 avril 1427... L'interprétation du texte de 1426 par une maîtrise ès arts permet de rapporter au même Roger le texte de 1427. Sa « formation » (Chap. IV) a donc été tournaisienne en dépit de quelques affirmations italiennes et conformément au caractère sculptural de ses œuvres et à l'opposition de sa mentalité à celle de Jean Van Eyck. Son maître Robert Campin et son condisciple Jacques Daret (Chap. V), sont ses plus proches parents spirituels. Dans le premier, M. Destrée, après M. Hulin de Loo, continue à voir le « Maître de Flémalle ». On le savait déjà par son opuscule paru peu de temps auparavant. Quant au second, qui mérite mieux que d'être toujours traité en parent pauvre, il serait à souhaiter que notre auteur lui consacraît, ainsi qu'à sa famille, vraie dynastie d'artistes, un semblable opuscule de la même série vulgarisatrice.

La formation tournaisienne terminée en 1432, Roger put passer par Louvain (Chap. VI), puis fut à Bruxelles où on le trouve dès 1435 (Chap. VII). Il y devint peintre de la ville et s'y établit définitivement. Sa fonction officielle n'excluait pas de très humbles besognes. En 1450, il voyagea en Italie, à Rome et à Ferrare notamment (Chap. IX). L'art italien, constate M. Destrée, ne l'a point influencé. D'accord, pour la date en cause. Mais il serait intéressant d'étudier ce qu'il peut devoir à la péninsule dans sa formation même et d'une façon indirecte, c'est-à-dire à travers les peintres et les sculpteurs tournaisiens. Sa famille naturelle (chap. X), était composée de sa femme, Isabelle Goffart et de quatre enfants. Un petit-fils, Gossuin, continua l'émigration de la race vers la Basse-Belgique et se fixa à Anvers. Il conviendrait, pensons-nous, de fouiller davantage sa vie et ses œuvres; la documentation relative à l'aïeul ne pourrait qu'y gagner. Gossuin Van der Weyden tient tout à la fois de la famille selon le sang et de la famille selon l'esprit. Aussi l'auteur dit-il un mot de celle-ci.

Sous le titre « Dernières années, sa maison, sa mort, son tombeau », M. Destrée rappelle (Chap. XII), que l'habitation de Roger se trouvait située au coin de la rue de l'Empereur et de la Montagne-de-la-Cour; qu'il mourut le 16 juin 1464 et que sa tombe, à Sainte-Gudule, est perdue.

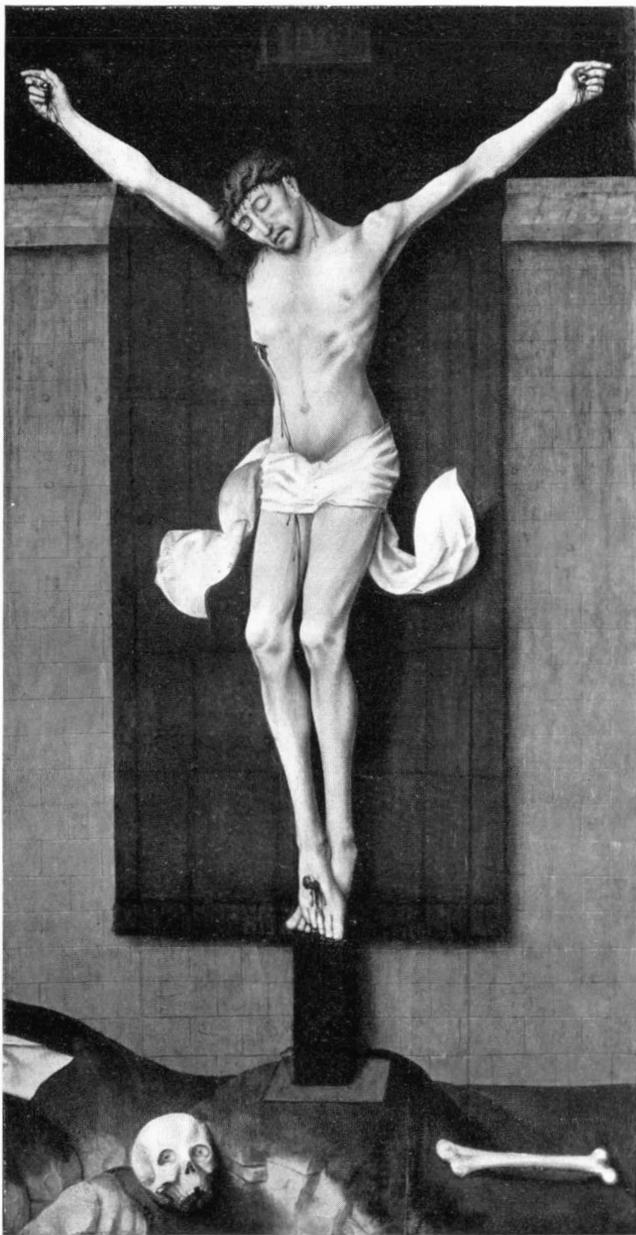
La physionomie de l'artiste est complétée par un chapitre sur ses portraits (Chap. XI), où il est question d'une image de Venise, disparue, de grossières effigies de l'album d'Arras et du recueil de Coeck, du Saint Luc peignant lui-même le portrait de la Vierge et du Nicodème de la Mise au tombeau de Florence.

L'entourage, si l'on peut dire, donne prétexte à l'insertion d'une historiette « romancée » sur « Le chien de Roger » (Chap. VIII). Gentil conte déjà publié dans le *Soir* en 1925, mais partie faible dans un ouvrage sérieux. Au reste, le caniche du panneau droit (n. s.) des *Sept Sacrements* n'est pas le seul chien que Roger ait peint avec prédilection. La même œuvre représente encore, sur son panneau gauche (n. s.), une magnifique levrette, et ce sont ces deux animaux, posés d'une façon absolument identique, que reprend le *Triptyque des Rois Mages* de Munich, l'un sur son volet droit, l'autre sur son panneau central. Ajouterai-je qu'un caniche se retrouve encore, vu exactement sous le même angle, devant le couple *Arnolfini*, de Jean Van Eyck, à la National Gallery, à côté de la femme nue du petit polyptyque de Strasbourg, attribué à Memling, près de la *Bethsabée sortant du bain*, du même artiste, au musée de Stuttgart, au premier plan des *Épisodes de Sainte Catherine*, du maître de la légende de cette sainte, etc. ? Le petit polyptyque de Strasbourg représente aussi, près du caniche, une levrette; mais celle-ci, pas plus que celle que signale M. Destrée dans la miniature célèbre des *Chroniques du Hainaut* de la Bibliothèque de Bourgogne, n'offre la même pose que celle d'Anvers et de Munich.

Ceci nous amène à parler des « Œuvres de Roger » dont l'examen détaillé forme la seconde partie de l'ouvrage.

L'auteur, tout en regrettant que la meilleure méthode, qui serait la méthode chronologique, ne puisse être adoptée faute de précisions, procède à cet examen par « sujets groupés ».

Ce sont d'abord (Chap. I), les « triptyques de Berlin » qui retiennent son attention : celui dit de Miraflores ou de la Vierge (l'original serait en partie à Grenade et à New York), et celui de saint Jean, tous deux à l'allure si fortement sculpturale. Viennent ensuite les « Christ en croix » (Chap. II), le triptyque du musée de Vienne et ses variantes, le panneau de l'Escorial, le triptyque dit des Sforza à Bruxelles, le triptyque de la cathédrale de Grenade, le Christ de la collection Johnson à Philadelphie. Troisième chapitre : les « Vierges à l'Enfant », telles que la Madone au lis florentin, à l'interprétation si discutée, de l'Institut Städel; la Madone et Saint Luc, dont l'original paraît être à l'Ermitage; les Vierges des diptyques que l'on a pu mentalement reconstituer au moyen d'un portrait connu, comme c'est le cas pour la Vierge de la collection Mancel à Caen — pour laquelle précisément un Américain vient d'offrir la somme de quatre millions de francs — en face du Laurent Froidmont qu'une heureuse initiative de M. Destrée en personne a ramené d'Italie à



ROGER DE LA PASTURE

CHRIST EN CROIX

(Collection Johnson, Philadelphie)

Bruxelles; les Madones isolées sur beaucoup desquelles, malheureusement, plane le doute relatif à l'attribution. Les « Anges de Louvain » (Chap. IV), présentent Roger comme décorateur et, par une liaison logique, attirent la pensée des historiens comme des artistes vers les « Descendes de Croix » (Chap. V). De celles-ci, celle de l'Escorial est le chef-d'œuvre incontesté et monumental. Ses volets ont disparu. Une de ses copies actuellement à Louvain a beau invoquer le patronage des Edelheer : elle est manifestement une œuvre grossière, indigne de Roger. L'étape bruxelloise de la vie de l'artiste est marquée par d'autres productions d'allure plutôt décorative : les Histoires d'Herkembald et de Trajan (Chap. VI), tableaux de justice exécutés pour l'Hôtel de ville. Malheureusement ces œuvres sont détruites. Les tapisseries du musée de Berne — qui ne proviennent pas des pillages du camp de Charles le Téméraire, mais ont été dûment commandées et payées par Georges de Saluces, évêque de Lausanne — les rappellent-elles? On ne peut l'affirmer. Par contre, les broderies de Berne sont bien inspirées par le tableau des *Sept Sacraments* du musée d'Anvers (Chap. VII), et cela directement, c'est-à-dire sans passer par l'intermédiaire du triptyque du Prado qui reproduit, mais d'une autre façon, le même sujet. Ce dernier triptyque, de son côté, ne correspond pas aux données acquises sur le « rétable de Cambrai » auquel on l'identifie parfois.

Les « *Pieta* », issues de l'émotion franciscaine, font l'objet d'un chapitre spécial (VIII); toutes paraissent dériver du panneau central de Grenade qui revêt ainsi, dans l'ouvrage de M. Destrée, une extrême importance. Le *Jugement dernier* de Beaune (Chap. IX), ramène tout naturellement l'auteur aux portraits des cathédrales gothiques et aux bas-reliefs funéraires tournaisiens. Il accuse toutefois un tournant dans l'art de Roger. Le triptyque Braque, du Louvre (Chap. X), est du même tournant. A propos de ce dernier, orné des armoiries Bracque-de Brabant, M. Destrée rappelle que son histoire a été retracée par M. A. Hocquet, archiviste de Tournai, qui en suit les traces dans sa ville dès 1497, date du testament de Catherine de Brabant, veuve de Jehan Bracque. Les « travaux pour Bladelin » (Chap. XI), permettent de grouper l'*Adoration des Mages* de Munich, la *Descente de croix* de La Haye et la *Nativité* de Berlin. Et comme il subsiste naturellement des varia, l'auteur les range sous la rubrique « autres œuvres » (Chap. XII). Y sont comprises : les *Annonciations* de New York, d'Anvers et du Louvre, les *Visitations* de Turin et de Lutzschena, l'*Exhumation de Saint Hubert*, la *Mise au Tombeau*, l'*Ecce*

Homo et la *Madeleine lisant* (voir les *Sept Sacrements*) de la National Gallery, la *Sainte Marguerite* de Berlin, la *Madone Crespi* de Milan. Un chapitre capital est le chapitre XIII qui rassemble les portraits exécutés par Roger ; pour les hommes : Laurent Froidmont (Bruxelles), Philippe de Croy (Anvers), Jean de Gros (coll. Renders, Bruges), Charles le Téméraire (Berlin), le Bâtard de Bourgogne (Bruxelles), Lionel d'Este (coll. Friedsam, Londres), l'Homme au turban (Bache, New-York) ; pour les femmes, celles de Woerlitz, de la National Gallery, de Berlin, de la collection Rotschild à Paris, etc.

Subsidiairement — non pas que la question soit vaine, mais on possède si peu de renseignements à cet égard ! — M. Destrée consacre trois chapitres (XIV à XVI), aux miniatures, aux tapisseries et aux dessins de Roger. On retiendra pour les premières une miniature des chroniques du Hainaut, à Bruxelles, et pour les derniers — est-ce « par lui » ou « d'après lui » ? — quelques pièces de Berlin, de Londres, de Florence et de Paris.

Dans un dernier chapitre (XVII), l'auteur émet surtout son avis sur le retable d'Ambierle en Roannais. En présence d'un ouvrage si clairement ordonné nous regrettons qu'il ait cru devoir l'intituler « l'Influence de Roger ». De cette influence il avait déjà été question *ex professo* précédemment, notamment à propos de la « famille spirituelle ».

Six précieuses tables ou listes terminent le tome premier sous forme d'appendice. Qu'apprendre du tome II, si ce n'est qu'avec ses planches 13 à 156, parmi lesquelles figurent d'admirables agrandissements photographiques, il constitue une véritable merveille documentaire par les œuvres inédites qu'il met sous les yeux du lecteur, les comparaisons qu'il facilite, les détails qu'il permet d'observer.

Tout ce que je viens de dire n'est qu'un aperçu très sec d'une œuvre prestigieuse de critique qui renouvelle en bien des points la matière tout en vibrant d'émotion, en exhalant une âme profondément touchée. M. Jules Destrée possède le véritable bonheur de *comprendre* Roger. Et, plein de charité — une véritable charité franciscaine — il veut communiquer à ses lecteurs l'angoisse qui l'étreint devant les Pieta, la douceur qui l'enivre devant les Vierges-Mères. Sous sa plume on sent la parole, délicieusement « prenante », d'un homme aimé des foules et qui les aime. Les légers hors-d'œuvre qui parsèment son ouvrage ne sont même dus qu'à une exagération de ses qualités natives : une digression oratoire est si naturelle quand on parle admirablement et que la parole vient du fond du cœur !



ROGER DE LA PASTURE (?)

JEUNE FEMME, (Dessin).

(Musée du Louvre, Paris)

S'il m'était permis d'émettre un vœu, ce serait de voir M. Jules Destrée entraîner l'élite et la masse, qu'il peut vraiment rendre enthousiastes, à commémorer le cinquième centenaire de l'arrivée de Roger de la Pasture à Bruxelles (vers 1435), non seulement en lui érigeant un monument matériel après le monument moral qu'il vient de lui édifier, mais surtout en organisant, à l'occasion de l'Exposition internationale de 1935, une Rétrospective monstre, comparative et documentaire, de Roger et de son milieu artistique : les Écoles de peinture et de sculpture tournaisiennes. Après les Expositions d'Art ancien flamand ou wallon, d'Anvers et de Liège, on sent le besoin d'adopter une autre formule. Dans l'actualité concomitante de la querelle Flémalle-Roger, la voilà !

PAUL ROLLAND.

Vicomte DU BUS DE WARNAFFE et CARL BEYAERT, *Le Congrès national. Biographie des Membres du Congrès national et du Gouvernement provisoire (1830-1831)*. Bruxelles-Paris. Librairie nationale d'Art et d'Histoire. Un vol. in-4°, 133 pages, 120 planches. Prix : Frs. 250.—.

Bien que cet ouvrage relève plus de l'Histoire que de l'Archéologie et de l'Histoire de l'Art, ces dernières disciplines y trouvent toutefois leur compte et nous aurions grand tort de ne pas en parler aux lecteurs de notre Revue.

La vivante introduction du comte de Lichtervelde — qui est mieux qu'une introduction, puisqu'elle décrit en fait toute l'œuvre du Congrès — recrée véritablement l'atmosphère du sujet. Nous voyons alors revivre, grâce aux notices savamment rédigées par l'avocat C. Beyaert, les hommes du Gouvernement provisoire, séparés par la notice biographique du régent de ceux du Congrès national (bureau et membres). Puis viennent les listes des personnes qui pour divers motifs ne siégèrent pas. Parmi toutes ces figures, il en est que l'archéologie belge revendique comme ses premiers tenants. Mais là n'est pas seulement l'intérêt du volume. Il réside surtout dans les cent vingt admirables planches reproduisant les traits des élus. Chacune de ces figures peintes ou gravées sont des chefs-d'œuvre et nous devons regretter qu'on ne nous en indique pas les auteurs. Il y a tel vivant portrait du Liégeois Joseph Forgeur (pl. 8), qui frappe réellement par son allure lamartinienne. Celui d'Alexandre-Joseph d'Oreye (pl. 68), plaît par sa touche

fluide et délicate. Le paysage romantique où figure le baron Michel Laurent de Sélys-Longchamps (pl. 57), est révélateur de l'esprit d'une époque tandis que le buste sculpté de Lactance Allard (pl. 12) est significatif d'une technique.

L'ensemble constitue un recueil de luxe et concourt à commémorer dignement le Centenaire de notre Indépendance. On ne s'étonne pas que les éditeurs aient songé à en offrir à S. M. le Roi un exemplaire unique sur Impérial Japon.

PAUL ROLLAND.

— *Table des matières des cinquante premiers tomes (1862-1911) du Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie.* Tome premier. Bruxelles, 1930. In-8°, 448 pages.

L'imposante collection des Bulletins édités par la Commission royale des Monuments et des Sites n'était que peu consultable jusqu'à présent. Lorsqu'on la consultait, on se rendait cependant compte de l'abondance et de l'intérêt de la documentation qu'elle renfermait.

A lire le titre du présent volume, on se sent fortement déçu de constater que l'auteur des tables s'est arrêté à l'année 1911, c'est-à-dire il y a vingt ans. A coup sûr, voilà un travail entaché d'un retard de deux décades ! Faudra-t-il attendre l'année 1961 pour espérer obtenir la seconde série des tables ?

Ce gros volume n'est qu'un premier tome. Il contient une table des mémoires et rapports par ordre alphabétique des noms d'auteurs, une table des planches et une table onomastique des noms de personnes, de lieux et de peuples s'arrêtant à la lettre J. (Le second tome, analogue, de cette table vient de paraître. N. d. l. r.). Sans même arguer de la dureté des temps au point de vue des finances de l'État, on doit constater que la présentation typographique de ce volume laisse complètement à désirer et s'élever contre la véritable débauche de blancs, places perdues dans ce livre. Il eut été très facile d'imprimer toutes les tables en un seul tome de quatre cent cinquante pages.

Sans doute la question de la présentation extérieure d'un ouvrage, si importante soit-elle, l'est moins que celle du fond lui-même. La table onomastique est-elle bien faite ?

Un examen même rapide démontre les défauts énormes de ce travail.

L'auteur est un inconnu... et pour cause ! Il s'agit d'un détenu de la prison de Liège qui réalisa cette entreprise sous la direction du chanoine Coenen. Ce détenu ignore tout des règles et des méthodes admises pour établir un instrument de travail qui doit rendre tant de services. Les rubriques sont arbitraires et incomplètes, les citations de noms propres très souvent erronées, la manière de grouper les matières sous des rubriques de villes peu satisfaisante, enfin il y manque de courtes notices biographiques ou au moins l'indication de dates.

Avant d'assumer pareille tâche, l'auteur aurait dû prendre la précaution élémentaire d'étudier les règles édictées en la matière par la Commission royale d'Histoire; il aurait pu également s'inspirer avec grand profit de l'examen de la table modèle dressée par l'archiviste général Cuvelier à son ouvrage sur le Dénombrement des foyers en Brabant du XIV^e au XVI^e siècle. Il est risible de constater qu'une Commission officielle et composée de membres dont le souci scientifique devrait être évident, confie besogne aussi difficile et délicate à un quelconque détenu... dont les titres universitaires sont plus que problématiques et les connaissances en histoire de l'art et en archéologie tout à fait douteuses !

Nous épingleons quelques bévues cueillies çà et là; elles abondent à chaque page, peut-on affirmer.

Le nom du même peintre Achtschelling paraît en trois endroits sous les graphies : Arschtschellinck, Archschelling et Achtschellinck... et chaque fois avec une référence différente. Identique constatation pour le même Boeyermans et Boyermans, pour le même Brauwer et Brouwer, et d'autres. Que signifient les rubriques : art belge, art byzantin, enlumineurs, hallenkirchen, etc., avec un renvoi à une seule page? On trouve sous la même rubrique Bout et Boudewyns, alors que ce dernier peintre n'est pas indiqué à son rang alphabétique. L'auteur aurait pu dire où est située l'abbaye de « Cauderghem » à Bruxelles. Il y a bien longtemps que le peintre Roger de Bruges a été identifié. Antoine Claeïssens est le même peintre qu'Antoine Claeysens cité peu après. Il faut rendre grâce à l'auteur de la table qui nous signale que Coninxloo est un « peintre ancien » ! Cette nomenclature pourrait, hélas, être allongée !

Il est malheureux de constater que la Table des matières des cinquante premiers tomes des Bulletins de la Commission royale des Monuments et Sites rejoint les Inventaires archéologiques publiés sous son patronage;

ces deux entreprises se caractérisent par la même absence absolue de rigueur scientifique, d'inexactitude, de sérieux. Quelle pitoyable chose que ces publications à côté de travaux semblables entrepris par la Commission des Monuments de Hollande, par les Commissions d'Inventaires archéologiques d'Allemagne et d'Autriche !

Dresser une table des matières, rédiger un inventaire archéologique sont des tâches trop importantes, exigeant une formation et une préparation trop soignées que pour les confier à un quelconque détenu ! Oublie-t-on que dans nos Universités belges, des professeurs spécialisés forment des docteurs en histoire de l'art et archéologie, qu'aux cours pratiques de ces professeurs, on étudie les méthodes scientifiques pour dresser des tables et des inventaires ? On se demande pourquoi la Commission des Monuments et des Sites a préféré un détenu à l'un ou l'autre diplômé en histoire de l'art et archéologie présentant toutes les garanties voulues.

J. LAVALLEYE.

II. — REVUES

L'ARCHITECTURE

Un numéro spécial du *Folklore brabançon*, août-septembre 1930, a été consacré à la commune d'Anderlecht. L'abbé M. THIBAUT y étudie *L'Architecture de l'église Saint-Pierre* (pp. 56 à 65). En se basant sur l'étude des formes et de la décoration, l'auteur fixe approximativement la date de la construction de chacune des parties de l'église. Nous pouvons suivre avec lui les campagnes de construction successives qui se placent au XIV^e, au XV^e et dans la première moitié du XVI^e siècle. L'achèvement des travaux du côté occidental de l'église fut confié en 1517 à l'architecte Mathieu Keldermans. Un plan terrier de l'église nous permet de suivre les étapes de la construction. Une illustration bien choisie complète l'exposé clair et précis.

— Les Annales du Congrès archéologique et historique, qui s'est tenu à Mons en 1927, viennent de se compléter de deux intéressants fascicules dus au chanoine R. MAERE. L'un est une étude qui se rapporte à des églises du Hainaut visitées au cours de ce congrès sous la direction même de l'auteur. L'autre, d'une portée plus générale, intéresse l'architecture religieuse en Belgique.

Les églises de Chaussée-Notre-Dame, de Horrues et de Saint-Vincent à Soignies nous renseignent sur l'architecture des XI^e, XII^e et XIII^e siècles de cette région. Saint-Vincent est l'une des plus importantes églises romanes du pays; certaines de ses parties remontent peut-être au X^e siècle. Le chœur, le transept et la partie inférieure de la nef ne sont pas postérieurs au XI^e siècle. La nef de l'église Saint-Martin à Horrues est encore de conception toute romane. Cette église eut probablement un chœur peu profond à chevet plat comme on le trouve à Soignies, mais le chœur actuel est une reconstruction du XIII^e siècle sur un plan plus large. L'église de Chaussée-Notre-Dame appar-

tient toute entière à l'époque gothique. Ce n'est qu'une église de campagne aux proportions modestes, mais elle témoigne du désir des architectes de construire avec plus de légèreté et d'élancement à la fin du XIII^e siècle. L'étude des charpentes anciennes conservées dans ces églises est particulièrement intéressante.

La seconde étude, du même auteur, a pour titre : *Plan terrier et structure des supports dans l'architecture religieuse de la Belgique*. Elle nous montre la fidélité dont nos constructeurs ont toujours fait preuve envers les formes traditionnelles. C'est, par exemple, la vogue de la colonne isolée comme élément de support. C'est aussi la préférence marquée de notre architecture religieuse pour le plan basilical.

Seul le type de la « Hallenkerk » a menacé de supplanter le plan basilical en Flandre au XIV^e et au XV^e siècles. Les autres types d'églises n'apparaissent qu'isolément ou dans certaines régions locales sous une influence étrangère. La documentation solide, l'abondance des exemples et l'intérêt des nombreuses reproductions et des plans terriers qui accompagnent cette étude en font une source très précieuse de renseignements.

— Dans le numéro de septembre 1930 de la revue *De Kunst der Nederlanden*, R. LEMAIRE fait l'éloge de *La Restauration de l'église Saint-Pierre à Louvain* (pp. 92 à 95). L'harmonie de ses proportions, le rythme régulier de ses lignes constructives et décoratives, font de cette église un des joyaux de notre architecture du XV^e siècle. Profondément meurtrie par la guerre, en septembre 1914, ses combles incendiés, ses voûtes écroulées, sa tour abattue, la construction atteinte jusque dans ses forces vives exigeaient une longue et délicate restauration. Les travaux sont loin d'être terminés, mais on peut dire déjà que du fait de la restauration, l'église n'a rien perdu en valeur esthétique et qu'elle témoigne avec plus d'éclat qu'autrefois de la grandeur de notre architecture brabançonne.

— Il n'est pas rare de trouver dans les tableaux et les miniatures de nos primitifs des représentations assez fidèles de monuments qui se sont conservés jusqu'à nous. Le chanoine R. MAERE consacre une étude à ce sujet dans le numéro de décembre 1930 de la revue *De Kunst der Nederlanden* (pp. 201 à 212). L'auteur a borné ses recherches à la représentation de quelques églises de Bruxelles et d'Audenaerde qui semblent avoir servi de modèle à plusieurs

de nos peintres du XV^e siècle. Les rapprochements établis par le chanoine Maere entre ces édifices et ces représentations s'imposent. Il est certain que des recherches de ce genre peuvent apporter une collaboration pleine d'intérêt à l'étude de nos monuments dont ces représentations nous font connaître l'état ancien à une époque déterminée. Mais nous croyons qu'il faut, comme le chanoine Maere, rester prudent et ne faire ces rapprochements qu'à bon escient. Dans bien des cas les peintres ont inventé les architectures dont ils se servent comme décor ou qui étoffent leurs paysages. Il serait vain de vouloir y trouver toujours la représentation fidèle de monuments anciens.

— Le Brabant est riche en églises rurales du moyen âge. *L'église d'Iterbeek* est un type de ces édifices modestes élevés lentement au cours des siècles. Elle appartient toute entière à la période gothique. L'abbé M. THIBAUT lui a consacré une étude dans le numéro de décembre 1930 du *Bulletin de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles* (pp. 112 à 123). Excellente en tous points, cette monographie se caractérise par son plan qui n'est pas celui que l'on suit généralement pour ce genre d'étude. Ici l'étude archéologique précède la partie historique. Ce plan particulier peut se justifier par la rareté des documents écrits se rapportant à la construction de l'église. Seule l'étude des formes permet de dater les principales constructions : la tour, partie la plus ancienne, et la nef de la fin du XIII^e siècle, si intéressante pour sa décoration sculptée et sa charpente primitive. La reconstruction du chœur à la fin du XIV^e siècle attestée par l'étude archéologique est confirmée par un diplôme de l'évêque de Cambrai. Comme on le trouve souvent, des remaniements et une annexe exécutés au XVII^e siècle portent un millésime qui précise la date de ces travaux. Une brève *conclusion* termine et résume cette substantielle étude fort bien illustrée de plans, coupes et photographies.

— A peu de distance de la ville de Herve se trouve un petit château dont la construction semble remonter au milieu du XVII^e siècle. C'est *le château de Crève-Cœur*. Dans un chapitre du *Bulletin de la Société verviétoise d'Archéologie et d'Histoire* (23^e vol., 1930, pp. 57 à 73), le docteur H. HANS publie le résultat de ses recherches sur l'histoire du domaine et de ses seigneurs. Le château, actuellement très délabré, se composait de trois ailes de bâtiments flanquées de tours.

— Dans le même *Bulletin de la Société verviétoise d'Archéologie et d'Histoire*, nous trouvons une étude de MAURICE PIRENNE sur *Les Perrons de l'arrondissement de Verviers* (pp. 85 à 117). Les anciens perrons du XV^e et du XVI^e siècle ont été rarement conservés. Ils furent parfois remplacés au XVIII^e siècle par des fontaines surmontées d'un petit perron simplement décoratif : ce fut le cas à Verviers. Theux, Sart, Spa et Stavelot eurent aussi leurs perrons. Ceux-ci présentent un certain intérêt historique et archéologique.

— *Les fenêtres en forme de triangle curviligne dans l'art gothique belge* sont l'objet d'une étude de l'abbé M. THIBAUT dans le *Bulletin de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles* de janvier-février 1931 (pp. 5 à 10). Les baies de forme triangulaire sont d'un emploi fréquent dans nos contrées à partir du XIV^e siècle. Elles sont rares en France. L'auteur en cherche pourtant l'origine dans ce pays dans une forme décorative du remplage des fenêtres. Ces baies conviennent bien à l'éclairage des pignons. L'abbé M. Thibaut en trouve de nombreux exemples au XIV^e siècle. Groupées par trois elles servent à l'éclairage et à la décoration des grands pignons de nos églises du XVI^e siècle. Ces baies aussi larges que hautes convenaient aussi au clair-étage des nefs des églises trapues. Pourtant on ne connaît que deux exemples de cet emploi : aux églises de Dieghem et d'Anderlecht. Les fenêtres triangulaires de Droogenbosch ne sont pas anciennes comme on le croyait jusqu'à présent. Dans les autres cas d'églises trapues aux voûtes basses ne permettant pas l'ouverture de baies élancées, la forme de l'oculus quoique moins élégant fut généralement adoptée.

LUCIE NINANE.

LA SCULPTURE ET LA TAPISSERIE

— M. FRANS VERMEULEN consacre un article très documenté aux monuments d'histoire et d'art de Hulst et de Kloosterzande, dans « *Oudheidkundig Jaarboek* », 10^e année, liv. 2, juin 1930, pp. 65-92, 21 figures dans le texte. L'auteur fait connaître la chaire de l'église Saint-Willebrord (fig. 14), qui date du milieu du XVII^e siècle, un orgue avec portes peintes, de la fin du XVIII^e siècle, et plusieurs pierres tombales (de 1506 à la fin du XVIII^e siècle).

— Le comte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, dans le *Bulletin de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, septembre-novembre 1930, publie des notes sur le *Mobilier de la collégiale Saint-Vincent, à Soignies*. Il identifie une statue gothique de la Vierge avec l'image de Notre-Dame au Porche, vénérée déjà en 1388 sur un autel placé dans un avant-corps de l'église.

Un vif intérêt s'attache à la question des œuvres dénommées « Christ de pitié ». L'auteur le montre une fois de plus à propos de celles que possède Soignies. Les statues, de style baroque, sont très représentatives de l'art décoratif de nos anciennes provinces. Souhaitons que des monographies très précises, abondamment illustrées, soient consacrées à nos vieux sanctuaires et aux richesses du passé qu'ils abritent.

— M. PAUL ROLLAND, fait — dans la Revue « *Savoir et Beauté* », décembre 1930, pp. 523-525, — sous le titre « *SCULPTURE WALLONNE? FLAMANDE?* », « *l'exposé très sommaire d'une synthèse scientifique de l'histoire de l'art sculptural en Belgique* ».

L'opinion que l'auteur défend est celle-ci : « *le sol de la Belgique, en ce qui concerne l'architecture, les arts du relief et les arts de la couleur, doit être partagé, — lorsqu'un partage est possible, — suivant une ligne verticale plutôt que suivant une ligne horizontale* ». Il indique le mode de développement de la sculpture romane, née à Maestricht sur la Meuse, et à Tournai, sur l'Escaut, aux deux extrémités de la chaussée romaine qui traversait notre pays. L'art scaldien s'oppose, alors, à l'art mosan.

Cette opposition s'atténue sous l'influence du style gothique, essentiellement français.

Toutefois, les tendances nouvelles furent interprétées différemment à l'est et à l'ouest.

Au XIII^e siècle, la création d'une route favorisa la vie artistique du Brabant. Deux siècles plus tard, Bruxelles, puis Anvers bénéficient de la protection des cours de Bourgogne et d'Espagne.

Grâce à Rubens, c'est notre métropole qui, au XVII^e siècle, exerce l'hégémonie dans tous les domaines esthétiques. Depuis, l'art mosan et l'art scaldien se sont fondus dans l'art européen.

Le grand intérêt de ce travail réside dans les rapports établis par l'auteur entre les conditions de milieu et l'essor de l'art sculptural dans les anciens Pays-Bas. On aimerait peut-être à en savoir davantage à propos de l'école

brabançonne, illustrée, à la fin du moyen âge, par la famille Borreman. N'y aurait-il pas à tenir compte, aussi, de l'action des peintres sur les tailleurs d'images. Celle de Roger Van der Weyden fut considérable. Enfin, le lecteur souhaiterait savoir quel est le caractère dominant de l'art scaldien et la note dominante de l'art mosan. La question serait-elle prématurée? Le travail d'analyse des œuvres sculptées chez nous n'est-il pas encore, à l'heure actuelle, très incomplet? Il est vrai que l'article est une note de vulgarisation, et M. Roland ne pouvait y entrer dans tous les détails du sujet.

— Dans la revue « *De Kunst der Nederlanden* », première année, n° 2, août 1930, pp. 65-70, 10 figures, M^{lle} M. DEVIGNE publie un article intitulé : « *Influences allemandes dans la région de la Meuse moyenne* ».

L'auteur caractérise le style d'une série de statues, la plupart inédites, conservées dans le Limbourg hollandais, le Limbourg belge et le pays de Clèves, et montre comment elles se rattachent à l'école allemande. Certaines d'entre elles reflètent l'art d'Albert Dürer (Vierges de Gaesdonck, de Geerdingen, de Veldhoven); d'autres sont apparentées avec les œuvres de Tielmann-Riemenschneider.

L'article, accompagné d'une riche documentation photographique, attire l'attention des archéologues sur le rayonnement, vers l'ouest, des ateliers rhénans, fait auquel on ne s'était guère arrêté encore.

— Sous le titre « *Les Vierges de pitié de chez nous* », le comte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA fait connaître quelques-uns des groupes sculptés les plus méritoires, conservés en Belgique, représentant Marie et le Christ mort. (*Cahiers de Belgique*, janvier 1931, 4^e année, n° 1, pp. 20-24, 5 figures).

Celui de la chapelle du cimetière de Binche est particulièrement remarquable, d'un caractère très monumental. Il serait intéressant de rechercher son histoire. L'auteur se demande quelle est l'origine du thème iconographique de la « *Pieta* », tel que le figurèrent nos bons imagiers du moyen âge. Il se pourrait, comme il le suppose, que la représentation vint d'Allemagne, où elle était fréquente au XIV^e siècle déjà.

Nous ne croyons pas que M. E. Mâle revendique, en termes exprès, pour la France, l'invention de ce motif, ainsi que le dit M. DE BORCHGRAVE. Mais il ne faut pas perdre de vue que des manuscrits français de la fin du XIV^e siècle

sont illustrés par la Pieta (E. MALE, *L'Art religieux à la fin du moyen âge en France*, 2^e édition, fig. 68, p. 125).

La France connaissait donc le thème de la Vierge de Pitié de bonne heure. Toutefois, les plus anciennes interprétations sculptées connues y datent de la fin du XV^e siècle. L'influence de l'Allemagne et des Pays-Bas sur les tailleurs d'images français est très probable et M. de Borchgrave le montre fort bien.

— M^{me} CRICK-KUNTZIGER publie le texte d'une conférence qu'elle a faite à l'Exposition internationale d'Anvers le 13 septembre 1930, sur « *L'Age d'or de la tapisserie bruxelloise* » (*De Kunst der Nederlanden*, n^o 6, décembre 1930, pp. 213-221, 7 figures).

Par cette étude très substantielle, l'auteur jette une vive lumière sur la période d'apogée de l'industrie de la lisse dans notre ville (fin du XV^e siècle et première moitié du XVI^e). Les pièces exécutées alors retiennent l'admiration par leurs qualités techniques, et, aussi, parce qu'elles sont très représentatives de l'époque de transition à laquelle elles appartiennent.

Elles reflètent le talent de personnalités éminentes : Jan Van Roome, alias Van Brussel, Bernard Van Orley...

MARIETTE FRANSOLET.

En deux articles abondamment illustrés, parus dans *Oud Holland*, 1931, livre premier, pp. 13 à 41, et dans *De Kunst der Nederlanden*, 1931, janvier, pp. 269 à 276, M^{lle} M. FRANSOLET nous donne des renseignements précieux et nouveaux sur les richesses de l'église de Brou.

Ces études, d'une haute érudition, nous font connaître, d'une part, « *le retable des Sept Joies de l'église Saint-Nicolas de Tolentin à Brou* », et, d'autre part, « *les statues inédites de l'église de Brou* ».

Loin de négliger les trouvailles d'ordre purement documentaire que d'autres ont pu faire avant elle, et s'y référant avec discernement, M^{lle} Fransolet souligne l'utilité d'une étude scientifique, qui, à l'aide de ces documents, situe, une fois pour toute, la production sculpturale de Brou dans le cadre de l'activité brabançonne de la première moitié du XVI^e siècle. Elle arrive à cette mise au point par des comparaisons fort logiques avec des sculptures et des peintures sorties d'ateliers anversoises et bruxelloises de cette époque.

Comparaisons d'ordre iconographique et stylistique qui permettent à M^{lle} Fransolet de fixer, d'une manière certaine, l'atelier, sinon le maître qui fut l'auteur de ce bel ensemble sculptural. C'est l'œuvre de l'atelier de Louis Van Boghem, réuni sous sa direction à Brou, de 1513 à 1528 pour y ériger, selon les désirs de Marguerite d'Autriche, une église qui contiendrait sa sépulture. Cet atelier brabançon, établi en France, demeure fidèle aux formes stylistiques qui distinguent la production des ateliers bruxellois de la première moitié du XVI^e siècle.

L. HERMANS DE HEEL.

LA PEINTURE

— Le problème Hubert Van Eyck passionne toujours les historiens de l'art. M. FR. LYNA, conservateur-adjoint à la section des Manuscrits de la Bibliothèque royale de Belgique, s'efforce d'apporter de la lumière sur cette question. Il faut se hâter d'ajouter qu'il y réussit parce qu'il base ses dires sur des documents et des raisonnements irréprochables. Reprenant la question de la date de la mort d'Hubert Van Eyck, il affirme que celle-ci est inconnue, son épitaphe n'étant pas un document original, mais bien une composition datant de la deuxième moitié du XVI^e siècle (*Het Grafscrief van Hubrecht Van Eyck*, dans *De Kunst der Nederlanden*, janvier 1931, pp. 261-264). Luc d'Heere dans « Den Hof en Boomgaard » (1565), en parlant des Van Eyck, ne signale pas la date de mort d'Hubert; en 1568 Van Vaernewyck publie l'épitaphe. L'étude de la langue de ce texte corrobore cette constatation qu'il fut composé à cette époque. M. Lyna a découvert une version inédite de l'épitaphe (Bruxelles, ms. II 119, fol. 110), elle aussi dans une langue caractéristique de la deuxième moitié du XVI^e siècle.

— M. JOS. DESTRÉE a publié dans *De Kunst der Nederlanden* (décembre 1930, pp. 237-239), une réponse à l'article du P. Gerlach paru dans la même revue sur le *Saint Félix de Cantalice du Musée des Beaux-Arts de Bruxelles*. Cette mise au point montre péremptoirement le peu de fondement des idées émises par le P. Gerlach.

— Le tome II (1930-1931) de l'*Annuaire général des Beaux-Arts de Belgique*

a paru (Bruxelles, édition aryenne, 1931). Outre de très nombreux renseignements sur les artistes contemporains et les institutions relevant des Beaux-Arts existant en Belgique, il renferme une fort utile étude de M. LEO VAN PUYVELDE sur *Le Style des Peintres flamands du XV^e siècle* (pp. 13-23). Certains historiens de l'art ont une tendance marquée à n'étudier les œuvres picturales du XV^e siècle que du point de vue historique, s'attachant à tout ce qui est extérieur au tableau. Cette méthode est excellente parce qu'elle accorde une grande importance aux données historiques, aux documents d'archives, à l'histoire du costume, à l'iconographie et à diverses disciplines auxiliaires; elle est malheureusement tout à fait incomplète. Elle omet d'interroger l'œuvre elle-même, d'étudier le style de la composition, elle n'aide nullement à la compréhension du tableau.

Le savant conservateur en chef des Musées royaux des Beaux-Arts analyse les éléments qui concourent à faire connaître l'âme des prestigieux peintres flamands du XV^e siècle en examinant leur style. Si la présentation des œuvres est réaliste, c'est-à-dire si le sujet est figuré en des formes plastiques tombant sous les sens, il convient d'insister sur leur conception spirituelle et leur tendance à généraliser. Ne faut-il pas s'élever également au sujet des idées que l'on se fait du dessin de nos primitifs? Une mise au point en cette matière importe et on ne peut qu'applaudir à cette constatation que pour eux la couleur prime le dessin. En véritables artisans, les primitifs emploient des couleurs saturées et transparentes dont l'éclat, la pureté et l'harmonie ne perdent aucune intensité au cours des temps.

Si les peintres flamands de l'époque bourguignonne surent bien équilibrer volumes, plans et couleurs, on doit constater moins d'habileté dans la composition. L'amour du détail bien rendu nuit au rythme général d'une forme. Pour la mise en page, ils s'inspirent toujours de l'équilibre provenant de la symétrie. Ce qui compense ces imperfections, c'est la manière originale de rendre l'espace, de suggérer la profondeur de l'atmosphère grâce à la troisième dimension et à la perspective aérienne, nouveauté que les Italiens ne découvriront que plus tard.

Ces notes font comprendre la richesse et l'importance de la synthèse présentée par M. Van Puyvelde. Toutes ses constatations sont appuyées d'exemples pris aux principaux artistes flamands du XV^e siècle. Ces pages constituent un véritable traité de méthode de travail pour les historiens de l'art du XV^e siècle.

— Continuant ses recherches entreprises, il y a plusieurs années (*Dedalo*, IV, 710-730), sur les peintres flamands de nature morte ayant séjourné en Italie, M. G. J. HOOGWERFF publie le résultat de ses investigations sur *Abramo Breughel e Niccolino Van Houbraken pittori di fiori in Italia* (*Dedalo*, XI, janvier 1931, pp. 482-494). Abraham Breughel, dit le Napolitain (Anvers, 1631- Naples, 1690), eut une influence marquée sur les peintres italiens de nature morte. Plusieurs de ses œuvres sont encore attribuées à Mario de Fiori, notamment celles de sa période romaine (1670-1674), et que conservent le pinacothèque de Turin, le Rijksmuseum d'Amsterdam, le Musée d'Art national de Rome. La collection Leoni de Rome possède un Breughel de la période napolitaine (après 1674), on y sent la création d'un Flamand vivant sous le ciel de Naples.

La famille Houbraken résida longtemps en Italie. Après avoir connu la vogue, le peintre de fleurs Nicolas Van Houbraken tomba dans l'oubli le plus profond. M. Hoogwerff a découvert trois toiles dues à cet artiste. Celle de la collection d'Avanzo à Rome est de première importance, car, au revers, on y trouve une lettre autographe du peintre adressée au propriétaire du tableau, la date est bien indiquée : Livourne, 11 juillet 1704. Deux tableaux de fleurs et fruits de la collection Leoni à Rome s'apparentent directement au premier.

Il serait intéressant de pousser ces études et d'examiner l'influence des peintres flamands sur les italiens se spécialisant dans le genre particulier de la nature morte.

— L'étude des peintres romanisants du XVI^e siècle n'a guère retenu jusqu'ici l'attention des historiens de l'art. La Dr. JULIANE GABRIELS apporte une bonne contribution en cette matière en analysant des œuvres certaines dues aux Francken, *Bijdrage tot de Geschiedenis van het nederlandsche Romanisme*, I, Francken (*De Kunst der Nederlanden*, août 1930, pp. 57-64; septembre 1930, pp. 96-101).

Quatre Francken, originaires de la Campine anversoise, peignirent, entre 1520 et 1670, à Anvers et à Fontainebleau. Les frères Jérôme, Ambroise et Frans suivirent résolument les tendances romanisantes, Jérôme Francken étant cependant plus rapproché du baroque. En effet, ses compositions mouvementées, ses études de raccourci, le sens héroïque de ses pages en font un précurseur du baroque dramatique et dynamique de Rubens.

L'auteur, pour démontrer sa thèse, étudie quelques œuvres de Jérôme Francken. Elle lui restitue le « Martyre de Saint Crépin et Saint Crépinien » (Musée d'Anvers), donné à Ambroise Francken. Les volets de ce triptyque sont conservés dans la sacristie de l'église Saint-Charles d'Anvers, la Dr. Gabriëls y a relevé l'indication précieuse : H(ieronymus) F(rancken) (pictor) R(egis) I(nvenit) 1589. Ce tableau comporte des parties académiques et d'autres impressionnistes, on y sent tous les principes baroques en puissance, il y manque l'unité de lieu, de temps et de sujet.

Le « Prêche de Saint Éloy » de 1588 que conserve le Musée d'Anvers, est incontestablement du même maître, ayant les mêmes caractères de style et de technique. L'« Adoration des Bergers » du Musée de Bruxelles n'apporte que peu d'éléments à la connaissance de l'artiste, c'est une œuvre de jeunesse (1571), et faite en collaboration avec Frans Floris.

Des dix œuvres attribuées à Ambroise Francken au Musée d'Anvers, trois sont certaines, la « Dernière Cène », la « Mise au Tombeau », la « Multiplication des Pains » (A. F. 1594).

Il est à souhaiter que l'auteur de cet article très intéressant continue à livrer le résultat de ses érudites recherches, la connaissance des œuvres romanisantes du XVI^e siècle y gagnera beaucoup.

— Le tableau représentant quatre dignitaires et leurs saints patrons du grand serment de l'Arbalète de Bruxelles, agenouillés devant la Vierge, est conservé dans la sacristie de l'église du Sablon à Bruxelles. Ce panneau est daté (1599), il porte le nom et les armoiries des personnages représentés. M. L. STROOBANT a recherché à identifier ces dignitaires, il communique ses résultats dans une note parue dans le *Folklore brabançon*, X, février-avril 1931, pp. 347-348.

— M. A. CORNETTE compare, au point de vue du sujet, les trois tableaux représentant les « Proverbes » peints par Breughel père et fils, *De Spreekwoorden van Breughel*, dans *De Kunst der Nederlanden*, octobre 1930, pp. 121-126. Ces miroirs de l'encyclopédie folklorique sont conservés au Kaiser Friedrich Museum de Berlin, au Musée Frans Hals d'Harlem et dans la collection Caroly d'Anvers.

— Si Wenzel Cobergher (1557/61-1634) comme architecte mérite de retenir l'attention, étant le premier architecte baroque dans les Pays-Bas, il s'en faut de beaucoup qu'il soit aussi intéressant lorsqu'on examine ses œuvres picturales. M. T. H. FOKKER a tenté de donner une synthèse de sa biographie, de sa production connue et perdue, il s'est assigné comme but d'étudier quelques œuvres afin de dégager sa personnalité de peintre, *Wenzel Cobergher, schilder* (dans *De Kunst der Nederlanden*, novembre 1930, pp. 170-179). L'examen de ses compositions que l'on trouve à Naples, à Rome, à Bruxelles, à Anvers, à Nancy et à Toulouse révèle un peintre voulant bien ordonner ses tableaux, attaché à rendre une anatomie correcte, recherchant des fonds clairs et peignant d'une manière lisse. Cobergher, élève de Martin Vos en 1573, est parmi les derniers peintres maniéristes italianisants.

— Poursuivant ses utiles recherches sur les peintres flamands du XVII^e siècle, M. ZÆGE VON MANTEUFFEL ressuscite un peintre au sujet duquel on ne savait rien, si ce n'est des erreurs, *Mattheus Berkman, ein Antwerpener Bauermaler des siebzehnten Jahrhunderts*, dans *De Kunst der Nederlanden*, août 1930, pp. 52-56.

Deux gravures du XVIII^e siècle, « L'Antidote des embarras du ménage » et « Le Souvenir du temps passé » rappellent des originaux de ce peintre. M. Zæge von Manteuffel propose de restituer au catalogue de ses œuvres trois tableaux peints entre 1666 et 1670, ce sont des « Danses de paysans » conservés aux Musées de Budapest, de Carlsruhe et dans la collection Martin Koch à Wassenaer (La Haye). La manière de draper les vêtements des danseuses, la façon de figurer la danse figée, la raideur des têtes sont identiques dans les cinq œuvres. Les *Liggeren* d'Anvers citent un Mathieu Berkman, né en 1635, et devenu maître en 1655. Cet artiste est dans la tradition de Brauwer, il se rattache directement à David Ryckaert le jeune dont il adopte même la manière de peindre : coups de pinceaux rapides, emploi de tonalités froides et saturées.

JACQUES LAVALLEYE.

UN DESSIN INCONNU D'ANTOINE VAN DYCK

A l'église Saint-Paul à Anvers se trouve, dans la série de tableaux avec les épisodes de la Passion, dite les *Mystères du Rosaire*, une œuvre d'Antoine Van Dyck, représentant le *Portement de la Croix*.

Pour la même série, commandée à différents maîtres par la Congrégation du Rosaire, Rubens avait peint en 1617 une *Flagellation* qui est également toujours conservée à l'église Saint-Paul.

Le *Portement de la Croix* de Van Dyck est une œuvre de jeunesse. Bellori, dans sa *Vite dei Pittori*, parue en 1672, et qui tenait ses renseignements en partie d'un ami de Van Dyck, l'Anglais Kenelm Digby, prétend que Van Dyck aurait exécuté cette œuvre au moment où il quitta l'atelier de Rubens, c'est-à-dire en 1620.

Max Rooses a contesté cette date. Du fait que Van Dyck partit encore la même année, il conclut que l'artiste n'aurait pas pu trouver le temps nécessaire pour achever en ce moment une œuvre si importante. Et Rooses data le tableau de Van Dyck de la même année que celui de Rubens, c'est-à-dire de 1617. Van Dyck était alors un jeune homme de dix-huit ans.

Connaissant la rapidité parfois déconcertante avec laquelle travaillaient les peintres du XVII^e siècle, et surtout un génie précoce comme Van Dyck, nous n'admettons pas sans réserves les conclusions de Rooses : le tableau peut parfaitement avoir été peint en 1620. Dans le doute, disons provisoirement qu'il fut peint entre 1617 et 1620.

Le tableau présente toutes les caractéristiques d'une œuvre de jeunesse. Le jeune Van Dyck, travaillant en ce moment à l'atelier de Rubens, y avait subi la forte influence de ce génie dominateur. Mais il semble que l'élève ait voulu surenchérir sur la force d'expression de son maître. Il n'est pas encore parvenu à dominer ses moyens. Il ne sait pas se contenir et s'exprime dans un langage turbulent. Il n'est pas arrivé au tact de la maîtrise qui choisit et qui ordonne. Et les compositions religieuses de sa première époque, comme le *Portement de la Croix* de l'église Saint-Paul, sont assez tourmentées. Elles sont peuplées de figures musclées qui se bousculent d'une façon violente, et le langage des formes est grandiloquent.

Nous connaissons quelques dessins préparatoires pour ce tableau, dessins qui permettent de suivre pour ainsi dire pas à pas la genèse de l'œuvre.

La première conception est probablement celle du beau dessin conservé au Musée Wicar à Lille (1) (pl. 1). Ce dessin à la plume et lavé au pinceau, sur papier blanc, mesure seize sur vingt-et-un centimètres. La composition en largeur est un de ces croquis, comme nous en connaissons beaucoup de Van Dyck, assez hâtifs il est vrai, mais animés déjà d'une fougue très expressive.

Dès le début, Van Dyck a donné à sa composition la ligne dominatrice, empruntée à Rubens, la ligne baroque, montant en diagonale du coin gauche du bas vers le haut à droite. Les grandes lignes et les masses ont été esquissées à la mine de plomb et poussées plus loin à la plume et au lavis de bistre. La plume a couru fébrilement sur le papier, traçant les contours et les draperies d'une pointe aiguë et nerveuse, et enfin quelques coups de pinceau ont indiqué d'une façon énergique le jeu des ombres et des lumières.

Ce griffonnement, que le jeune artiste venait de jeter ainsi hâtivement sur le papier, est donc probablement la première forme qu'il donna à sa conception. Mais il est certain qu'entre elle et l'œuvre définitive, il devait se trouver d'autres préparations.

(1) Nous remercions vivement notre excellent collègue, M. Théodore, Conservateur des Musées des Palais des Beaux-Arts de Lille, de nous avoir facilité la publication de ce remarquable dessin.



PL. I. — ANTOINE VAN DYCK — LE PORTEMENT DE LA CROIX

Dessin. Musée Wicar. Lille.



PL. 2. — ANTOINE VAN DYCK
LE PORTEMENT DE LA CROIX

Dessin. Kunsthalle de Brême.

En effet, nous connaissons dans la collection de la Kunsthalle de Brême (1) un dessin pour le même tableau (pl. 2). Ici Van Dyck a adopté la composition en hauteur. Mais l'artiste a conservé le groupement général des figures. Leur attitude n'est que légèrement modifiée. Ils sont tous plus ou moins redressés : le Christ, presque étendu dans le dessin de Lille, se trouve agenouillé dans le dessin de Brême et tourne davantage le regard vers la Vierge; le personnage du milieu qui, dans le dessin de Lille, se courbait pour tirer sur la robe du Christ, se tient entièrement debout dans le dessin de Brême, où il tire sur la croix. L'indication des ombres et des lumières a subi également quelques modifications. Et, en général, la composition de Brême est plus mouvementée que celle de Lille.

Toutefois, le dessin de Brême est, tout autant que celui de Lille, un croquis hâtif, une recherche, un tâtonnement, avec des indications sommaires des attitudes et des mouvements, des lignes et des masses, de l'opposition entre les ombres et les parties éclairées.

Il est certain qu'avant d'exécuter la peinture, Van Dyck avait dû exécuter un autre dessin, poussé plus loin que les deux premiers et où l'idée prendrait une forme moins flottante et plus décisive.

Cette troisième préparation vient d'être découverte. C'est un dessin qui a appartenu jusque dans les derniers temps à une assez obscure collection bruxelloise et qui vient d'entrer au Cabinet des Estampes du Musée Plantin-Moretus à Anvers (pl. 3).

Il est exécuté sur papier, évidemment jauni par le temps, à la plume et au lavis de bistre. Quelques parties, comme la robe du Christ, sont rehaussées de lavis gris, tandis que quelques autres dans le haut et au milieu portent des retouches à la gouache. La feuille, découpée sans marges et remontée sur papier fort, mesure vingt-et-un centimètres de hauteur sur dix-sept centimètres de largeur, c'est-à-dire les mêmes dimensions, à peu près, que celles du dessin de Brême (2).

(1) N° 1188. — Reproduit par la *Prestel-Gesellschaft* de Francfort. Voir aussi l'article de GUSTAV PAULI dans *Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge*, XIX (1918), pp. 82 et ss., pl. 3.

(2) Voir aussi ma note dans *Old Master Drawings*, décembre 1930, p. 58 et pl. 39.

Il porte, en bas à gauche, écrit à la plume, le nom de Van Dyck, signature évidemment apocryphe, d'une écriture qui est vraisemblablement de la fin du XVIII^e ou même du commencement du XIX^e siècle.

Le dessin est mis au carreau, ce qui indique qu'il précède immédiatement la peinture même et que Van Dyck s'en est servi pour reporter sa composition sur la toile.

Il diffère en outre sensiblement des dessins de Lille et de Brême. La figure du Christ n'a pas changé. Mais à côté de la Vierge apparaît Simon le Cyrénien, aidant Jésus à porter sa croix. Le personnage qui, dans le dessin de Brême, retient des deux mains la croix, a repris à peu près la position qu'il occupait dans le dessin de Lille et tire sur la robe du Christ.

Van Dyck avait ajouté dans le fond du dessin d'Anvers, entre le soldat casqué et l'homme barbu frappant le Sauveur du bout de sa lance, un nouveau personnage, mais il l'a enlevé ensuite en le couvrant de gouache.

Une fois la composition ainsi définitivement fixée dans tous ses détails, l'artiste a dû exécuter plusieurs études pour des parties séparées. Ainsi ce personnage tirant sur la robe du Christ semble l'avoir préoccupé. Nous connaissons en effet un dessin où il étudia l'attitude de cette figure et spécialement le mouvement du bras et de la main qui empoigne la robe. C'est la feuille intéressante qui se trouve dans la collection de Sir Robert Witt à Londres (1) et où, avec un croquis du buste, le bras se trouve répété trois fois avec cinq dispositions différentes de la main (pl. 4).

Mais ce qui frappe le plus l'attention dans le dessin d'Anvers, c'est la facture même. Ici nous ne sommes plus en présence d'un croquis comme ceux de Lille et de Brême, mais d'un dessin pour ainsi dire achevé. L'anatomie des muscles, notamment dans le personnage vu de dos à droite, est nettement indiquée et soigneuse-

(1) C'est grâce à l'aimable générosité de Sir Robert Witt, à laquelle les historiens d'art ne font jamais vainement appel, que nous avons pu reproduire ici pour la première fois cet intéressant dessin. Il fut exposé à Londres en 1927, « Exposition d'Art flamand », Burlington House, N^o 589 du catalogue.



PL. 3. — ANTOINE VAN DYCK
LE PORTEMENT DE LA CROIX

Dessin. Cabinet des Estampes du Musée Plantin-Moretus à Anvers.



PL. 4. — ANTOINE VAN DYCK — ETUDE POUR LE PORTEMENT DE LA CROIX

Dessin Collection Sir Robert Witt, Londres.

ment détaillée. Il en est de même des plis des draperies dont le flottement des lignes baroques est indiqué par des hachures parfois croisées, ainsi que des visages et des chevelures. En outre, le jeu des ombres et des lumières est calculé de façon à consolider la composition, qui est devenue beaucoup plus compacte que dans les dessins de Lille et de Brême. Tandis que, dans ceux-ci, l'on pouvait encore constater un certain désordre hésitant, dans le dessin d'Anvers au contraire, les personnages forment un ensemble bien uni et bien établi, où, notamment dans la partie du milieu, toutes les lignes, formées par la croix, les bras des bourreaux, la jambe tendue du personnage vu de dos, convergent obliquement vers le haut, surmonté du poing levé de l'homme à la lance. Ainsi toute la composition a acquis son unité et sa solidité, son mouvement et sa vie.

Ce dessin est en outre important pour l'étude de ce que j'appellerais la « calligraphie » du maître, qui rappelle évidemment celle de Rubens, mais qui présente toutefois des traits bien personnels. Le dessin de Van Dyck est toujours plus aigu que celui de Rubens. Tandis que les traits de Rubens ont le plus souvent une souplesse d'arabesque, ceux de Van Dyck sont comme tracés à la pointe de la plume et d'une façon plus incisive. Les mains des personnages ont toujours chez Van Dyck une forme caractéristique; les doigts effilés sont en spatule, aux bouts carrés. Van Dyck tend toujours à agrandir quelque peu et les mains et les pieds. Dans les visages, il accentue l'arc de la bouche et la proéminence du menton. Et, ce qui est tout à fait caractéristique chez Van Dyck, c'est qu'à côté des ombres profondes indiquées au lavis, on trouve des parties dessinées méticuleusement à la plume, avec des hachures croisées et des lignes pointillées.

Ces caractéristiques ont déjà été relevées plusieurs fois, mais il existe peu de dessins de Van Dyck où l'on puisse les lire d'une façon aussi claire que dans le dessin d'Anvers. (1)

(1) Il existe au Landesmuseum de Darmstadt un dessin à la craie noire, rehaussé de blanc, et signé AVD, qui représente la même composition que le tableau de l'église Saint-Paul. Ce dessin

En comparant enfin celui-ci au tableau de l'église Saint-Paul (pl. 5), nous constatons que l'œuvre a perdu de sa force. La fougue impétueuse du mouvement ascendant a presque complètement disparu et les attitudes des personnages, celles des bourreaux notamment, sont beaucoup plus molles. Quant à l'ordonnance elle-même, elle n'a pour ainsi dire pas changé. Le tête du Christ n'est plus inclinée, mais droite. La figure de la Vierge semble plus raide et les plis des draperies — manteau de la Vierge, robe de Jésus et pagne du bourreau à droite — sont moins mouvementées. Quant à l'expression des visages, elle est ici beaucoup moins pathétique : les bourreaux ont perdu leurs facies de brutes hargneuses, la douleur de la Vierge et de Simon semble plus contenue.

Voilà en quelques mots la genèse de cette œuvre et les enseignements que nous pouvons tirer de la comparaison des dessins et du tableau, comparaison qui nous rapproche singulièrement de la façon de travailler du jeune Van Dyck.

Une fois de plus, nous pouvons souligner toute l'importance que présente l'étude des dessins de maîtres, étude qui nous permet, beaucoup plus même que les tableaux, de suivre pas à pas l'élaboration des œuvres d'art, d'approfondir les secrets de l'activité intime de l'artiste qui, sur des feuilles destinées uniquement au travail d'atelier, jeta ainsi et parfois à la hâte les premières formes de son idée. De celle-ci nous pouvons suivre, à travers les dessins, l'évolution jusqu'à l'œuvre définitive que par là nous apprenons à mieux connaître.

Une fois de plus aussi nous devons regretter que la Belgique soit lamentablement pauvre en dessins de nos grands artistes. En dehors de quelques rares dessins au Cabinet des Estampes de Bruxelles, de la Collection Degrez au Musée de Bruxelles (très pauvre en dessins flamands), et de la Collection anversoise au Musée Plantin (qui constitue un intéressant embryon, mais qui

maladroit, fait sans doute d'après le tableau, n'est certes pas de la main de Van Dyck. L'étude à la plume et à l'aquarelle qui est à Chatsworth et qui est signalée par le catalogue de l'Exposition de Londres, 1927 (N^o 589), nous est restée inconnue et nous ne la signalons que pour mémoire.



PL. 5. — ANTOINE VAN DYCK
LE PORTEMENT DE LA CROIX

Tableau. *Eglise Saint-Paul à Anvers.*

manque de crédits suffisants pour s'enrichir), nous ne possédons plus rien des dessins de maîtres flamands !...

Nous sommes d'autant plus heureux d'avoir pu conserver pour un musée belge cette feuille intéressante de Van Dyck.

A. J. J. DELEN.

NOUVELLE CONTRIBUTION A LA CONNAISSANCE DE L'ŒUVRE DE LÉONARD DEFRANCE

Le liégeois Léonard Defrance, l'un des meilleurs maîtres de la peinture belge du XVIII^e siècle, qui depuis quelque temps est remis en valeur, méritait une étude d'ensemble. C'est au cours des recherches effectuées en vue de cette étude (1), que nous avons retrouvé trois tableaux importants, portant la signature de l'artiste, et qui, d'après des comparaisons de style avec des tableaux signés et datés peuvent être classés parmi les œuvres authentiques et datés approximativement.

Le premier tableau que nous avons retrouvé est le *Charlatan* de la collection Beaudouin à Bruxelles, signé L. Defrance de Liège. Monsieur Beaudouin l'a acquis à la vente de la collection Saintelette de Bruxelles, le 23 novembre 1923.

Il représente un Charlatan monté sur des tréteaux, entouré d'un rassemblement de personnes de tous genres et de toutes conditions qui écoutent son discours. Près de lui, on voit à l'avant plan une femme assise sur une chaise causant avec un homme couché sur une table; au fond on aperçoit un homme en costume de parade. Cette scène se passe devant l'auberge « A la marmotte » probablement située sur une ancienne place de Liège.

Ce tableau est peint avec une certaine verve. La touche est légère,

(1) Publiée dans le « Bulletin de l'Institut Archéologique Liégeois », t. LIV (1930), p. 92-113.

facile, nette, les ombres sont bien graduées. Le peintre a employé en abondance les couleurs claires, fraîches, lisses, les tons argentés, le gris perle domine partout, pour le fond, dans les maisons, et même le ciel.

Les tons clairs ne sont pas éclatants. Toutes ces caractéristiques de style sont bien celles de Defrance qui n'aime pas les oppositions vives, les contrastes excessifs, et qui, par cela même, conserve le caractère local, reste un peintre liégeois gardant la tradition de l'école mosane.

Ces observations nous amènent à conclure que ce tableau appartient donc par le style à la seconde période de sa vie artistique, c'est-à-dire la plus intéressante, la plus productive, la plus brillante qui nous a valu la belle série de tableaux de genre, qui a fait sa réputation.

Cette période débute après son voyage en Hollande, donc après 1773. Son style est complètement changé et l'on constate l'immense progrès accompli par Defrance dans le dessin et l'emploi des couleurs; de plus il réduit le format de ses tableaux et fait de la peinture de mœurs.

On peut établir une comparaison entre notre tableau et le *Charlatan* de la collection du Comte de Kerckhove de Denterghem à Bruxelles. Ce n'est pas une copie mais une seconde exécution d'un tableau de même sujet. Nous ne constatons que de légères différences dans la disposition des maisons formant le décor, dans l'attitude de certains personnages ou de l'enseigne « A la marmotte » qui est devenue « Au lapin noir ».

Le style du « Charlatan » de la collection Beaudouin est inférieur à celui de la collection de Kerckhove.

En plus des critiques de style comparatives, voyons quels documents pourront nous servir à dater ce tableau.

Le tableau de la collection du Comte de Kerckhove a pu être identifié par la concordance des dimensions avec le tableau intitulé « Charlatan » exposé par Defrance à la société d'Émulation en 1781.

Monsieur Vallery-Radot dans la « Revue d'Art », de 1926 publia dans un article sur L. Defrance des extraits de catalogue de vente

et entre autres celui de la vente Dubois à Paris du 31 mars 1784.

Dans cette vente passe un tableau de L. Defrance intitulé le « Charlatan ». Voici l'extrait du catalogue : « N^o 142. Un charlatan présentant à nombre de personnages un onguent dont il vante la vertu; près de lui et sous une banne attachée à une maison on voit un paillasse en demi-teinte; une femme assise sur une chaise et vêtue du costume de danseuse de corde semble parler à un pierrot couché à plat ventre sur une table. Cette scène est ornée de trente-cinq figures, hommes, femmes et enfants. Toile. H. 18 p., Larg. 24 p. ».

S'agit-il de notre tableau? C'est le même sujet et ce sont les mêmes dimensions, mais il est sur toile alors que le nôtre est sur bois. Il est vrai qu'un tableau sur toile peut être transposé sur bois. Il ressort cependant de cette constatation que nous ne pouvons conclure trop vite; elle nous laisse circonspects bien qu'on soit tenté de croire qu'il s'agit du même tableau.

Nous avons ensuite deux autres tableaux :

Intérieur d'une prison sous la Révolution et *Les prisonniers au Temple* signés L. Defrance de Liège.

Ils se trouvaient autrefois dans la collection Van Overloop de Bruxelles et l'on ignorait ce qu'ils étaient devenus. Or ils étaient entrés dans la collection du Baron Janssens vendue à Amsterdam le 26 avril 1927; ils passèrent de nouveau en vente en novembre 1929 (de la collection Hortsman) à Amsterdam, où ils furent acquis par M. Goudstikker d'Amsterdam, le propriétaire actuel.

L'*Intérieur d'une prison sous la Révolution* représente une pièce, éclairée par deux petites fenêtres, où sont réunis des gens du peuple et des aristocrates.

Le tableau *Les prisonniers au Temple* est le pendant du précédent. C'est un souterrain voûté où sont attablés plusieurs groupes sous la surveillance de quelques jacobins.

Aucun document écrit ne date d'une manière certaine ces tableaux mais l'étude attentive des costumes des personnages, si on considère

ceux là comme un élément chronologique nous autorise à placer ces deux œuvres au début de la Révolution de 1789.

On y trouve aussi certains caractères relatifs au style de Defrance à cette époque, au point de vue des couleurs, du dessin, et par exemple le modelé du corps qui apparaît sous les vêtements.

Ils se rattachent donc aux nombreux tableaux de Defrance de cette époque, entre autres : *La visite à la manufacture de tabac* du Musée des Beaux-Arts de Liège et *Scène de raccolage* de la collection Vierset à Huy, et que nous datons avec assez de précision, grâce aux mêmes indications des costumes.

En résumé, nous estimons que l'on peut considérer comme appartenant à Defrance trois tableaux qu'on avait oubliés, et nous les daterons, le premier *Le Charlatan* avant 1784, et les deux autres vers 1789.

MARIA LOUIS.

ESSAI DE CATALOGUE CRITIQUE DES ŒUVRES DE NICOLAS DE NEUFCHATEL

Au firmament des gloires artistiques du passé, Nicolas de Neufchâtel, depuis quelques années, tend à prendre la place d'une étoile de première grandeur.

Il y a cinquante ans, on ne parlait pour ainsi dire pas de lui. En Allemagne, où se trouvent nombre de ses œuvres, on ne lui connaissait que quelques toiles. La plupart de celles qu'on lui attribue aujourd'hui étaient inscrites dans les catalogues sous les noms fameux d'Holbein et de Moro, ou de ses contemporains Pourbus, Key et Amberger.

Un seul portrait lui a toujours été laissé : celui du mathématicien Neudorffer et de son fils, actuellement au musée de Munich. La raison principale en est que, sur le cadre du tableau, se lit une inscription en lettres d'or sur fond noir, rappelant que l'œuvre a été faite par N. de Neufchâtel et offerte à la municipalité de Nuremberg où le mathématicien avait vécu et s'était acquis une brillante réputation.

Et cependant, de 1560 à 1567 (au moins), Nicolas de Neufchâtel, dans la ville des Dürer et des Holbein, a été le peintre de portraits le plus réputé, le plus à la mode. Tous les riches patriciens, les marchands cossus de la grande ville hanséatique ont tenu à cette époque à se faire peindre par le Néerlandais : les Tücher, les Behaim,

les Ayrer, les Kotzler, les Dorrer, les Fürer, tous grands noms dans l'opulente république, l'avaient choisi pour leur peintre.

Maximilien II l'appelle à Prague pour y faire son portrait et celui de sa fille. Bref, c'est la gloire.

Puis, brusquement, vient l'oubli. Van Mander ne le cite même pas dans son fameux ouvrage. Sandrart et Doppelmayer n'ont pour lui que quelques mots, et son nom n'est plus rappelé que par le seul cadre du portrait de Neudorffer.

En Allemagne, depuis cinquante ans on s'est efforcé de réparer l'injustice des temps révolus et Wilhelm Schmidt, Waagen, Wolltman, Müller, Singer et von Würzbach s'y sont employés. On a retrouvé dans les musées de Berlin, de Prague, de Budapest, de Munich, des portraits qui, bien qu'attribués à Holbein ou à Moro, ne pouvaient guère, de par la date de leur confection ou de par le costume de leurs personnages être conservés à ces grands maîtres. Et par la comparaison des attitudes, par les particularités du costume nurembergeois de la deuxième moitié du XVI^e siècle, on a songé au peintre du portrait de Neudorffer et on lui a restitué une vingtaine de toiles.

Mais ce mouvement, limité à l'Allemagne, n'avait en somme intéressé que les spécialistes et les directeurs de musée. Le nom de Nicolas de Neufchâtel continuait à demeurer dans l'oubli, ignoré de la masse des amateurs éclairés, au point que les catalogues se résolvaient difficilement à modifier leur attribution primitive.

Il a fallu que, se souvenant de l'origine hennuyère du peintre, nos critiques d'art belges se souciaient quelque peu de lui, pour mettre son talent en pleine lumière et lui restituer la place à laquelle il a indiscutablement droit parmi les meilleurs portraitistes du XVI^e siècle.

L'exposition des Maîtres wallons, organisée par M. Jules Destrée à Charleroi en 1911, montrait deux portraits en pied, grandeur nature, de Pelgrom de Bar le duc et de sa femme, envoyés par le Musée de Budapest, et qui trahissaient évidemment la main de notre peintre. Ces deux œuvres soulevèrent l'enthousiasme. C'est à ce mo-

ment que, m'intéressant à ce peintre, je m'employai à réunir sur lui le plus de renseignements possible. Des documents dignes de foi assuraient qu'il était né à Mons et M. Gonzalès Decamps, un chercheur d'archives, avait retrouvé l'existence d'une famille d'orfèvres et de peintres du nom de Neufchâteau à Mons, au XV^e et au XVI^e siècle. Les recherches faites par M. Carlot, archiviste à Mons, me permirent de retrouver un acte qui donnait la date de naissance du peintre, 1527, et clôturait définitivement le problème de son origine montoise.

Mais en même temps que paraissait mon étude sur Nicolas de Neufchâtel, était publiée à Munich, dans le *Jahrbüch für bildende Kunst*, une très intéressante contribution de R. A. Peltzer, conservateur-adjoint des musées de Munich. Étant au centre même de l'activité de notre peintre, il a pu découvrir certains détails originaux sur le séjour de Neufchâtel à Nuremberg et retrouver notamment dans le musée de Copenhague et à Nuremberg de nouveaux portraits à ajouter à la liste déjà connue. De plus, en examinant les nombreuses gravures de Sandrart, Fennitzer, Mültz, Pfann et autres artistes qui ont reproduit les tableaux les plus marquants de leur temps et dont foisonnent les cartons de la Pinacothèque de Munich, il a pointé toute une série d'estampes qui doivent avoir été faites d'après des portraits de Neufchâtel, aujourd'hui disparus. Il n'y a là que des suppositions. Elles sont basées sur la date des tableaux, sur les personnages représentés et sur l'allure générale du sujet. Mais elles sont vraisemblables. Une de ces gravures qui porte le nom de Paul Behaim, permet d'identifier la figure barbue du patricien qui se trouve au musée de Budapest.

Enfin, l'exposition des Maîtres du Hainaut, qui s'est tenue à Mons et vient de fermer ses portes, a réuni treize œuvres de Neufchâtel. Cet ensemble qui n'avait pu être réalisé jusqu'ici a permis de mieux étudier l'œuvre du portraitiste, et, par voie de comparaison, de détailler sa technique. Personnellement, je connaissais déjà pour les avoir vues dans leur musée, un grand nombre de tableaux du peintre. L'exposition de Mons et un voyage récent entrepris à Prague et à

Budapest m'ont permis de compléter mes informations et mes études à ce sujet.

Voici donc ce que je propose dans l'état actuel de nos connaissances sur le peintre, comme catalogue de ses œuvres.

Le point de départ de toute critique doit être le portrait de Neudorffer : le seul qui soit authentifié par des pièces d'archives et des éléments immédiatement probants. Nous connaissons trois tableaux faits à Nuremberg, dans la période de 1560 et 1570, qui empruntent au portrait de Neudorffer les mêmes éléments de composition et le même sujet : Un maître et son élève. Ce sont la femme du mathématicien Pirkher et sa fille de la collection Nostitz (Prague), le maître d'écriture Brechtel et son fils (collection privée à Leipzig) et l'orfèvre Lencker et son fils à Copenhague. Les trois tableaux s'inspirent évidemment du fameux portrait de Neudorffer. Bien que la pose de Brechtel soit presque la copie de celle de Neudorffer, R. A. Peltzer pense qu'il faut y voir la main d'un élève ou d'un imitateur de notre peintre. Quant aux deux autres, ils sont sans conteste de lui. Bien que n'ayant vu le tableau de Brechtel que par les reproductions photographiques, j'y découvre une œuvre de Neufchâtel. M. Peltzer trouve une preuve de la négative dans le fait que le tableau est peint sur bois, alors que Neufchâtel a peint ses grandes œuvres uniquement sur toile. Ce n'est guère probant, car le portrait de femme de Bruxelles est sur bois. Il semble d'autre part fort naturel que Brechtel, qui fut le successeur de Neudorffer en 1563, à la mort de ce dernier, ait voulu se faire peindre par le même artiste et dans la même pose que son prédécesseur.

Il y a ensuite toute une série de tableaux qui ont entre eux une parenté frappante : ce sont ceux qui représentent ce qu'on peut appeler la femme de Neufchâtel, portant le caractéristique costume nurembergeois de l'époque : robe de soie ou de velours, corsage largement échancré, garni sur la poitrine d'une grande pièce de broderie transversale, fausses bretelles, manches étroites à grands revers, guimpe reliant le corsage au tour de cou. Le tout orné de lourdes chaînes d'or. La coiffure est une simple toque plate ou un



NICOLAS DE NEUFCHATEL — PORTRAIT D'HOMME

Musee des Beaux-Arts, Budapest.

fichu brodé. De ce type, on connaît treize portraits : un à Amsterdam; un à Bruxelles; un à Londres; deux à Prague; deux à Budapest; deux à Saint-Pétersbourg; un à Munich; deux à Berlin; un à Carlsruhe.

Certains de ces tableaux ont leur pendant masculin : deux à Prague; deux à Budapest; un à Munich; un à Berlin; un à Saint-Pétersbourg. Le tableau de Carlsruhe comprend sur le même panneau le portrait des deux époux. Cela fait donc vingt toiles qui forment en quelque sorte le noyau de la production de Neufchâtel et le groupe d'œuvres auquel il faut se reporter, avec le portrait de Neudorffer, pour authentifier les autres œuvres du peintre.

On a voulu rattacher à ce groupe deux portraits de femme, l'un de l'Académie de Saint-Pétersbourg, que M. Peltzer inscrit dans son catalogue, mais dont le costume tout à fait flamand justifierait une attribution à Pourbus; l'autre de la collection du comte Spencer à Althorp; le costume de celle-ci est bien de l'Allemagne du sud mais avec une richesse de détails qui détonne dans la parure plutôt sobre des personnages de Neufchâtel; les tons sont également fort clairs pour être du pinceau de notre peintre qui travaille plutôt dans les tons sombres. J'écarterai également, pour des raisons de costume et de technique, deux portraits de femme, Véronica à Zeebourg (Thurgovie), l'autre au musée de Mons (vieille femme, provenant de la collection Cardon).

Il est une autre série de portraits masculins, plus malaisés à identifier, mais où la technique picturale de l'artiste, suffisamment précisée par les tableaux ci-dessus décrits, intervient comme principal critérium.

Au musée de Hanovre, se trouvait autrefois un guerrier à la barbe épaisse appuyant la main sur un heaume et sur une pile de livres. Ici aussi Neufchâtel a détaillé les accessoires plus que de coutume, mais la facture est bien de lui : modelé sans dureté, fond sombre, tonalités un peu lourdes mais admirablement nuancées, traitement très caractéristique des fourrures.

Le chirurgien (ou mathématicien) de Darmstadt avec sa spirituelle

barbe en pointe est tout à fait dans la note de Neufchâtel : grande sobriété de détails, attitude du personnage aisée et souple, costume nurembergeois. M. Peltzer y ajoute un très beau portrait de Paul Tücher qui se trouve encore dans la famille nurembergeoise du même nom et le portrait en pied de Wolfgang Müntzer von Babenberg au Musée germanique de Nuremberg, qui rappelle beaucoup, bien que d'allure moins élégante, le portrait de Pelgrom de Budapest.

A l'exposition des Maîtres du Hainaut se trouvait un portrait d'homme venant de la fondation Gottfried Keller de Zurich qui rappelait tout à fait le portrait de Tücher. Enfin, à Munich, il y a un petit portrait de vieillard (le docteur Valentin Kotzler), et à Wurzburg, une toile assez abîmée d'un homme barbu que rien n'empêche d'inscrire à notre catalogue.

Plus douteux est le portrait d'un vieillard du musée de Rouen : le costume a été fortement retouché mais la figure est peinte d'une façon admirable; l'œuvre était exposée à Mons et j'ai trouvé par comparaison que la carnation du visage différait assez sensiblement des autres effigies du peintre. C'est cependant dans la note de Neufchâtel.

Reste le portrait du cavalier du Musée de Cassel, œuvre magnifique qui se trouvait également à Mons. Faut-il le rattacher à l'œuvre de Neufchâtel? Les uns disent oui, les autres, non. M. Peltzer d'après deux initiales inscrites sur la dague de l'épée (H. K.) veut reconnaître dans le personnage, le juge (Stadtrichter) Hiéronymus Koler de Nuremberg. D'autre part, la veste militaire à crevés, les deux dagues, la braguette de cuir indiquent un cavalier et le costume, bien que se rapprochant de celui des lansquenets, a d'étonnantes analogies avec certains uniformes de reîtres anglais. C'est sur cette base que M. Hulin de Loo se refusait à y voir un portrait de Neufchâtel. La coloration est plus claire que celle des portraits connus du peintre; le fond est vert de gris, les manches sont de teinte groseille, le tout admirablement nuancé. D'autre part, certains tons me rappellent ceux de la Nurembergeoise du musée de Budapest. Il faut placer encore un point d'interrogation à côté de ce tableau;

mais si on peut l'attribuer au maître, il constitue un des plus beaux fleurons de sa couronne.

Nous sommes donc à même de dresser un catalogue raisonné des portraits de l'artiste, comprenant une trentaine de toiles qui peuvent lui être attribuées avec certitude. C'est là une production importante qui permet dès à présent de juger le peintre et de le situer à un rang très marquant dans l'histoire de l'art au XVI^e siècle.

HENRY DELANNEY.

201

ANTIPHONAIRES ENLUMINÉS DE L'ABBAYE DE FOREST

(1500-1502)

NOTES BIBLIOGRAPHIQUES.

Des recherches de nature paléographique nous ont mis en contact, depuis plusieurs années déjà, avec la plupart de nos anciennes bibliothèques monastiques conservées actuellement dans des maisons religieuses ou des séminaires épiscopaux.

Parmi les recherches de ce genre nous devons signaler deux visites faites à l'abbaye campinoise de Westmalle, dans la province d'Anvers. Les abbayes de Trappistes ne jouissent en général pas de la réputation d'être riches en manuscrits et les abbayes belges, d'origine récente, moins que toutes autres; mais nous avons entendu dire qu'à la bibliothèque de Westmalle existaient des œuvres très intéressantes dont les moines étaient fiers.

De fait, en laissant de côté une dizaine de manuscrits de valeur diverse du XIII^e au XVI^e siècle, l'abbaye garde précieusement cinq énormes volumes qui constituent l'ornement de sa bibliothèque. Nous avons cru qu'au point de vue paléographique il n'était pas inutile de faire connaître sommairement à un public épris d'érudition ce qu'un simple touriste peut admirer actuellement le plus commodément du monde grâce aux facilités de transport et à l'obligeance des PP. Trappistes (1).

(1) Nos remerciements cordiaux au Père abbé de Westmalle pour l'autorisation de photographier ainsi qu'aux PP. Stanislas et Théophile pour leur extrême complaisance à notre égard.

Les documents qui nous occupent ont appartenu jadis, c'est-à-dire avant la Révolution française, à l'abbaye des bénédictines de Forest-lez-Bruxelles. L'abbaye de Westmalle en devint propriétaire en 1836 par l'intermédiaire d'un prêtre, nommé Coquelet, par suite du don qu'en fit une béguine inconnue résidant à Tournai. Ce renseignement est consigné dans une note écrite sur la feuille de garde du tome premier.

Les manuscrits de Forest restèrent totalement oubliés dans le courant du XIX^e siècle. En 1909, une lumière indiscreète fut projetée sur eux, sans que personne ne pût se douter qu'il s'agissait de livres liturgiques appartenant à l'abbaye de Westmalle : à la vente publique du 28 juillet, chez le libraire René Fonteyn de Louvain, cinq magnifiques antiphonaires furent soumis à l'évaluation d'acheteurs éventuels compétents. A la vente leur prix monta jusqu'à la somme de quatre-vingt mille francs. Cette somme énorme une fois atteinte, les antiphonaires furent retirés des enchères. On devine aisément ce qui s'était passé : les pères de Westmalle désireux de connaître la valeur de leur trésor avaient soumis celui-ci au feu de la vente; opération toute fictive d'ailleurs, car jamais il n'était entré dans les intentions de la communauté religieuse de s'en défaire.

Une courte description des miniatures des cinq volumes de Forest fut donnée à cette occasion sous forme de chronique dans le *Tijdschrift voor Boek- en Bibliotheekwezen* (t. VII, 1909, pp. 201-203, et trois planches phototypiques). Le rédacteur de la note termine en disant : « Op het ms. werd geboden tot 80.000 frank; het ingehouden en het is dus niet, zooals aanvankelijk te vreezen was, voor ons land onherroepelijk verloren. »

Ceci dit, présentons les documents. Ce sont cinq immenses et pesants volumes (de quarante à cinquante kilogrammes chacun), mesurant 0,60 m. sur 0,40 m., ayant servi anciennement de livres liturgiques de chœur ou d'antiphonaires à l'abbaye de Forest.

La reliure est en ais de bois, recouverts de peau de truie et munis de grands cabochons en laiton; les coins en cuivre portent les armes des Liedekerke, en souvenir de Marguerite de Liedekerke, abbesse

de Forest; les fermoirs ont des lanières de cuir, terminées par une agrafe avec inscription en lettres gothiques : *JHESUS MARIA*.

L'auteur, disons dès maintenant le copiste des antiphonaires, est un scribe dont le nom était entièrement inconnu jusqu'ici. C'est un certain *Julien de Gavre*, dont on dit seulement qu'il était prêtre, qu'il avait entrepris le voyage à Jérusalem et qu'il acheva le tome troisième des antiphonaires la veille de Saint-Martin de l'année 1502 (1).

de Gavre avait été chargé de ce travail, deux ans auparavant, par l'abbesse de Forest, Marguerite de Liedekerke, ainsi que le fait est relaté à la fin du tome second des antiphonaires par ce texte contemporain : « *POST SALUTIFERAM REFORMATIONEM PER REVERENDISSIMUM CAMERACENSEM EPISCOPUM HENRICUM DE BERGIS FACTAM, INGENUA AC MORUM PROBITATE PRAEDICTA MARGARETA DE LIQUERCQUE HUIJUS SOCII CÆNOBII ABBATISSA PRIMA, FECIT CHYROGRAPHARE, PERAGERE ET ORNARE HOC OPUS LITTERIS ET NOTIS EGREGIIS PER VENERABILEM DOMINUM JULIANUM DE GAVRE ANNO DOMINI M^o QUINGENTESIMO MAGDALENE PROFESTO* » (2).

On ne s'aventurera pas trop en rapprochant le nom de Julien de Gavre de celui de l'abbesse même de Forest. M^{me} de Liedekerke, issue de la famille de Gavre (3). Était-ce un parent? On est tenté de le croire. D'autre part le copiste ne se gêne pas d'orner son œuvre de son propre portrait accompagné de ses armoiries, détail frappant lorsqu'il s'agit d'un enlumineur; ceux-ci n'ont pas l'habitude de prendre de pareilles libertés. Car on peut regarder comme étant le portrait de Julien de Gavre le personnage en prière, agenouillé, figurant dans la marge à la page 10 du tome quatrième des antiphonaires; c'est un homme d'église,

(1) *JULIANUS DE GAVRE PRESBYTER, PEREGRINUS HIEROSOLIMITANUS COMPLEVIT HOC OPUS ANNO QUINGENTESIMO II^o MARTINI PROFESTO. ORETIS PRO EO*. « Antiphonaire », t. III, p. 620.

(2) « Antiphonaire », t. II, p. 690.

(3) Sur la famille de Gavre, voir *Biographie nationale*, t. VII (1880-1883), col. 529-534.

tonsuré, dont la robe est munie de trois croix de Jérusalem; derrière lui se trouve un personnage tenant une palme, sans doute saint Julien, son patron. Si on se rappelle que de Gavre était lui aussi prêtre et avait été pèlerin en Terre-Sainte, on ne refusera pas de voir dans l'enluminure une figuration du copiste même.

Plus bas que ce portrait on trouve un écu avec ces armoiries : chevron d'azur sur fond d'argent et trois croix de Jérusalem d'or au premier, au deuxième et au troisième. Notons encore le rapprochement entre le pèlerin de Jérusalem qu'avait été Julien de Gavre et les armoiries en question.

de Gavre apparaît ainsi comme un nouveau nom dans le monde des copistes de talent du début de la Renaissance artistique dans nos provinces. On sait malheureusement peu de choses de lui, mais dès maintenant il est permis d'affirmer que, dans son art, il fut un maître de grande valeur auquel l'abbaye de Forest fit souvent appel.

Les comptes de la boursière, Jeanne van Marcke, une des rares pièces de comptabilité conservées de cette maison religieuse, mentionnent à plus d'une reprise des paiements effectués à de Gavre pour travaux de copie. Pour l'année 1504, il est dit, entre autres (1) :

« *ITEM MESSIRE JULIEN DE GAVER GEDEVEN XXII APRILIS (1504) op rekeninge van de boeken die hy scryft... X Ryxsg.* »

« *ITEM OPTEN SELVEN DACH DEN SELVEN GEDEVEN TOTTEN BRIVIAIRIE DIE HIJ HEEFT DOEN SCRYVEN VOER TGOIDSHUYS... XX ST.* »

« *ITEM MESSIRE JULIEN VOERSCREVEN NOCH BETAELT OP SINT JANSVONT ANNO IIII^o (1504) by zynen neve voerscreven... XII Rycxgulden.* »

« *ITEM NOCH DEN SELVEN II SEPTEMBER BY JEHAN... XII RG.* »

Ces textes montrent de Gavre non seulement chargé de besognes d'écriture de tout genre pour les bénédictines de Forest mais préposé, au surplus, à l'exécution et à la direction d'entreprises graphiques;

(1) Compte d'octobre 1503 au 1^{er} octobre 1504. Établissements religieux, n° 7485, aux Archives générales du royaume.

car c'est lui qu'on voit commander la copie d'un bréviaire destiné à la communauté religieuse. Aussi ne sommes nous pas fort éloignés de considérer messire *Julien de Grave* comme une espèce d'aumônier ou de directeur spirituel des sœurs de Forest; en tout cas, on a affaire à quelqu'un qui, à l'abbaye, joue un rôle d'avant-plan.

Quel fut son rôle dans l'exécution des antiphonaires de Westmalle?

Il est hors de doute, d'abord, qu'il fut le copiste, en tout ou en partie de l'œuvre chirographée (*peragere fecit abbatissa*); ensuite qu'il illustra celle-ci d'une ornementation variée (*et ornare hoc opus*), c'est-à-dire qu'il prit soin et de la décoration des marges par la peinture des fleurs, d'animaux et de la graphie des lettres majuscules, richement illustrées, que, dans le langage des techniciens de la fin du moyen âge on appelait communément les « cadasses » (*cadassae litterae*) (1), enfin on peut aller plus loin encore et considérer Julien de Gavre comme l'auteur des soixante-douze miniatures qui ornent les antiphonaires, car c'est de la sorte que nous interprétons les mots : « *et ornare... et notis egregiis per...* ».

C'est lui qui traça les notes musicales dans les cinq volumes (*notis egregiis*).

En un mot, Julien de Gavre a composé toute la partie graphique des antiphonaires; on ne peut, d'après nous, lui attribuer davantage, car il serait téméraire de le considérer comme l'auteur des soixante-douze miniatures qui ornent ceux-ci. Le colophon qui se trouve à la fin du tome deuxième (p. 690) ou le texte que nous venons d'invoquer n'autorisent en aucune manière semblable attribution. On reste donc, jusqu'à nouvel ordre, dans l'ignorance la plus complète quant au nom de l'enlumineur ou du miniaturiste de Forest.

Quoiqu'il en soit, Julien de Gavre se révèle dans son œuvre comme un ouvrier de grand talent à la main très exercée; comme copiste il a bonne plume; quant au peintre de fleurs, sa maîtrise est réelle.

Comme compositeur de lettrines et de détails marginaux, son

(1) H. NÉLIS, *Litterae cadassae, litterae gothicae*, dans REVUE BÉNÉDICTINE, t. 41 (1929), pp. 268-271.

savoir faire est remarquable. Il est de loin supérieur à l'artiste qui, vers la même époque, illustra les antiphonaires de Gembloux (1); il le surpasse en richesse d'inspiration et en variété d'expression; chez lui les couleurs sont plus vives et mieux maniées; on ne pourrait, au point de vue du talent, le comparer qu'à l'auteur des fameux antiphonaires de Marguerite d'Autriche.

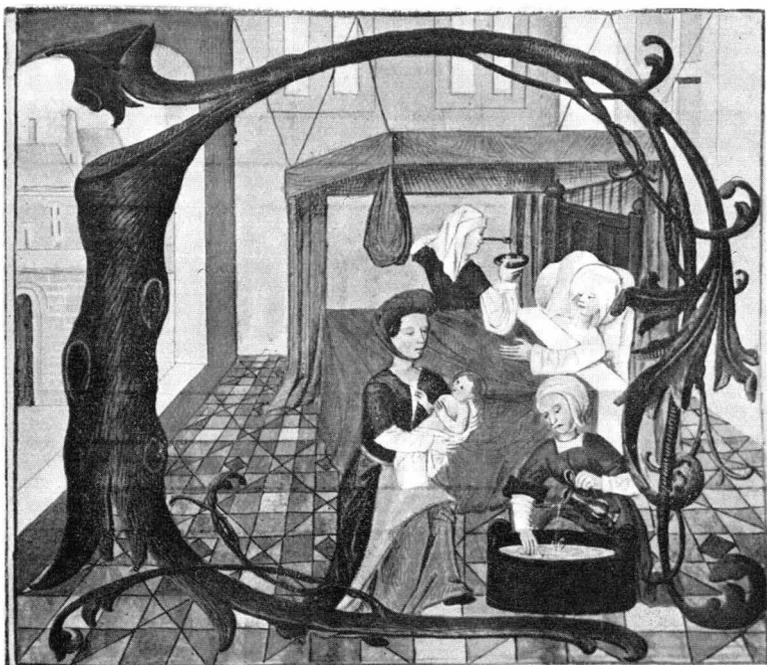
Sans doute, de Gavre n'a point inventé les motifs décoratifs qu'il développe avec une profusion inouïe le long des marges et autour des lettres majuscules. On ne peut au surplus invoquer — ni pour lui ni pour un autre — les mérites de la nouveauté dans ce domaine, mais nul, mieux que de Gavre ne réussit à composer un ensemble harmonieux et agréable.

Comme tout artisan de manuscrit du début du XVI^e siècle, il a peint des fruits (fraises, raisins), des fleurs (roses, pâquerettes, bluets, œillets), des animaux réels ou de fantaisie (papillons, limaces, etc.), et des oiseaux en masse; l'admiration s'éveille pourtant quand on se penche sur quelques-unes des scènes que de Gavre a su rendre animées, originales et habilement composées, généralement sur fonds dorés. Examinons maintenant l'œuvre du miniaturiste anonyme, collaborateur de de Gavre.

Celle-ci est, sans conteste, une composition de valeur sans que nous voulions, loin de là, faire passer son auteur pour un génie de premier ordre. Il décèle un talent d'enlumineur qui le place dans la moyenne de son époque.

Avec quelque gaucherie il parvient à rendre, sans trop d'efforts, l'expression artistique adéquate des scènes qu'il doit traduire; les sentiments divers qu'inspirent l'Ancien Testament ainsi que la vie des saints trouvent en lui un interprète sincère et parfois habile. Quand il faut exprimer la joie, la douleur ou la surprise, il a les accents voulus; voyez la *Décollation de Saint Jean-Baptiste* (Pars. V, page 339). Il réussit à merveille à nous faire partager l'intimité douce que respire une scène comme celle de la *Nativité de la Vierge* (Pars. V, page 349). Chaque figure a généralement l'expression exigée par

(1) Bibliothèque royale de Bruxelles, Manuscrits n^{os} 5645,47.



ANTIPHONAIRES DE FOREST

MARTYRE DE S. ETIENNE ET NATIVITÉ DE LA VIERGE

le contexte, c'est-à-dire extrêmement variée suivant les circonstances.

L'unité de composition des petits tableaux est obtenue grâce à l'emploi de procédés identiques; c'est ainsi que le fond des scènes est tracé soit en couleur bleu pâle, soit en couleur d'or habilement arrangée.

Ce qui frappe le plus dans les antiphonaires de Forest, c'est l'admirable adaptation de l'œuvre du copiste Julien de Gavre à celle de notre miniaturiste anonyme. Nulle part, on ne relève de disparate maladroit, ou une mauvaise mise en page entre le dessin de la marge et la peinture proprement dite. L'exemple le plus typique de cette entente est fourni par la Pars V, p. 349. Le peintre a su tirer un heureux parti de la lettre initiale N; celle-ci est représentée par un arbre sous le feuillage duquel est peinte une gracieuse scène. Cette collaboration est si intime, si parfaite, qu'on est amené à croire que l'ensemble émane d'une même main. Nous croyons néanmoins qu'il n'en est rien, contrairement à ce que l'on a affirmé (1).

Voici un bref relevé des soixante-douze miniatures :

PARS PRIMA.

Page	1	Commémoration des défunts.
»	6	Dédicace de Jésus au temple.
»	31	Apparition du Seigneur à David.
»	137	Saint Michel.
»	141	Idem.
»	175	Saint Jérôme.
»	196	Saint Remi (avec armoiries de l'abbesse Marguerite de Liedekerke).
»	226	Saint Denis.
»	256	Saint Luc peignant la Vierge.
»	294	Sainte Ursule.
»	329	Saints Simon et Jude.
»	366	Toussaint.
»	397	Saint Martin.
»	427	Sainte Cécile.
»	455	Saint Clément.
»	481	Sainte Catherine.

(1) *Tijdschrift voor Boek- en Bibliotheekwezen*, t. VII, Antwerpen, 1909, p. 199.

PARS SECUNDA.

Page	1	Jugement des âmes (portrait de l'abbesse de Forest, Marguerite de Liedekerke).
»	156	Nativité du Christ.
»	215	Adoration des Mages.

PARS TERTIA.

Page	1	Gloire de Dieu le Père, création des anges, révolte des diables, création du soleil, de la lune, des oiseaux et de l'homme.
»	4	Adam bêchant et Ève filant.
»	56	Arche de Noé.
»	77	Tentation du Christ.
»	105	La femme de Canaan.
»	132	Le Christ guérit un possédé.
»	167	Multipliation des pains.
»	189	Sermon de Jésus; Jésus est menacé.
»	218	Entrée de Jésus à Jérusalem.
»	319	Purification de Marie.
»	327	Le vieillard Siméon recevant l'Enfant Jésus.
»	355	Martyre de Sainte Agathe.
»	381	Saint Amand.
»	410	Sainte Scholastique (portrait de l'abbesse de Forest).
»	435	Chaire de Saint-Pierre.
»	462	Choix de Saint Matthias comme apôtre.
»	492	Saint Benoît entouré de moines bénédictins.
»	528	Annunciation.

PARS QUARTA.

Page	7	Jésus dans les limbes.
»	10	Résurrection du Christ (portrait probable de Julien de Gavre avec ses armoiries).
»	52	Saint Jean à Patmos.
»	75	Représentation allégorique du psaume : Cantabimus canticum novum in terra aliena.
»	95	Ascension.
»	126	Descente du Saint Esprit.
»	163	Fantaisie : oiseaux.
»	170	Trinité.
»	204	Procession du Saint-Sacrement.
»	245	Martyrs dans la gloire (?).
»	251	Saint Marc.
»	270	Saint Philippe et Saint Jacques.
»	302	Saint Jean l'Évangéliste.
»	324	Saint Servais.
»	361	Sainte Alène, martyre, patronne de Forest.

PARS QUINTA.

Page	1	Saints dans le Ciel (portrait de l'abbesse Marguerite de Liedekerke, armoiries).
»	2	David menant paître un troupeau.
»	35	La Sagesse divine mêlant le Vin et l'Eau.
»	55	Tobie et l'archange Raphaël.
»	83	Échelle de Jacob.
»	167	Zacharie au temple.
»	170	Naissance de Saint Jean-Baptiste.
»	186	Martyre des Saints Pierre et Paul.
»	201	Martyre de Saint Paul.
»	217	Visitation.
»	233	Translation de Saint Benoît.
»	249	Sainte Marie-Madeleine portée par les anges.
»	259	Sainte Anne.
»	272	Martyre de Saint Étienne.
»	286	Martyre de Saint Laurent.
»	302	Mort de la Sainte Vierge.
»	321	Saint Bernard.
»	339	Décollation de Saint Jean-Baptiste.
»	349	Nativité de la Vierge.
»	369	Saint Matthieu.

Le *Tijdschrift voor Boek- en Bibliotheekwezen*, t. VII (1909), donne, en pleine page, les trois reproductions suivantes (grandeur très réduite) :

PARS SECUNDA, page 1 : Jugement des âmes (portrait de Marguerite de Liedekerke).

PARS TERTIA, page 1 : Gloire de Dieu le Père.

PARS QUARTA, page 10 : Résurrection du Christ (portrait supposé de Julien de Gavre).

HUBERT NELIS.

UNE " FOLIE " DU XVIII^e SIÈCLE

LE « HEESTER » A BRUGES

Préparant, pour la *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art* une étude sur les peintres décorateurs flamands du XVIII^e siècle, si attachants, et, en particulier, sur l'intéressante famille gantoise des six Van Reysschoot, j'ai trouvé utile de réunir, d'abord, toute la documentation possible sur une ravissante construction située dans un recoin de la ville de Bruges. Ce sera comme une introduction à des recherches plus étendues sur les intérieurs curieux, parfois si cossus, que nous a laissés le XVIII^e siècle.

Quand je dis « documentation », il faut comprendre surtout une documentation graphique — des esquisses inédites dessinées par moi-même — car les commentaires se réduisent à peu de choses.

La construction en question, qui porte le nom de « *Heester* » est située près de la porte de Damme, en la rue des Annonciades, anciennement dite « petit canal » ou *vuyleitje*.

On appelle « *Heester* », d'après le *West-Vlaamsch idioticum* — car ce mot se rencontre surtout dans la Flandre occidentale, où, après la signification d'*arbre* (v. fr. « hêtre »), il a pris par première extension celle d'*enclos planté*, — « een hof, met fruitboomen of plantsoenen, rondom bemuurd en gemeenlijk met een huis daarin of daaraan. — Te Brugge zijn er *heesters* waar men herberg houdt... ».

En somme, un « *Heester* » équivalait, dans sa troisième acception, à un jardin emmuré, privé ou public, avec construction habitable

pouvant servir de guingette ou de maison de plaisance. On rapprochera de sa formation sémantique celle, identique, de la « folie » française, qui dérive du mot « feuillée ».

Des deux cas envisagés nous avons affaire ici au dernier, c'est-à-dire à un petit domaine particulier, gardant les restes exquis des fantaisies d'un mécène brugeois.

Ce délicat *retiro*, qui est actuellement classé à la demande de la Commission locale « Stedenschoon », semble avoir échappé à l'attention du chanoine Duclos qui n'en fait aucune mention dans son ouvrage sur Bruges. C'est à l'obligeance de l'archéologue M. Coppieters-Stochove que je dois d'y avoir été introduit en 1914 et d'en avoir pu dire un premier mot, resté sans autres suites, à la Société d'Histoire et d'Archéologie de Gand.

De la rue, derrière un mur rébarbatif, on aperçoit seulement un pavillon avec belvédère et toit à la chinoise.

L'enclos franchi, deux statues de jardin en pierre, remontant au début du XVIII^e siècle s'offrent aux regards, puis le bâtiment lui-même, dont nous devinions l'existence par sa tour d'angle.

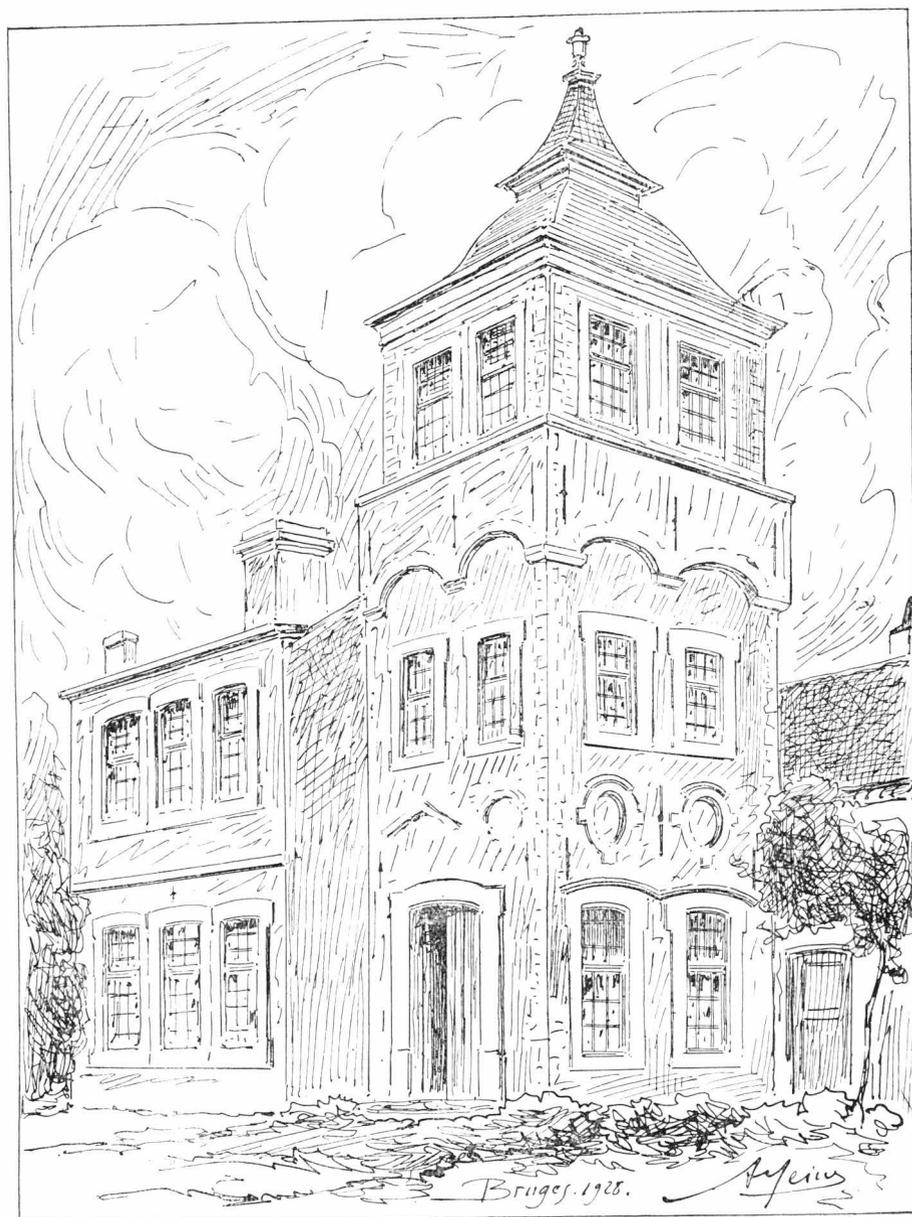
On y accède par un seuil d'exquise ordonnance introduisant au vestibule sur lequel s'ouvrent un salon et les dépendances, — cuisine, office, etc.

Le salon, d'un goût parfait, constitue un bijou de disposition ornementale avec sa cheminée, ses niches et leurs consoles contournées à ravir, ses parois décorées de chinoiseries, et enfin son pavement polychrome.

Tout cela d'une pure donnée Louis XV — un rien annonçant le Louis XVI.

Au premier étage, par un escalier assez simple, partant du vestibule en dérobé voulu, on arrive dans une chambre à coucher, avec alcôve qu'une porte cantonne et qui se trouve éclairée par les trois fenêtres de façade.

Ascendant enfin au sommet de la tour, on trouve le plus délicieux et lumineux réduit à plafond décoré de sujets peints, scènes galantes et détails ornementaux caractéristiques : vases, guirlandes, petit



LE " HEESTER " A BRUGES. — VUE EXTÉRIÈRE.



LE "HEESTER" A BRUGES. — SALON DU REZ-DE-CHAUSSÉE



Dallage en briques rouges - peintes en brun

LE " HEESTER " A BRUGES. — CHAMBRE DU DEUXIÈME ÉTAGE.



oyling
1928.

LE "HEESTER" A BRUGES. — STATUES DE JARDIN.

abbé, dame, jeune homme, singe et perroquet, colombes dans le ciel, etc... Tout cela rappelle les Watteau, les Boucher, les fantaisies artistiques des grands initiateurs français de nos artistes provinciaux, vers la fin du XVIII^e siècle.

Le décor est, ici, bien Louis XVI. On y trouve les médaillons ovales, à guirlandes, à fleurettes, à nœuds, sur les trumeaux d'entre-fenêtres. Celles-ci, bien originales, sont à guillotine.

N'est-ce pas là, ce petit manoir d'une époque de mondanité et de délicates réunions, un exemple typique de la disposition charmante d'un lieu de recueillement, de repos, de délassement galant, peut-être...

Nous ne nous étendrons pas plus largement sur la description de ce pavillon.

Nos dessins nous dispensent de signaler, par le menu, ce qui distingue ces murs, ces lambris, ces autres adaptations si gentiment logiques, dénotant chez ceux qui occupaient ces lieux enchanteurs, il y a des années, un sens du goût, un raffinement dont nous retrouvons, intactes, les manifestations les plus suggestives.

L'ensemble est unique. Quant à sa date de réalisation, voici tout ce que nous savons à ce sujet.

Le mur de clôture est percé d'une porte datée de 1765.

C'est là une indication pour l'*achèvement* des bâtiments, car ceux-ci étaient anciennement plus modestes et ne comprenaient pas, apparemment, de couronnement en forme de salle; peut-être n'y avait-il qu'un simple toit, ou encore une terrasse reposant sur les arcades en arc de berceau que l'on voit aux murs extérieurs.

Si, après le signalement de certains détails que donnent ces derniers, nous remontons aux sources d'archives, nous relevons utilement cette mention authentique que nous communique M. Coppieters-Stochove, d'après ses archives de famille :

« 1 Maart 1719. || Pieter van der Hengt, Daniel Mulier en Ignace van Toers koopen voor gemeene rekening een huis aan het vuilreiken met boeien, werkhuis, landen en *een huizeken van plaisance by d'heer Jooris Aaerts aldaar nieuwe doen maken*, en verstaan zich om by

forme van uitgrootinge aan Ignace Van Toers over te laten het huizeken van plaisance met boomen, *marbere posturen...* etc... »

La date de 1719, fournie par ce document peut être retenue comme étant une indication suffisante pour le commencement des travaux par les propriétaires, associés, primitifs. De fait, les encadrements des fenêtres, les arcs surbaissés, les œils-de-bœuf à la tour, tout cela atteste qu'il y eut au début du XVIII^e siècle, un premier essai d'établissement.

Peut-être ne considérera-t-on pas comme superflue la citation des deux petits textes suivants relatifs surtout à la décoration, conservée jusqu'à nos jours :

« 3 february 1787. Thérèse Danckaert, dochter van Jan Baptiste en van Joanna Van Toers verkoopt aan Guido Danckaert haren broeder *een heester met een huizeken van plaisance...* alsmede de boomen, *posturen* ende blommen staende in den hof.

» 19 octobre 1804. Les successeurs de Michelle Ancke, veuve de Guidon Danckaert, qui comptent des mineurs et des interdits, vendent à Albert Coppieters, ayant pour command Pierre de Melgar, son beau fils, un bien comprenant un grand et beau jardin et *une maison de plaisance meublée* et les arbres du jardin comprenant 20 pêchers, 4 abricotiers, 10 pruniers, 9 poiriers, 37 pommiers, 4 cerisiers, 1 mûrier, 1 poulailler, 8 palmiers, une haie entourant la *statue de Flore*, une grande haie avec portiques, 6 *figures avec pedestaux et bassin...* »

A l'heure où le sens décoratif de nos vieux peintres d'intérieurs est scruté à fond, il convenait de signaler les détails d'une de ses expressions les plus réussies.

ARMAND HEINS.

CHRONIQUE

I. — ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE PROCÈS-VERBAUX

Séance des membres titulaires du 12 avril 1931

La séance s'ouvre à 2.30 heures à Bruxelles, aux Musées royaux des Beaux-Arts, rue de la Régence, sous la présidence de M. le D^r Van Doorslaer, président.

Présents : MM. de Ridder, vice-président ; Rolland, secrétaire ; Bautier, Comhaire, Desmarez, J. Destrée, Ch. Lagasse de Locht, Ed. Michel, Pâris, abbé Philippen, Saintenoy, Tahon, vicomte Terlinden, L. Van Puyvelde, Visart de Bocarmé.

Excusés : MM. Bergmans, Hasse, Mgr Lamy, Soil de Moriamé, Stroobant, Van den Borren, Van Heurck, Van Ortrov.

Le procès-verbal de la séance du 1^{er} février est lu et adopté.

Rapport est fait sur l'Assemblée générale de la Fédération archéologique et historique de Belgique, tenue à Bruxelles, le 15 mars.

Le Bureau de l'Académie est délégué pour poursuivre au cours de la prochaine assemblée, qui aura lieu le 5 juillet, la constitution d'un Bureau permanent dans les termes repris par l'avant-projet communiqué par le secrétaire.

Rapport est fait sur la *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*. Sur la proposition du secrétaire, certaines précisions sont apportées en vue d'accroître le caractère scientifique de cette revue.

Quatre candidatures sont présentées pour un siège de membre titulaire, et sept candidatures pour trois sièges de membre correspondant régnicole.

La séance est levée à 3.30 heures.

Séance générale du 12 avril 1931

La séance s'ouvre à 3.30 heures dans les conditions reprises ci-dessus.

Présents en outre : M^{me} Crick-Kuntziger, MM. Breuer, Courtoy, comte de Borchgrave d'Altena, Faider, Ganshof, Joly, Lavalleye, Tulpinck, membres correspondants régnicoles.

Excusés : les mêmes, plus MM. Closson, le R. P. de Moreau S. J., M. de Schaetzen, Halkin, Hoc, Kintsschots, Leuridan, P. Peeters, S. J., Sander-Pierron, van de Walle, Velge.

Le procès-verbal de la séance du 2 février est lu et adopté.

Des lettres de remerciements ont été reçues de MM. Halkin et Boisacq, élus membres correspondants régnicoles.

M. Ed. Michel entretient la compagnie d'un panneau représentant une troupe d'Européens s'appêtant à combattre des sauvages.

Ce panneau est en liaison absolue avec l'œuvre de Jan Mostaert, peintre de Marguerite d'Autriche, bien qu'il tranche avec les sujets habituels de cet artiste. L'orateur trouve une explication possible de la genèse de ce tableau colonial dans la conquête du Mexique par Fernand Cortez, et en saisirait l'occasion immédiate par l'envoi fait par Charles-Quint à Marguerite d'Autriche de nombreuses pièces provenant du trésor de Montezuma.

Cette communication, dont le texte a paru dans la Revue (n^o 2), est suivie d'un intéressant échange de vues.

Le vicomte Terlinden attire l'attention sur une pièce curieuse du trésor de Montezuma ayant passé par la collection de Marguerite d'Autriche, puis par celle de la cour de l'Arsenal, pour reposer aujourd'hui au Musée du Cinquantenaire.

Le comte de Borchgrave d'Altena signale les « Guides » de l'Ancien Musée de l'Arsenal qui pourraient fournir de précieux renseignements.

M. Saintenoy fait remarquer que la partie principale du trésor de Montezuma, dont Charles-Quint ne s'était pas dessaisi, est encore conservée à Vienne, au Musée de Zoologie.

M. Faider voudrait que l'on mît en relations le tableau et les livres illustrés de l'époque relatifs à la découverte de l'Amérique.

MM. Ganshof et Comhaire émettent quelques observations.

M. Lavalleye parle ensuite d'une « Mise au Tombeau » actuellement en dépôt aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique de Bruxelles. Il la

décrit et en rapproche des esquisses et des répliques. Cette œuvre que l'examen microphotographique permet d'attribuer à Rembrandt aurait-elle fait partie d'une série sur la Passion commandée par Frédérick-Henri de Nassau de 1633 à 1639? Une « Descente de Croix » du Musée de l'Ermitage, signée et datée de 1634, permettrait de soutenir cette hypothèse.

A la suite de cette communication, qui a paru également dans le n° 2 de la Revue, MM. Bautier et Ed. Michel présentent quelques objections.

MM. Lavalleye et Van Puyvelde y répondent.

M. J. Destrée émet quelques considérations sur « l'Exposition d'Art Flamand ancien d'Anvers » où il regrette que les grands sculpteurs des XVII^e et XVIII^e siècles n'aient pas été suffisamment représentés, et passe à l'examen de quelques œuvres d'époques antérieures dont il définit les caractères et situe l'origine.

La séance est levée à 5 heures.

Séance des membres titulaires du 7 juin 1931

La séance s'ouvre à 2.30 heures, à Anvers, à l'Académie royale des Beaux-Arts, sous la présidence de M. le Dr Van Doorslaer, président.

Présents : MM. Soil de Moriamé, président honoraire; Rolland, secrétaire; Hasse, trésorier; Mgr Lamy, MM. Delen, Kintsschots, Paris, Stroobant, Van Schevensteen, Visart de Bocarmé, vicomte Ch. Terlinden.

Excusés : MM. De Ridder, vice-président; Bautier, J. Destrée, Gessler, chevalier Lagasse de Loch, Saintenoy, Van den Borren, Van Heurck, Van Ortrooy, Van Puyvelde.

Sur la proposition du secrétaire, on décide d'envoyer à M. E. Van Heurck, ancien trésorier, gravement malade, une lettre par laquelle la Compagnie lui adresse ses vœux de prompt et complet rétablissement.

Le Président adresse les remerciements de l'Assemblée à M. Kintsschots qui a versé la somme de Fr. 500.— comme cotisation annuelle.

A la suite d'une observation de M. Soil de Moriamé, le Secrétaire fournit des explications concernant la disposition des locaux de la Ville pour les réunions.

Le P. V. de la réunion du 12 avril est lu et adopté sans observations.

Sur la proposition du secrétaire, M. J. Lavalleye est nommé secrétaire-adjoint de la revue, et un Comité permanent de rédaction est constitué au sein du Comité de lecture de la même revue.

A la suite d'un échange de vues, on décide que ce nouveau comité com-

prendra : MM. Bautier, Delen, Ganshof, le vicomte Ch. Terlinden et L. Van Puyvelde. Il se réunira en séance ordinaire tous les deux mois, les jours des autres séances de l'Académie.

Le Secrétaire communique des détails concernant la marche de la *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*.

On arrête définitivement la liste des candidats pour un siège de membre titulaire et pour trois sièges de membre correspondant régnicole.

Sur proposition de M. Delen, Sir Robert Witt, de Londres, est nommé membre correspondant étranger de l'Académie.

La séance est levée à 3 heures.

Séance générale du 7 juillet 1931.

La séance s'ouvre à 3 heures dans les conditions reprises ci-dessus.

Présents, en plus des membres titulaires : MM. Lavalleye, secrétaire-adjoint; Père Peeters, S. J., Peuteman, Sabbe, Van de Walle, membres correspondants régnicoles.

Excusés : en outre également, MM. Caroly, De Puydt, Halkin, Hoc, Lacoste, Leuridan, P. de Moreau S. J., Nélis, Velge.

Le secrétaire fait lecture du P. V. de la séance du 12 avril qui est adopté sans observations; d'une invitation de la Société française d'Archéologie à participer au Congrès de Bourges — auquel M. Paul Saintenoy est délégué — et d'une lettre du Congrès historique, littéraire et artistique organisé à Rouen à l'occasion du V^e centenaire de la mort de Jeanne d'Arc. M. Soil de Moriamé, délégué à ce dernier Congrès, n'ayant pu s'y rendre, l'Académie a répondu par une adresse dont le secrétaire donne également connaissance.

M. Hasse, retour d'un voyage archéologique en France, fait part du désir de plusieurs sociétés relatif à un échange des publications. Le secrétaire donnera suite à ce désir.

Le vicomte Ch. Terlinden, professeur à l'Université de Louvain, entretient l'Assemblée d'une partie du sujet qu'il traite dans son *Histoire militaire des Belges* qui va sortir de presse. Il envisage spécialement les faits de bravoure du XVII^e siècle. Ceux-ci s'ouvrent, dans la guerre contre les Provinces-Unies, par le combat épique de Lekkerbeetje et de Bréauté et se poursuivent surtout au sein des compagnies dites « wallonnes », à travers la guerre de Trente ans et les guerres de Louis XIV.

Après la séance, qui est levée à 4.30 heures, la compagnie procède, sous la conduite du Rév. Père Peeters S. J., à la visite des nouveaux locaux de l'Institut Saint-Ignace, installé dans l'ancien hôtel Van Liere.

Le Secrétaire,
PAUL ROLLAND.

Le Président,
D^r VAN DOORSLAER.

II. — COMITÉ INTERNATIONAL POUR L'HISTOIRE DE L'ART

A la réunion du 18 avril 1931, tenue au Louvre à Paris, se trouvaient des délégués de différents pays sous la présidence de M. Leo van Puyvelde.

Le Comité s'est occupé tout spécialement de la bibliographie internationale d'Histoire de l'Art et de l'enseignement de l'Art dans les Universités.

Il a été décidé que le Comité patronnerait le « Répertoire d'Art et d'Archéologie » publié à Paris sous la direction de M. Aubert. Les représentants des différents pays seront invités à signaler les lacunes à ce répertoire.

Le futur Congrès d'Histoire de l'Art se tiendra à Stockholm en 1933. On y organisera une section de l'Histoire de l'Art moderne. On établira un programme très précis où figureront les questions principales concernant l'Histoire de l'Art et son enseignement dans les écoles supérieures et secondaires. Une section spéciale sera consacrée à la Muséologie.

Le Comité a décidé de publier un bulletin et de s'occuper aussi de la protection du patrimoine artistique dans les différents pays ainsi que de l'organisation scientifique des musées.

III. — LA FONDATION ARCHÉOLOGIQUE DE L'UNIVERSITÉ DE BRUXELLES

L'archéologie recherche et envisage les monuments du passé au point de vue historique et au point de vue esthétique.

Il n'est pas difficile de montrer l'importance strictement scientifique de son rôle pour la connaissance des temps révolus, de l'antiquité notamment : la philologie classique et l'histoire ancienne ne peuvent plus négliger ses découvertes, la reconstitution des civilisations éteintes est aujourd'hui tributaire des champs de fouilles et des musées tout autant que des bibliothèques.

Aussi n'est ce point sur cette idée déjà banale que nous insisterons ici.

C'est sur un autre point, beaucoup plus délicat, que nous souhaitons voir se réaliser bientôt l'accord des élites intellectuelles : *les programmes universitaires doivent accorder une place honorable à l'éducation esthétique.*

* * *

Une double mission incombe aux Facultés de Philosophie et Lettres : donner aux étudiants, en candidature, une culture générale aussi vaste et aussi solide que possible ; faire de ces mêmes étudiants, au doctorat ou en licence, des spécialistes avertis de toutes les ressources de leur discipline propre et rompus aux travaux de recherche et d'enseignement.

La candidature en philosophie et lettres reste par excellence, au sein de nos universités, *le fief de la culture générale*, le trop bref moment où le jeune homme s'applique, sans aucun souci d'ordre professionnel, à l'étude désintéressée des problèmes humains.

C'est au cours de ces deux années d'initiation universitaire que s'éveillent véritablement en lui le sens historique et le sens philosophique, et que s'affinent les inclinations littéraires. L'histoire apprend à mesurer la distance qui sépare telle époque de la nôtre, à en évoquer sans effort en un raccourci suggestif les institutions publiques et privées, les origines, le lustre ou la misère, les mérites et les fautes... La philosophie dissipe les angoisses métaphysiques, les dogmes de l'absolu, décrit le règne éphémère des doctrines, esquisse le progrès des idées individuelles et collectives, décèle les inerties psychiques qui entravent l'exercice de la pensée et de la volonté... Le lettré se plaît au commerce des grands esprits, conteurs, orateurs, moralistes, poètes, qui manient le verbe français avec fougue ou délicatesse, en titans ou en dentelliers, et qui prêtent aux phrases râpées, décolorées, vermoulues, la solidité, la nuance et le duvet d'une intonation inouïe...

Admirable formation où se découvre cependant une grave lacune : *cette culture générale ignore l'art.*

Est-ce mépris pour les tâtonnements de l'histoire de l'art ou pour les objets qu'elle considère ? Indifférence à l'endroit d'une manifestation indigente et stérile ? Vague préjugé masculin considérant le plaisir esthétique comme un luxe, un divertissement indigne des « temples de la science » ?

Aucune de ces objections ne résiste à un examen attentif. L'étude critique des œuvres plastiques — laissons de côté, pour abrégé, le monde prestigieux

des impressions musicales — repose aujourd'hui sur des bases aussi solides que l'histoire littéraire ou l'histoire économique ; elle réalise dans sa chronologie, dans ses méthodes, l'heureux alliage de technique et de sentiment ; elle possède une vaste bibliothèque d'encyclopédies et de monographies marquées au coin de la plus sévère érudition ; elle occupe des savants de race dont les publications n'ont plus rien de commun avec les vulgarisations à l'usage des familles en vogue au siècle dernier. Et que dire de sa collection de documents ? La plus prodigieuse, la plus exubérante, la plus grandiose et la plus raffinée qui soit, où se pressent — faut-il le rappeler ? — les noms les plus glorieux de l'Hellade et de la Renaissance, du Classicisme et du Romantisme, les symboles les plus originaux du génie des peuples, tombeaux égyptiens, palais assyriens et crétois, acropoles grecques, arcs romains, basiliques byzantines, mosquées arabes, cathédrales gothiques et italiennes, pagodes chinoises, châteaux de la Loire, monuments des morts..., avec leurs parures et leurs mobiliers, statues, reliefs, vases peints et sculptés, émaux, retables, vitraux, fresques, triptyques, gemmes, médailles et monnaies, nacres et soieries, commodes et « cabinets », depuis les dessins des cavernes jusqu'aux porcelaines de Sèvres et de Copenhague... Trésors de jouissances, univers de sentiments.

Remplit-on son devoir envers la jeunesse qui n'aspire qu'à la conquête des plus hautes joies de l'esprit en laissant s'atrophier dans son âme les cellules réceptives des émotions esthétiques ? Car il s'agit moins de charger la mémoire d'un catalogue des musées que de former le goût, de donner audience à une classe nouvelle de perceptions, d'ouvrir la compréhension d'une personnalité naissante à des admirations plus complexes et plus rares que celles qu'on éprouve en pleine nature, dans le bien-être d'un matin d'avril ou d'une nuit de juin, devant la majesté farouche d'une gorge des Pyrénées ou d'un pic de Savoie.

L'éducation de l'œil a pour effet de transformer les êtres de bronze, de pierre, d'argile, en sentiments qui enrichissent et rajeunissent incessamment notre vie mentale comme le font les délices littéraires : toutefois le miracle est plus grand ici parce que l'organe de transmission du créateur au spectateur n'est plus la parole humaine, vieille servante de nos états affectifs, mais un filet ou un bloc de matière immobile et muette en soi. Le talent l'a dotée de cette langue universelle et individuelle à la fois dont les siècles perpétuent l'écho avec des résonances infinies.

La joie esthétique, récompense d'un noviciat particulier, ne se confond pas avec celles que poursuivent l'historien, le philosophe et le littérateur. Essentiellement incommunicable, elle fuit comme une poussière d'or du grossier tamis des mots. Quand on emprunte aux lettres leur vocabulaire, on dit qu'elle consiste à caresser dans le marbre l'ondulation d'une chevelure comme un rythme d'alexandrin, à surprendre le baiser des lèvres de bronze comme celui de rimes cornéliennes, à suivre les sinuosités d'un péplos comme les méandres d'une harangue, à lire dans les jeux d'ombre et de lumière les badinages du rondeau, les grâces menues de l'odette, la virtuosité du sonnet, l'adieu du thrène, les suffocations d'un dénouement de tragédie.

Fiction au même titre que le théâtre et la danse, l'art est néanmoins une vérité qui dépasse la réalité même en ce sens qu'il en fusionne les éléments épars, en ajoutant à leur matérialisme neutre une spiritualité humaine. Objectivement il se situe sur un plan intermédiaire entre le devenir intérieur et la fixité physique, entre la formule abstraite et la mécanique animale. Grâce à un équilibre mystérieux des formes, il exprime au moyen de lignes, de couleurs, de volumes, la beauté simple ou savante des choses, le sens du monde extérieur, notre propre énigme.

Et la confiance du chef-d'œuvre répand dans notre cœur un doux ravissement dans le silence des passions terrestres, sans cet arrière goût acide que laissent après elles les satisfactions de la vanité et quelquefois aussi les émotions littéraires à base d'égoïsme. .

*
* * *

Mais nous faisons là le procès du régime d'hier. La loi du 21 mai 1929 a institué en candidature, à partir d'octobre 1930, un cours obligatoire de « Notions d'histoire de l'art et d'archéologie ». L'Université de Bruxelles, qui ne s'arrête pas à mi-chemin du progrès, a confié cet enseignement à deux titulaires dont l'un s'occupe de l'antiquité et l'autre du moyen âge et des temps modernes. Chacun dispose de deux heures par semaine et l'horaire est établi de telle manière que les étudiants peuvent suivre à titre complémentaire la partie du cours qui n'est pas obligatoire dans leur section. En fait, c'est donc par quatre leçons chaque semaine qu'est représentée actuellement l'histoire de l'art dans notre Faculté de Philosophie et Lettres — décision qui en dit long sur la largeur de vues des autorités académiques et des profes-

seurs de la Faculté intéressée, car il n'est pas banal d'accueillir si libéralement des matières jusqu'alors négligées.

La loi récente a également inscrit au programme de la licence un cours d'archéologie. Double victoire dont nous connaissons tout le prix.

Mais il fallait d'abondantes ressources pour organiser l'un et l'autre cours de façon à les rendre féconds.

La Fondation Archéologique, association sans but lucratif, s'est donné pour mission de trouver ces ressources.

Ses efforts tendent notamment à satisfaire aux exigences de l'esprit scientifique moderne par une double création :

1^o Un séminaire doté de l'outillage indispensable : moulages, clichés de projection, recueils de planches;

2^o Des bourses de voyage en Grèce et d'études dans les grands musées.

Les deux Présidents d'honneur de la Fondation sont MM. É. Vénisélos, Président du Conseil des ministres de Grèce, et Jean Servais, Ministre d'État, Président de l'Université de Bruxelles.

Ont accepté de faire partie du Comité d'honneur et de patronage : les ministres A. Michalakopoulos, Paul Hymans, Maurice Vauthier, N. Politis, L. Nemry, P. Kapsambélis et MM. Sp. Saltaféra, Charles Grégoire, G. Smets, Andréadès, Jean Capart, Fr. Cumont, Jules Destrée, Henri Grégoire.

L'Association comprend les catégories suivantes de membres :

1^o *Les membres bienfaiteurs* effectuent un versement unique qui ne peut être inférieur à 12.000 fr., ni supérieur à 24.000 fr. Cette somme est affectée à l'octroi de bourses de voyage en Grèce. La désignation des bénéficiaires de ces bourses est notifiée au membre bienfaiteur.

2^o *Les membres fondateurs* effectuent un versement unique qui ne peut être inférieur à 10.000 fr., ni supérieur à 50.000 fr.

Les intérêts produits par ces sommes sont affectés à l'activité de l'Association.

3^o *Les membres donateurs* versent une somme une fois donnée qui ne peut être inférieure à 1.000 fr., ni supérieure à 6.000 fr. Un don de 4 ou 5.000 fr. permet d'accorder une bourse d'étude dans un des grands musées de France, d'Angleterre, d'Italie ou d'Allemagne.

4^o *Les membres effectifs* paient une cotisation annuelle de 100 fr. Cette cotisation est réduite à 50 fr. pour les étudiants de l'Université de Bruxelles.

En tête de nos listes de Membres fondateurs figurent les noms de l'Uni-

versité de Bruxelles et de MM. Charles Grégoire, Maurice Philippon, Théodore Hegener, David M. Van Buuren, Félicien Cattier.

Les premiers Membres donateurs sont M. le Ministre Maurice Vauthier, l'Union des Anciens Étudiants de l'Université de Bruxelles, et MM. Lucien Beckers, Georges Lacroix, Franz Cumont, Eugène Dhuicque, Marcel Hombert, René Boisson, Edgard Zunz.

Grâces soient rendues à ces bienfaiteurs de l'humanisme et puisse leur exemple susciter beaucoup d'imitateurs. Les Mécènes ne sauraient donner de meilleure affectation à leurs libéralités.

Ont été élus *Membres Correspondants* : pour l'Allemagne, MM. Ernst Buschor et G. Karo; pour l'Angleterre : Sir Fr. G. Kenyon; pour la Belgique : MM. Paul Graindor, Marcel Laurent, Fernand Mayence; pour le Danemark : M. Frederik Poulsen; pour les États-Unis : Miss Gisela Richter et M. L. D. Caskey; pour la France : MM. Victor Bérard, Charles Dugas, Charles Picard, Edmond Pottier, Salomon Reinach, Pierre Roussel; pour la Grèce : MM. Nicolas Balanos, Ant. Keramopoulos, Kourouniotis, Oikonomos; pour la Hollande : MM. Byvanck et Vollgraff; pour l'Italie : MM. Pericle Ducati et G. E. Rizzo; pour la Suisse : MM. W. Déonna; pour la Yougoslavie : M. Nikola Vulic.

Plusieurs gouvernements étrangers et notre ministère des Sciences et des Arts ont gracieusement offert à l'Université les pièces envoyées par leurs ateliers respectifs à l'Exposition internationale de Moulages. La Fondation archéologique est ainsi devenue propriétaire des groupes suivants dont l'ensemble atteint une valeur de 200.000 francs.

Don de la Grèce : 26 moulages. En outre, la magnifique reproduction galvanoplastique du « Zeus » de l'Artémision.

Don du ministère des Beaux-Arts d'Italie : 63 moulages.

Don du Board of Education d'Angleterre : 17 moulages.

Don des Musées nationaux de France : 22 moulages.

Don belge : 34 moulages.

Tous ces dons font honneur à l'idéalisme et à la générosité de nos protecteurs officiels et nous rendons particulièrement hommage à la haute bienveillance de S. A. R. la Princesse de Piémont qui a daigné intervenir en notre faveur auprès du Gouvernement italien. Nous exprimons aussi nos sincères remerciements aux dirigeants de l'Office international et de l'Office national des Musées, MM. Destrée, Capart, Foundoukidis et Lameere, qui ont grandement facilité nos démarches.

Le Président effectif de la Fondation sera l'éponyme de cette vaste collection : elle s'appellera, en vertu d'une décision de l'Université, « *Musée Léon Leclère* ».

Voilà l'œuvre réalisée en dix mois : de puissants appuis dans le monde politique, diplomatique et scientifique; l'amorce d'un capital; un musée.

Et par une de ces bonnes fortunes dont le sort n'est pas prodigue, c'est le directeur de l'École française d'Athènes lui-même qui est venu inaugurer la série des séances publiques de la Fondation en faisant à l'Université deux conférences sur Délos. La première retraçait en une synthèse fouillée toute l'histoire de l'île depuis les origines préhelléniques et mythiques jusqu'à sa ruine complète à l'époque romaine. La seconde évoquait à l'aide d'abondantes projections photographiques toutes les phases de l'exploration archéologique.

La Fondation possède maintenant d'excellentes reproductions de bronzes et de marbres antiques. Elle aura bientôt des diapositives et des livres. Hâtons-nous de donner aux futurs professeurs de langues anciennes, sous forme de bourses de voyage, les moyens de visiter les sites classiques. Qu'ils aillent s'assurer en parcourant la Grèce et qu'ils apprennent ensuite à leurs élèves, avec l'autorité que confèrent l'expérience personnelle et la conviction raisonnée, que l'hellénisme n'est pas un dogme languissant, une tare de notre système éducatif, mais la clarté de nos yeux, le frisson de notre âme, le code de notre esprit, le ciment de notre société.

HUBERT PHILIPPART.

IV. — MUSÉES ET BIBLIOTHÈQUES

A ANVERS

Cabinet des Estampes (Musée Plantin-Moretus). — Le 29 avril dernier la firme C. G. Boerner à Leipzig mit en vente une collection de dessins anciens, soustraits par le gouvernement des Soviets russes des fonds de l'Ermitage et du Musée de Charkow. Le catalogue comprenait 256 numéros, dessins flamands, français, hollandais, et allemands. Parmi des dessins quelques pièces de tout premier ordre, œuvres de maîtres anversois. La ville d'Anvers, avec l'appui généreux des sociétés « *Artibus Patriae* » et « *Fonds de Dotation* », décida de profiter de cette occasion pour enrichir les collections conservées

au Musée Plantin-Moretus. Un crédit de 100.000 francs fut mis à notre disposition.

La vente fut très peu animée. Les effets de la crise mondiale se font évidemment sentir dans le domaine du commerce des œuvres d'art. Malgré le public international, composé de conservateurs de musées, de marchands et d'amateurs allemands, français, anglais, suisses, hollandais et même américains, plusieurs dessins furent adjugés à des prix n'atteignant pas les estimations.

Voici la liste complète des acquisitions anversoises :

- 1) N° 37. — *Paul Bril*. Paysage alpin. Dessin à la plume et au lavis bistre. 23 × 36 cm. Provenant des collections Mariette, Stieglitz et Ermitage. Dessin caractéristique de ce paysagiste flamand de transition. Évalué à 150 marks. Adjugé à 95 marks.
- 2) N° 49. — *Jérôme Cock*. Paysage accidenté. Plume bistre. 26 × 40 cm. Collections Betzky, Académie des Beaux-Arts de Leningrad et Ermitage. L'attribution à Jérôme Cock reste incertaine. Mais le dessin intéressant appartient sans nul doute à l'école anversoise Bruegel-Cock. Un autre dessin de la même main, attribué sans aucune preuve à Jan Mandijn, fut acquis jadis à Amsterdam par le Musée Plantin. Évalué à 200 marks. Adjugé à 480 marks.
- 3 et 4) N° 87. *Jan Fyt*. Deux superbes études de chiens. Craie noire rehaussée de gouache. 25,5 × 31,5 et 39 × 38,5 cm. Collection Betzky, Académie des Beaux-Arts de Leningrad et Ermitage. Les dessins du grand animalier anversois sont plutôt rares, et ceux-ci donnent une excellente idée de sa manière. Évalués à 400 marks. Adjugés à 300 marks.
- 5) N° 131. *Jac. Jordaens*. L'Adoration des Rois. Craie noire et sanguine, plume et entièrement aquarellé. 50 × 36 cm. Collections Brühl et Ermitage (acquis en 1769 par Catherine II). Cette superbe aquarelle d'une conservation parfaite et d'une merveilleuse fraîcheur est le projet probablement définitif pour le tableau de 1644, détruit en 1914 lors du bombardement de Dixmude. Un autre dessin se rapportant au même tableau mais daté de 1653, se trouve déjà au Musée Plantin (voir MAX ROOSES, *Jordaens*, 1890, p. 133, pl.; PAUL BUSCHMANN, *Jordaens*, 1905, pl. XXVI et XXVII; O. VEI dans « *Belvedere* » 1931, n° 3, mars, pl. 2). Évalué à 2000 marks. Adjugé à 1200 marks.
- 6) N° 132. — *Jac. Jordaens*. Feuille d'étude avec figure de femme debout et tête d'enfant. Craie noire et sanguine. 39 × 15,5 cm. Collection Wor-

bieff et Ermitage. La figure de femme est une étude pour le projet de tapisserie de la série des proverbes « Tant va la cruche à l'eau qu'enfin elle se brise » (1638), qui se trouve au Musée Plantin (Rooses, p. 93). Un des dessins les plus caractéristiques et les plus purs de Jordaens. Évalué à 400 marks. Adjudé à 500 marks.

7) N^o 135. — *Jac. Jordaens*. Scène de martyr ou de sacrifice. 21,5 × 19,5 cm. Craie noire et sanguine, pinceau et plume, aquarelle et gouache. Collection Alteroff, Université et Musée de Charkow. Évalué à 500 marks. Adjudé à 280 marks.

8) N^o 136. — *Jac. Jordaens*. Satyres et nymphes. Craie noire et sanguine, entièrement aquarellé. 26 × 36 cm. Collections Brühl et Ermitage. Œuvre d'une fraîcheur extraordinaire. Évalué à 800 marks. Adjudé à 900 marks.

Par l'acquisition de ces quatre superbes dessins, la collection d'œuvres de Jordaens au Musée Plantin est devenue la plus belle et la plus riche qui existe. Aucun cabinet, ni celui de Berlin, ni celui de Londres, ni celui de Paris, ne possède un ensemble aussi imposant.

9) N^o 169. — *Gilles Neyts*. Paysage avec château fort. Signé *Æ. neyts f.* Plume bistre. 19,5 × 30 cm. Collection Betzky, Académie de Leningrad et Ermitage.

10) N^o 245. — *Lucas van Uden*. Paysage avec fenaison. Plume bistre, aquarellé. 19,5 × 34 cm. Collections Cobenzl et Ermitage. Évalué à 400 marks. Adjudé à 420 marks.

11) N^o 246. — *Lucas van Uden*. Paysage avec rivière. Plume bistre, aquarellé. 22,5 × 33 cm. Collections Cobenzl et Ermitage. Évalué à 300 marks. Adjudé à 380 marks.

Ces deux charmantes aquarelles donnent une idée excellente de l'art de ce paysagiste anversoïse, collaborateur de Rubens.

Cet ensemble prodigieux fut acquis pour la somme totale d'environ 48.240 francs.

Exprimons la profonde gratitude des historiens et des amateurs d'art flamand à la ville d'Anvers, mais surtout aux généreux donateurs d'« Artibus Patriae » et du « Fonds de Dotation », mécènes de la grande tradition de nos époques d'art les plus glorieuses, qui n'ont pas hésité un seul instant à réunir les fonds nécessaires pour enrichir ainsi d'une façon merveilleuse notre patrimoine artistique. Grâce à eux, le Cabinet d'Estampes d'Anvers est en

voie de devenir un des musées les plus importants de la Belgique.

On avait attiré assez fortement l'attention sur deux dessins de Rubens. Nous ne pouvons nous abstenir d'en dire quelques mots. Le premier est la tête d'enfant, portrait d'Albert, fils de Rubens, à l'âge de 4 ou 5 ans, reproduit par MM. Glück et Haberditzl dans leur catalogue des dessins de Rubens n° 118. (Voir aussi ROOSES, *Bulletin Rubens*, V, p. 200.) Ce dessin est une véritable ruine : il fut entièrement retouché et gâté par une main inexperte. Aucune offre n'ayant été faite, le dessin fut retiré par le vendeur après une mise à prix fortement exagérée de 2500 marks.

Sous le nom de Rubens figurait un second dessin, *Sénèque mourant*, craie noire ou mine de plomb, légèrement rehaussée de sanguine. Rooses le publia dans le *Bulletin Rubens* V, p. 201, Glück et Haberditzl dans leur catalogue, n° 26. M. L. Burchard confirme l'attribution. Toutefois, ce dessin, très désagréable d'ailleurs, ne nous paraît pas de Rubens. Le dessin méticuleux et hésitant n'est pas celui d'un grand maître, et jamais Rubens n'a dessiné de cette façon. Les hachures parallèles et croisées, d'un trait très appuyé, semblent indiquer qu'il s'agit d'un dessin de graveur. Et en effet, il nous paraît probable qu'il est de la main de Corneille Galle qui a dû l'exécuter, d'après le tableau de Rubens à la Pinacothèque de Munich, en préparation de sa gravure en taille-douce, parue dans *L. Annæi Senecæ Philosophi Opera... a Justo Lipsio emendata. Antverpiæ, ex officina Plantiniana 1615.*

Ce dessin également ne trouva pas acheteur et fut retiré après une mise à prix de 1800 marks.

A. J. J. DELEN.

AU MUSÉE DE LA VIE WALLONNE A LIÈGE

Pendant l'année 1930, les collections se sont accrues de neuf cent dix-huit objets parmi lesquels il faut citer des pièces d'art populaire (enseignes), des souvenirs militaires, des terres cuites, du matériel d'anciens métiers. Utilisant les procédés de documentation moderne, on a filmé au travail les derniers ouvriers d'anciennes techniques. On trouvera d'intéressants détails à son sujet dans le rapport annuel qui vient d'être publié.

P. R.

LE RÔLE SOCIAL DES MUSÉES

Muséum, revue de muséographie et organe de l'office international des Musées de la Société des Nations, vient de consacrer un numéro spécial à cette question dont l'examen est confié à M. Jean Lameere, secrétaire de l'Office national des Musées de Belgique. M. Lameere y explique les résultats de l'enquête menée par la Commission royale britannique dans les musées et galeries de Grande-Bretagne. Ses observations sont pleines d'intérêt et ses allusions opportunes. L'étude est précédée d'une préface de M. Jean Capart, conservateur en chef des Musées royaux d'Art et d'Histoire. M. Capart y insiste sur ce qu'il a déjà répété dans ses conférences et ses tracts de propagande, à savoir la conception américaine des musées. Il reparle des transformations qui se sont opérées chez nous dans l'idée de la « conservation » des musées, et regrette encore une fois que le public ne fréquente pas davantage ces établissements devenus accueillants et éducatifs.

P. R.

A LA BIBLIOTHÈQUE DE MONS

LA COLLECTION D'OUVRAGES DE MÉDECINE ANCIENNE

Au cours d'un minutieux travail de classement une riche collection d'ouvrages de médecine ancienne a pu être rassemblée, mise à part, et classée dans une salle de l'étage qui suffit à peine à la contenir : c'est dire combien cette collection est variée et nombreuse.

Récemment à l'occasion de *journées médicales* qui amenaient à Mons une véritable foule de médecins, nous avons organisé une exposition de quelques uns des ouvrages constituant cette collection extrêmement curieuse et attrayante.

La plupart de ces volumes sont consacrés à l'enfance d'un art, qui évolue sans cesse, depuis Hippocrate jusque Vésale, Servet, Boerhaave, Broussais et nos modernes praticiens.

*Puisqu'on plaide et qu'on meurt et qu'on devient malade
Il faut des médecins, il faut des avocats,*
a écrit quelque part le bon La Fontaine.

Médecine mythologique des Grecs, des Romains et des Égyptiens, médecine empirique mêlée de superstition et de magie du moyen âge, alchimistes et visionnaires du XVI^e siècle, moitié sorciers, moitié « rebouteux », médecins molièresques de XVII^e siècle; médecine aimable teintée de métaphysique de XVIII^e siècle, médecine du dernier siècle, dont la chimie et le microscope modifièrent le sens pour l'amener graduellement à la médecine biologique qui paraît devoir être le stade définitif auquel s'arrêtera une science changeante, instable et qui plus que tout autre a évolué avec la civilisation.

Les quelques vitrines où étaient réunis les ouvrages de médecine ancienne donnaient de cette incessante évolution une impression curieuse. Il y avait de tout : éditions rares, reliures précieuses, illustrations curieuses, planches intéressantes. éditions latines, éditions françaises... Feuilletons les principaux ouvrages d'un doigt rapide :

Voici une *Anatomia Bartoliana*, illustrée, de 1677 et *Formatrice fœtus* par Thomas Fieno — presque un incunable —; voici plusieurs études sur *Les Maladies de la Moëlle*, éditées en 1671, 1641 et 1638. Voici, imprimé en français (1536), *Les causes de la veille et du sommeil* de Du Pleix. Et puis voici un gros in-quarto : *Histoire générale des drogues* par Pomet « marchand épicier et droguiste » avec un grand portrait supérieurement gravé au burin de cet ancêtre des pharmaciens.

Voici le *De Fundamentis Medicinæ* (1658) de V. Fortunati; le *Lexico Medicum Castelli* (1644) et le *Discours et advis sur le flu de ventre douloureux* par Van der Heyden, édité en 1643; voici encore, les *Erreurs populaires et propos vulgaires touchant la médecine*, de Joubert (1569); *Senum medicini*, de De Backere (1573). Continuons : voici un *Discours* et les *Œuvres* d'Ambroise Paré (1582); des *Questions françaises sur toute la chirurgie* de M. de Cauliac (1600); *La Peste reconnue et combattue* par du Chesne (1608); un *Traité des affections vaporeuses des deux sexes. La Conservation du sang humain ou la saignée démontrée. une Médecine chymique* de 1652, une *Ophthalmographie, Le Pourtrait de la santé* (1618) de du Chesne.

Voici encore un bien curieux volume, *De l'Art du dentiste* par Bourdet (1775). Il comporte des planches d'illustrations donnant des figures qui représentent des instruments opératoires : il y a là d'effarantes silhouettes de tenailles, de crochets qui donnent le frisson, de leviers qui communiquent la chair de poule, des daviers invraisemblables qui font songer à des instruments de torture.

Voici, enfin, tout un lot de Pharmacopées au milieu desquelles la rarissime *Pharmacopœia Bruxellensis* (1541); une *Paraphrase sur la Pharmacopée*; voici un *Codex* édité à Mons en 1735, des *Pharmacopées* encore, dont *La Pharmacopœia Valentianensis* (1651); voici des *Flores* et des *Botaniques*. Voici même deux traités consacrés l'un, en 1752, aux *Eaux de Spa*, par le Dr Le Drou, et l'autre aux *Eaux minérales des Pyrénées* (an III) comprenant la « *description des monuments à élever pour utiliser ces eaux salutaires à la guérison des blessures des défenseurs de la république* »...

Et voici des atlas d'anatomie et de méthodes opératoires, splendides in-folio qui sont des œuvres d'art, tant les figures lithographiques sont parfaites.

Et ce sont enfin deux dernières vitrines où s'alignent des manuscrits de l'école de Salerne (XIII^e siècle); le *Viatus* de Constantin l'Africain et une véritable rareté : le *Liber Aurius* d'Afflatius; un intéressant manuscrit provenant de l'abbaye de Bonne Espérance et contenant des recettes médicales usitées par les moines au XIII^e siècle, et quelques éditions anciennes, notamment un exemplaire du *Thesaurus Aromatiorum*, édité à Venise en 1504 ayant appartenu à Jacques Herman, apothicaire à Soignies, ainsi que l'atteste l'ex-libris : « *Ce livre ichy appartient à Jaques Herman, apoticaire à Sonye, qui le trouvera si lui rends et il aura un bon pot de vin* »...

Dans la dernière vitrine on trouvait une vingtaine d'éditions rares du XVI^e siècle, choisies parmi celles qui présentent sur les gardes des annotations intéressantes (provenance connue : Van der Piet, Jordan, Carmes déchaussés, abbayes détruites, etc.); recettes médicales, souvenirs scolaires, poèmes, etc. On pouvait voir, dans cette vitrine, des pièces rarissimes : *L'onzième livre d'Alexandre Trallian traitant des gouttes*, imprimé à Poitiers en 1557 et deux grandes planches anatomiques extrêmement curieuses et qui sont, en vérité, de remarquables anticipations : ces planches comportent des parties détachables fort habilement agencées pour démasquer graduellement les organes internes du corps de l'homme et de la femme, elles sont gravées sur bois et imprimées à Anvers au XVI^e siècle par Silverstre de Paris, « tailleur de formes ». Ces deux planches, coloriées à la main, curieuse anticipation de l'illustration médicale moderne, constituaient assurément le clou de cette exposition.

Dans un temps où la vogue met à la mode l'Histoire de la médecine et attire l'attention sur tant de problèmes pittoresques qu'offre la médecine ancienne, d'ailleurs mise en vedette par Cabanès dans vingt volumes pas-

sionnants comme des romans, un pareil ensemble d'ouvrages offre un incontestable intérêt.

D'autant plus que cette exposition ne comportait qu'un choix fait dans les quelque trois mille ouvrages que comporte la section de la médecine ancienne de la Bibliothèque de Mons. Il y a là un ensemble très touffu d'œuvres de médecins du moyen âge jusqu'à nos jours : archiâtres, physiciens, mires, « chirurgiens », chiromanciens, mages, apoticaire, officiers de santé, médecins tentant dans ces ouvrages de dégager de l'astrologie, de la magie, de l'alchimie une science encore occulte. Peu à peu, débarrassée des limbes dont l'enveloppent encore d'étranges théories astronomiques et de mystérieux principes de la Kabbale, elle deviendra la médecine, science d'observation, science expérimentale. Ainsi, cet ensemble d'ouvrages permet de mesurer tout le chemin parcouru depuis Paracelse jusqu'à Pasteur...

HECTOR VOITURON

BIBLIOGRAPHIE

I. — OUVRAGES

HUBERT PHILIPPART, *Iconographie des Bacchantes d'Euripide*. In-4^o, 72 pp., 12 pl. en photogravure et 12 fig. dans le texte. Paris, Les Belles Lettres, 1930. — IDEM, *L'Athènes des vases peints*. 21 pp., 4 pl. en photogravure, (Extrait de l'*Acropole*, juillet-décembre 1930), Le Puy, imprimerie La Haute Loire, 1930.

Les études d'iconographie grecque connaissent actuellement un véritable renouveau. Après avoir joui d'une grande faveur dans la première moitié du XIX^e siècle et longtemps encore après cette date, elles avaient été un peu délaissées. La raison en était, semble-t-il, que des travaux plus urgents, par exemple l'étude des vases si variés d'origine du VI^e siècle, avaient requis le principal effort des céramographes. Mais des savants comme Huddilston en Angleterre, Carl Robert en Allemagne, Paul Girard et Edmond Pottier en France, ne cessaient d'accorder aux sujets représentés par les bas-reliefs, les peintures murales, les vases peints, l'attention si particulière qui conduit à l'exégèse. Le dernier, vers 1897-1898, engageait ses élèves de l'École du Louvre à ne pas désertier ces chemins frayés par de grands humanistes et lui même prêchait d'exemple. Un peu plus tard, Salomon Reinach commença de publier ses *Répertoires*, propres à faciliter toute recherche dont les représentations figurées étaient l'objet et l'on voit paraître aujourd'hui les fascicules successifs du *Corpus vasorum antiquorum*...

Il n'est donc pas surprenant que l'on en revienne à l'exploration des sujets figurés, source inépuisable de renseignements sur tous les aspects et manifestations de la vie grecque, vrai miroir des images animées qui habitaient la mémoire des citoyens d'Athènes et des spectacles qui leur étaient offerts. A ce point de vue rien n'est plus significatif que le livre magistral consacré

par M. Louis Séchan aux « rapports de la tragédie avec la céramique » (Paris, 1926). Et voici qu'un belge, M. Philippart, professeur à l'Université de Bruxelles, applique comme lui à l'explication des tragiques par les monuments figurés les qualités de son esprit et les ressources de son érudition, qui est considérable. Nous sommes heureux de signaler ici ses ouvrages.

C'est Euripide, le tragique le plus aimé des peintres de vases, qui fait particulièrement l'objet de ses recherches. Il publiait en 1925 son « *Iconographie d'Iphigénie en Tauride* » (Revue belge de Philologie et d'Histoire, t. IV, p. 7); en 1925 et 1926 trois articles parus dans la Revue de l'Université de Bruxelles sur les thèmes des *Bacchantes*; l'étude qui va nous occuper ici et dont le titre est reproduit plus haut, en est, pour ainsi dire, le couronnement.

Bien entendu, un travail de ce genre suppose un relevé aussi complet que possible de tous les monuments dont l'œuvre du poète est la source, soit qu'ils « illustrent » le texte, rappellent la représentation scénique de la pièce, ou encore que, suggérés par le drame, ils doivent à l'artiste leurs caractères principaux. De toutes façons ce sont des documents précieux pour l'histoire littéraire. Je veux dire tout de suite que M. Philippart les a réunis, ces documents, avec le plus grand soin, mais il a fait plus. Partant d'une idée très juste, à savoir que la tragédie telle qu'on la représente au théâtre, est inséparable de toutes les visions, de tous les sentiments que la légende a fait naître parmi les Grecs, de génération en génération, il s'est dit que c'était le mythe dionysiaque des *Bacchantes* tout entier, dont il fallait retrouver la traduction en images : autant dire que son étude, ses recherches allaient déborder le sujet restreint du drame pour s'attacher à la matière poétique d'où il était sorti. Et ceci est tout à fait intéressant.

De là trois chapitres : DIONYSOS, « le dieu, thaumaturge et triomphateur »; LES MÉNADES, bacchantes thébaines et bacchantes lydiennes, formant les chœurs; PENTHÉE, « le roi sceptique qui paye de la vie sa résistance ». Rien de plus juste, de plus clair, et d'autant plus clair que dans chaque chapitre, les monuments sont répartis en subdivisions qui se justifient par les divers aspects du mythe. Les pièces sont décrites avec netteté, précision, avec une discussion critique des détails, quand c'est nécessaire, et les références utiles à connaître.

Ce n'est qu'au prix de longues recherches qu'un ouvrage comme celui-ci peut être mené à bonne fin. Il y faut, avec infiniment de patience, le recours à une vaste « littérature », le souci constant de ne rien oublier, un scrupule

d'exactitude toujours en éveil. Enumérer ces exigences du sujet, c'est signaler en même temps les qualités du travail de M. Philippart.

Et maintenant l'on se demandera si, de tels relevés, des conclusions peuvent être tirées au profit de la philologie. A cette question le livre de M. Séchan a déjà répondu; ceux-là répondront encore, historiens de la littérature aussi bien qu'archéologues, qui utiliseront les trésor d'images réunis à leur intention; mais qu'est-il besoin d'attendre? Voici deux observations, faites par M. Philippart lui-même, qui montrent comment l'iconographie des *Bacchantes* peut importer à la connaissance du poète tragique. Je transcris quelques phrases essentielles: « Bien loin de s'inscrire en marge des traditions artistiques de son siècle, la tragédie d'Euripide n'a fait que les adopter et les fortifier. Elle n'a créé aucun type nouveau, mais elle a donné un relief particulier aux types qui venaient de naître. » Ce qui précède indique les réactions de l'art sur la littérature, voici l'inverse: « Les monuments se maintiennent sur le plan impersonnel et conservateur...; ils suivent le poète dans son adhésion artistique à la légende et l'abandonnent quand il se ressaisit pour la critiquer. » En d'autres termes, le peintre, comme le peuple, est orthodoxe, lors même que son poète laisse percer de l'indignation ou de la révolte. N'est-ce pas là une remarque pleine de conséquences? Treize planches et des gravures au trait illustrent fort judicieusement les descriptions de l'auteur et permettent de vérifier ses conclusions.

*
* * *

En même temps qu'il publiait le travail savant dont nous venons de parler, M. Philippart écrivait pour l'*Acropole* un bien joli article: *l'Athènes des vases peints*, avec ce sous-titre: *Scènes de la vie privée*, dont la clarté ne laisse rien à désirer. De fait, c'est une suite de tableaux fort vrais et fort animés de la vie athénienne qu'il a tiré des peintures de vases. L'érudition y est partout présente sans chercher à paraître. La langue en est pure, le style coulant. Que demander de plus? A la fin, M. Philippart a indiqué et classé par sujets, avec toutes les références nécessaires, un choix de vases où le lecteur pourra contempler à son gré les scènes mentionnées dans le texte. Plus d'un céramographe de profession utilisera ce commode répertoire et je souhaite que beaucoup d'étudiants, beaucoup de professeurs d'athénée aillent y puiser soit des suggestions fécondes, soit la matière d'un enseignement vivant.

MARCEL LAURENT.

G. BALS, *Influences arméniennes et géorgiennes sur l'architecture roumaine*.
Imprimerie Datina romaneasca Valenii de Munte, Roumanie.

Il y a quelques années parut sous les signatures de MM. Nicolas Jorga, professeur à l'Université de Bucarest, et Georges Bals, ingénieur, un beau volume sur l'Art roumain, Paris, 1922, E. de Boccard, éditeur. M. Bals a repris une partie de cette thèse en nous expliquant les influences arméniennes et géorgiennes qui agirent sur le développement de l'architecture roumaine. Après en avoir entretenu le Congrès des études byzantines d'Athènes en 1930, il a synthétisé sa nombreuse documentation. Avant lui ces influences avaient été étudiées par Tocilescu Hasden, Stryzowski et Ghika-Budasti. M. Bals, établit tout d'abord les traces de l'Art d'Arménie et de Géorgie, en Valachie, avec une précision scientifique que n'ont pas eue ses prédécesseurs, en se basant spécialement sur les arcatures appliquées sur les monuments à minces colonnettes de section semi-circulaire. Il les trouve pour la première fois en Valachie au monastère de Deal en 1500. Il étudie ensuite tous les éléments architecturaux, la corniche, les ornements qui tous ramènent à la même origine caucasique. Il relève après les deux influences, d'Arménie et de Géorgie, recherchant leurs sources orientales dans le Kourdistan et l'Asie Mineure, leur zone d'expansion qui du Caucase nous mène à Curtia d'Arges, Achlat, Erzeroum, les régions seldjoucides puis Constantinople.

Après il passe à la Moldavie, à Dragomirna, Targoviste et delà à la métropolitaine de Bucarest (1655-58) relevant tous les détails de l'édifice moldave.

C'est une étude établie avec méthode, largement illustrée par un grand nombre de planches pleines d'intérêt.

PAUL SAINTENOY.

VINCENT FLIPO, *Memento pratique d'Archéologie française*. Paris, Firmin-Didot, 1930, 1. vol. in-4^o, 372 pages, 700 ill., 18 hors-texte.

Sous le titre deux fois modeste de « memento pratique » l'auteur, professeur à l'École spéciale d'architecture, livre au public un véritable manuel qui le range en bonne place dans la grande lignée des Arcisse de Caumont, de Lasteyrie, Brutails, C. Enlart, etc. Il jouit même, sur ses prédécesseurs, de l'avantage de pouvoir utiliser des modes d'illustration plus parfaits, qui haussent la valeur pédagogique et artistique de son œuvre.

Texte précis, envisageant les discussions les plus récentes pour en prendre la substance éducative sans tomber toutefois dans un dogmatisme stérile; reproductions dans le texte, la plupart inédites, ou hors texte, recouvertes d'un ingénieux transparent portant schémas, coupes et profils. Le tout s'étend du VIII^e au IX^e siècle, c'est-à-dire de l'époque où l'art dépouille son caractère barbare jusqu'à celle où il perd son originalité dans le courant européen de la Renaissance.

L'« archéologie française » dans sa véritable originalité — et dans toute son hégémonie occidentale, — recouvre donc ici exactement le concept d'*archéologie médiévale*.

Le sujet embrasse ainsi le style roman et le style gothique, pris depuis leurs plus lointaines origines jusqu'à leur décadence. Les matières étudiées du point de vue de ces styles sont l'architecture, la décoration, et l'inspiration. Mais l'auteur ne traite pas la question, si je puis dire, par tranches horizontales : il ne coupe pas ses matières suivant les deux grandes périodes stylistiques. Au contraire, afin de protester contre « l'idée fausse de la discontinuité dans l'art » et de montrer que c'est « par transitions insensibles souvent qu'un type se crée et se développe », il adopte, si je puis dire encore, la méthode verticale et poursuit d'un coup l'objet particulier de son étude, de l'un à l'autre des termes chronologiques extrêmes de l'ouvrage. L'innovation constitue un progrès réel et rend aisées les comparaisons, si formatives.

Des trois grandes divisions établies ainsi *ratione materiae*, l'architecture — et même l'architecture religieuse en particulier — se taille la part du lion. C'est compréhensible vu qu'au moyen âge, suivant une logique impeccable, elle régit tous les autres arts, majeurs et mineurs. L'auteur, pour chacun des deux styles, l'aborde dans son ensemble, puis passe aux formes régionales. Dans les deux cas il examine tour à tour les matériaux, les plans, le couverture, les supports et arcs, les élévations, les profils et la décoration.

Un glossaire illustré de schémas fort clairs termine ce livre dont la mention figurera dorénavant parmi les citations classiques de tout travail d'archéologie.

PAUL ROLLAND.

DAISY GOLDSCHMIDT, *L'Art chinois*. Paris, Garnier 1931, un volume in-8°, 209 pages, 104 gravures dans le texte; (Collection artistique Garnier).

L'Art chinois, auquel nos imaginations d'Occidentaux ont prêté bien des

mystères de fantaisie alors qu'il est tout simplement logique dans son expression de la mentalité d'un peuple très différent du nôtre par ses conceptions sociales et religieuses, a trouvé en M^{lle} Daisy Goldschmidt une interprète extrêmement claire encore que scrupuleusement exacte. L'auteur semble avoir saisi avec toute la finesse requise ce qu'il convenait d'en dire pour en faire comprendre les caractères les plus spécifiques bien que, par modestie, elle affirme n'avoir cherché qu'à guider et à éveiller la curiosité. Guide, à coup sûr, des plus avertis.

L'introduction de cet ouvrage constitue une synthèse précieuse d'ordre historique en même temps que psychologique. A la lire, on « réalise » exactement la différence qui nous sépare des Extrêmes-Orientaux, fussent-ils eux-mêmes archéologues ou critiques d'art : nous étudions le passé *in se*, eux le scrutent uniquement pour en tirer des leçons immédiates de piété filiale. Préparation excellente au sujet même qui comprend onze chapitres dévolus respectivement à la préhistoire et aux premières dynasties ; à la dynastie Tchéou, à l'Empire T'Sin, aux Han, à la transition entre l'Empire Han et l'Empire Tang, aux Tang, aux Song, à la dynastie mongole de Yuan, aux Ming, à la dynastie manchoue des T'Sing. Un tableau pratique de périodes de l'histoire chinoise et une bibliographie sommaire complètent cet exposé. Des reproductions de bonne valeur documentaire et suffisamment abondantes l'illustrent.

Du point de vue de nos lecteurs, attachons surtout de l'importance aux rapports qui se sont noués entre l'Occident et la Chine sous la dynastie manchoue et aux répercussions réciproques, quoique beaucoup plus fortes chez nous que là-bas, qu'ont amenées ces rapports dans le domaine artistique.

PAUL ROLLAND.

G. DE TERVARENT. *La Légende de sainte Ursule dans la littérature et l'art du moyen âge*. Paris, G. Van Oest, 1931. 2 vol. grand in-4°. I, Textes. II, Planches.

Voici un ouvrage de tout premier ordre, tant sous le rapport scientifique que typographique — écrin assorti au joyau — qui attirera et charmera un grand nombre de lecteurs, des quatre coins du monde intellectuel : historiens et philologues, archéologues et bibliophiles. Tous y trouveront à se délecter, soit en parcourant le texte clair et précis, écrit avec une grâce qui s'ignore

et un charme prenant, ou en admirant les merveilleuses planches qu'il commente : véritable *corpus* de l'iconographie ursulienne. Il convient de remercier et de féliciter la maison Van Oest de l'avoir réalisé de façon *presque* impeccable : les coquilles typographiques devraient être des *rarissimi nantes* dans une édition de luxe, ce que je n'ose pas affirmer pour celle-ci (1); de même, s'il convient de louer dès le début le volume de planches, on n'englobera pas dans ces éloges *toutes* les reproductions, y compris celles de la châsse de Bruges; il faut surtout rendre hommage à la science éprouvée de l'auteur, à sa patience d'érudit consciencieux, ne reculant devant aucune recherche pour parachever sa documentation, pour compléter sa connaissance surabondante des sources figurées, manuscrites ou imprimées, et des commentaires qu'elles ont provoqués avant la publication de son beau travail, un modèle du genre, qui sera probablement le dernier qu'on écrira sur la matière traitée, et dont on pourra témoigner plus tard ce que Cicéron déclarait des *Commentaires* de César : « Sanos quidem homines a scribendo deterruit ».

Au sujet du but qu'il s'est proposé, l'auteur déclare dans son avant-propos : « Familière aux hommes du moyen âge, la légende des Onze Mille Vierges est tombée dans l'oubli. Si l'art ne nous la rappelait en paroles touchantes, que saurions-nous encore de cette épopée mystique? Mais les pèlerins de Venise et de Bruges, devant l'œuvre narrative de Memlinc et de Carpaccio, s'émerveillent et s'interrogent. Je voudrais éclairer leur foi, sans décevoir leur amour. »

L'auteur continue comme suit, exposant son programme et montrant, presque à son insu, l'intérêt suprême du travail qu'il a entrepris et mené à très bonne fin : « Il y a dans les légendes dont se drapent les saints une énigme, susceptible d'éveiller la curiosité... Débrouiller l'écheveau d'hypothèses, d'indices, de contradictions que nous propose la légende des Onze Mille Vierges, n'est pas un ouvrage nécessairement fastidieux. Si je le croyais tel, je me garderais d'y associer le lecteur. Car, et je sais combien cet aveu me discrédite, j'ai la faiblesse d'écrire pour qu'on me lise. Il ne me déplaît pas d'être accessible. Si l'on devait me suivre sans fatigue, je crois que je m'en réjouirais. »...

Que M. de Tervarent se réjouisse : le lecteur le suit sans la moindre fatigue,

(1) Cf. p. 2, en note, l'inversion : « Gembloux de Sigebert »; p. 18, l. 16 : des première lignes; p. 32, l. 18 : excatément; p. 44, l. 2 : en put croire; p. 49, l. 11 : ont put déduire; p. 78, l. 15 : le cycle que les artistes ont laissés; en note : la frise supérieur (*sic*). Errare humanum...

mais avec un plaisir et un intérêt croissant sans cesse, jusqu'à la dernière page de son exposé si clair, si simple, si attrayant et si substantiel, dont on peut contrôler les innombrables données sur les planches documentaires du second volume, nombreuses et détaillées à souhait (1). Ainsi, pour ne citer qu'un exemple, en traitant des cycles espagnols de la légende et de sa représentation plastique, notre archéologue-hagiographe est amené incidemment à examiner la date inscrite sur le retable de Jean Rexach, actuellement au Musée de Barcelone, que Richert a lue « 1468 », tandis que lui-même lit plutôt 1460. Pour permettre au lecteur de contrôler par lui-même les données de cette note critique (p. 106), il reproduit non seulement la figure centrale du retable, d'une finesse merveilleuse d'ailleurs (pl. 128), mais encore la partie inférieure seule, fortement agrandie, contenant les données chronologiques en litige (pl. 133). On y lira, avec l'auteur « 1460 » en chiffres romains; puis, en toutes lettres, le mot *octavo*: on en conclura que le retable date de 1468.

Mais l'intérêt principal de ce savant et magnifique ouvrage ne réside pas dans les nombreuses indications de détail, si instructives qu'elles soient pour le fureteur, ni dans l'illustration, quelque complète et suggestive qu'en soit l'ensemble: elle est avant tout dans l'exposé substantiel, clair et systématique de la question traitée, et dans la façon simple et habile dont l'auteur a débrouillé un écheveau qui paraît d'abord inextricable.

Je n'entreprendrai pas de résumer ici son étude: la place me fait défaut et ce serait rendre mauvais service au lecteur futur. Partant du « premier état de la légende », d'après les deux textes les plus anciens, le biographe de sainte Ursule nous raconte d'abord l'histoire légendaire de la princesse et de ses onze compagnes, ayant chacune mille suivantes. Il recherche quel élément historique pouvait être à la base de ce récit légendaire; après une conclusion plutôt négative, il expose la tradition liturgique et la floraison légendaire; il suit le développement de la légende au cours du XII^e siècle et sa prodigieuse diffusion, surtout à l'Ouest de Cologne, coïncidant avec la propagation des reliques, répandues à profusion dans nos contrées, e.a. par Guillaume de Rijckel, qui présidait aux destinées de l'abbaye bénédictine de Saint-Trond (2). Tout cet exposé est fait de main de maître, grâce à une

(1) Sous la planche 78, remplacer le nom de « Memlinc » par celui de Burgkmair.

(2) A propos des envois de reliques faits à l'abbé de Saint-Trond, dont le dernier lui fut adressé de Cologne le 1 juillet 1272, et des distributions opérées par lui jusqu'au 1 novembre 1272 (p. 37 et 38), il convient de faire remarquer que Guillaume mourut le 27 février 1272. Cf. e. a. H. PIRENNE,

science sûre, abondamment documentée, et à un esprit critique très pénétrant, jugeant sans le moindre parti pris; grâce aussi — l'auteur me permettra bien d'être aussi franc que lui-même — à certaines collaborations de haute valeur. Parmi les noms cités, je relève celui du R. P. Coens, le jeune bollandiste à la science et à la serviabilité inépuisables, qui compte l'historien de sainte Ursule et son « reviewer » parmi ses obligés reconnaissants.

La seconde partie du travail est consacrée aux représentations figurées de la légende. Cette étude iconographique est le commentaire de tous les ensembles narratifs, où l'histoire des Onze Mille Vierges se trouve représentée en tableaux successifs, et des *principaux* tableaux épisodiques, dénotant une relation étroite avec les documents littéraires. Ce commentaire, fait par un savant qui est aussi un homme de goût, n'est pas seulement esthétique et archéologique; il est encore épigraphique et herméneutique. En effet, plusieurs des œuvres analysées et reproduites sont ornées d'inscriptions explicatives que l'auteur transcrit, traduit et commente avec la plus rigoureuse précision. Cette partie de son œuvre n'est pas la moins intéressante. Ses transcriptions des textes latins sont irréprochables, à part quelques légères erreurs, qui ne sont probablement que des coquilles typographiques (p. 82 : manifestavit; p. 84 : ad preparatam capsulam) et un mot oublié, que j'ajoute ici en italique, dans ce texte : « Venientibus sacris virginibus de portu *maris* Tyle vocato »... (p. 82). Dans son commentaire épigraphique, l'auteur se heurte dès le début à une difficulté, quand il s'agit d'expliquer l'abréviation PC' qu'il a relevée sur la coupe Reidy, vendue en 1929 à M. Bacri (Paris) pour 640 livres sterling. Je n'ai à ma disposition que les reproductions du livre, qui ne sont pas toutes également claires. Ainsi, sur la planche II, je n'ai pas pu retrouver l'accent qui suit le C; par contre, il m'a semblé que la première lettre (un P ou un R) était précédée d'un jambage, et que la lettre suivante était un G plutôt qu'un C. L'abréviation n'en devient d'ailleurs pas plus claire, pour moi du moins. Dans les textes allemands, au contraire, j'ai pu redresser certaines erreurs, dont la correction contribue singulièrement à l'intelligence du texte. J'en cite quelques-unes, qui méritent l'attention du lecteur.

P. 69, n° 3, vers 2 : au lieu de l'inexistant *welde*, lire *Welt*.

P. 70, n° 5, vers 4 : au lieu de *machte*, lire : *mochte*.

Le Livre de Guillaume de Ryckel, Introd. p. 27, qui cite toujours — exemple à suivre — les *Gesta abbatum Trudonensium* d'après l'édition de C. DE BORMAN (Liège, 1877), meilleure que celle des *Monumenta*.

P. 72, n° 11, ligne 2 : au lieu de l'impossible *chun*, lire *thun*.

Au n° 13, les premiers vers sont transcrits comme suit :

« Etherius bat synen vader werde

Dat vollenbracht worde des jonff. bede (ou bereden). »

Après un examen minutieux, je propose de lire comme suit la prière adressée par Ethérius à son père *chéri*.

Etherius bat : leven vader werde,

Dat vollenbracht worde des jonff. begerde.

Au n° 14, v. 1 : lire *erweldige* (sans *t*).

P. 73, n° 15, v. 3 : au lieu de *waren*, lire *varen*.

P. 73, n° 16, v. 1 : lire *Sy voeren*, à cause de la barre sur l'*e* final.

P. 73, n° 17, v. 2 : pour *ind nan*, lire *ind nam*.

P. 76, n° 23, l. 4 : le dernier mot est à lire *bewaerden*, à cause d'un signe abrégatif.

Grâce à ces corrections, certains passages transcrits seront plus intelligibles. D'ailleurs, pour la facilité du lecteur, M. de Tervarent a traduit tous les textes en langue étrangère, ce qui n'était pas toujours aisé, à cause de la langue, souvent archaïque et régionale. Ses traductions sont généralement correctes, quelques-unes même très heureuses. Les exceptions sont rares et sans grande importance. Elles se corrigent d'ailleurs facilement. Telle la traduction de : « Ursula sollicita sacra discit dogmata vitae », texte qui nous apprend qu'Ursule apprend à connaître (plutôt qu'elle enseigne déjà) les dogmes sacrés.

P. 57, dernière ligne : remplacer « digne » par « seigneur ».

P. 71, n° 10, l. 3 : remplacer « à tous deux » par « respectueusement », comme traduction de *eirsamen*.

P. 76, n° 23, les v. 3-4 ne me semblent pas rendus avec bonheur. Je transcris le quatrain — en le ponctuant à l'excès — et la traduction proposée :

Als dye van Basell dat vernamen,

Dat dise jonffrauwen quamen,

Sy, ind fromen sinn yn groosser

eren

Beide, dye jonffrauwen bewaerden.

Lorsque ceux de Bâle apprirent

que les vierges venaient,

eux et les gens pieux en ressentent tout

l'honneur

Les uns et les autres prennent soin
des vierges.

Il faut traduire, selon moi : Lorsque ceux de Bâle apprirent que ces vierges arrivaient, ils les traitèrent, tout à la fois, avec piété et grande vénération.

Puisque je m'égaré dans les détails critiques, j'en citerai un dernier, de

caractère bibliographique. P. 108 en note, l'auteur reproduit le titre du *Petit discours de la translation de S. Odile*, « jadicte composé par Jean Banelt, croisier de Huy ». Cet opuscule parut à Liège, en 1616, chez Christian Ouwertx. Il fut réimprimé en 1664, par les croisiers de Liège, qui ont conservé sur cette réédition le nom du premier imprimeur, mort depuis longtemps, comme celui de l'auteur de cet opuscule. Le mot « jadicte » figure dans le titre de la réédition, mais pas dans celui de l'édition originale.

Il me semble inutile de souligner ici le peu d'importance de ces remarques de détail et de montrer combien elles sont quantité négligeable. Si je les ai consignées cependant, c'est pour montrer avec quelle attention soutenue j'ai lu et relu ce beau travail, dont le texte fut épluché à la loupe. Je suis heureux de pouvoir proclamer, en connaissance de cause, que — dans l'ensemble — il a résisté victorieusement à cet examen minutieux, et que les quelques critiques qui précèdent n'enlèvent rien au grand mérite, aux nombreuses qualités générales de cette savante monographie, vraiment « exhaustive » de la matière traitée. Comme la châsse de sainte Ursule par Memlinc, le travail de M. Ter-varent sur *La Légende de Ste Ursule* appartient au petit nombre des œuvres définitives.

JEAN GESSLER.

T. H. FOKKER, *Werke niederländischen Meister in den Kirchen Italiens*. La Haye, Nyhoff, 1931. In-8°, 156 pages, 15 photos. Coll. *Studiën van het Nederlandsch historisch Instituut te Rome*, t. I.

L'Institut historique néerlandais de Rome, dirigé par M. Hoogewerff, est particulièrement actif. C'est un centre d'études et de documentation incomparable, et les nombreuses publications de ses membres en témoignent.

Outre les *Mededeelingen* et la belle série des *Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte*, la direction de l'Institut néerlandais a cru bon de créer une nouvelle collection, celle des *Studiën van het Nederlandsch historisch Instituut te Rome*. Le premier volume vient de paraître ; il est dû à M. T. H. Fokker. Connaissant l'activité que caractérise les disciples de M. Hoogewerff, guidés par un tel maître, nous ne serions pas étonné de voir sous peu paraître d'autres volumes dans cette collection.

Le travail de Fokker constitue un inventaire, un répertoire ou, si l'on veut, un dictionnaire. Dans la première partie, il continue l'œuvre entreprise par le toujours si regretté Paul Liebaert. Il publie une série estimable de fiches donnant des renseignements sur les dates et les lieux de séjour en Italie ainsi que sur les œuvres existantes ou perdues d'artistes peintres, sculpteurs, orfèvres et architectes des Pays-Bas, ce terme étant pris au sens le plus large. Cette documentation va de la fin du XV^e siècle au XVIII^e siècle. Suivant en cela Liebaert (voir tome I du Bulletin de l'Institut Historique belge à Rome), Fokker communique le résultat de ses très nombreux dépouillements d'ouvrages anciens et difficiles à atteindre et de monographies; il ne révèle aucun texte d'archive inédit. Il est évident que l'exploration des archives publiques et privées d'Italie permettrait de compléter considérablement les notices de Fokker, les documents inédits corroboreraient ou rectifieraient les dates d'arrivée, de départ ou de séjour des artistes.

La seconde partie de l'ouvrage est un utile inventaire des œuvres d'artistes des Pays-Bas ornant actuellement les églises d'Italie. Ce travail suppose de la part de l'auteur un dépouillement consciencieux des guides et de très multiples déplacements — il note, en effet, lorsqu'il n'a pas vu personnellement les tableaux ou les sculptures. La méthode adoptée pour ce catalogue est logique : nom de l'artiste, sujet traité avec courte description, signature et inscriptions, bibliographie.

Il convient de féliciter l'auteur pour son ouvrage; il a généreusement communiqué ses abondantes fiches de dépouillement de publications anciennes et peu connues, il a largement fait profiter les historiens de l'art de ses voyages d'inspection dans les églises de la péninsule. Son livre constitue un véritable dictionnaire, un travail de référence que devra consulter quiconque s'occupera des artistes de notre pays aux XVI^e, XVII^e ou XVIII^e siècles. Sans doute cet inventaire n'épuise pas la matière. Nous avons signalé l'intérêt qu'il y aurait à éditer des textes d'archives inédits, nous devons à peine insister sur l'importance majeure qu'il y aurait à dresser des catalogues des œuvres flamandes existant dans les Musées de l'État et des villes, et surtout dans les palais et collections privées.

En parcourant même rapidement la liste des artistes cités, on n'aura aucune peine à remarquer que la très grosse majorité de ceux-ci est originaire des Pays-Bas du Sud. Sans vouloir faire montre de nationalisme aigu, il nous paraît quelque peu humiliant de constater que ce ne sont pas des érudits belges,

attachés à une fondation scientifique belge à Rome, qui s'occupent d'exhumer de l'oubli les noms et les œuvres d'artistes nationaux.

Il est à souhaiter que sous peu, grâce à la Fondation Marie-José et à la féconde entente entre les dirigeants de celle-ci et ceux de l'Institut historique belge à Rome, il sera loisible à des compatriotes de travailler, à côté de collègues étrangers, à mieux faire connaître des artistes qui illustrèrent leur pays et leur nom de Fiamminghi, au sens national qu'on donnait à ce mot au XVII^e siècle.

J. LAVALLEYE.

ARNOLD GOFFIN, *L'Art primitif italien. La Peinture*. Bruges-Paris. Desclée-De Brouwer (1930). Un vol. in-8^o, 190 pages, 24 planches. (Collection Connaître.)

M. Arnold Goffin a réussi le petit tour de force de condenser clairement en un volume relativement peu étendu — encore que le choix du papier employé lui prête grosse apparence — une matière difficile à résumer car elle fourmille d'embûches quand on veut la parcourir rapidement. A vrai dire son manuel de vulgarisation — car au fond c'en est un, qui possède toutes les qualités d'un genre sur lequel il ne faudrait pas se méprendre en y cherchant ce qu'il n'entend pas donner, — n'embrasse que les XIV^e et XV^e siècles, les siècles précédents, d'ailleurs peu productifs mais les plus intéressants au point de vue purement scientifique, faisant l'objet d'une courte introduction.

Le XIV^e siècle voit les peintres italiens se départir peu à peu du caractère majestueux et hautain qui caractérise la part prépondérante que Byzance tient dans leurs origines. Ils tendent à adopter un esprit tout opposé, fait de grâce et d'émotion, l'esprit franciscain. Et c'est l'occasion pour l'auteur, qui trouve là un terrain de son choix, de décrire l'œuvre de rénovation sentimentale du Poverello d'Assise et ses répercussions dans l'Art. Comme noms de précurseurs : Cimabue et Duccio, aux traditions emmêlées, ainsi qu'un article de cette Revue, consacré à la Madone Rucellai, l'a déjà démontré. Après eux vient l'École florentine avec Giotto et ses disciples qui transforment l'art « de grec en latin » — lisons : de classique en romantique, d'ancien en moderne ; les mots sont relatifs et la lutte, éternelle. L'École siennoise suit, avec Simone di Martino et les deux Lorenzetti. Puis les maîtres florentins

et siennois, groupés cette fois, sont étudiés dans leur participation à la décoration du Campo-Santo de Pise et de la chapelle des Espagnols à Santa Maria Novella de Florence.

Le XIV^e siècle permet de constater le plein épanouissement du renouveau sous forme de réalisme dans les Écoles florentine et siennoise encore, mais aussi dans la multitude de centres d'art qui se développent dans les Cours princières, aussi fastueuses que multipliées. Padoue, Ferrare, sans toutefois oublier Venise, participent à cette floraison. On nous permettra de ne pas insister sur les noms ni sur les œuvres, tous connus.

L'ensemble est bien présenté et force réellement la mémoire. Le but essentiel est atteint.

Par surcroît, des aperçus personnels allègent ce qu'aurait de trop pesant une condensation intensive d'une matière aussi pleine d'idées que de sensations. On saute, si je puis dire, hors du cercle avec quelques questions franchement posées ou discrètement suggérées à propos des influences réciproques italo-flamandes : Simone di Martino exerce son art à Avignon, route du Nord...; à la fin du XIV^e siècle des Flamands travaillent dans le Milanais...; au XV^e, Josse Van Wassenhove, surtout, peint la fameuse Cène d'Urbino que l'on vit à l'Exposition d'Anvers... Il me semble qu'une comparaison entre les *Rois Mages* de Roger de la Pasture et ceux de Gentile da Fabriano aurait pu compléter la série.

Le titre de l'ouvrage de M. Goffin semble annoncer une suite qui s'occuperait d'une autre technique. Nous pouvons l'attendre avec confiance.

PAUL ROLLAND.

Armorial du Royaume de Belgique et du Grand-Duché de Luxembourg. (Édité par la S. A. « Café Hag », Bruxelles.) Bruxelles, Weissenbruch, 1930, 1 album : 17,5 × 23 cm.

La publicité moderne devient de plus en plus ingénieuse. Tout le monde connaît le système des bons-vignettes contenus dans les paquets de chocolat et que les écoliers, qui en font entre eux un trafic d'échange inimaginable, collent par séries dans des albums *ad hoc*. La Société anonyme « Café Hag » vient d'étendre ce système à ses sachets de café décaféiné. Et, quoiqu'elle prétende viser par là les jeunes gens, ce sont les adultes qu'elle atteint en réalité. Car on ne peut envisager tout à la fois plus intelligente collection

— il s'agit de timbres représentant des armoiries de communes — ni plus érudite présentation. A ce dernier point de vue, l'album est introduit par une préface substantielle traitant de l'utilité de l'héraldique pour la connaissance de l'histoire nationale et par l'explication détaillée des termes spéciaux employés par cette science auxiliaire. Il est accompagné, à propos des timbres-blasons, de notices historiques sur chaque province et d'une petite note descriptive de chaque pièce en particulier. Le tout est dit d'une façon fort exacte par M. S. G. Van der Laars. Du point de vue de la présentation, les armoiries sont magnifiquement réalisées dans leur dessin et leurs couleurs et l'album, extensible à volonté, est de la plus riche typographie. Dans son état actuel d'avancement la publication comprend les armoiries des neuf provinces et de deux cent sept localités belges ainsi que celles du grand-duché de Luxembourg et de neuf communes luxembourgeoises. L'édition se complètera relativement vite. Afin de mettre les établissements scientifiques et d'enseignement à même de posséder ce recueil précieux, la firme « Hag » leur en réserve un certain nombre d'exemplaires, avec timbres, au prix coûtant de fr. 26. (Écrire : 87-89, rue de l'Hôtel-des-Monnaies, Bruxelles.) On ne peut que féliciter la direction de cette maison de son originale initiative et l'exhorter à y persévérer.

PAUL ROLLAND.

D^r JULIANE GABRIELS, *Artus Quellien de Oude « Kunstryck Belthouwer »*.
Anvers, De Sikkell, 1930. Un vol. in-4^o, 314 pages.

L'intention de M^{me} Juliane Gabriels qui s'occupe depuis quelque temps d'histoire de l'art, fut excellente. L'histoire de la sculpture flamande du XVII^e siècle a été trop longtemps négligée et l'auteur a commencé à combler cette regrettable lacune en consacrant une monographie volumineuse au plus grand de nos sculpteurs, Artus Quellin le Vieux. Nous félicitons M^{me} Gabriels de cette heureuse initiative.

Et nous nous empressons également de souligner que son travail est digne d'éloges. Il témoigne de recherches actives, d'études approfondies et de bon goût. Successivement l'auteur nous donne, après une biographie très étendue, des études sur les œuvres de Quellin exécutées à Anvers, sur celles exécutées en Hollande (les plus importantes, celles du palais du Dam), sur Quellin

comme maître ornemaniste, sur ses œuvres en bois, sur ses travaux d'architecture, sur ses portraits.

Nous ne suivrons pas ici le développement très détaillé de ces études qui contiennent des aperçus personnels d'un intérêt incontestable. Nous ne discuterons point les nombreuses attributions, parmi lesquelles, toutefois, il y en a qui nous paraissent assez risquées. Pour n'en citer qu'une seule : l'argumentation tendant à prouver que la célèbre statue *La Rage*, attribuée jusqu'ici à Hendrik de Keyser (Musée de l'État, Amsterdam), serait une œuvre de Quellin, ne nous paraît nullement pertinente et au contraire très faible. Car, fréquemment, M^{me} Gabriels omet d'appuyer ses attributions de preuves péremptoires et ses hypothèses, émises toujours avec une certaine assurance et dans un style grandiloquent, manquent trop souvent d'esprit critique.

Ainsi, M^{me} Gabriels se laisse entraîner parfois en des subtilités quelque peu bizarres. Qu'elle nous permette d'en épingle une seule. Parlant de l'enseigne au compas qui se trouve à la façade du Musée Plantin, œuvre en pierre, dont on suppose qu'elle fut exécutée d'après une esquisse de Rubens, M^{me} Gabriels s'étonne de ce qu'elle ne présente aucune analogie avec un dessin de Rubens qui représente la marque plantinienne et qui est toujours conservé au Musée. Nous avouons ne pas comprendre l'étonnement de M^{me} Gabriels : ignore-t-elle que cette marque fut fréquemment dessinée par Rubens et que celle à laquelle elle fait allusion était destinée à être gravée dans un plat d'argent ? Pourquoi chercher un rapport direct entre ces deux œuvres ? Rubens ne se copiait jamais et on connaît de lui de nombreuses interprétations toutes différentes de cette même marque, comme, par exemple, celles qui furent gravées sur bois par les Jegher.

Mais M^{me} Gabriels tombe de l'un étonnement dans l'autre ! La sculpture de Quellin, dit-elle, « ne ressemble pas non plus au tableau un peu sec et froid d'Érasme Quellin, représentant le même sujet ». Tout d'abord ce tableau qui se trouve au Musée n'est pas d'Érasme Quellin. Celui qui est cité dans les comptes de Moretus comme étant de Quellin se trouve actuellement dans une collection privée en Allemagne. Et le tableau du Musée, que Rooses par erreur attribua à Quellin, est une œuvre du début du XVII^e siècle d'un peintre inconnu (le paysage dans le fond est peut-être de Josse de Momper) et inspirée des anciennes marques plantiniennes du XVI^e siècle (Pierre van der Borcht et autres). Que la sculpture d'Artus Quellin n'ait rien de commun

avec cette peinture plutôt médiocre, ne nous paraît nullement étonnant.

Autre remarque qui prouve le manque de méthode scientifique de M^{me} Gabriels : pourquoi omet-elle si fréquemment de citer en entier les textes et les sources d'où elle prétend puiser ses renseignements ? Pourquoi des documents d'archives ne sont-ils cités que de seconde main (Kroon et Scheltema) ? C'est là une méthode pratiquée par des auteurs du siècle dernier et qui, évidemment, ne mérite pas toujours confiance.

M^{me} Gabriels, parlant de gravures, ne semble pas connaître la différence entre l'eau-forte (*ets*) et la taille-douce (*kopersnede*). A différentes reprises elle confond les deux techniques, à moins qu'elle ne connaisse pas la valeur des termes.

Il est regrettable aussi que l'auteur n'ait pas cru devoir dresser, à la fin de son livre, un index des noms cités, indispensable dans un ouvrage de ce genre.

En outre, qu'il nous soit permis de faire remarquer à M^{me} Gabriels que des appréciations d'ordre politique ne sont pas de mise dans un ouvrage scientifique. Certaines observations qui montrent son antipathie pour la France et son admiration mal contenue pour l'Allemagne, nous paraissent saugrenues et tout à fait déplacées, parce qu'elles n'ajoutent rien à sa thèse.

Mais, malgré ces réserves, que nous formulons en toute objectivité, l'ouvrage de M^{me} Gabriels mérite sans doute l'attention. Par sa monographie sur Quellin elle a jeté les bases d'une étude de la sculpture baroque dans les Pays-Bas et nous formulons l'espoir que l'auteur puisse continuer ses recherches dans ce domaine encore pour ainsi dire complètement inculte.

A. J. J. DELEN.

J. DENUcé, *Exportation d'œuvres d'art au XVII^e siècle à Anvers. La Firme Forchoudt*. — Sources pour l'histoire de l'Art flamand, I. — Anvers, De Sikkel, 1930. Un vol. in-8^o, 314 pages.

Ceci est le premier volume d'une série de sources pour servir à l'histoire de l'art flamand, initiative qui, à condition d'être dirigée par des hommes compétents, peut avoir des résultats très appréciables. Nos archives contiennent encore, en effet, de nombreux documents inédits qui sont de nature à éclairer singulièrement plus d'un problème non résolu.

Quant au premier volume de cette série, nous n'hésitons pas à certifier

qu'il est d'un intérêt incontestable. Il constitue l'ensemble des papiers d'affaires, lettres, factures, livres de comptes d'une famille de marchands d'œuvres d'art, les Forchoudt, établis à Anvers et à Vienne, aux XVII^e et XVIII^e siècles. De ces papiers, conservés aux Archives d'Anvers, on connaissait l'existence. Mais ce fut une heureuse idée de les publier, afin que les historiens d'art puissent y trouver une documentation.

La préface justifie cette publication en ces termes :

» Le commerce et l'exportation d'œuvres d'art était une ancienne tradition
» à Anvers. N'a-t-on pas dit que des cargaisons de tableaux partaient d'ici
» pour l'étranger? Guichardin n'assure-t-il pas en 1567, que les œuvres des
» peintres anversois (il y en avait plusieurs centaines) étaient vendues avant
» que les artistes les eussent livrées?

» Le trafic de tableaux, de tapisseries, d'œuvres d'art a duré longtemps
» après la décadence économique d'Anvers au XVII^e siècle. Les longues
» listes ici publiées le prouvent amplement. Peut-être plus encore qu'au
» XVI^e siècle, les commandes de tous pays affluèrent; des dizaines de peintres
» travaillaient presque exclusivement pour l'exportation. Les Forchoudt
» commandaient chez eux de bonnes œuvres et du travail médiocre (gemeyn
» werk). Chaque pays avait ses préférences pour un genre spécial : l'Espagne
» ne voulait que des pièces religieuses, tableaux et gravures; le Portugal
» demandait des sujets payens, plus amusants, des scènes « plaisantes »;
» l'Autriche et l'Allemagne désiraient des paysages, des chasses, des « ren-
» contres », des combats de Turcs.

» La correspondance des Forchoudt n'est pas une correspondance com-
» merciale ordinaire. Ils étaient artistes eux-mêmes, membres de la Gilde
» de Saint-Luc, très liés avec Jordaens, Boeyermans et Quellin, pour ne
» citer que leurs principales relations. Leurs expertises d'œuvres d'art sont
» très instructives : un nombre incroyable de copies de maîtres furent jetées
» par eux sur le marché, mais avec le nom du copiste, ou mentionnant la
» collaboration du maître et de l'élève, ou signalant que la pièce avait été
» restaurée et retouchée. Des noms peu ou point connus d'artistes sont cités
» à profusion; de tous, on apprend à connaître une foule d'œuvres nouvelles. »

Après un aperçu sur les Forchoudt et leur grande activité commerciale, suit la copie des documents. La lecture en est singulièrement passionnante. On y voit défile en masse des œuvres de nos plus grands peintres flamands de toutes les époques et bon nombre de chefs-d'œuvre étrangers. Nous y

voyons le reflet extrêmement suggestif du commerce de tableaux, de gravures, de tapisseries, de sculptures, de bijoux, de bibelots précieux, pendant une époque d'art prodigieusement fertile. Celle-ci revit dans ces pages où l'on s'arrête, presque à chaque ligne, devant la mention parfois claire, parfois vague, mais toujours intéressante, de l'une ou l'autre œuvre, connue ou inconnue, à laquelle se rattache un nom célèbre.

A l'historien d'art ce travail fournira sans doute des documents à profusion. Mais il ne sera évidemment que le point de départ de recherches nouvelles : il s'agira maintenant d'identifier plusieurs de ces œuvres y mentionnées. Espérons que ce travail aidera à restituer à leurs véritables auteurs quelques tableaux figurant dans nos musées sous de fausses étiquettes ou sous des noms d'emprunt et à distinguer des copies des originaux.

Autre chose est de savoir si nous pouvons avoir pleine confiance dans la copie qui nous est offerte ?

Mais cette réserve ne nous empêche pas de dire que l'archiviste d'Anvers a fourni ici un travail de mérite et de formuler l'espoir qu'il puisse nous donner bientôt, ainsi qu'il l'annonce dans sa préface, « les inventaires d'autres marchands et des collections d'artistes et de mécènes anversois ». En réalisant ce projet et en se bornant à des travaux d'archiviste, M. Denucé aura accompli une bonne besogne.

A. J. J. DELEN.

PH. VAN BOXMEER, *Steenockerzeel et Humelghem et leurs Seigneurs. — Généalogies des van Hamme. — Diest, Van Boxmeer, 1930.*

Une monographie de ces deux communes du Brabant nous est donnée sous ce titre par M. Ph. Van Boxmeer, architecte honoraire de la ville de Malines. Après quelques considérations sur la période belgo-romaine, forcément peu étendues, l'auteur passe à la période médiévale et nous fait connaître, dès 714, l'existence d'*Ochinsala* et de *Ham*, alors *villae*, donnés par Pépin d'Herstal à l'abbaye de Saint-Trond, et discute la question de savoir s'il s'agit d'Ockerzeel et du fief de Hamme qui échurent en 1154 à l'abbaye de Saint-Michel (Anvers). Puis viennent des pages sur l'organisation, les mœurs et coutumes du Brabant pendant le moyen âge qui servent d'introduction à l'étude des seigneurs de Steenockerzeel, d'Humelghem, d'abord

les van Hamme, ensuite les Hinckaert, les Lannoy, les Brandebourg, les Coutereau, les Croy, les Fariseau, les Salm, les Groesbeek et les Croix, qui sont les propriétaires actuels du château. Un chapitre intéressant est consacré aux églises de Steenockerzeel et d'Humelghem, un autre aux édifices civils, le château actuellement occupé par la famille impériale d'Autriche, et le colombier fortifié d'Humelghem, problème archéologique non résolu, car cette barbacane n'a jamais été suivie d'un château, sans que l'on sache à quoi elle a pu être destinée.

Des considérations suivent sur l'administration et l'organisation sociale des deux communes, leur industrie et notamment leurs carrières de pierres à bâtir avec en annexe une généalogie des van Hamme très étendue. De nombreuses planches, exactement trente-sept, illustrent ce volume qui contribuera pour sa part, modeste dit l'auteur avec trop de modestie, à nous faire mieux connaître le passé du Brabant et de notre terre natale.

PAUL SAINTENOY.

G. LAMBERT, CURÉ, ET RAOUL T. DE HAULT, *Autour d'un vieux clocher ; le concile de Genappe, la paroisse de Ways, la seigneurie de Thy*. Wauthier-Braine, Cyprien Louis, imprimeur, 1930.

Sous ce titre, les auteurs qui ont eu à leur disposition d'assez nombreuses archives, étudient le passé de la paroisse de Ways sous Genappe, de sa belle église et de la seigneurie de Thy.

Cette église de Saint-Martin, à Ways, est une paroisse fort ancienne, cure entière, à la collation de l'abbé de Villers-la-Ville, alternativement avec l'abbesse d'Aywières qui en furent les décimateurs. Les auteurs nous font part de nombre de documents d'archives en les combinant avec des faits d'un intérêt simplement local ou particulièrement paroissial qui nous mènent jusqu'à la commémoration villageoise de l'indépendance nationale en 1930.

PAUL SAINTENOY.

LUC. BENOIST, *La Sculpture romantique*. Paris, La Renaissance du Livre, s. d., in-12, 183 pages, planches. Collection : *A travers l'Art français*.

Il y avait une lacune à combler dans nos connaissances de la sculpture romantique. Cette tâche fut entreprise et menée à bien par M. Luc. Benoist,

attaché au Musée du Louvre et élève de M. Paul Vitry à qui cet ouvrage est dédié.

L'auteur aborde résolument l'étude d'un des mouvements artistiques les plus délicats à traiter. Savoir discerner les éléments complexes qui sont à la base du romantisme, et justifier leur répercussion dans une forme d'art dont la plasticité est essentiellement en désaccord avec toute idée romantique, exige une grande finesse d'analyse.

M. Luc. Benoist en fait preuve, non seulement par la suppression de détails biographiques de nature à alourdir l'étude synthétique, mais surtout par la présentation de son ouvrage. Il écarte la subdivision habituelle qui nous porte à étudier en premier lieu les grands maîtres d'une école, et ensuite les élèves et successeurs, pour adopter une classification qui correspond mieux aux diverses formes sous lesquelles se manifeste la sculpture romantique.

Une courte introduction nous place « Avant le Romantisme » ; elle souligne les liens que l'Art romantique renoue avec la tradition du XVIII^e siècle. Dans un chapitre suivant consacré au « milieu social » l'auteur nous fait comprendre — et excuser — la mentalité des artistes, qui, en butte aux hostilités des jurys et de l'Administration, se voient obligés, pour vivre, d'industrialiser leur art.

Le « lyrisme sculptural » dont les sources sont surtout la Bible et le théâtre, et qui se nourrit aussi de la littérature de Walter Scott, s'incarne de la manière la plus audacieuse en Préault. Parallèlement au mouvement littéraire profane se remarque une forte recrudescence du sentiment religieux. On restaure un grand nombre de monuments du moyen âge ; on construit, en une année, deux cents églises gothiques. Et c'est Viollet-le-Duc le grand architecte-restaurateur, qui sera l'ardent propagateur du « néo-gothique », une des formes les plus tenaces qu'affectera le mouvement romantique et que Rodin lui-même reconnaîtra à ses *Bourgeois de Calais*. La « sculpture d'histoire » vise à un pittoresque et à une véracité souvent de mauvais goût. Seul Rude y échappe complètement parce que son romantisme se mitige, malgré tout, d'un sentiment classique.

Un réalisme bourgeois caractérise les « Portraits et Caricatures » parmi lesquels les œuvres de Daumier seul valent par leur inspiration profondément humaine.

Cette profondeur psychologique se retrouve chez Barye qui se place d'emblée à la tête non seulement des « Animaliers » mais des sculpteurs romantiques.

Un dernier chapitre, consacré à la « descendance romantique », nous achève vers l'école réaliste, dernière manifestation du romantisme.

Cet ouvrage demeure jusqu'au bout un modèle à suivre : il faut louer M. Luc. Benoist des nombreuses tables bibliographiques, chronologiques et listes d'œuvres qu'il donne en appendice.

LUCY HERMANS DE HEEL.

Le 150^e Anniversaire de la fondation de la Maison Casterman. Tournai, 5 octobre 1930. Tournai, Casterman, 1930. Un vol. in-4^o, relié, 70 pages illustr. (hors commerce).

« La Maison d'Édition et d'Imprimerie Casterman, fondée à Tournai, en 1780, par Donat-Joseph Casterman, est entrée, en 1930, dans sa 150^e année ». C'est par ces termes — un peu inexacts puisque, en 1930, la Maison Casterman a *accompli* sa 150^e année — que le rédacteur de l'élégante plaquette débute avant de nous faire assister aux cérémonies jubilaires. Celles-ci n'intéresseraient guère les lecteurs de notre Revue s'il n'était au moins question d'un établissement qui a plus d'une fois servi la cause de l'archéologie et de l'histoire de l'Art. Mais il y a mieux. Parmi ces cérémonies, oratoires et autres, il en est une, un discours de M. Louis Casterman, qui expose l'histoire complète de la maison (pp. 18-45). Ce discours mérite d'être lu par tous ceux qui s'intéressent à l'histoire de l'industrie, des métiers, des techniques et du commerce, voire par les sociologues dont l'attention doit être attirée par une firme aux origines très modestes, devenue imprimerie pontificale et qui réalise actuellement la formidable entreprise d'éditer l'Indicateur des Chemins de fer belges... A parcourir ce discours dont les citations fleurent bon le parfum des temps révolus et qu'illustrent de très belles reproductions de portraits et d'impressions, on fera de réelles découvertes. N'y est-il pas question, par exemple, de Prosper Gachard, notre premier archiviste général du Royaume qui remplit les fonctions de prote chez Donat Casterman dont il fut un des plus fidèles collaborateurs et amis? Un « Discours sur l'Imprimerie » qu'il prononça à l'occasion de la Saint-Jean-Porte Latine et une pièce de vers de circonstance rédigés, tous deux, par lui vers l'âge de dix-huit ans, alors qu'il n'était encore que simple « compositeur », sont les plus anciens documents que l'on ait de sa main. Ils sont précieusement conservés par les

descendants à la cinquième génération du fondateur de la Maison Casterman, qui ont bien voulu nous permettre d'en prendre connaissance.

PAUL ROLLAND.

HANNONIA 1930. Un vol. grand in-8°, 300 pages, nomb. illustr., hors-texte en noir et en couleurs. (Publication de la Société « Les Amis du Hainaut » à Mons.)

Album plutôt qu'ouvrage, ce volume ne comprend, en fait de texte suivi, que quelques articles de vulgarisation sur le *Sol* (par Jules Cornet), le *Passé* (par Armand Carlot), l'*Art* (par Louis Piérard), la *Musique : l'Art musical* (par Nicolas Joachim) et la *Musique populaire* (par Louis Dufrane), l'*Agriculture* (par Paul Évrard), l'*Industrie* (par Sylvain Périn), l'*Enseignement* (par Hubert Frère), les *Œuvres sociales* (par Alphonse Parent), la *Guerre* (par Georges Janson), le *Folklore* (par Walter Ravez). On eût certes souhaité une répartition plus logique des matières. Mais est-il question de logique dans une... Exposition? Car, au fond, c'est d'une Exposition qu'il s'agit, le Hainaut ayant pour ainsi dire mis en valeur son passé et son présent au cours de l'année jubilaire, et la publication actuelle n'ayant, somme toute, d'autre but que de commémorer dignement cet effort. C'est ce que nous annonce d'ailleurs en substance, M. François André, le distingué président du Conseil provincial, dans sa *Préface* très bien venue. Une exposition d'une telle envergure — laquelle, pourquoi le tairions-nous, fut remarquablement organisée surtout par M. Fr. André en personne et par M. le chanoine Edm. Puissant qu'il est superflu de présenter à nos lecteurs — réclamait un mémorial à sa taille. *Hannonia* répond à cette exigence. Les auteurs précités, s'ils s'y mettent à la portée de tous, n'en parlent pas moins très savamment et très exactement des choses dont ils traitent. Toutefois nous croyons remarquer qu'à la suite des organisateurs, ils font léger péché de gourmandise. Ils ne se résignent pas à s'en tenir soit au Hainaut actuel qui s'est annexé des parties hétérogènes, soit au Hainaut ancien dont certaines régions ont politiquement échappé au centre naturel. Et c'est plus grave pour la synthèse écrite d'une « exposition » que pour la simple contemplation des matières exposées. Tournai et le Tournaisis, par exemple, qui ne font partie du Hainaut que depuis la Révolution et dont l'activité intellectuelle et artistique fut en général dirigée vers la France et

la Flandre, sont appelés à rendre témoignage de l'importance générale d'une circonscription dont l'esprit leur fut — et leur est — assez étranger, à la même barre que Valenciennes et Maubeuge, qui eux ont bien participé de cet esprit mais le perdent aujourd'hui dans le sillage d'Outre-Quiévrain... C'est ainsi que l'on rattache à la gloire provinciale, qui possède d'autres richesses plus dûment fondées que cette petite rapine, « l'évangélique de *Maeseyck* (qui) est l'œuvre de deux Wallonnes élevées à *Valenciennes* » ! Anomalie tout au moins, qui ne s'explique que par le désir d'étendre un sujet fort intéressant et de montrer de belles choses, le plus grand nombre possible de belles choses. Ce désir est suffisant pour refréner notre manie de philosopher et même nous féliciter de ce que le cœur ait parfois des raisons que la raison ne puisse connaître. Nous lui devons des pages érudites dans lesquelles notre collègue, M. Carlot, mêle agréablement le point de vue économique d'autrefois (charbonnages, sidérurgie, etc.) au point de vue strictement politique ; des pages loyales autant que précises, où M. Louis Piérard (qui place toutefois erronément de la porcelaine à fleur d'or à Tournai au XVI^e siècle) reconnaît franchement qu'il n'y a point d' « art wallon », mais bien des artistes — fameux — nés en Wallonie ainsi que des centres relativement étrangers l'un à l'autre et d'importance différente suivant les techniques ; des pages courtoises, où M. le chanoine Joachim, à qui la cathédrale de Tournai doit la rénovation de sa maîtrise à l'occasion du Centenaire, nous avouant par exemple que la messe tournaisienne « des notaires » (XIV^e siècle), « où aucune voix ne sait jamais se taire » porte un nom abusif, n'ose proposer une appellation plus adéquate ; des pages alertes de l'infatigable conservateur du musée de Folklore de Tournai, M. Walter Ravez, où il est question de géants, de combats et marches grotesques, de civets et de tartes à douter que Gargantua ne fût hennuyer !

Mais par dessus tout — et sans vouloir peiner les collaborateurs précités qui n'ont pas eu à donner toute la mesure de leur savoir — c'est par ses « images » que le volume *Hannonia* est incomparable. Empruntées, pour la plupart, à la récupération opérée sur l'Allemagne par les Musées Royaux d'Art et d'Histoire, les photos reproduites constituent une vraie merveille de documentation. Groupées, de plus, de façon fort originale, elles captivent irrésistiblement l'attention. Elles s'attaquent à tous les domaines de l'observation instructive ou du délasserement esthétique : monuments, églises, maisons, façades, intérieurs, jardins, châteaux, tableaux, retables, jubés, peintures, miniatures, dessins,

gravures, tapisseries, sculptures, lutrins, chasubles, vitraux, châsses... géants, jeux, voire fermes, marchés et bétail de prix. L'inédit et le bon goût priment souvent (sauf pour une affreuse vue du beffroi de Tournai). Quelquefois les reproductions de tableaux sont polychromées, mais d'une polychromie à vrai dire un peu mièvre. Les planches, toutes au recto, sont paginées comme le texte, et c'est très bien ainsi : pratique et... prudent. Un commentaire discret leur fait face (et aide parfois à rectifier les erreurs des légendes), voir, par exemple, la photo de la « Porte Mantile » qui, p. 115, porte le titre de « Porte du Capitole »).

Insistons-y : recueil de luxe et d'une importance réelle surtout par sa documentation rare.

Mais pourquoi les patriotes hennuyers, si fiers de leurs industries provinciales (voir : Chap. VIII), ont-ils cru nécessaire, pour magnifier l'effort belge, de confier à une firme de Paris — qui s'en est d'ailleurs fort bien acquittée — l'impression de leur mémorial ?

PAUL ROLLAND.

FLORIS PRIMS, *De « Kappel van Burgondie » van Jan van Immerseel*. Antwerpen.

Uitgave van de eigenares der Kapel : De Antwerpsche Verzekering-maatschappij « Securitas ». — Boekhandel « Veritas ». 1930. Un vol. in-8°, 86 pages illustr. hors-texte.

Le Congrès archéologique d'Anvers a, sous la conduite de l'auteur même de cette publication, révélé à beaucoup d'étrangers un petit joyau d'architecture et d'ornementation que ses nouveaux propriétaires ont eu l'excellente idée de faire connaître en éditant un livre luxueux et en autorisant les visites sérieuses. C'est la chapelle dite « de Bourgogne » avec raison puisque, par ses peintures murales, elle ne rappelle pas moins de quatre mariages bourguignons : ceux de Philippe le Bon avec Isabelle de Portugal, de Maximilien d'Autriche avec Marie de Bourgogne, de don Juan d'Espagne avec Marguerite d'Autriche, de Philippe le Beau avec Jeanne de Castille. C'est à l'occasion du dernier de ces mariages sans doute que l'ensemble des événements nuptiaux fut commémoré sur les murs du gracieux édifice construit sur l'ordre de Jean van Immerseel, d'après les plans de Herman de Wagemackere et non pas de Dominique, ainsi qu'on le croit vulgairement.

L'actif archiviste de la ville d'Anvers, M. l'abbé Prims, a cru bon de commencer scientifiquement son ouvrage par un peu de topographie urbaine. Et il a eu parfaitement raison. Puis il s'est appliqué à l'étude détaillée de l'histoire de la chapelle, de sa construction et de sa décoration en insistant sur ses particularités artistiques : architecture, sculpture, peinture, non sans s'étendre longuement sur l'héraldique, qui tient là une place prépondérante.

PAUL ROLLAND.

FLORIS PRIMS, *Het Stadhuis te Antwerpen. Geschiedenis en beschrijving*. Antwerpen. N. V. Standaard-Boekhandel. 1930. Un vol. in-8°, 93 pages, 15 planches.

Paru aussi vers l'époque du Congrès archéologique, mais malheureusement pas à son occasion, comme nous l'aurions désiré, le deuxième volume de description monumentale publié par M. l'abbé Prims au cours de l'année du Centenaire ne le cède en rien au premier comme valeur intrinsèque, quoique l'illustration soit moins abondante que l'on s'y serait attendu. Il est vrai que pour l'Hôtel de ville d'Anvers presque tout était à reproduire... ou presque rien : le strict inédit. M. Prims, qui déteste les chemins battus, s'en est tenu au second terme de l'alternative et nous livre par là des sujets neufs d'observation. Quant au texte, où la topographie urbaine a également son mot juste à dire, il comprend deux grandes parties : l'histoire et l'état actuel. Véritable guide où le savant cicérone qu'est l'archiviste communal — les membres du Congrès ont pu l'apprécier — a versé de son érudition, l'ouvrage se lit avec agrément et profit, de siècle en siècle, de salle en salle.

PAUL ROLLAND.

II. — REVUES

ARCHITECTURE

— Nombreux sont nos monuments anciens qui ont disparu entièrement, mais parmi ceux-ci les monuments d'architecture militaire sont relativement les plus nombreux. La solidité de leur construction ne fut pas une garantie de durabilité. Beaucoup de forteresses furent rasées systématiquement sur l'ordre des vainqueurs. De plus, élevées dans un souci purement utilitaire, on n'a pas hésité à les abattre lorsque le perfectionnement constant des engins de guerre les avait rendues inefficaces par l'adoption de systèmes défensifs nouveaux. Il en résulte que nous avons conservé un nombre très restreint de forteresses. Toute contribution nouvelle apportée à nos connaissances dans ce domaine sera d'autant mieux accueillie. L'étude de M. J. LAVALLEYE sur le *Château de Courtrai* (*Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, t. XXXV, 1930, pp. 157 à 169), ressuscite à nos yeux une importante forteresse, datée exactement, et nous fait connaître son plan et son système défensif. La publication du plan original datant de la fin du XIV^e siècle et découvert dans les chartes des comtes de Flandre aux Archives générales du Royaume par un des conservateurs, M. H. Nélis, est des plus intéressantes. Différentes vues anciennes du château complètent de façon fort heureuse la documentation réunie par l'auteur. Élevé de 1394 à 1399, l'ancien château de Courtrai est de plan carré. Des tours d'angles à peine engagées et six tours semi-circulaires ou mailles disposées au milieu des courtines assurent sa défense. Les bâtiments d'habitation occupaient les faces nord, est et ouest et se composaient de diverses salles voûtées au moins au rez-de-chaussée. M. J. Lavalleye expose l'histoire de la construction du château et des circonstances de sa démolition, trois siècles plus tard, en s'appuyant sur des textes d'archives encore inédits. L'intérêt de la description est augmenté par le fait que l'auteur situe ce monument dans l'évolution de notre architecture mili-

taire. Cette belle étude sera lue avec beaucoup d'intérêt et de profit.

— L'ABBÉ M. THIBAUT se consacre à l'étude de l'architecture brabançonne. Après les études récentes sur la collégiale Saint-Pierre d'Anderlecht et l'église d'Itterbeek (signalées ici même dans le numéro d'avril 1931, p. 183), il nous donne une excellente monographie de l'église de *Dieghem* près de Bruxelles, (*Bulletin de la Société royale d'Archéologie*, mars 1931, pp. 40 à 52.) Comme c'est le cas pour la plupart des églises rurales, les documents d'archives font défaut. L'étude est donc essentiellement archéologique; c'est par la seule étude des formes et en se basant sur des comparaisons que l'auteur date les diverses parties de l'édifice au cours de leur description. Un bref résumé chronologique à la fin de l'étude réunit les conclusions éparses et présente un aperçu succinct des campagnes de construction successives. Ce plan, adopté par l'auteur pour la monographie de l'église d'Itterbeek, ne s'impose pourtant pas. Une notice historique, si brève soit-elle, en tête de l'étude archéologique ne nous paraît pas inutile, même si elle devait se borner à signaler les restaurations et tout particulièrement l'époque à laquelle ces restaurations ont pu être exécutées. Cette légère critique formulée, il convient de louer sans réserve les qualités scientifiques de cette petite monographie et le style à la fois sobre et élégant qui en rendent la lecture doublement attrayante.

— *L'église des Minimes à Bruxelles* fut élevée à l'extrême fin du XVII^e siècle. Le CHANOINE LEFÈVRE O. PRAEM., publie dans le *Bulletin de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, de mars 1931 (pp. 20 à 25), une communication qu'il fit en 1928 au Comité d'études du Vieux-Bruxelles sur le résultat de ses recherches dans les archives de l'ancien couvent. L'auteur arrive à la conclusion que l'architecte principal de l'église doit avoir été un religieux de la congrégation qui aurait eu comme collaborateur l'architecte Guillaume de Bruyn, auteur de plusieurs façades de la Grand'Place.

— Le *Bulletin de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles* sous la rubrique *Archives des Arts* continue la publication de textes d'archives intéressants les églises du Brabant et leur mobilier. Ces textes, relevés par M. J. LAVALLEYE, se rapportent généralement aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles. Signalons des notes sur Cumplich et Grez dans le numéro de janvier 1931 (pp. 11 à 13), sur l'église Saint-Servais de Bergh, Pietrebais et Corbeek-Dyle dans le numéro

de mars 1931 (pp. 32 à 34), et sur Bodeghem-Saint-Martin dans celui d'avril 1931 (pp. 52 à 58).

— Le nom de l'architecte Laurent Benoît Dewez est indissolublement lié à toute une période de splendeur des ordres monastiques en Belgique à la fin du XVIII^e siècle. Les abbayes de Gembloux, Afflighem, Saint-Martin à Tournai, Orval, Floreffe et Bonne-Espérance, pour ne citer que les principales, lui sont redevables d'importants bâtiments. L'œuvre de ce grand architecte mériterait une étude approfondie. Ce serait là un beau sujet de thèse doctorale à signaler aux étudiants en histoire de l'art et archéologie. Cette étude, M. LÉON DEWEZ l'a entreprise, malheureusement dans un cadre beaucoup trop restreint, pour les *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, t. XXXV^e, 1930 (pp. 65 à 94) : *Laurent-Benoît Dewez, premier architecte de la Cour de Bruxelles sous Charles de Lorraine (1732-1812)*. Au cours d'une biographie peu approfondie, c'est une énumération d'une partie des œuvres de L.-B. Dewez entourée de commentaires plus littéraires que scientifiques. L'auteur n'a pas cherché à montrer une évolution dans le style de l'artiste ni même à caractériser très nettement celui-ci. C'est avec raison que M. Léon Dewez parle de l'importance des documents, dessins, plans et projets de l'artiste, qui sont conservés aux archives de l'État à Bruxelles; mais il ne semble pas en avoir tiré le profit qu'on pouvait en attendre. Il y a là une mine précieuse de documents de tout premier ordre pour l'étude du style et de la conception de l'artiste qui complète admirablement les quelques grands ensembles qui ont été conservés de son œuvre. Félicitons toutefois M. Léon Dewez d'avoir attiré l'attention sur ce sujet et souhaitons que cette étude suscite des recherches nouvelles qui ne pourraient manquer d'être très fructueuses.

LUCIE NINANE.

SCULPTURE ET TAPISSERIE

— Une belle étude d'ensemble sur *H. Pulinx, sculpteur brugeois* a été donnée par M^{lle} MARCELLE SELSCHOTTER dans les *Annales de la Société d'Émulation de Bruges*, t. LXXIII, 1930, pp. 1 à 36, phot.

En quelques pages bien documentées, elle retrace la carrière pittoresque

de cet artiste : il vécut dans la première moitié du XVIII^e siècle, fut tour à tour charpentier, architecte, sculpteur en bois et en marbre; il connut les honneurs et dirigea pendant quelques années les travaux d'art de la ville, mais mourut aveugle et misérable après avoir essayé vainement de gagner la fortune par la fabrication de faïences.

Suit alors l'analyse de l'œuvre de l'artiste, en même temps qu'une mise au point exacte de l'importance et de la place que cette œuvre occupe dans la production sculpturale contemporaine.

A côté des fautes de lourdeur et de goût, des maladresses de composition que M^{lle} Selschotter ne craint pas de signaler, elle note très justement l'habileté technique de l'artiste, son sens du pittoresque, son désir de mouvement et de nouveauté. Elle lui reconnaît aussi de sérieuses qualités de réalisme dans l'exécution et le rendu de l'expression.

Enfin elle nous met en garde contre un jugement trop sévère de l'œuvre de Pulinx en nous rappelant qu'il est un isolé parmi ses contemporains, et que, sans guide et sans maître, il a dû trouver une forme équilibrée qui concilie à la fois les tendances d'exubérance léguées par le XVII^e siècle flamand et les tendances de mièvrerie picturale que lui apporte le XVIII^e siècle français.

Cette étude fouillée se base sur une documentation abondante dont plusieurs pièces sont données en annexes.

— Le même volume des *Annales de la Société d'Émulation de Bruges*, t. LXXIII, 1930, pp. 148-158, contient une petite étude du BARON VAN ZUYLEN VAN NYEVELT consacrée à la *Chaire de vérité de Sainte-Walburge à Bruges*. Grâce à des recherches patientes dans les Archives de l'État à Bruges, l'auteur a pu établir, avec pièces à l'appui, qu'il s'agit bien ici d'une œuvre qu'Artus Quellin le Jeune exécuta pour l'église des Jésuites d'après les plans du P. Guillaume Hesius suivant le contrat passé entre eux le 18 mai 1667.

— Une autre trouvaille d'archives, due aux recherches de M. G. VAN DOORSLAER, faites dans les Archives communales de Malines, et signalée dans le même volume, pp. 143-146, nous fait connaître l'auteur de la *clôture de tabernacle en laiton, en l'église de Saint-Donatien, à Bruges, en 1575*. Il s'agit de Gilles Van den Eynde, fondeur à Malines, dont l'activité était inconnue jusqu'à ce jour. Il appartient à une famille de fondeurs, ayant travaillé en Hollande.

— *Un donateur, statue en chêne du XIV^e siècle provenant du Hainaut, a été minutieusement étudiée par M. JOS. DESTRÉE dans les Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles, t. XXXV, 1930, pp. 169-174.*

L'analyse du costume, de l'attitude, de la technique nous met devant les yeux une œuvre du XIV^e siècle, comparable au Saint-Laurent du Musée de Verviers et à la Madone de l'Hôpital de Tongres : une œuvre d'un style sobre et large.

— Il convient de réserver un accueil enthousiaste à la petite étude que M. FERNAND COURTOY, le distingué conservateur du Musée archéologique de Namur, consacre aux *Stalles de l'Abbaye de Floreffe* (Ad. Wesmael-Charlier, Namur, 1930, 16 pages, phot.). Cette contribution nouvelle à la connaissance de notre patrimoine artistique, présentée sous une forme simple et claire, révèle à la fois les qualités d'analyse et de synthèse de l'auteur, et la nécessité de son travail.

Il nous fait connaître l'époque de construction de ces stalles : sous l'abbé Roberti qui dirigea l'abbaye de 1607 à 1639; leur auteur : un certain Pierre Enderlin, originaire d'Allemagne, dont la formation artistique se ressent de l'influence d'Artus Quellin. Enfin M. Courtoy les compare aux grands ensembles décoratifs, imprégnés de l'esprit rubénien, tels que les confessionnaux de Saint-Jacques et Saint-Paul à Anvers, ceux de Saint-Loup à Namur. Comparaisons que soutiennent fort bien les belles boiseries de Floreffe. Elles méritent l'étude plus approfondie que nous fait espérer M. Courtoy, et dont ces quelques pages sont un heureux résumé.

— En étudiant un *fragment de tapisserie française du XV^e-XVI^e siècle* représentant la *Sibylle Agrippa*, M. JOS. DESTRÉE nous donne dans les *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, t. XXXV, 1930, pp. 131-136, phot., une notice fort intéressante sur le sens de l'iconographie habituelle des Sibylles.

Fort peu représentées au moyen âge, on voit les artistes du XV^e siècle les introduire plus fréquemment et plus nombreuses dans l'art. Cela, à la suite de deux ouvrages parus en Italie l'un en 1465, l'autre en 1481, dans lesquels on traite des noms et du nombre de Sibylles dans l'antiquité.

Elles sont représentées généralement sous l'aspect de jeunes filles, portant un attribut et un philactère. Elles ont un sens symbolique, religieux, et sont

souvent des préfigures annonçant des événements du Nouveau Testament.

Au point de vue de la tapisserie, cette Sibylle appartient à la belle époque de la tapisserie française, fin XV^e — début XVI^e siècle, où le sens décoratif est largement conçu par l'harmonie heureuse des fonds à fleurettes et de la grâce mouvementée des silhouettes et des draperies.

— Un dessin intitulé *Femme près d'un berceau*, qui n'est autre chose qu'une représentation de la Sibylle de Samos est également étudié par M. JOS. DESTRÉE dans le même volume des *Annales*, pp. 137-139. Par la forme spéciale du berceau comparée à celle du berceau de Charles-Quint, ce dessin peut être daté du dernier quart du XV^e siècle.

Il a été vendu à Paris en 1928 et provient de la collection G. B. Lasquin.

LUCY HERMANS DE HEEL.

PEINTURE

— L'imprimerie de l'État autrichien publie un ouvrage d'étude et de luxe : *Pierre Brueghel l'Ancien*, trente-sept chromophotographies d'après ses principales œuvres à Vienne. Une introduction de trente-trois pages due à MAX DVORAK précède ces planches qui, dans leur ensemble, sont une réussite comme reproductions en couleur. Sans doute ce procédé est appelé à s'améliorer encore et l'on peut espérer voir certaines couleurs mieux se transposer sur papier.

L'introduction de Dvorak mérite attention. Dans la première partie l'auteur situe Brueghel le Drôle dans l'évolution intellectuelle. L'observateur des manifestations de la vie contemporaine se rattache à Bosch, aux imagiers du moyen âge, en certains endroits il subit néanmoins l'influence du sud. Passant à l'étude de ses tableaux, Dvorak montre quels sont les caractéristiques de composition et de style du chantre de la vie des humbles qui est, avant tout, un peintre génial. L'auteur résume ses idées par cette conclusion : victoire sur le naturalisme de la forme par le réalisme intime de la vie.

— Le *Livre d'heures de Louis Van Boghem conservé au Séminaire épiscopal de Bruges* est une œuvre très connue. C'est un livre de piété destiné à la famille du célèbre Van Boghem ainsi que le prouvent les annotations. Il est orné

de miniatures en pleine page et est daté de l'année 1526. On a discuté au sujet de l'auteur de ces enluminures, par ailleurs médiocres, à part les bordures. Mély prétendit que Louis Van Boghem en était l'auteur, Mgr Callewaert rejeta cette thèse. M^{lle} M. FRANSOLET, à son tour, prend position contre de Mély (*Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, t. XXXV, 1930, pp. 179-184). Les inscriptions et les monogrammes dans les bordures sont des signes de propriété et non des signatures; les rapports entre l'art des cadres des miniatures et celui des sculptures de l'église de Brou (le retable des *Sept Joies de la Vierge* notamment) indiquent simplement un fonds commun d'idées artistiques.

— L'histoire du genre spécial du paysage flamand au XVII^e siècle est encore mal connue; des expositions spéciales et quelques rares études peuvent servir de matériaux en vue de l'établissement d'une synthèse. M. WOLFGANG STECHOW ayant découvert des renseignements nouveaux sur le paysagiste flamand *Jacques Fouquier*, grâce à un dessin conservé au Cabinet des Estampes de l'Université de Göttingen, a cru bon de reprendre ce qui avait été dit avant lui, notamment par Oldenbourg en 1917, et de reviser les connaissances sur ce peintre (*De Kunst der Nederlanden*, février 1931, pp. 297-303). Jacques Fouquier est né vers 1590 en Flandre. Ses premiers tableaux connus (Cambridge, 1617; Budapest; Nantes, 1620) révèlent une influence profonde de Brueghel et de Momper. Le « Paysage de forêt » de Cologne, daté de 1622, montre Fouquier subissant l'emprise de Coninxloo : les vues de village, les rochers stratifiés ne l'intéressent plus, le groupement des arbres, la forêt et sa profondeur, le choix de tonalités plus fortes retiennent avant tout son attention. Fouquier travailla à Fontainebleau, au Louvre, à Toulon; Poussin influença son art. Il mourut vers 1659.

— Les panneaux que peignit Juan de Flandes pour la reine Isabelle entre le 26 octobre 1496, date de son entrée au service de la souveraine, et 1504, date de la mort de la reine, sont dispersés dans diverses collections publiques et privées. On en compte quinze au palais royal de Madrid, deux au Musée de Vienne, cinq : au Louvre, au Musée de Berlin, dans une collection privée à Munich, dans la collection Quesnet à Paris, à Détroit. La Grande-Bretagne en possède quatre : un à Apsley House, un à la National Gallery de Londres, deux autres (la *Tentation au désert* et les *Noces de Cana*)

dans la collection Vernon Watney, à Cornbury Park, Oxon, que H. ISHERWOOD KAY vient de révéler (*Two paintings by Juan de Flandes*, dans *The Burlington Magazine*, avril 1931, pp. 197-201). L'auteur reprend ce qu'il est dit de ces panneaux dans les inventaires des divers propriétaires des œuvres de Juan. En conclusion, il reste encore vingt et un panneaux non identifiés, car un récent article de F. J. SANCHEZ CANTON (*El Retablo de la Reine Catolica*, dans *Archivo Espanol de Arte y Arqueologia*, mai-août 1930) prouve, en s'appuyant sur des documents d'archives conservés à Simancas, que la série complète comptait quarante-sept panneaux et non quarante-six, ainsi que Madrazo et Justi le prétendent.

— M. A. ALVAREZ CABANAS étudie longuement la *Descente de Croix* de Van der Weyden conservée à l'Escorial, *El Descendimiento de la Cruz, Tabla de Roger Van der Weyden* (*Religion y Cultura*, Madrid, 1930, pp. 79-98, 206-223). Ce travail est très méthodique, la division des paragraphes le prouve : l'invention, la composition, « el desmayo de la Virgen », l'exécution, le coloris, l'Agneau de Van Eyck et la *Descente* de Van der Weyden, la *Descente* à travers l'art, la *Descente* et la critique, la *Descente* à travers l'histoire. L'auteur n'apporte rien de neuf, son mémoire a le mérite de donner l'état des questions se rapportant à ce tableau jusqu'en 1930.

— L'église de Maria-Ter-Heide, près de Brasschaet, est rentrée, depuis septembre 1930, en possession du triptyque de la lignée de sainte Anne, mis en dépôt depuis la guerre au Musée d'Anvers. M. A. CORNETTE étudie ce tableau, *Het Drieluik van Maria-Ter-Heide*, dans *De Kunst der Nederlanden*, février 1931, pp. 281-296. Il en retrace les nombreux avatars depuis qu'il a quitté l'abbaye norbertine de Tongerlo, puis décrit l'iconographie du sujet. La généalogie de sainte Anne y est tout à fait complète ; chose curieuse, saint Joseph seul manque parmi les quarante et un personnages qui peuplent la composition. Le tableau est daté de l'année 1513, le maître anversois — un certain Johannes, époux de Marie Hoesacker (?) — est cependant un attardé que Metsys n'influence que fort peu et qui préfère la manière de Van der Weyden.

— M^{me} J. MAQUET-TOMBU et M. le chanoine PL. LEFEVRE rappellent un souvenir historique se rattachant à l'église Saint-Nicolas de Bruxelles

en étudiant, l'une, un diptyque (Pietà et donateur) ayant appartenu à la collection du prince Hohenzollern à Sigmaringen, l'autre, la confrérie du Saint-Sacrement fondée en cette église en 1482 par douze prêtres. Ce diptyque peint par un élève médiocre de Van der Weyden rappelle la fondation et son promoteur, Guillaume Sculteti de Malines. Une inscription et la date de 1482, malheureusement disparues à la suite d'un nettoyage excessif, constituaient un document précieux. (*Un diptyque de l'église Saint-Nicolas, à Bruxelles, dans Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles, t. XXXV, 1930, pp. 175-178*).

— L'*Adoration des Mages* de Jean Gossart conservée à la National Gallery, à Londres, est un tableau justement célèbre dont on connaît bien l'histoire. M. JOS. DESTRÉE dans un article récent, *A propos d'une copie de l'« Adoration des Mages » de Jean Gossart, dit Mabuse, (Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles, t. XXXV, 1930, pp. 121-130)* retrace, en rectifiant les erreurs commises par A. J. Wauters, les péripéties par lesquelles passa le tableau depuis 1602, année où il fut acquis par les Archiducs et placé dans la chapelle du Palais de Bruxelles. Le tableau fut acquis en 1911 par la National Gallery. Il fut mutilé pour être encadré, le côté gauche fut certainement diminué.

L'église de Néthen possède une réplique médiocre de ce tableau datant du XVII^e siècle; elle est néanmoins précieuse parce qu'elle donne les parties mutilées de l'original. Un examen de la copie prouve cependant que le peintre du XVII^e siècle interpréta quelques sujets du tableau de Gossart. La collection Kremer de Dortmund possédait également une copie plus soignée de l'*Adoration des Mages*, elle suggère une idée moins complète de l'original.

— M. Waldemar GEORGE publie un *Essai sur le portrait, suivi de quelques considérations sur l'art romain tardif et sur l'art de ce temps*, dans les *Cahiers de Belgique* (mars 1931, pp. 100-110). Le portrait est ou bien un document d'époque, reproduisant les traits exacts de contemporains, traduisant le style vestimentaire, ou bien c'est un « symptôme d'un état d'esprit ». Les Grecs firent de la statue une norme d'architecture, tandis que les Romains, plaçant l'accent sur la tête et non plus sur le corps, en firent un principe de vie psychologique. Le portrait romain, semblable aux chroniques de Plutarque et de Suétone, est une effigie exacte qui fixe un moment du visage. L'art du portrait se meurt depuis le IV^e siècle par suite de l'influence des idées

chrétiennes et non par faiblesse de l'art ou par corruption du métier, Giotto sera le dernier écho de cet art; l'auteur annonce qu'il démontrera plus tard cette thèse.

L'acceptation d'une vie individuelle depuis l'humanisme renaissant favorise la reprise du portrait. M. W. George constate un parallélisme entre l'évolution du portrait pendant l'époque moderne et durant l'antiquité classique. Il conclut que notre époque de standardisation est opposée à l'art du portrait : corps sans vie et visages sans âme.

— La collection de M. Carlos de Beistegui, artiste peintre né au Mexique mais établi en France depuis 1876, comprend une belle série d'œuvres peintes par des maîtres français, flamands, anglais et espagnols. Le catalogue de cette galerie est en préparation. M. J. GUIFFREY, conservateur au Musée du Louvre, en publie l'introduction dans la *Gazette des Beaux-Arts* (mars 1931, pp. 137-154, pl.). Nous y relevons la mention de trois tableaux flamands : une *Vierge et l'Enfant* de Malouel, la *Mort de Didon* de Rubens (vers 1635), le *Portrait de Livio Odescalchi* par Van Dyck (œuvre gênoise, entre 1620 et 1625). Mécène très généreux pour les Musées de France, M. de Beistegui a décidé de léguer sa collection au Musée du Louvre après sa mort.

— Étudiant les tableaux du Musée Georges Rath de Budapest, M. G. GOMBOSI, *Paintings by old masters in the George Rath-Museum, Budapest* (dans *Der Kenner, Monatsschrift für Kunst und Kunsthandel*, 1931, n° 4, pp. 98-103), dénombre en particulier les œuvres flamandes : deux Rubens douteux, un portrait de femme de Jordaens, une nature-morte de Snyders, un petit Brouwer, deux Teniers. Sans doute ces tableaux sont de minime importance à côté des œuvres vénitiennes et hollandaises conservées dans cette collection.

— Parmi les pièces précieuses de la collection von Nemes de Munich qui furent dispersées, M. J. FRIEDLANDER signale une *Déposition de la Croix* de Jan Provost, œuvre appartenant aux premières créations du maître. Le tableau fut exposé à Anvers en 1930. (*Zur Auktion der Sammlung M. von Nemes*, dans *Pantheon*, avril 1931, pp. 141-153, pl.).

— Il est intéressant de noter les réflexions de M. CH. STERLING sur le *Paysage dans l'art européen de la Renaissance et dans l'art chinois* (*L'Amour*

de l'Art, janvier 1931, pp. 8-21; mars 1931, pp. 101-112). Il constate chez les artistes d'Europe et de Chine une prédilection pour le paysage fantastique et composé, rendu au moyen de perspectives multiples avec plusieurs points de vues, d'une gamme chromatique réduite aux modulations des valeurs d'un seul ton. Peut-on songer à une influence de la conception chinoise ou bien à de simples coïncidences? Il est indéniable que l'art chinois de la miniature, de la céramique, de la bijouterie eut une influence sur les arts industriels de l'Europe; des motifs décoratifs furent adoptés, certains éléments de style furent repris. Quant à la peinture, on peut affirmer que, quand bien même il existe une concordance dans la manière de poser les problèmes du paysage, il n'y a pas identité dans la façon de les résoudre : ni la perspective multiple, ni le coloris, ni le caractère visionnaire du paysage ne sont traités de même.

— M^{lle} OLGA VEH signale un dessin inédit de Jordaens, dont l'importance est réelle, *Eine unerkannte Kompositionszeichnung von Jacob Jordaens (Belvedere, 1931, pp. 92-94)*. C'est un croquis provenant de la collection Brühl et conservé depuis le XVIII^e siècle à l'Ermitage à Pétrograd. Il rappelle, malgré quelques différences de détails, l'*Adoration des Rois Mages*, de l'église de Dixmude (1644).

— Plusieurs jeunes érudits étudient la Cour brillante de la gouvernante Marguerite d'Autriche, les preuves de mécénat de la tante de Charles-Quint, les œuvres d'artistes ayant vécu dans son entourage à Malines. Il faut savoir gré à M^{lle} GH. DE BOOM de nous avoir donné une belle et copieuse synthèse sur les *Collections artistiques de Marguerite d'Autriche (Revue de l'Université de Bruxelles, t. XXXVI, 1930-1931, n^o 2, pp. 291-318)*. Non contente d'exploiter les inventaires d'objets d'art publiés dans le temps et de grouper les éléments épars dans les monographies d'artistes de cette époque de transition si féconde, l'auteur a tenu à rechercher des données nouvelles. Elle y est arrivée grâce à ses dépouillements de divers fonds d'archives aux Archives du Royaume à Bruxelles. Elle livre des aperçus très intéressants et des textes inédits sur l'œuvre du tapissier Pierre de Pannemaker, de l'orfèvre Martin des Ableaux, du brodeur Pierre Nyeulandt, du tailleur de pierre Conrat Meyt, des peintres Van Orley, Jacopo de Barbari, Gossart et Vermeyen. Elle analyse la composition des collections princières.

On ne peut que souscrire à la conclusion de M^{lle} De Boom : « ... les riches collections du palais de Malines témoignent d'un cœur fidèle autant que d'un goût éclairé, ouvert à l'art nouveau, mais fidèle aux plus belles manifestations du passé, avec une préférence marquée pour les chefs-d'œuvre de l'art flamand ».

— Le chevalier ERVIN D'YBL attire l'attention sur un *Chef-d'œuvre de Jordaens, au Musée des Beaux-Arts de Budapest (De Kunst der Nederlanden, février 1931, pp. 316-318)*. Il s'agit d'un tableau figurant la *Chute d'Adam et Ève* (184 cm. × 221 cm.). Avant son entrée au Musée des Beaux-Arts en 1920, il faisait partie de la collection du comte Karatsonyj, à Budapest. Le tableau a été débarrassé de ses repeints grâce à un nettoyage opéré par M. Joseph Beer. L'auteur, après avoir décrit minutieusement la composition et analysé ses caractères, propose de classer cette œuvre avant les Nymphes ornant la corne d'Achéloüs de Copenhague (1642); il lui trouve des affinités avec le *Mercur et Argus* de Lyon et l'*Éducation de Jupiter* de Cassel.

— Tandis que le centre artistique des Pays-Bas bourguignons se déplace de Bruges à Anvers et que les principes de la Renaissance pénètrent tous les domaines au début du XVI^e siècle, un peintre exceptionnellement doué s'illustre en reflétant les diverses tendances de l'époque. Quentin Metsys est le maître de la transition harmonieuse et modérée. M. L. VAN PUYVELDE a étudié le peintre en déterminant la place qu'il occupe dans l'évolution picturale flamande, *De beteekenis van Quinten Metsijs in de Vlaamsche Kunst* (dans *Kon. Vlaamsche Academie voor Taal- en Letterkunde, Verslagen en mededeelingen*, dec. 1930, pp. 625-629).

Metsys entra en contact avec l'art italien, Léonard de Vinci l'influença (voir la Vierge de Posen, les portraits du Musée Jacquemart-André à Paris). Il s'affranchit cependant lorsqu'il peint ses grands tableaux de Bruxelles et d'Anvers. Néanmoins, Metsys s'avère un homme nouveau, hanté par les recherches de son temps, dans le domaine de la composition (lignes ondulées, clarté du groupe raisonné et équilibré), et du choix des couleurs se brisant en tonalités composées et délicates. Il reste cependant profondément flamand traditionnel par sa conception et son exécution matérielle.

— Les conservateurs du Musée du Louvre se sont élevés contre l'affirmation

du D^r W. Bombe concernant l'identification des quatorze portraits ayant fait partie du studio du duc Frédéric d'Urbin que conserve actuellement le Musée du Louvre. En effet, le D^r Bombe prétend que ces tableaux sont catalogués comme étant d'un peintre italien inconnu; alors qu'en réalité et à juste titre, ils sont attribués à Juste de Gand, ainsi qu'on peut s'en rendre compte en parcourant les catalogues du Louvre de 1923, 1925 et 1926. (Cf. *Gazette des Beaux-Arts*, février 1931, p. 136.)

— Le fondateur de l'École bolonaise, l'anversois Denis Calvart (Anvers, 1542 (?)-Bologne, 1619) n'a jamais été étudié avec soin. M^{lle} S. BERGMANS a entrepris de mettre en pleine lumière l'œuvre et l'influence de ce peintre intéressant. Voulant donner un avant-goût de son travail que nous souhaitons voir rapidement sortir de presse, elle publie le *Catalogue critique des œuvres du peintre Denis Calvart* (Bruxelles, Lamertin, 1931. In-8^o, 53 pages. *Académie royale de Belgique*, Classe des Beaux-Arts. Mémoires in-8^o, t. III, fasc. 2).

Alors que Fétis signalait, en 1865, trente-sept tableaux et onze gravures du maître flamand, M^{lle} Bergmans, grâce au dépouillement des sources italiennes du XVII^e et du XVIII^e siècle, grâce à de nombreux voyages d'études, grâce à l'examen de catalogues de ventes, est parvenue à donner trois cent trente-neuf œuvres à Calvart. Signalons que trente-trois tableaux ou dessins sont datés, quatre-vingt-quatre tableaux et quatre-vingt-dix dessins existent encore, répartis dans des églises et musées de divers pays, mais principalement d'Italie. Le relevé des œuvres disparues ou signalées dans les ventes est minutieusement dressé, il rendra les plus grands services à ceux qui identifieront des tableaux sortant de collections.

— M. L. RÉAU qui dirige la *Collection artistique Garnier* récemment lancée a tenu à y publier un volume consacré à l'*Art romantique* (Paris, Garnier, 1931. In-8^o, 228 pages, 25 francs). L'ouvrage vient bien à son heure, sous sa forme de vaste synthèse, après les multiples manifestations célébrant ce brillant épisode de l'évolution des idées et des arts. Le titre malheureusement annonce plus que ce que l'auteur a jugé bon de présenter. En effet, M. Réau n'étudie que l'art romantique français; il s'applique même à prouver — et il y réussit — que la dette de l'art français « vis-à-vis des influences étrangères se réduit à fort peu de chose » et que son « éclat surpasse de beaucoup celui des écoles d'Outre-Rhin et d'Outre-Manche ». Le premier chapitre au cours

duquel l'auteur analyse finement les caractères du romantisme intéressera les historiens de l'art à quelque nationalité qu'ils appartiennent. Notons que M. Réau signale particulièrement l'influence de Rubens sur le grand Delacroix. Il eut été intéressant d'attirer l'attention sur la preuve matérielle des « relations » entre les deux maîtres que possède le Musée de Bruxelles : la copie par Delacroix des *Miracles de Saint Benoît* de Rubens.

JACQUES LAVALLEYE.

GRAVURE

Le numéro de janvier de la revue *De Kunst der Nederlanden* (Anvers), contient un article de M. Denucé qui est le texte d'une conférence donnée à l'Exposition de 1930. Le but de la conférence fut probablement vulgarisateur, mais celui de la revue doit évidemment être scientifique. L'article n'est ni l'un ni l'autre. Au sujet de l'histoire des arts graphiques, il est d'une pauvreté lamentable ! L'auteur laisse inaperçu, dit-il, l'art du XV^e siècle, même ce qui suit jusqu'à Pierre Coeck d'Alost. De plus, M. Denucé ne prend que par ci par là un exemple dans la production de la seconde moitié du XVI^e jusqu'à la fin du XVII^e siècle. Il ne nous cite que quelques noms, et pas même les plus importants, et ne donne à leur sujet que quelques généralités fort banales. De la pléiade des nombreux graveurs de premier ordre qui se groupent autour de l'activité de Jérôme Cock il n'en connaît qu'un seul : Frans Huys ! Il confond plus loin le grand taille-doucier hollandais, Henri Goltzius avec le numismate et humaniste Hubert Goltzius. Il ne semble même pas connaître la différence entre les aquafortistes (etsers) et les burinistes (koperplaatsnijders) : tous les taille-douciens du XVII^e siècle sont pour lui des « etsers » et il parle de planches « taillées par des aquafortistes » (*gesneden door etsers*) ! Écrit dans un style empâté et hésitant, cet article ne nous apprend absolument rien. Nulle part un effort pour caractériser la technique ou la manière des quelques graveurs qu'il cite sans ordre, ni pour tracer, ne fût-ce qu'en larges traits, l'évolution si captivante de la gravure, suivant parallèlement celle de notre école de peinture. Aucune synthèse, aucune vue d'ensemble !

A. J. J. DELEN.

ART POPULAIRE

En signalant dans ma chronique précédente (pp. 94-95), le premier volume de *l'Art populaire en France*, paru en 1929, je terminais par ce vœu : « Puisse le second lui ressembler et être suivi d'autres, pendant de longues années ».

Mon premier souhait s'est pleinement réalisé : la « deuxième année » vient de paraître, continuant et complétant le recueil antérieur. Ainsi nous y relevons un court article, mais très intéressant et illustré d'une façon particulièrement suggestive, sur les *Plats de quête en bois sculpté des Pyrénées*, par L. LE BONDIDIER. Après une description minutieuse des quatre plats reproduits, l'auteur rappelle les deux plats analogues en étain, décrits par A. RIFF, directeur de la publication, dans le premier volume (p. 120, fig. 81 et 82) et dont la provenance et la destination paraissaient douteuses, faute de comparaison. L'auteur conclut que « ces plats en étain sont également, à n'en pas douter, des plats de quête ». Et voilà comment, sur un point de détail qui n'est pas sans intérêt, ce volume complète le précédent. Il le continue d'ailleurs dans la même ligne : sûreté d'information, abondance et variété de la matière, documentation iconographique particulièrement soignée. Écoutez plutôt cette énumération, dont je regrette de ne pouvoir commenter brièvement chaque partie : *Maisons du Marais breton* (appelées *bourrines*) par J. GAUTHIER; *Les pigeonniers de la Terre d'oc*, par P. MESPLE, avec un *excursus* historico-juridique assez étendu, agrémenté d'une citation de saint Cyprien sans référence; une étude archéologique : *Survivances païennes sur des croix en Lorraine*, par R. THEUR : intéressant mais insuffisamment illustré à mon sens, ce qu'on ne peut pas reprocher à la contribution de W. BOISSEL : *Inscriptions et ornements des tombes du pays basque*, intéressante pour le folkloriste, l'archéologue, même l'épigraphiste et le philologue (1); des *Notes*, recueillies par J. DESAYMARD et E. DESFORGES, *sur la dévotion à Saint Verny*, patron des vignouros

(1) Parmi les inscriptions tombales transcrites, la dernière est de nature à provoquer la curiosité étonnée du philologue s'occupant d'onomastique, à cause des formes bizarres d'un prénom et d'un nom de famille. On y lit en effet, d'après la transcription de l'auteur :

CI. GIT. LE. CORPS DE MAISTRE. GVIEEM. DIRIARTEVI. MOVRVT LE 27 DE
IVILLET. 1629.

La tombe — une stèle discoïdale du cimetière d'Ossès (Basse Navarre) — est reproduite dans le recueil (fig. 52). On peut donc contrôler l'exactitude de la transcription, non sans peine, d'ailleurs. Le lecteur peut se dispenser de cet examen, que j'ai fait à sa place et qui m'a permis de lire tout simplement GVILEM. DIRIARTEVX... ce qui ne présente plus rien d'extraordinaire.

d'Auvergne, dont les reliques furent transportées de « Belgique » à Gênes au XVII^e siècle, dont le culte était répandu en Auvergne dès la fin de ce siècle et s'y accompagnait de réjouissances fort goûtées du populaire, où les auteurs croient qu'on « peut voir une survivance des coutumes païennes », malgré la date récente de sa diffusion. Vient ensuite une étude fouillée sur les *Portes d'armoires eucharistiques en tôle ajourée ou découpée*, par A. PHILIPPE, armoires connues en Belgique sous le nom de *sacramentshuss* (lisez *sacramentshuis*) et de théotèques. CH. SADOUL donne un article sur les chaufferettes ou *Couvots et Pelles à couvots en Lorraine*; A. VAN GENNEP et A. RIFF sur le *Travail du bois en Savoie et en Alsace*, le dernier traitant plus spécialement des *plaques à beurre*; on doit des études intéressantes sur l'*Imagerie populaire* à P. CORDONNIER-DÉTRIE et à R. SAULNIER, un maître en la matière; à H. HAUG, sur la *Peinture sous verre*; à H. ALGOUD, sur des *Poteries et verreries provençales*, tandis que G. GAUDRON étudie les *Vierges en faïences d'Argonne*, et G. JEANTON, le *Costume du canton de Tournus*. Je m'arrête, bien que je n'aie pas cité tous les articles et que je n'aie pas dit un mot des « Notes et enquêtes », où l'on relève les noms de J. WALTER, le savant bibliothécaire de Sélestat, auteur du magnifique *Catalogue des incunables et post-incunables* de cette richissime bibliothèque municipale; de J.-M. ROUGÉ, le bibliothécaire, archéologue et folkloriste tourangeau, conservateur du Musée de Loches; de J. GAUTHIER, conservateur du Musée des Arts décoratifs, à Nantes, et de bien d'autres archéologues et conservateurs de Musée, parmi lesquels je citerai enfin A. RIFF, afin d'avoir l'occasion de le féliciter tout spécialement pour le second volume de l'intéressant recueil confié à sa direction.

— Nos lecteurs connaissent les magnifiques *Archives alsaciennes d'histoire de l'Art*, dont la librairie Istra, à Strasbourg et à Paris, vient de publier le neuvième volume, digne des précédents. Dans cette chronique consacrée au folklore et plus spécialement à l'art populaire, je ne puis pas faire connaître ce recueil dans son splendide ensemble.

Je regrette de ne pouvoir louer ici, comme elles le méritent, la savante étude de J. WALTER sur le précieux *Évangélaire de Marbach-Schartzenthann* (XII^e siècle), ni celle d'A. TRAUTMANN sur l'église pré-romane d'Altenstadt, ou de F.-G. PARISSET sur *Mathieu Grünwald*, à propos du livre de Hans Naumann. Par contre, je soulignerai l'intérêt de l'article consacré par J.-E. GÉROCK au *Musée Westercamp* à Wissembourg, et je signale aux folkloristes

la reproduction fidèle du « Pumpernickel », apothéose du buveur intempérant, provenant d'une vieille auberge, « monument amusant d'un folklore dont on voudrait bien avoir l'explication », connu de nos jours sous le titre goguenard de « doyen des Wissembourgeois ». Mentionnons encore l'article de TH. UNGENER sur une horloge astronomique disparue, construite par Isaac Habrecht à Strasbourg en 1583, pour Hans Fugger à Augsbourg. Aidé par sa merveilleuse documentation, l'auteur a pu terminer son étude par une essai de reconstitution vraiment suggestive, grâce surtout au croquis qui synthétise ses investigations. Une dernière contribution, et non la moins importante du recueil, consacrée à la technique des métiers d'art, en particulier de la céramique, par H. HAUG, sous le titre de la *Rose de petit feu*, nous donne « un essai sur le décor floral de feu de moufle dans les faïenceries du XVIII^e siècle ». La valeur de cette étude savante est considérablement rehaussée par les belles illustrations qui l'accompagnent (spécimens nombreux de décors floraux, carte de centres industriels, table des marques analysées).

A la fin du recueil, on trouve les sommaires des années antérieures, de sorte que l'acquéreur du dernier volume peut savoir tout ce qui a été publié jusqu'à ce jour dans cette belle collection, où le folkloriste relèvera une étude de A. RIFF sur les étains français (1926) et du même et de R. FORRER, deux articles sur les *Vidrecomes* alsaciens (1929), tandis que je me plais à signaler, pour l'intérêt que j'y ai pris, l'étude de J. WALTER sur « le Mystère *Stella* des trois Mages, joué à la cathédrale de Strasbourg au XII^e siècle ». Malgré l'abondance des matières indiquées, ce sommaire ne comporte que trois pages, grâce à une typographie adéquate, d'ailleurs irréprochable. Il y a là un bel exemple à suivre pour certaines de nos publications périodiques où des pages nombreuses sont sacrifiées à des choses sans intérêt durable.

— Dans cette chronique, consacrée essentiellement à l'art populaire, on s'étonnera peut-être de me voir louer le magnifique *Dictionnaire liégeois* de Jean HAUST, dont le sixième fascicule vient de paraître. L'ouvrage est ainsi terminé à demi, puisqu'il comprendra douze fascicules. J'ignore s'il a pleinement obtenu tout le succès qu'il mérite; tout philologue, tout archéologue, tout folkloriste, belge ou étranger, devrait posséder cette source de premier ordre. Je ne parlerai pas ici de la partie philologique, traitée par M. J. Haust avec la compétence et la conscience qu'on lui connaît; mais je veux souligner l'importance extraordinaire de la documentation graphique. En effet, cette

publication est illustrée de nombreuses figures documentaires établies par M. J. M. REMOUCHAMPS, directeur du *Musée de la Vie wallonne*, et exécutées par le dessinateur Maurice SALME. Il suffit de parcourir les six livraisons du *Dictionnaire liégeois* pour se rendre compte de l'attrait et de l'intérêt qu'offrent ces documents figurés, fidèlement reproduits par un artiste habile et consciencieux. Je citerai ici, à titre d'exemples : l'*abatan* ou appentis, l'arbre *as djusses*, l'*ahlète* ou étagère à bibelots, les ancres et chenets, les *armanacs*, l'*avièrje*, les *banses* ou paniers, les *bari* ou cruches, l'enseigne *al bone feume*, les enseignes de cabaret et de « ventouseuse », les bonnets, les *botteresses*, les *bourrakés* ou petits personnages sur le papier d'emballage d'une vieille manufacture liégeoise de tabac, les *brocali* ou porte-allumettes, etc. (fig. 1, 2, 10, 14, 15, 22-24, 35, 51-58, 61-62, 98, 100-107, 117-18, 126, 142, 154 et 155). Voilà ce qu'on trouve dans les deux premières livraisons : la récolte est tout aussi abondante dans les autres. J'arrête ici mon énumération, faute de temps et de place. Ce qui précède suffit d'ailleurs pour montrer toute la valeur documentaire du beau *Dictionnaire liégeois*, que je souhaite à M. J. Haust de mener à bonne fin, au milieu d'un intérêt croissant.

JEAN GESSLER.

PORTRAIT D'AMBROISE VAN ENGELEN

ABBÉ DU PARC (1510-1543)

Nous avons eu l'occasion, au début du mois de mars 1927, de remarquer, à la *National Gallery* à Londres, un portrait d'un abbé norbertin assisté de son patron saint Ambroise. Ces deux figures ne laissent pas d'offrir, à divers égards, un très réel intérêt. Elles sont peintes sur un panneau de bois de 0,724 m. de haut sur 0,229 m. de large, qui devait constituer le volet senestre d'un triptyque ; les deux personnages sont de petite nature et figurés à mi-corps (1).

D'après les catalogues de la *National Gallery*, il s'agissait d'un portrait d'un abbé cistercien, comte de Hainaut. D'où provenait l'indication de cette illustre origine ? Nous l'ignorons. Rien cependant, dans cette peinture dépourvue d'ailleurs d'armoiries et d'inscriptions, ne paraissait justifier, d'une manière quelconque, cette opinion extraordinaire. On sait toutefois que ce panneau fut acquis par la *National Gallery*, en 1854, avec d'autres peintures, d'un M. Krüger de Minden (Allemagne) (2). Que l'on ait confondu un cistercien avec un prémontré, passe encore, puisque l'un et l'autre sont entièrement vêtus de blanc ; mais comment a-t-on pu tenter d'identifier ce personnage avec un vague comte de Hainaut

(1) *Abridged cat. of the Pictures in the National Gallery*, n° 264, 1912.

(2) *Cat. of the Pictures in the National Gallery. Foreign Schools*. 1901, p. 203.

du XV-XVI^e siècle (1) ? Enfin le catalogue de 1929 renonce à l'origine comtale et voit en lui un prélat prémontré. Celui-ci est représenté, à mi-corps, agenouillé, la tête tournée vers la gauche; il est vêtu d'une robe blanche, avec des manches à larges revers, et d'un manteau avec capuchon camail. Sa crosse, en argent doré, qui est placée derrière ses mains jointes, est conçue dans le goût d'une renaissance encore tout empreinte de ressouvenirs gothiques; dans le crosseron semble figuré le meurtre d'Abel par Caïn (?) et dans le nœud apparaissent, placées dans des niches, trois figurines de saints. Un sudarium fait d'une sorte de crêpe extrêmement fin et transparent est suspendu à la crosse. La mitre, posée sur une sorte d'appui à la gauche du personnage, est décorée d'une broderie représentant le Christ en croix entre la Vierge et saint Jean. En outre, elle est pourvue d'une riche monture en argent doré, et elle est rehaussée de perles fines. Ce sont encore des perles fines qui enrichissent les fanons brodés qui s'étalent près de la mitre.

Notre prélat est assisté de saint Ambroise, archevêque de Milan et docteur de l'Église, qui se tient debout à la droite de son protégé. Le saint est coiffé d'une mitre où les plus délicats motifs d'orfèvrerie sont ornés de pierres précieuses et de perles fines; il porte une chape de brocart rouge dont les bords sont pourvus d'une suite de motifs d'orfèvrerie qui ont pris la place traditionnelle de deux larges bandes d'orfroi. La bille ou mors de chape en argent doré représente Moïse assis et tenant en mains les tables de la Loi. Le saint protecteur porte dans la main gauche la croix qui est l'insigne des archevêques. Celle-ci est en argent en partie doré, et elle est décorée de médaillons; le bâton, qui est aussi en argent, s'agrément de filets tournés en spirale. Saint Ambroise tient dans la main droite un long fouet à cinq cordelettes en souvenir de la fermeté qu'il témoigna en face de Théodose le Grand et de sa résistance aux Ariens que protégeait l'impératrice Justine. (2) Des auteurs

(1) Le dernier comte de Hainaut, Guillaume IV, mourut le 31 mai 1417.

(2) La panneau a subi des mutilations. En effet, il a été raccourci en divers sens. A cette opération



I. PORTRAIT D'AMBOISE VAN ENGELEN ABBÉ DU PARC

National Gallery, Londres

veulent, avec plus de raison peut-être, que cet attribut rappelle son intervention à la bataille de Parabiago, en 1339, où il apparut armé d'un fouet au moment où la ville de Milan courait un grand danger de tomber entre les mains des ennemis (1).

La physionomie du saint Docteur est si vraie sous tous les rapports qu'on peut y voir un excellent portrait, d'un caractère ascétique d'autant plus impressionnant qu'il contraste avec la physionomie peu expressive du jeune prélat. La large couronne de ce dernier est encore d'un noir foncé, et sur sa face on ne découvre pas la moindre ride. Ses yeux sont petits mais perçants, et les arcades sourcilières nettement marquées; le nez est long et deux petits traits foncés n'indiquent qu'un soupçon de moustache; mais le masque, à défaut de relief, est empreint de calme et d'assurance.

Quel peut être le prélat assisté par saint Ambroise? Selon toutes les probabilités il appartenait à nos contrées. D'après les apparences, il n'a pas dépassé la quarantaine; et la facture du panneau remonte à une époque de transition correspondant au premier tiers du XVI^e. Or, des notes biographiques que nous donnons plus loin, il résulte que le portrait peut être identifié avec un personnage de cette époque, Ambroise van Engelen, abbé du Parc près de Louvain. A défaut d'inscriptions et d'armoiries, on trouve en effet, dans sa biographie, telles circonstances qui justifient tout à fait cette détermination. Ambroise van Engelen (1515-1543) était né à Louvain en 1481, il était fils d'Ambroise van Engelen, maître ès arts, de la famille patricienne van Engelen ou ab Angelis et de N. van Nobingen (2). Nous ignorons la date de son entrée à l'abbaye du Parc. On sait qu'il était profès en 1504, prêtre en 1506, curé de Celles en 1514, coadjuteur de l'abbé Arnould Wytens en 1514,

barbare, saint Ambroise a perdu la partie supérieure de sa mitre, le sommet et la branche senestre de sa croix. Au surplus l'abbé van Engelen s'est vu privé d'une partie de la main droite et d'une partie de sa crosse et de sa mitre et d'un fanon de celle-ci. Par contre cette peinture paraît avoir échappé à tout nettoyage indiscret.

(1) CH. CAHIER, *Les caractéristiques des saints*. Cf. Article Fouet.

(2) Cf. DIVÆUS, *Reer. Lovan.*, p. 57.

qu'il fut élu abbé du Parc en 1515 et vicaire général de la Circarie du Brabant en 1516. (1)

Il est mentionné comme un homme pieux, prévoyant et comme défenseur énergique des libertés de son ordre. Si les historiens du Parc ne donnent aucune précision à cet égard, ils sont par contre plus explicites au sujet de son goût pour les arts. On lui devait la belle fenêtre gothique et la verrière peinte de la façade de l'église de l'abbaye dans laquelle apparaissaient les mystères de la Vierge et l'image de son saint patron. Il fit construire de nouvelles orgues par l'habile Jean van Lier d'Hérenthals et fit placer au-dessus les statues de la Vierge, de saint Jean et de saint Augustin. (2)

Il donna deux vitraux peints dans lesquels étaient figurés les traits de la Vierge et la représentation du donateur, l'une à l'église des Frères-mineurs à Louvain, l'autre au couvent de sainte Catherine à Breda (Oosterhout). Ils furent exécutés par maître Gérard Boets de Louvain. Il fit placer aussi une verrière dans l'église Notre-Dame à Anvers, pour laquelle il paya au verrier la somme de 120 florins du Rhin (3). Van Engelen donna en 1533 une très belle verrière exécutée par G. Boets ainsi qu'on en trouve la mention reproduite par A. Pinchart : « une très belle verrière, ornée des armoiries de Croy, avec le chapeau de cardinal, en la salle du grand collège en théologie (le Saint-Esprit) immédiatement après les verrières de nostre Saint Père le pape Adrien le sixième, avec la subscription cy envuyvante : Guilelmo Croyo, cardinali Ambrosius de Angelis abbas Parchensis, posuit amoris quondam mutui symbolum (4). »

Pendant son administration, on transcrivit des livres liturgiques tels que des missels et des antiphonaires. En 1541-1542, on paya deux missels aux chapelains de l'abbaye d'Orienten (5). On cite

(1) Nous suivons ici le *Nécrologe de l'Abbaye du Parc*, par le R. P. RAPHAEL VAN WAEFELGHEM, p. 115.

(2) F. J. RAYMAEKERS et J. E. JANSEN, *Geschiedkundige navorschingen over de aloude abdij van 't Park*, pp. 68 à 70.

(3) VAN EVEN, *L'Ancienne école de peinture de Louvain*, p. 305.

(4) *Archives des Arts et des Sciences*, t. II, p. 241. Aucun vestige ou reproduction de ces verrières n'existe plus.

(5) WOLTERS, *Notice historique sur la commune de Rummen*, p. 62.

aussi parmi les copistes qui travaillèrent pour l'abbaye du Parc, Frans van Weert de Malines dont il nous reste encore un psautier écrit en 1527 (1). Ambroise van Engelen passe pour avoir dessiné (plutôt brodé) plusieurs figures à l'aiguille sur un ornement de drap d'or. Il est bien permis de supposer qu'il exerça surtout ce genre de talent avant son élévation à la prélature. Notre prélat manifesta sa piété envers la sainte Vierge en érigeant, à Louvain, la chapelle de Notre-Dame des fièvres. Il y plaça l'image miraculeuse de Marie qui était attachée à un arbre. Dans son administration, en fait de travaux, on cite qu'il érigea une seconde porte avec le moulin et d'autres dépendances. Il présida aux destinées de l'abbaye du Parc pendant 27 ans, mourut le 16 mars 1543, et fut enterré dans la chapelle de la Vierge, près de ses prédécesseurs.

Le souvenir d'Ambroise van Engelen nous est conservé par une enluminure qui décore un missel qu'il avait fait transcrire en 1539 par François de Montford de Weert (2). Cette peinture anonyme représente le Calvaire. Aux côtés de la croix à laquelle est suspendu le Sauveur, se trouvent debout Marie et saint Jean, tandis que Marie-Madeleine, parée d'un riche costume, à genoux, entoure de ses bras le bois sacré; près d'elle en quelque sorte est déposée la mitre de l'abbé du Parc, agenouillé devant un prie-Dieu les mains jointes, la crosse appuyée sur son épaule gauche. Ce personnage de stature beaucoup plus faible que celle des autres figures, ne semble avoir aucune prétention à la ressemblance, surtout si on le compare au portrait de la National Gallery.

Si le sujet enluminé ne se recommande pas par des qualités exceptionnelles, l'entourage où l'on remarque des roses, des œillets, des muguets, des papillons, des oiseaux et une jolie croix d'orfèvrerie,

(1) Ce manuscrit se trouve à la Bibliothèque de Bourgogne, sous le n° 11556 : il est de qualité très médiocre; il est orné d'une miniature représentant le roi David célébrant les louanges de Dieu. Il contient l'inscription : *Istud psalterium scribi facit reverendus et devotus pater Dominicus Ambrosius de Angelis vigesimus quartus abbas Parchensis. Exaratum et a mendis ad amussim expurgatum per Franciscum Weert Anno verbi incarnati MDXXVII. Deo gratias.*

(2) Cf. *Bibliothèque royale de Bruxelles, section des Manuscrits*, 438.

inscrite dans un quadrilobe, rappelle les bonnes traditions de l'école ganto-brugeoise (1).

Divaeus parle de la famille van Engelen de Louvain et se contente d'en décrire les armoiries qui étaient : *au chef de sinople à trois pals d'azur, chacun d'eux chargé de quatre vairs renversés d'argent*. Or, ces armoiries correspondent à celles du grand tableau d'armoiries des abbés du Parc peint en 1724 (2).

L. De Paepe, dans sa chronique de l'Abbaye du Parc, donne un renseignement qui semble avoir trait directement au portrait dont nous nous occupons. Il y est question d'un triptyque exécuté vers 1520 qui se trouvait autrefois dans l'église abbatiale du Parc. Cette œuvre d'art représentait la Vierge et l'Enfant. Sur un volet était figuré saint Augustin; sur l'autre, notre abbé agenouillé sur un prie-Dieu, et derrière lui se tenait son patron saint Ambroise.

Peut-on songer à identifier le volet de ce triptyque avec celui de la National Gallery? En d'autres termes faut-il prendre au pied de la lettre les mots *agenouillé sur un prie-Dieu*, particularité qui ne se voit pas sur le volet de Londres? Si l'auteur était un écrivain précis, il faudrait nécessairement en tenir compte. Mais quel moyen de contrôle avons-nous pour le savoir? Tel écrivain moins exact a pu penser que le prélat était à genoux comme sur un prie-Dieu. Du reste, l'expérience ne nous apprend-elle pas qu'en fait de descriptions, les auteurs, jadis, n'y regardaient pas de si près; et de nos jours encore que d'inexactitudes n'a-t-on pas l'occasion de constater même chez des auteurs sérieux lorsqu'ils entreprennent d'analyser une œuvre ou de la décrire! En apparence il ne serait nullement téméraire d'identifier le portrait de la National Gallery avec celui du triptyque de l'abbaye du Parc. Certaines circonstances sont les mêmes: par exemple il est agenouillé et accompagné d'un saint patron; en outre les traits de sa physionomie conviennent parfaitement à un homme d'une quarantaine d'années.

(1) J. E. JANSEN, *L'Abbaye norbertine du Parc-le-Duc*, 1929, gravure p. 5.

(2) DIVÆUS, *Rerum Lovaniensium*, lib. VIII, p. 56. Les armoiries étaient celles de sa famille. La devise: *Ne quid nimis* figurait sur le vitrail d'Oosterhout.

En effet Ambroise van Engelen, né en 1481, avait trente neuf ans en 1520 et, à ce moment, il était déjà investi de la prélatrice depuis cinq ans. Seulement il nous est d'autant moins permis de formuler une conclusion absolument catégorique, qu'il est impossible de prouver l'inexistence du prie-Dieu dans le triptyque mentionné par L. De Paepe. D'autre part rien ne s'oppose à ce qu'Ambroise van Engelen ait figuré sur un autre triptyque peint vers la même époque que celui de l'abbaye du Parc. On sait en effet par sa notice biographique, qu'il fut représenté à diverses reprises sur des vitraux dont il avait fait don à des églises, et dont aucune mention n'est parvenue jusqu'à nous. Il ne dédaignait pas en tout cas de figurer dans une œuvre d'art comme nous en avons déjà la preuve sous les yeux. Rien ne s'oppose donc qu'il ait été représenté dans plusieurs triptyques.

De Paepe ne nous a pas donné le nom de l'auteur du triptyque. Par contre un autre chroniqueur de l'abbaye du Parc, Frumentarius, affirme que notre prélat, mû par sa piété envers la sainte Vierge, fit faire plusieurs peintures de ce genre. On sait en effet, d'après les comptes, qu'en l'an 1543(1) un reste de dette fut payé au peintre Jean Willems pour un tableau de l'abbé van Engelen. Il va sans dire que l'auteur du triptyque, dont un volet est à la National Gallery, n'avait pas attendu plusieurs lustres à savoir de 1520 à 1543 pour être payé de son travail. Cette dette n'avait donc, selon toute probabilité, aucun rapport avec le paiement du triptyque qui nous intéresse, et l'auteur de cette œuvre peut être même étranger au peintre louvaniste.

Jean Willems, dont nous ignorons l'âge, survécut à Ambroise van Engelen. Ce fut lui qui peignit les armes pour les obsèques de ce prélat. Rien n'indiquant qu'il fut l'auteur du portrait qui nous intéresse, il importe de choisir une autre voie (2).

(1) Cité d'après VAN EVEN, *L'Ancienne école de Louvain*, p. 263.

(2) Fils de Jean Willems le vieux de Louvain, remplace en 1527 Rombaut van Berlaer comme peintre de la ville et directeur de l'Omgang. Il travailla beaucoup pour les églises et les monastères des environs ? 1549. Cf. ADOLPHE SIRET, *Dict. des peintres*, 3^e édition.

Nous avons prié M. le chanoine Versteylem de faire des recherches dans les comptes de l'abbatiat d'Ambroise van Engelen concernant le triptyque exécuté en 1520; mais il n'a pas réussi à découvrir la moindre donnée relative à l'exécution du triptyque.

A tout bien considérer, nous ne pensons pas que l'auteur de la peinture de la National Gallery ait exercé une influence sensible sur les artistes de son temps. Il se révèle toutefois bon portraitiste et surtout fort habile dans le rendu des broderies, des pièces d'orfèvrerie et des perles fines. Et, sous ce dernier rapport, il n'y a pas, que nous sachions, pour la première moitié du XVI^e siècle, de maître flamand qui puisse lui être comparé. Or, c'est précisément dans les manifestations de cette habileté spéciale qu'il est loisible de trouver matière à un rapprochement vraiment sûr. On la trouve, en effet, dans le triptyque de l'abbaye norbertine de Diligem appartenant au Musée des Beaux-Arts à Bruxelles (1).

Il ne sera pas superflu de faire connaître au lecteur ce monument qui offre tant d'intérêt sous un grand nombre de rapports.

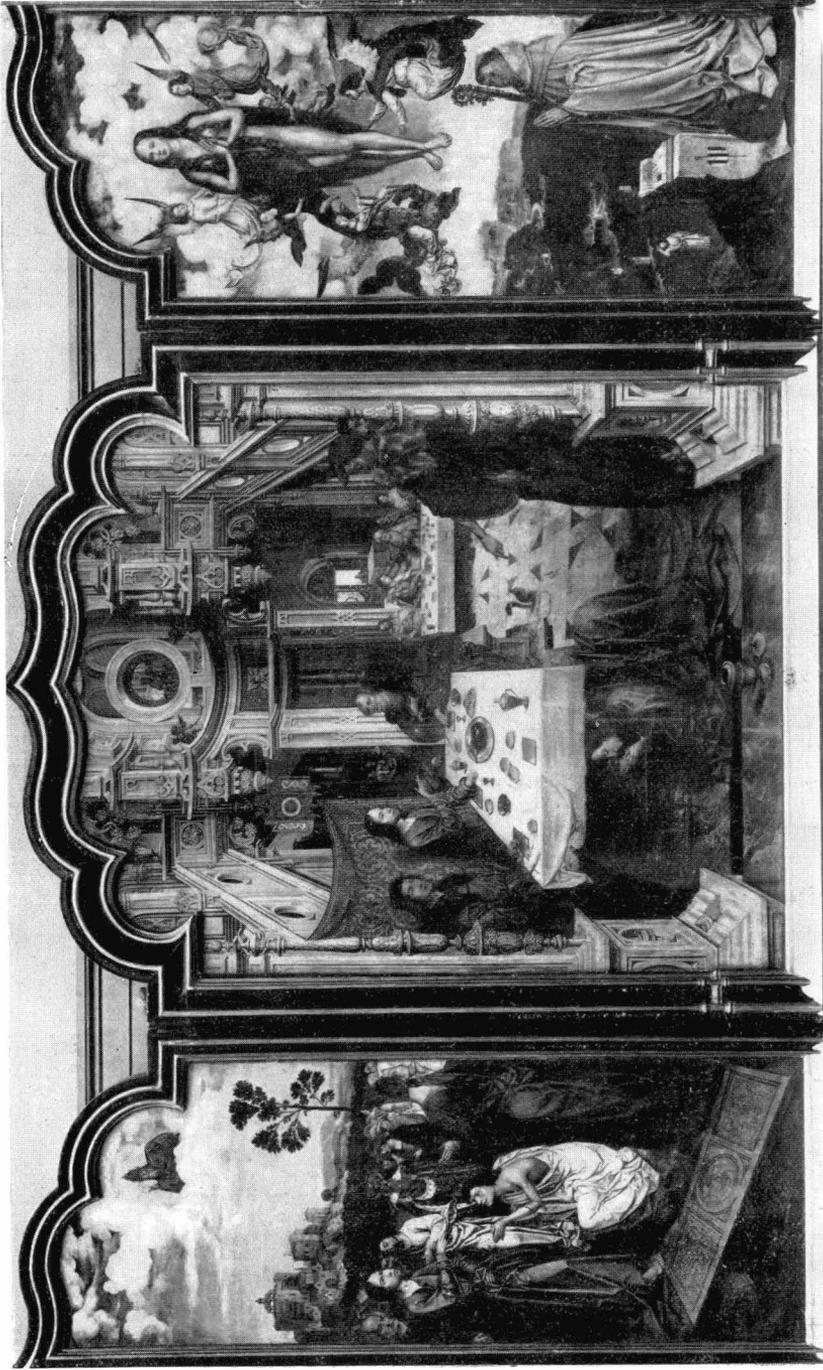
La partie médiane représente Jésus chez Simon le lépreux au moment où Marie-Madeleine couvre de ses larmes les pieds du Sauveur. C'est une page complexe dont la description prendrait une place assez considérable et sans utilité pour la fin que nous poursuivons.

Elle constitue une œuvre des plus fouillées et elle est remplie de détails curieux pour l'histoire du mobilier. Le volet à gauche du spectateur est consacré à la *Résurrection de Lazare* et l'autre au *Ravissement de sainte Marie-Madeleine élevée dans les airs par les anges*.

Cette représentation a donné lieu à des erreurs d'interprétation que A. J. Wauters a fort bien relevées (2). Le Dr. Waagen décrit le sujet comme étant l'*Assomption de la Vierge*. Ce n'est pas davantage l'Assomption de sainte Marie-Madeleine portée au ciel par des

(1) Cfr. *Le catalogue du Musée de Bruxelles*, 1889. MM. FIERENS et LAES, *Catalogue de la peinture ancienne*, p. 146. *La légende de Marie-Madeleine. Jésus chez Simon le Pharisien* par le maître de l'abbaye de Diligem, n° 560, nommé aussi le *Maître anversoïis de 1518*. H. 1,65 m. L. 0,70 m.

(2) A. J. WAUTERS, *Corneille van Coninxloo et le triptyque de l'abbé de Tuegele*, au Musée de Bruxelles, *Revue de Belgique*, 1909.



II. TRIPTYQUE DE L'ABBAYE DE DILIGEM

Musées royaux des Beaux-Arts, Bruxelles.

anges, comme le suppose M. Ed. Fétis. L'épisode est emprunté à la Légende dorée du bienheureux Jacques de Voragine. (1)

“ Sainte Marie-Madeleine, dit-il, désireuse de contempler les choses célestes, se retira dans une grotte de la montagne, que lui avait préparée la main des anges; et pendant trente ans elle y resta à l'insu de tous. Il n'y avait là ni cours d'eau, ni herbes, ni arbre; ce qui signifiait que Jésus voulait nourrir la sainte des seuls mets célestes, sans lui accorder aucun des plaisirs terrestres. Mais tous les jours les anges l'élevaient dans les airs où pendant une heure elle entendait la musique céleste; après quoi, rassasiée de ce repas délicieux, elle redescendait dans sa grotte sans avoir le moindre besoin d'aliments corporels.

“ Or, certain prêtre, voulant mener une vie solitaire, s'était ménagé une cellule à douze stades de la grotte de Madeleine; et un jour, le Seigneur lui ouvrit les yeux de telle sorte qu'il vit les anges entrer dans la grotte, prendre la sainte, la soulever dans les airs et la ramener à terre une heure après. ”

Marie-Madeleine apparaît de face, les mains jointes, le corps nu que sa longue chevelure blonde enveloppe pudiquement jusqu'aux genoux. Six anges aux ailes éployées, vêtus de chapes, la soutiennent dans les airs. Et en baissant les yeux vers la terre, on aperçoit le prêtre solitaire contemplant avec ravissement le spectacle qui s'offre à ses yeux.

La scène se passe dans un paysage montagneux et boisé; et, sur le parcours du chemin qui gravit la colline en serpentant, s'échelonnent sept chapelles conduisant à un calvaire. (2).

Au premier plan à droite se trouve Jean de Tuegele, abbé du monastère de Diligem, près de Jette, au nord-ouest de Bruxelles. Il se tient à genoux sur le sol d'un paysage accidenté, sa riche crosse d'orfèvrerie posant derrière ses mains jointes; devant lui se trouve un prie-Dieu qui porte un missel ouvert; et, sur le drap recouvrant le meuble, se présentent les armoiries du prélat à savoir *six pals*

(1) Édition de WYZEWA, Paris, 1902, p. 343.

(2) A. J. WAUTERS, *Op. cité*, pp. 6 et 7.

d'argent et d'azur à la crosse d'or en bande brochante sur le tout. Ce blason est accompagné de la devise : Cum moderamine allusion au mot *teugel* frein : *moderamine* (*moderamen*), constitue donc un véritable jeu de mots avec le nom patronymique du personnage (1). C'est à cet ingénieux rapprochement qu'A. J. Wauters, éclairé par le R. P. van den Gheyn, a pu être tout à fait fixé sur la personnalité du donateur : Jean de Tuegele. Il fut le trente-sixième abbé du monastère de Diligem et son deuxième prélat mitré. Avant son élévation à la prélature, il avait été d'abord curé du village de Wolverthem près de Grimberghe et intendant des biens du seigneur de Mérode. En 1531 il devint le coadjuteur de l'abbé Corneille Van der Goes qu'il remplaça six ans plus tard. Il fit des réparations artistiques à son abbaye et il mourut en 1538 n'ayant régné qu'un an.

La physionomie du donateur, peu distinguée mais vivante, est admirablement rendue, et l'emporte en valeur artistique sur le portrait de van Engelen qui semble un peu figé. Sa magnifique crosse d'orfèvrerie se profile devant la tête du personnage posée de trois quarts. Sur le bord de son manteau est déposée une mitre décorée d'un médaillon en argent doré où est figuré le Père éternel (2) dont le trône est entouré d'anges.

Que l'on compare cette mitre à celle qui se trouve sur le panneau de Londres, et l'on constatera, de part et d'autre, le même goût, la même richesse et surtout la même abondance de perles fines; et enfin qu'elles procèdent l'une et l'autre d'une technique unique.

Un autre fait doit encore être relevé. C'est l'image de Moïse qui, signalée sur le mors de chape, se retrouve en traits identiques dans un médaillon circulaire qui domine le panneau médian du triptyque de Diligem. Ce rapprochement suffirait même, pour ainsi dire à lui seul, à démontrer la parenté étroite des deux œuvres,

(1) *Moderamen* : ce qui sert à gouverner — tempérament —; or le frein sert à modérer l'ardeur du cheval. Ovide n'a-t-il pas : « *moderamen equorum* » ?

(2) L. DE FARCY, *La Broderie*, pl. 168. Cet écrivain a reproduit la mitre du donateur et une chape d'ange remarquables pour l'emploi de perles fines.

si on n'avait celui de la technique qui, lui, restera toujours supérieur à tout autre rapprochement.

Quel est l'auteur du triptyque de Diligem, et partant, du portrait de l'abbé du Parc? Dans la plus ancienne édition du catalogue (1803) le triptyque est donné à Roger van der Weyden; dans l'édition de 1809 il était attribué à Gossart; dans celle de 1819 l'œuvre passe aux « Anonymes ». En 1832 on revient à Gossart et M. Fétis de 1863 à 1889 maintient le nom de Gossart dans six éditions successives du catalogue. Les noms de Lancelot Blondeel et l'inévitable « Henricus Blesius » d'Anvers ont été prononcés également. Woltmann et Woermann formulent leurs réserves, et A. J. Wauters que nous suivons ici, propose une dénomination provisoire : *Le Maître de la légende de Marie-Madeleine*, ou mieux encore, pour prévenir toute confusion, *le Maître du triptyque de Diligem*.

De toute façon il ne peut être question de Gossart, attendu qu'il mourut en 1533-1534 et que Jean de Tuegele ne devint abbé qu'en 1537.

Ce triptyque est considéré actuellement comme procédant d'un maniériste anversois, dénommé en Allemagne « le *Maître de Lubbeke* » de 1518. M. Max Friedländer, dans l'étude qu'il a consacrée aux maniéristes anversois (1), lui attribue ainsi qu'à son atelier trente deux œuvres.

Outre les caractères communs à tous les maniéristes anversois, le critique allemand signale comme particularités de cet artiste : les têtes larges lorsqu'elles sont vues de face, maigres lorsqu'elles sont présentées de profil; les yeux très allongés, mais peu ouverts dans les profils; les nez longs et peu proéminents dans les profils féminins; les têtes souvent en raccourci, les mains raidés aux doigts pointus, les plis durs et anguleux.

Du triptyque de Diligem, qui occupe dans la liste des maniéristes le n° 47, il rapproche surtout un panneau représentant les *Adieux du Christ*, du Musée de Berlin et un arbre généalogique.

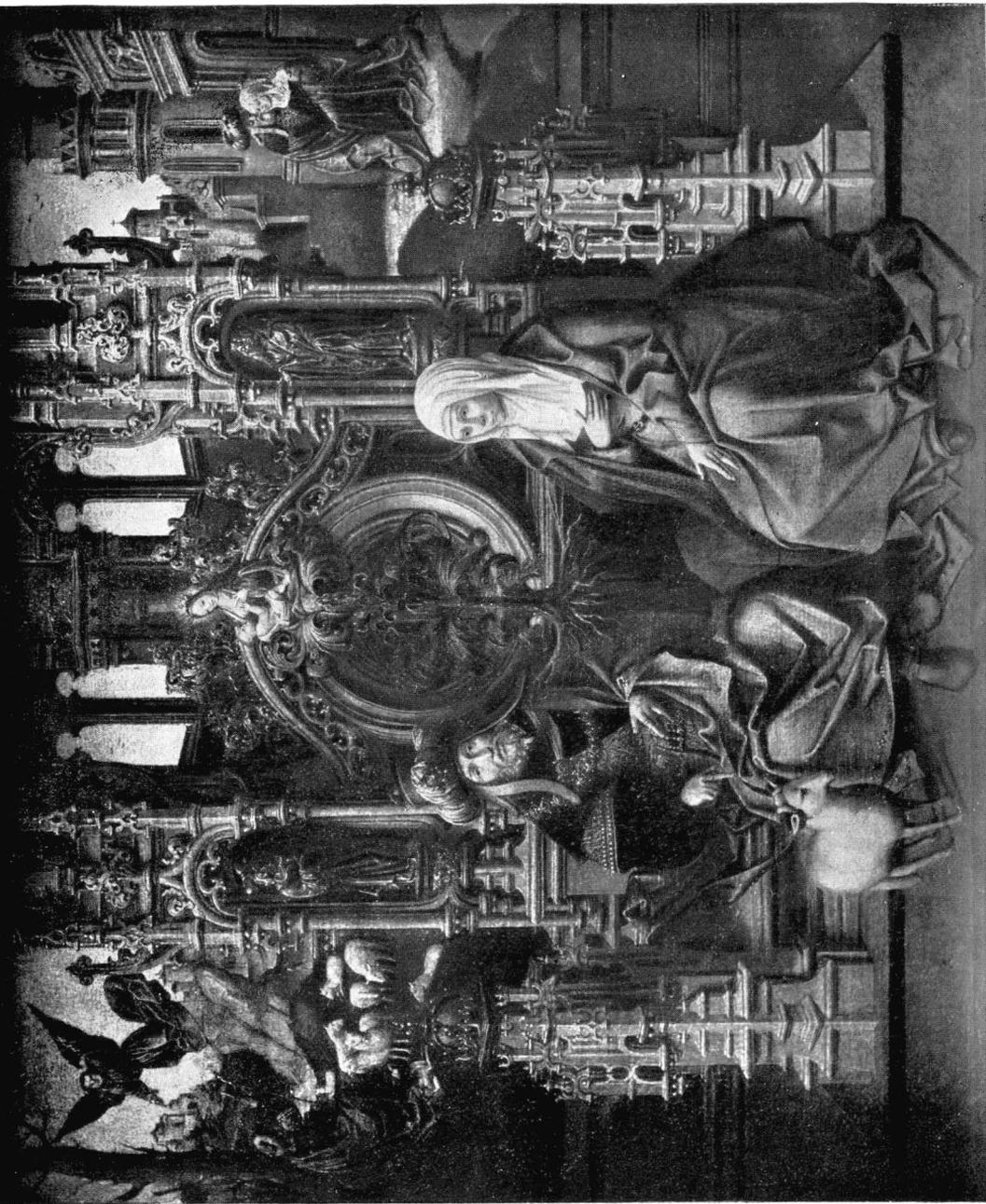
Seulement il n'accepte pas la date de 1537 comme étant trop tardive. De son côté M. Hulin de Loo croit reconnaître dans cette

(1) *Jahrbuch. d. preuss. k. Kunsts.* 1915, p. 65.

peinture l'influence sinon l'intervention de Corneille Van Coninxloo, mais seulement pour les architectures et la partie décorative.

A. J. Wauters n'hésite pas à voir dans l'artiste qui vient d'être cité l'auteur même du triptyque.

Après avoir fait diverses mentions relatives à l'activité de Schernier van Coninxloo, entre autres à Sainte-Gudule à Bruxelles, et en particulier lors de l'érection de la chapelle du Saint-Sacrement de Miracle, A. J. Wauters mentionne le tableau du Musée de Bruxelles représentant la *Parenté de la Vierge* où l'on voit sur le manteau de sainte Anne la signature en lettres d'or : « *Cornelis van Conixlo Scernier 1526* ». Or, le paysage de ce panneau rappelle jusqu'à un certain point celui du volet senestre du triptyque de Diligem. D'autre part, Joachim, avec son somptueux couvre-chef et son riche collier, semble s'apparenter, pour ces mêmes particularités, avec un personnage de haute stature qui est figuré debout au second plan parmi les témoins de la *Résurrection de Lazare*. Seulement il y a entre l'architecture du triptyque et celle du tableau de la *Parenté de la Vierge* des différences notables. Dans cette dernière peinture on ne remarque guère que les formes abâtardies de l'architecture gothique, tandis que dans le triptyque, le maître tend à se rapprocher du style de la Renaissance, mais sans arriver cependant à se dégager complètement des ressouvenirs de l'époque antérieure. Il convient toutefois d'ajouter que l'œuvre date vraisemblablement de 1537, époque de la courte prélature de Tuegele; elle est donc postérieure de onze ans à la *Parenté de la Vierge*. Selon toute probabilité Corneille Van Coninxloo a pu suivre tout naturellement l'évolution qui se manifestait dans l'architecture de son époque. En effet, on ne comprendrait pas les succès qu'il ne cessa d'obtenir au cours de sa carrière, s'il s'en était tenu à des formules surannées; à l'instar de ses contemporains, il se sera familiarisé avec tous les éléments nouveaux mis à la mode. Semblable phénomène n'était pas isolé dans l'école brabançonne. Il se voit, pour ne citer qu'un exemple, chez Bernard van Orley qui finit par s'accomoder à des formules de la Renaissance italienne et à



III. CORNELIS VAN CONINXLOO — PARENTÉ DE LA VIERGE

Musées royaux des Beaux-Arts, Bruxelles.

s'inspirer des créations d'Albert Dürer. Le ralliement à l'art nouveau de la part de Corneille Van Coninxloo a dû être complet ainsi qu'il résulte d'un fait cité par A. J. Wauters. A la fin de sa carrière en 1559, « il dessine deux cartons, d'après les patrons envoyés par l'architecte anversois Corneille Floris, chargé, par la fabrique de l'église de la Chapelle à Bruxelles, de la construction d'un nouveau maître autel » (1). *Quant aux particularités notées par M. Friedländer, on peut reconnaître dans le tableau de la Parenté de la sainte Vierge, l'existence des draperies anguleuses et les doigts pointus des personnages. En ce qui concerne les têtes, comme celles-ci ne se présentent que de face, il n'est pas donné de voir le contraste qu'elles offrent avec celles dessinées de profil. Il convient aussi de signaler le fait que dans la Parenté de la Vierge, les divers personnages sont de statures moyennes, tandis que dans le triptyque, les figures sont plutôt de taille élancée. Peut-être faut-il compter avec un phénomène d'évolution.*

A. J. Wauters a tenté de reconstituer l'œuvre de Corneille Van Coninxloo. Il lui a attribué plusieurs peintures disséminées dans divers musées d'Europe. Il ne semble pas avoir trouvé d'écho jusqu'à présent chez la plupart des critiques qui, avec raison, refusent d'accepter son attribution du petit triptyque Malvagna du Musée de Palerme que l'on considère comme une œuvre de Jean Gossart. Il en est de même de la *Vierge entourée d'anges musiciens* du Musée de Lyon que plusieurs critiques attribuent à Quentin Metsys.

Nous ne dirons rien des autres attributions, n'ayant pas eu l'occasion de voir les peintures que A. J. Wauters mentionne. Pour le moment, il y a lieu de nous arrêter au seul portrait de l'abbé prémontré assisté de saint Ambroise qui a fait l'objet de cette étude, et à savoir, pour être précis, que le portrait de l'abbé Van Engelen peut avoir été peint par l'auteur du triptyque de Diligem.

Il convient de rappeler que Schernier Van Coninxloo a été certainement en relation avec les prémontrés. Et à ce propos nous ne citerons qu'un seul fait. En 1541-1542 le maître dessine le modèle

(1) A. J. WAUTERS, *Op. cité*, p. 16.

de l'építaphe du monument funèbre à élever dans la chapelle du Saint-Sacrement, en l'église Sainte-Gudule à Bruxelles, au seigneur de Mérode, dont le chanoine de Tuegele avait été l'intendant (1).

Il a eu des occasions, peut-être fort nombreuses, de bien observer le futur prélat, qui mourut si vite après son élévation et il nous en a laissé un excellent portrait. qui nous paraît, pour le caractère et la facture, supérieur à celui d'Ambroise Van Engelen.

En terminant, force nous est de convenir qu'il serait pour le moins prématuré d'identifier Corneille Van Coninxloo avec le *Maître de Diligem*, et qu'on doit s'en tenir à cette appellation provisoire.

JOSEPH DESTRÉE.

(1) IDEM, *op. cit.*, p. 17. A Londres en 1927, avant de connaître l'étude d'A. Wauters nous avons fait le rapprochement des portraits des deux prélats norbertins.

PORTRAITS DE CHRISTIAN II ROI DE DANEMARK PAR DES PEINTRES FLAMANDS

Au Musée des Beaux-Arts de Copenhague se trouve un petit portrait remarquable du roi danois Christian II, daté de 1515. Le roi n'avait alors jamais quitté ses états; un peintre flamand, maître de son métier et bon observateur, doit donc être venu à Copenhague pour faire son portrait. Dans une exécution soignée, il a fidèlement rendu les traits et la physionomie de son modèle, les petites boucles de sa grande barbe noire, les ornements métalliques de sa barette, la fourrure usée de son manteau. Un italien aurait pris ses petits yeux perçants pour ceux d'un « jettatore ». Devant ce portrait sincère, nous devinons l'âme passionnée et inquiète de ce prince bien doué, dont plus tard les actes de violence ont fait échouer toutes les bonnes intentions, de sorte qu'il a fini par perdre ses états et sa liberté.

Un moment on s'est demandé si ce portrait pouvait être dû à Gérard Horebout, qui, une fois, a quitté ses miniatures pour faire le portrait du roi Christian. Mais il semble plutôt que ce fait a eu lieu pendant l'exil du roi en Flandre; du reste nous ne connaissons pas d'œuvres de cet artiste, très renommé dans son temps. D'autres peintres flamands plus célèbres ont fait le portrait de ce roi de Danemark, par exemple Quentin Metsys, mais c'était pendant le séjour du roi à Anvers en 1521, au moment où Albrecht Dürer

faisait la même chose; le banquier du roi a payé vingt florins d'or à Metsys pour son travail. Les portraits par Dürer, mentionnés dans son journal, ont disparu sans laisser aucune trace, mais nous pensons posséder au château de Rosenborg une copie assez faible du XVII^e siècle d'après le tableau de Metsys. L'original doit avoir été très beau.

Quand le roi s'est marié, en 1515, son beau frère le prince Charles — plus tard l'empereur Charles-Quint — a chargé Bernaert van Orley d'exécuter six portraits de la famille de la nouvelle reine pour les envoyer à Copenhague. Pour la même destination van Orley peignit, l'année suivante, un diptyque avec les portraits du roi de Danemark et de la reine. Quand, plus tard, le jeudi saint de l'année 1527, il reçut dans sa maison à Bruxelles, deux hommes, dont l'un se disait au service de Sa Majesté danoise, il se rappelait bien avoir fait le portrait du roi Christian (un partisan zélé de la Réforme avait même saisi cette occasion pour faire des prosélytes chez lui). Il paraît pourtant certain que, ni en 1515, ni en 1516, van Orley n'a quitté Bruxelles pour un voyage en Danemark. Son portrait du roi doit avoir été une copie ou un portrait de fantaisie, comme celui acquis récemment par le château de Frederiksborg, attribué au « Maître de la légende de sainte Madeleine », et qui représente le roi comme un bellâtre frisé, tenant dans ses mains un petit portrait d'homme, certainement celui de son beau-frère Charles.

En 1893, un article de la « Zeitschrift für bildende Kunst », par M. Justi, a attribué le portrait du Musée de Copenhague à Jan Gossaert, nommé Mabuse, en remarquant que ce peintre, qui avait suivi son protecteur, le bâtard Philippe de Bourgogne, en Italie et ailleurs, l'avait probablement suivi aussi, quand Philippe, en sa qualité de grand-amiral des Pays-Bas, avait, en 1515, conduit à Copenhague la future reine de Danemark. Quoique le portrait n'offre guère de ressemblance avec les œuvres authentiques de Mabuse, cette hypothèse a été généralement acceptée. Elle pourrait même expliquer l'attachement de Mabuse pour le roi, pendant les tristes années de son exil à Lierre, où il a fait les portraits du roi, de la reine, de



PORTRAIT DE CHRISTIAN II. ROI DE DANEMARK.

Musée des Beaux-Arts, Copenhague.

leurs enfants et même de deux nains de leur suite. Le beau tableau, où il a groupé les trois enfants autour d'une table, existe en plusieurs exemplaires, dont le meilleur peut-être a été exposé à Anvers l'année dernière. Nous connaissons encore d'anciennes copies, d'après le portrait en profil du roi par Mabuse, et un beau dessin original, où Mabuse l'a représenté de face. Quand le roi, en 1527, eut la douleur de perdre sa jeune, bonne, brave et noble femme, c'est à Mabuse qu'il s'adressa pour lui faire ériger un monument funéraire dans l'église de Saint-Pierre, à Gand. Le premier projet, très somptueux, a été reproduit dans la revue allemande « Panthéon », avril 1930, et, dans le dernier annuaire du Musée du Copenhague, M^{lle} Henny Glarboe a fait reproduire le sarcophage, exécuté d'après des plans réduits, mais encore très beau, et nous a donné un compte-rendu détaillé de sa triste destinée. Lorsqu'il fut détruit par les iconoclastes, une épitaphe splendide, d'après les dessins de Mabuse, resta encore fixée au mur au-dessus du tombeau, jusqu'à ce qu'elle fut enlevée en 1797 par les soldats français.

Il y a bien des années, un savant danois s'est demandé si le portrait du musée de Copenhague n'était pas désigné dans une lettre encore conservée, datée du premier juin 1514, où le douanier d'Elseneur écrit à son roi que « le maître Michil », venant d'arriver de Reval, sera envoyé à Copenhague. En 1897, M. Francis Beckett a publié son opinion, d'après laquelle ce maître devait être le « Michiel Flamenco », qui, à la cour d'Espagne, avait travaillé pour Marguerite d'Autriche. Mais c'est seulement depuis peu d'années que les recherches de M. Max Friedländer ont abouti à retrouver les œuvres de cet artiste éminent, tombé dans un oubli injuste. En examinant soigneusement un portrait, reconnu par Friedländer comme peint par Michiel Flamenco, M. Gustav Falck a constaté qu'il n'y avait pas l'ombre d'un doute : il est bien sorti de la même main que le portrait du musée de Copenhague. Et dans un excellent article paru dans le dernier annuaire du musée, M. Falck paraît avoir enfin donné la solution d'un problème qui nous a intrigué longtemps.

Comment expliquer la date 1515, quand l'artiste a visité Copen-

hague en 1514? Les chiffres sont bien du temps, mais maladroitement posés sur le tableau. M. Falck pense qu'ils ont été ajoutés l'année suivante, pour marquer l'année mémorable du mariage. Si on accepte cette supposition tout s'est passé ainsi : En avril 1514, il fut décidé qu'Elisabeth, qui avait à peine douze ans et demi, serait reine de Danemark. Elle et son entourage ont dû être curieux de connaître les traits de son futur mari. Sa tante, Marguerite d'Autriche, chargée de l'éducation des enfants de son frère défunt, protégeait toujours le maître Michiel, portraitiste préféré de la cour d'Espagne, où elle l'avait connu comme un homme de cour. Il était alors à Reval, où il paraît avoir travaillé longtemps. La gouvernante des Pays-Bas lui écrivit une lettre, lui demandant d'inviter l'évêque de Reval à assister aux noces déjà fixées et d'aller à Copenhague pour y faire un portrait fidèle du roi. Plus tard, l'ambassadeur danois Eric Valkendorf, venu aux Pays-Bas pour régler l'affaire, écrit au roi que la jeune Elisabeth ne se lasse jamais de regarder son portrait et qu'elle est bien contente de lui. Pourtant l'ambassadeur avait une petite objection à faire, car il a l'audace d'ajouter : « Pour beaucoup de raisons, il faut que Votre Grâce se fasse immédiatement raser sa grande barbe » ! Le roi fit la sourde oreille à cette demande. Les noces furent célébrées en grande pompe à Copenhague le 12 août 1515. L'évêque de Reval y assista ; il avait obtenu du pape la permission de donner l'absolution plénière à tous les invités. Mais le peintre n'y était pas ; il venait justement en cette même année de retourner aux Pays-Bas.

Son portrait du roi a été copié pour un très grand tableau d'autel donné, vers 1520, à l'église du monastère des carmélites à Elseneur et qui représentait le Jugement dernier. Le roi et la reine sont agenouillés devant leurs livres de prières ; on voit dans le ciel ouvert la sainte Trinité et le Christ, qui descend pour séparer les corps ressuscités et les envoyer au paradis ou en enfer. Plusieurs détails se retrouvent sur les fragments d'un tableau du même sujet de Jacob Cornelisz, autrefois à Alkmaar et maintenant au dépôt du Rijksmuseum d'Amsterdam ; le tableau d'Elseneur doit donc être sorti de l'atelier

de ce peintre. Ce tableau est maintenant placé au Musée national historique de Copenhague; il est mal conservé, mais il a dû faire grand effet, quand, dans toute sa fraîcheur, il était posé sur l'autel de la belle église; on n'avait pas encore vu en Danemark un tableau de cette importance.

En 1577, un artiste très habile, Hans Knieper, vint d'Anvers à Copenhague pour y faire des cartons de tapisseries et fut nommé peintre du roi danois alors régnant, dont il fit plusieurs portraits. Une des grandes tapisseries de Knieper nous montre Christian II avec un sceptre brisé et laissant pendre sa couronne devant son oncle, le roi, qui l'avait détrôné. Quand un peu plus tard, une demande vint d'Allemagne pour obtenir une série de copies des portraits des rois danois de la maison régnante, on a pourtant répondu qu'il n'existait aucun portrait de Christian II. Toujours aimé du bas peuple, qu'il protégea et qui lui resta longtemps fidèle, il avait amené une grande guerre civile et causé tant de troubles que les rois ses successeurs n'ont peut-être pas désiré garder les portraits du « Tyran ». Heureusement nous avons conservé celui du Musée de Copenhague, le témoin le plus ancien des relations entre le Danemark et la peinture flamande.

KARL MADSEN
Directeur honoraire
du Musée royal des Beaux-Arts de Copenhague

ORFÈVRERIES MOSANES A L'EXPOSITION D'ART BYZANTIN

PARIS, 28 MAI — 4 JUILLET 1931

Continuant une tradition excellente, le Musée des Arts décoratifs de Paris a, une fois de plus, ouvert ses portes à une exposition temporaire.

Dans les salles du Pavillon de Marsan, là précisément où, en 1924, se tint l'exposition d'Art Mosan, un comité de savants et de chercheurs a réuni un ensemble étonnant d'objets et de documents évocateurs des gloires artistiques byzantines.

Ivoires finement sculptés, tissus somptueux, sculptures, orfèvreries enluminées d'émaux y voisinent avec des mosaïques, des manuscrits et des peintures aux vives couleurs.

On y trouve aussi des relevés et des photographies d'un grand intérêt.

Un catalogue illustré, où l'on peut utilement lire des notices de MM. Charles Diehl, Royall Tyler et Jean Ebersolt, guide le visiteur parmi ces trésors qui ne sont connus souvent que par les ouvrages spéciaux des auteurs précités ou des Dalton, des Millet, des Bréhier et des Wulff.

Il y a aussi au pavillon de Marsan des objets inédits jusqu'ici et d'autres autour desquels il a été fait pas mal de bruit, tel le fameux *calice dit d'Antioche*. Cette pièce très discutée, reçoit ici une telle consécration qu'il est permis de se demander s'il n'eût pas été

convenable d'avertir le public des opinions et des doutes émis à son égard, à tort ou à raison.

Après l'avoir examiné longuement, plus d'un curieux n'aura pas à son sujet « tous ses apaisements. »

Il semble assez troublant, en effet, d'y voir sur les fonds des patines bistres, olives, couleur de terres à modeler, et qui, chose étrange, se retrouvent sur d'autres objets appartenant au propriétaire de la coupe.

Pourquoi aussi ces dorures dont l'usure ne paraît pas normale? Pourquoi le métal a-t-il l'air d'avoir été surchauffé au chalumeau? Pourquoi surtout cette discordance entre l'état actuel de l'objet et celui dans lequel il se trouvait lors de la prise de la photographie illustrant le catalogue? Ici un personnage avec bras gauche, puis un rinceau; là un manchot et un ornement enroulé différemment.

Ces indices prouvent pour le moins des remaniements inquiétants et laissent une impression défavorable à celui qui aime qu'on lui présente sans camouflage des objets sincères.

La Belgique était représentée à l'Exposition par divers tissus empruntés aux Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles et au Musée diocésain de Liège, puis par quelques objets de la collection Stoclet.

Il va sans dire que cet envoi aurait pû être plus important. (1)

D'autre part, le souvenir de notre pays était plus directement évoqué à Paris par des orfèvreries mosanes.

Ces orfèvreries se trouvaient là-bas, accessoirement, pour autant qu'elles entouraient un objet de provenance ou d'apparence orientale.

Ainsi, on pouvait étudier (2) sur le second plat de l'évangélaire de Gannat, des émaux champlevés et des vernis bruns, sortis de nos ateliers.

Les archéologues connaissent surtout de ce manuscrit le pre-

(1) Nous nous proposons de publier prochainement la liste des objets byzantins conservés en Belgique.

(2) Grâce à MM. Guérin, Alfassa et Duthuit cette étude m'a été fort facilitée. Qu'ils reçoivent l'expression de ma gratitude.



FIG. I — SECOND PLAT DE L'ÉVANGÉLIAIRE DE GANNAT.

(Photo de l'auteur)



FIG. 2 — PLAT DE RELIURE

(Photo de l'auteur)

Collection Marquet de Vasselot

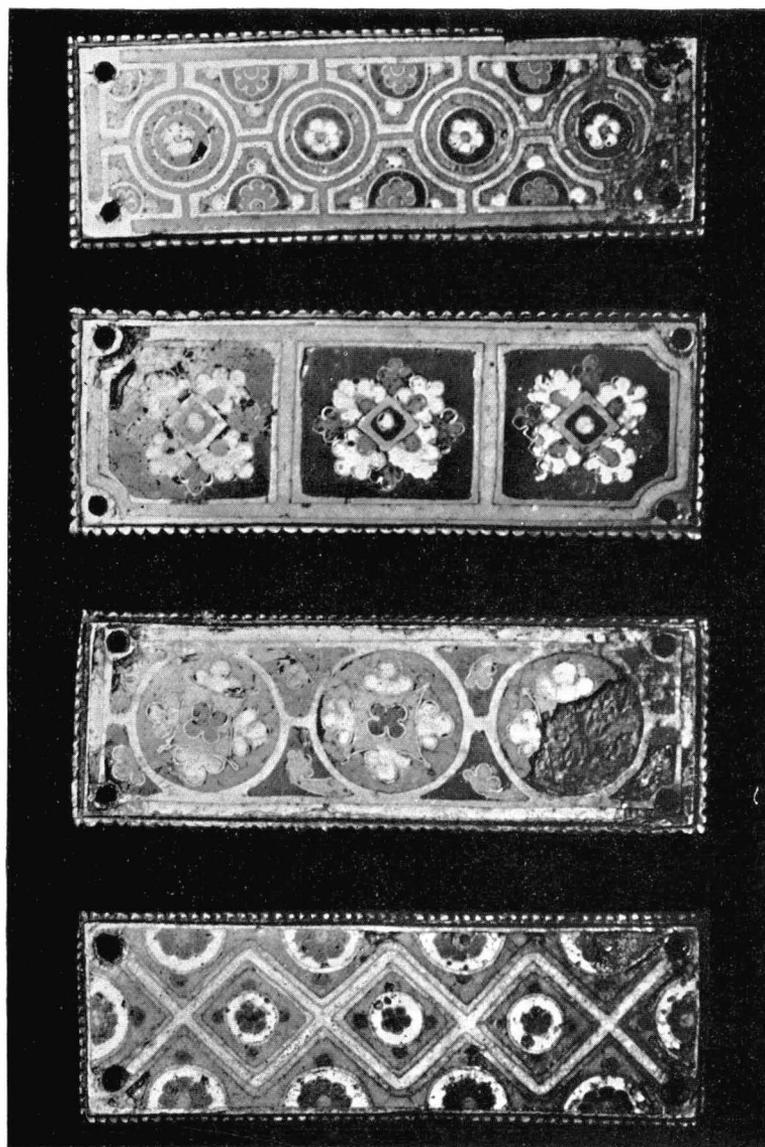


FIG. 3 — CHAMPLEVÉS DE LA CHASSE DE SAINT-REMACLE A STAVELOT (1240-1265)



FIG. 4 — RELIQUAIRE DE LA SAINTE CROIX. ARGENT, CUIVRE ET ÉMAUX

H. 29 cm. 5 L. 22 cm. 5

Musée du Louvre (Ancienne coll. Martin Leroy).

mier plat, garni d'un bel ivoire messin du IX^e ou X^e siècle (1).

Le second plat mérite pourtant d'être examiné.

On y voit (fig. 1), au centre, un camée où figure de profil un *imperator*, puis, selon un dispositif symétrique, quatre cabochons de forme ovale, six disques et deux plaques irrégulières de vernis bruns.

Parmi les six disques, quatre sont logés dans les coins du plat; les deux du haut montrent des cercles concentriques, des quadrilobes et des sortes de roues dentées; ils sont d'une moins belle venue que les disques du bas, où s'étalent entourés d'un perlé de cuivre des feuillages stylisés.

Ces ornements s'équilibrent en croix, en lobes, en courbes et contre-courbes; on y relève des rouges, des jaunes, des verts, des bleus et des blancs très finement dégradés.

Quant aux plaques de vernis bruns elles sont de facture sommaire: des cercles concentriques, des quadrilobes y alternent avec des fleurs de lys assez rudement esquissées.

Ces décors imparfaitement centrés et d'exécution variée (2) sont des réemplois; ainsi que les autres ornements: pierreries et cristaux, ils proviennent, sans nul doute, d'œuvres plus considérables, en majeure partie détruites.

Par leur dessin et leur facture les émaux se rattachent à ceux qui, à Cologne, décorent la châsse des Trois Rois (3); ils font penser aussi (ceux du bas en particulier) à des plaques mosanes du Louvre.

Les vernis bruns datent également de vers 1200; on les comparera à ceux qui ornent les côtés du reliquaire de la sainte Croix, en forme de pignon de châsse, conservé aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, à Bruxelles.

Le second objet, paré d'orfèvreries mosanes et exposé (4) au

(1) GOLDCHMIDT, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der Karolingischen und Sächsischen Kaiser* t. I.

(2) Le second disque du haut, à droite, est en réalité un hexagone de cuivre inscrit dans un médaillon circulaire, il ne possède pas de perlé comme les émaux du bas.

(3) P. VON VALKE, *Der Dreikönigenschrein des Nikolaus V. Verdun im Cölner. Domschatz*, pl. IX, p. ex.

(4) N^o 128 du catalogue.

Pavillon de Marsan, est un beau plat de reliure prêté par M. Marquet de Vasselot.

Ce plat (fig. 2) a été publié par M. Marquet de Vasselot lui-même dans le superbe recueil que ce savant a consacré à la collection Martin Le Roy (1); on y voit, au centre, une madone byzantine sculptée dans une plaquette d'ivoire; aux quatre coins, les symboles des évangélistes, en ivoire également, mais d'un atelier occidental; puis des filigranes alternant avec des émaux champlevés et des bandes de métal où sont estampés des quatre-feuilles. Ces ornements divers sont disposés avec une symétrie parfaite, selon les axes du plat. Ainsi, dans la partie supérieure comme dans le bas de l'encadrement, des filigranes soulignent et flanquent une plaque en cuivre champlevé; sur chaque montant deux émaux rectangulaires sont séparés par un carré filigrané...

Ce décor bien ordonné et de composition serrée est d'un bel effet; les reliefs nuancés des ivoires, les méandres des filigranes les ressauts des estampages et les gemmes y accrochent d'une façon incroyable les ombres et la lumière.

Les émaux lisses, vivement colorés de rouge, de bleu, de vert et de blanc nets, le scintillement de l'or et de l'argent augmentent cette impression de richesse ornementale. Ici se révèle la science technique et l'art raffiné d'un orfèvre habile à tirer parti de matières et de procédés différents.

Cet artiste était un des nôtres. M. Marquet de Vasselot l'a tôt reconnu; selon lui, nous aurions affaire à un travail remontant au début du XIII^e siècle; il se pourrait cependant que ces orfèvreries soient un peu plus tardives. En effet, des émaux semblables à ceux que nous venons de voir, ornés de losanges et de quadrilobes, se retrouvent encore en nombre sur la châsse de Stavelot (1240-1268) (fig. 3) et celle de la Vierge à Huy (1250-1270).

Le troisième objet dont nous nous occupons a été prêté à l'Exposi-

(1) Fascicule I : Orfèvrerie et Émaillerie. Paris, 1906, pl. XI, p. 23-24. Ancienne collection Spitzer n° 54. G. SCHLUMBERGER, *L'Épopée byzantine*, t. I, 1896, p. 489, figure. G. MIGEON, *Les Arts*, nov. 1902, fig., p. 11.



FIG. 5 — COUVERCLE DU RELIQUAIRE DE LA SAINTE CROIX

Photo de l'auteur.



FIG. 6 — VERNIS BRUNS AU DOS DU RELIQUAIRE DE LA SAINTE-CROIX.

Photo de l'auteur.



FIG. 7 — DÉTAIL DE LA CHASSE DE ST GEORGES ET DE STE ODE A AMAY.
(1225-1250)

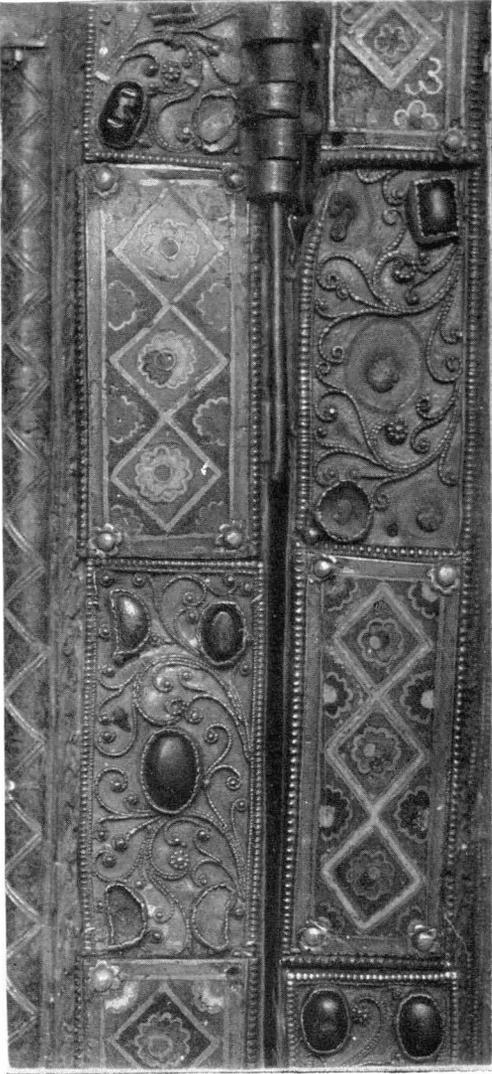


FIG. 8 — DÉTAIL DU TRIPTYQUE DE FLORENNES. FILIGRANES ET ÉMAUX

tion d'art byzantin par le Musée du Louvre : c'est un magnifique reliquaire de la sainte Croix (fig. 4); jadis dans la collection Martin Le Roy, il fut également publié par M. Marquet de Vasselot (1).

Le centre de l'objet est garni du reliquaire proprement dit : une logette en forme de croix à double traverse, vide aujourd'hui de son contenu, y est ménagée dans une plaque de métal où figurent Marie et saint Jean puis deux anges; cette partie du reliquaire est un travail byzantin.

Un riche décor encadre cette œuvre étrangère; il se compose, de l'extérieur vers l'intérieur, tout d'abord d'un rinceau sinueux, enrichi de crosses et de feuillages; puis viennent des émaux champlevés alternant avec des filigranes; deux bandes horizontales semblables à celles qui bordent l'encadrement ainsi que des petits trèfles estampés complètent ces décors. Poussé dans une glissière, un couvercle, chargé d'une croix à double traverse (fig. 5) peut protéger le centre du reliquaire; mis en place, il complète également le bas de l'encadrement.

Au revers de l'objet s'étalent des rinceaux d'or sur une plaque de cuivre brunie de vernis (fig. 6). Le caractère mosan de ce revers et de l'encadrement a été souligné par M. Marquet de Vasselot qui place ces travaux au début du XIII^e siècle. Nous pensons avoir affaire à une œuvre de l'atelier d'où sont sortis, vers 1240, la châsse de saint Georges et de sainte Ode, conservée à Amay (fig. 7), le bras reliquaire de saint Laurent du trésor de Tongres, la châsse de sainte Ermeline, jadis à Meldert et aujourd'hui à Amiens. En effet, on retrouve sur ces objets des décors d'une même exécution, des filigranes aux légers enroulements ou des émaux d'un dessin semblable. Par certaines particularités techniques : les filigranes de l'encadrement (fig. 4) et les trèfles estampés, l'objet se rapproche encore du triptyque de Florennes (fig. 8) que l'on garde aux Musées royaux d'Art et d'Histoire.

(1) Catalogue raisonné de la Collection Martin Le Roy, Paris, 1906, pl. IX et X. Je dois la photographie figure 4 à l'aimable obligeance de M. Dreyfus, conservateur au Musée du Louvre; je l'en remercie bien vivement.

On remarquera que nos orfèvres, en mettant en valeur des œuvres étrangères, qu'ils devaient admirer pour leur perfection de style, ne se sont pas ingéniés à les entourer d'ornements pastichés; ils travaillent sincèrement selon les procédés qu'ils affectionnent, et certes, si l'art byzantin a pu parfois les inspirer, leurs œuvres ont pourtant un caractère bien personnel et une telle originalité qu'il n'y a pas moyen de confondre le produit des deux écoles. Ainsi, nos artistes, sans négliger les enseignements et les expériences du dehors, se firent une place marquée parmi les plus grands orfèvres de leur temps. Voilà pourquoi il est toujours bon de rappeler leurs œuvres et de s'efforcer de mettre en valeur des travaux qui leur font grand honneur.

COMTE J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA.

LE PEINTRE COURTRAISIEN ROELANT SAVERY

(1576-1639)

Beaucoup de peintres flamands, qui travaillaient à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle, sont encore trop peu connus. Nous visons moins, évidemment, les artistes qui pratiquaient la grande peinture, à sujets religieux, historiques et mythologiques, que ceux dont le talent interprétait des sujets plus modestes : des scènes de genre, des natures mortes ou des paysages. Parmi ces derniers, les paysagistes constituent un groupe d'un haut intérêt. Mais ils furent négligés par les historiens de l'art. A peine existe-t-il, à ce jour, des études sur trois d'entre eux : Paul Brill (1), Gillis van Coninxloo (2) et Roelant Savery (3); ces études ont été publiées il y a quelque vingt ans ! (4)

On écrit l'histoire du paysage flamand au moyen de quelques noms d'artistes, toujours répétés. Ils étaient nombreux, pourtant, nos peintres dont l'activité s'est manifestée dans ce domaine.

Des efforts ont été accomplis, en ces dernières années, pour attirer sur eux l'attention de la critique (5). En 1926, à l'initiative

(1) ANTON MEYER, *Das Leben und die Werke der Brüder Matthäus und Paul Brill*. Leipzig, 1910.

(2) EDUARD PLIETSCH, *Die Frankenthaler Maler*. Leipzig, 1910.

(3) KURT ERASMUS, *Roelant Savery, sein Leben und seine Werke*. Halle, 1908.

(4) RUDOLF BAER, *Paul Brill*. München 1930. L'auteur a complété et mis au point la monographie de Anton Meyer.

(5) Nous avons nous-même présenté une communication sur Roelant Savery au XXVIII^e Congrès

de feu Fierens Gevaert, une Exposition du Paysage flamand (6) fut organisée au Musée de Bruxelles; elle groupait des matériaux abondants et retraçait l'évolution du paysage depuis le début du XVI^e jusqu'au XVIII^e siècle; le catalogue ne comportait pas moins de 421 numéros. Conçue selon un plan méthodique, cette exposition, la première en date, eut le mérite de révéler, en outre, plusieurs œuvres qui étaient signées par des artistes dont le nom était tombé dans un total oubli. C'est l'intérêt scientifique de cette manifestation qui suscita sans doute, l'année suivante, une exposition semblable à Berlin (7). Celle-ci n'eut pas l'ampleur de l'exposition de Bruxelles, laquelle avait été préparée de longue date. Il y a peu de temps, à Amsterdam (8) une exposition fut dédiée à nos paysagistes. Ainsi se continue, à l'étranger, l'effort tenté à Bruxelles pour réhabiliter le Paysage flamand.

* * *

En 1907, un historien allemand, M. Kurt Erasmus a consacré une dissertation doctorale à Roelant Savery. A propos de ce travail, trop peu répandu, nous voudrions exposer quelques considérations nouvelles sur la personnalité artistique de Roelant Savery, et présenter des commentaires sur des œuvres inédites. Nous ne pouvons partager certaines opinions de M. Kurt Erasmus. Notre but principal consiste à rectifier et à compléter la documentation, par trop sommaire, que l'auteur a recueillie, il y a vingt-cinq ans, sur les œuvres conservées dans notre pays.

M. Kurt Erasmus a fait une analyse consciencieuse de la produc-

de la *Fédération Archéologique et Historique de Belgique* à Anvers, en août 1930, et venons de consacrer une étude à Kerstiaen de Keuninck, publiée dans les *Mélanges Hulin de Loo* (Bruxelles, 1931).

(6) *Catalogue de l'Exposition rétrospective du Paysage flamand*. (XVI^e-XVII^e-XVIII^e siècles) Bruxelles, 1926.

(7) *Katalog der Ausstellung: Das Flämische Landschaftsbild des 16. und 17. Jahrhunderts*. Berlin, 1927.

(8) *Tentoonstelling van Werken van Joost de Momper*. Eenige voorloopers en tijdgenooten. Amsterdam, 1931.

tion de Roelant Savery. Il a noté des particularités intéressantes concernant les motifs des œuvres, la composition, le coloris, la technique, voire le support des tableaux et la forme des signatures. Cette étude critique, très minutieuse, s'est appliquée surtout aux aspects « extérieurs » des œuvres. L'auteur les a examinées en leurs moindres détails; il nous plaît de lui rendre hommage. A cause de cette précision objective, son travail est des plus précieux. Ses observations nous sont un guide pour classer chronologiquement, dans la production de Roelant Savery, les œuvres qu'il n'a pas répertoriées, bien qu'il en ait catalogué un nombre considérable : 187 peintures et 96 dessins. Cette documentation, il appartient aux historiens de l'art flamand de la tenir à jour, de la mettre au point et, à l'occasion, de l'enrichir davantage. C'est ce que nous tâcherons de faire, en considérant, cette fois, les œuvres des seules collections belges.

*
* * *

Par l'étude critique des textes et à l'aide des œuvres datées, M. Kurt Erasmus a précisé les détails de la vie de Roelant Savery, et il a marqué les étapes de sa carrière.

Roelant Savery naquit à Courtrai, en 1576. Il était fils du peintre Jacob Savery I, et frère de Jacob Savery II (9) dont on dit qu'il a été l'élève de Hans Bol et qu'il est mort de la peste à Amsterdam en l'année 1602. Les auteurs anciens sont muets sur l'activité de Roelant Savery vers cette époque. Mais on peut admettre qu'il s'était établi à Amsterdam. Quoiqu'il en soit, à partir de 1604, Roelant Savery est à Prague, au service de l'empereur Rodolphe II. Il voyage dans les Alpes du Tyrol, pendant deux années, de 1606 à 1608. Revenu à Prague, il y reste vraisemblablement jusqu'en 1613. A la mort de Rodolphe II (en 1612), Roelant Savery fait un bref séjour en Hollande. Il se rend à Vienne en 1614. En janvier 1616, il réside de nouveau à Amsterdam; il se fixe ensuite à Utrecht où il devient

(9) Né à Courtrai en 1570.

maître dans la gilde de Saint Luc en 1619. Il ne devait plus quitter cette ville; il y mourut, pauvre et fou, dit-on, en février 1639, à l'âge de soixante-trois ans.

Ainsi, trois périodes partagent la carrière de Roelant Savery : la première, de ses débuts à son voyage dans le Tyrol, se termine en 1605; la seconde, de 1606 à 1614, comprend son voyage dans le Tyrol, avec les séjours à Prague et à Vienne; la troisième, de 1614 à 1639, correspond au séjour en Hollande.

La subdivision de la carrière d'un artiste offre toujours quelque arbitraire. Nous pensons cependant que les trois périodes proposées par M. Kurt Erasmus sont rationnelles. Si la distinction entre les œuvres situées aux limites de deux périodes successives, ne va généralement pas sans difficulté, il est non moins certain que le séjour de Roelant Savery dans le Tyrol a changé la physionomie de son art : il lui apporta des motifs nouveaux : les paysages alpestres, alors que d'autres préoccupations se manifesteront chez l'artiste : la figuration d'animaux dans la composition.

La première période de l'activité de Roelant Savery a duré une dizaine d'années; la seconde, huit ans; la troisième, vingt-cinq. Ses premières œuvres datées remontent à 1602, ses dernières à 1634.

Les anciennes sources ne fournissent guère de précisions sur l'apprentissage de Roelant Savery. Suivant Sandrart (10) et Houbraken (11), Roelant reçut des leçons de son père Jacob, qui lui aurait appris à peindre des poissons, des oiseaux et des animaux quadrupèdes; selon van Mander (12), il était élève de son frère Jacob. Au début du XIX^e siècle (13), on émit l'avis que Roelant Savery entra en relation avec Paul Bril et Hans Bol; cette opinion

(10) J. SANDRART, *Teutsche Academie der Bau-Bild und Malereykünste*, Nürnberg, 1675, I, 305.

(11) ARNOLD HOUBRAKEN, *De groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en- Schilderessen*. Amsterdam, 1728-1729, I, 506.

(12) KAREL VAN MANDER, *Het Leven der Doorluchtighe Nederlantsche en Hooghduytsche Schilders*. Haarlem, 1604.

(13) GOTTFRIED JOHANN DLABACZ-*Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen*, u.s.w. Prag, 1815, III, 25.

n'est nullement prouvée et paraît d'ailleurs inacceptable. Par contre, il est évident que l'examen des œuvres indique des contacts avec l'art d'un P. Bruegel l'ancien, d'un Gillis van Coninxloo et d'un Jean Brueghel de Velours. Mais une remarque s'impose. Nous disions que la plus ancienne œuvre datée de Roelant Savery est de 1602; en cette année l'artiste avait déjà vingt-six ans. Par conséquent, il est possible que d'autres influences qui nous échappent, aient pu agir sur la formation de Roelant Savery; elles seraient révélées par la découverte de tableaux antérieurs à 1602.

Roelant Savery eut un neveu, Hans Savery (14), peintre et graveur, qui fut, croit-on, son élève. On cite encore parmi ses disciples, Guillaume Van Nieulant (15), Gillis d'Hondecoeter (16) et Allart van Everdingen (17); ces assertions ne sont ni démontrées, ni même vraisemblables.

*
* * *

Les 187 peintures de Roelant Savery, cataloguées par M. Kurt Erasmus, sont disséminées à travers l'Europe, particulièrement en Allemagne et en Autriche. Vienne seule en possède une trentaine. Il va de soi que M. Kurt Erasmus n'a pu étudier tous ces tableaux, mais il en a examiné un très grand nombre : ceux de plusieurs villes d'Allemagne, de Vienne et de la Hollande (à Amsterdam, Utrecht et La Haye). Il a répertorié, en outre, des tableaux se trouvant en Italie, en France, en Angleterre, en Suisse, en Scandinavie, en Pologne et en Russie. En Belgique, il a vu un seul tableau, *Le Sac d'un Village*, au Musée de Courtrai.

Les œuvres de Roelant Savery conservées dans notre pays sont plutôt rares. Nos recherches nous en ont fait retrouver, néanmoins, une quinzaine.

Au Musée de Bruxelles est entré, en 1930, un *Paysage avec Ani-*

(14) Né à Courtrai en 1597; mort à Utrecht en 1655.

(15) Né à Anvers en 1584; mort à Amsterdam en 1635.

(16) Né à Anvers (?); mort à Amsterdam en 1638.

(17) Né à Alkmaar en 1621; mort à Amsterdam en 1675.

maux, offert par la Société « Les Amis des Musées Royaux ». C'est, dans la production de Roelant Savery, une œuvre de format moyen. Elle mesure 0,56 m. de haut sur 0,805 m. de large. Elle est peinte sur bois. (18)

Au centre du tableau, plusieurs animaux sont rassemblés autour d'un gros chêne : un éléphant, un cerf, un chameau, un buffle, des autruches. Dans le ciel volent des cigognes. Une rivière coule au pied du chêne; elle traverse la composition en diagonale. A l'avant-plan, des animaux sauvages attaquent des animaux domestiques : à gauche, un cheval est assailli par un lion et un chacal; à droite, vers un autre cheval s'élançait un lion qui vient de tuer un cerf; plus loin, un bison se défend contre deux chiens. De chaque côté de la composition se dressent des rochers disposés en coulisses et surmontés de sapins.

Le tableau est signé. On ne pouvait lire d'abord que le prénom : ROELANDT. Quand nous eûmes dégagé le panneau du cadre, le nom du peintre apparut entièrement : SAVERY FE. Comme d'habitude, l'artiste a tracé sa signature en capitales et en traits noirs.

L'œuvre n'est pas datée. Nous essayerons de la classer, en considérant les motifs du tableau, la composition, la technique et encore certaines particularités. Les observations faites par M. Kurt Erasmus au sujet des tableaux qu'il a eu l'occasion d'examiner, faciliteront notre tâche.

En 1620 on rencontre pour la première fois, chez Roelant Savery, des scènes d'animaux apprivoisés qui sont attaqués par des animaux sauvages. D'autre part, c'est dans la troisième période (1614 à 1639) que l'artiste peint avec prédilection les animaux. Jusqu'en 1604, le type de cheval représenté est lourd; par la suite il apparaîtra plus élégant : si le corps est toujours puissant et l'encolure large, les pattes deviennent grêles et la tête petite, trop petite par rapport au corps, ainsi que nous le montre le tableau du Musée de Bruxelles.

La composition n'est plus conçue en deux parties, avec avant-plan

(18) Mentionnée sous le n° 163 au catalogue de la 10^e Exposition de la collection Goudstikker, à Amsterdam, elle fut exposée, en outre, à Copenhague en 1922, et à New-York en 1923.



ROELANT SAVERY — PAYSAGE AVEC ANIMAUX

Musees royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles.

et plan médian dans un ton général brunâtre, et le fond dans un ton bleuâtre; l'éclairage n'est plus uniforme. C'étaient là des caractéristiques de la première période, jusqu'en 1605. La composition est tripartite, avec ses plans dans les tons conventionnels : brun, vert et bleu, comme dans la deuxième ou la troisième période. La perspective est correcte dès 1608, dans la seconde période, mais le regard du spectateur est, comme ici, dirigé vers le milieu du tableau dans la troisième période, de 1614 à 1639.

Ces diverses constatations nous reportent vers la troisième période, ce que d'autres considérations corroborent. Les tâches de soleil blanc-verdâtres sur les végétations se voient dans la seconde période; elles deviennent plus intenses, comme dans notre tableau, vers les années 1622-23. En haut et à gauche, on aperçoit, dans le ciel, une tâche jaune simulant la lumière du soleil derrière les arbres. Cette particularité se remarque, il est vrai, en 1609; mais elle est plus accusée vers 1625-26. Dans le lointain, on voit des tons gris sombres comme dans les œuvres de 1630 environ; toutefois, ceux-ci sont annoncés en 1626.

Pour toutes ces raisons, nous croyons pouvoir proposer pour notre tableau la date de 1625 à 1630, sans préciser davantage.

De la technique, on ne peut tirer aucune déduction. Le tableau est peint avec la minutie d'un miniaturiste, ce qui est propre aux trois périodes. Mais nos conclusions concordent, en outre, avec la forme de la signature. Le prénom ROELANDT, orthographié avec D. T., se rencontre dès 1604 sur des tableaux à Courtrai et à Vienne; on ne le retrouvera plus avant 1621 (tableau à Londres). Il devient fréquent de 1625 à 1630 et, dans cette dernière période, la signature est suivie, comme dans le tableau du Musée de Bruxelles, des lettres F. E. (fecit), ce qui n'est pas le cas pour le tableau de 1604 au Musée de Vienne. Quant au support, le bois est utilisé la dernière fois en 1627 pour un tableau à Klosterneuburg près de Vienne. Si celui-ci doit vraiment être tenu pour la dernière peinture de Roelant Savery, exécutée sur bois, nous pourrions assigner une date plus précise à notre tableau : vers 1627.

Il va sans dire que ces conclusions sont déterminées par l'état actuel de nos connaissances des œuvres datées de Roelant Savery. La dernière est de 1634. Le peintre meurt cinq ans plus tard. On saisira tout l'intérêt que pourrait offrir la découverte de tableaux postérieurs à 1634. Mais les trouvera-t-on jamais? Ont-elles existé? Roelant Savery est mort fou, dit-on. Dès lors, son activité a dû se ralentir vers la fin de sa vie, voire s'arrêter complètement bien avant 1639.

Dans une collection particulière, à Bruxelles, figure un *Bouquet de Fleurs*, tableau de petit format (h. 0,23 - l. 0,18), peint sur cuivre. Il est signé et daté : R. SAVERY 1615 (19). Composé de fleurs variées (une rose et une tulipe dominant) mêlées à des feuillages légers (de rosiers et de fougères), ce ravissant bouquet est placé dans un vase de verre. Sur la planche où le vase est posé, on voit des animaux minuscules : un grenouille, un lézard, une mouche. Le fond du tableau est sombre. Motifs et mise en page sont ceux adoptés couramment par le peintre.

Le premier tableau de fleurs daté est de 1609; le dernier de 1627, les autres de 1612, 1621 et 1624. Notre tableau, de 1615, complète, d'une manière heureuse, cette chronologie.

Quels sont les caractères distinctifs de ce genre de tableaux? En général, Roelant Savery en conçoit l'ordonnance verticalement (cette verticalité est accusée par le format en hauteur). Il dispose les fleurs les unes très près des autres (on y voit parfois des insectes). Il place le vase de verre, verdâtre, sur une planche où sont des lézards, des sauterelles ou autres bestioles. Dès 1612, le bouquet est symétriquement composé. En 1620, une niche s'ajoute à la composition. En 1621, le peintre accorde plus d'intérêt au vase de verre; effectivement, dans notre bouquet, de 1615, ce vase est encore dissimulé, en partie, par les fleurs et les feuilles.

Dans le coloris, les tons locaux dominant. Le fond est brun foncé, presque noir comme dans notre tableau. A partir de 1624,

(19) A figuré à l'Exposition de la Nature morte hollandaise, à Bruxelles, 1929, n° 84 du catalogue. Reproduction.



ROELANT SAVERY — BOUQUET DE FLEURS

Collection particulière

le fond sera verdâtre ou bleuâtre, et mieux harmonisé avec le ton vert du feuillage et du vase. La lumière tombe d'en haut, sur le devant du bouquet.

Considérons encore la technique. La peinture est lisse, la couleur appliquée en couches minces, sauf pour certains détails que la nature accuse en relief, telles les nervures des feuilles; Roelant Savery fait ressortir ces détails au moyen de points ou de petites touches.

Comme peintre des fleurs, Roelant Savery fait figure de précurseur. M. Kurt Erasmus a souligné que, le premier, il a rendu l'aspect plastique d'un bouquet, et adopté le motif de la niche, si fréquent plus tard dans la peinture hollandaise (par exemple chez un Jan Davidsz De Heem),— et nous ajouterons: chez nos peintres flamands (par exemple Daniel Seghers ou son élève Jan Philips Van Thielen, dont les œuvres sont souvent confondues avec celles de son maître).

La même collection bruxelloise contient un second tableau de Roelant Savery, un *Paysage avec Animaux*, de petit format (h. 0,25 — l. 0,30), peint sur cuivre. Le site est inspiré par le Tyrol. A gauche et à droite d'une vallée se dressent des rochers couverts de bouquets d'arbres. L'avant-plan est animé de vaches, de chevaux, de cerfs et de cigognes.

Le tableau est signé, dans le bas, vers le milieu (sur un rocher): ROELANT SAVERY FE; la signature est suivie d'une date dont les trois premiers chiffres sont restés intacts: 162.; du quatrième, il ne subsiste qu'un trait oblique ayant appartenu, fort probablement, à un 4; le millésime serait: 1624.

La forme de la signature ne contredit pas cette date. Au reste, le style de l'œuvre indique bien cette époque. Nous retrouvons, notamment, la composition tripartite, avec les tons brun, vert et bleu (cette fois, un bleu intense) et à gauche, la tache jaune de la lumière du soleil. Les tons sont assez fondus comme dans les œuvres de Jean Brueghel de Velours, plus fondus, en tout cas, que dans le tableau du Musée de Bruxelles. Observons encore, sur le feuillage et certains animaux, les points et rehauts clairs,

caractéristiques de la manière du peintre courtraisien. Si le support ne peut nous fournir une indication exacte, Roelant Savery ayant utilisé le cuivre de 1602 à 1634, il est à noter, toutefois, qu'après 1610 ce métal ne reparait plus qu'en 1620, 1621 et 1622, et plus tard en 1628. Ce qui se concilie parfaitement avec la date de 1624.

M. Jules Lalière, à Namur, possède un petit tableau, *Cygnés dans un paysage*, qui provient de la collection Cavens (20) à Bruxelles. Il est peint sur bois et mesure 0,31 m. de haut sur 0,295 m. de large; il est signé dans le bas à gauche : ROELANDT SAVERY FE.

Au centre du tableau est figuré un groupe de cygnes près d'une pièce d'eau. A gauche, deux cygnes nageant; dans le fond, des arbres, et vers la gauche, une échappée sur le ciel lumineux.

L'œuvre n'est pas datée. La signature est la même que celle du tableau au Musée de Bruxelles. Dans son catalogue, M. Kurt Erasmus signale un tableau de la collection Cavens, sous le titre laconique « Ein Gemlåde » (21); il tenait ce renseignement de feu M. Hofstede de Groot. Sans aucun doute, visait-il le tableau appartenant aujourd'hui à M. Lalière. A la vente Cavens, trois tableaux étaient mentionnés sous le nom de R. Savery : un *Combat des Israelites et des Amelicites* (22), un *Paysage avec animaux* (23) et des *Oiseaux*; or, ce dernier seul était signé, et il fut acquis par M. Lalière.

Une collection anversoise contient un tableau représentant des *Oiseaux dans un Paysage*. Il est peint sur toile et mesure 0,64 m. de haut sur 1,01 m. de large. Il est signé et daté, dans le bas à gauche : ROELANT SAVERY F 1628.

Aux abords d'un ruisseau, au pied d'un rocher, sont rassemblés de nombreux oiseaux : des cygnes, des échassiers, une autruche; sur le ruisseau même nagent des cygnes et des canards. Dans le ciel volent des libellules et des oiseaux, entre autres un grand rapace brun et un perroquet rouge. A l'avant-plan, au bord du ruisseau,

(20) 4^e vente Cavens, Bruxelles, 1923, n^o 192.

(21) KURT ERASMUS, *op. cit.*, n^o 26.

(22) 2^e Vente Cavens, Bruxelles, n^o 158.

(23) 2^e Vente Cavens, Bruxelles, n^o 159.

sont représentées des plantes aquatiques et des fleurs. Le paysage formant le fond du tableau offre, vers la gauche, une échappée lumineuse.

C'est une composition décorative, peuplée d'une cinquantaine d'oiseaux de toutes espèces. Le feuillage des arbres évoque la manière de Gillis van Coninxloo. Le rocher et le tertre où se profile la silhouette de l'autruche, forment les coulisses de la composition : ils sont peints en des tons brunâtres; le milieu du tableau est éclairé d'une douce lumière. Un ciel bleu apparaît derrière les arbres; à gauche, on voit la tache jaune de la lumière du soleil.

Exécutée en 1628, cette peinture appartient donc à la troisième période et se classe parmi les dernières œuvres datées de Roelant Savery. Il conviendrait de la rapprocher d'un tableau, de la même année, *Perroquet*, conservé au Musée de Wiesbaden (24).

A la vente de la collection de M. F. Bérall de Siret (25) figurait un tableau intitulé *Animaux dans un Paysage*. En effet, les animaux constituent cette fois l'élément essentiel de la composition. Entre deux collines boisées, dans une éclaircie, on aperçoit des canards et des bestiaux. Sur la colline à gauche, un cerf accourt; derrière lui, on voit deux biches dont les silhouettes se détachent sur le fond clair. Sur la colline à droite, se tiennent des vaches et des chèvres. Un perroquet est perché dans un arbre. Sur le sol, des plantes, qui sont reproduites avec un soin extrême, dans leurs variétés botaniques.

Les deux collines formant coulisses sont peintes dans un ton brunâtre; l'échappée du paysage dans un ton gris-verdâtre. Le regard du spectateur est dirigé vers le milieu de la composition. Dans le coin supérieur à gauche, derrière le feuillage d'un arbre, se voit la tâche jaune de la lumière du soleil. Le feuillage est traité dans la manière de Gillis van Coninxloo.

L'œuvre serait datée. Nous n'avons pu découvrir le millésime. La signature se lit à gauche, en bas, sur un fond presque noir :

(24) Catalogue 1924, n° 224.

(25) Vente à Bruxelles, 1930, n° 74, Reproduction.

ROELANT SAVERY. Ce tableau, sur toile, mesure 0,76 m. de haut sur 1,09 m. de large. Il a figuré à une Exposition de maîtres anciens à Péetrograd.

Les particularités que nous venons de souligner nous le font ranger dans la troisième période, vers 1625. Il peut être rapproché du *Bison attaqué par des Chiens*, du Musée de Courtrai.

Nous signalerons encore quelques tableaux qui ont passé sous le nom de Roelant Savery dans des ventes récentes à Bruxelles, à Anvers et à Gand : un *Paysage animé d'Oiseaux*, signé et daté 1606 (actuellement à Courtrai); un *Paradis terrestre*, signé (dans une collection à Bruxelles); un *Ermite entouré d'Animaux*; un *Site montagneux avec des Oiseaux et des Chèvres*; un *Paysage avec Adam et Ève* et des animaux (mais ce dernier tableau, dans la manière de Roelant Savery, nous paraît être plutôt de la main d'un artiste de son entourage.)

A cette dizaine de tableaux inédits, que nous venons de signaler, il nous faut ajouter cinq peintures qui n'ont pas été cataloguées par M. Kurt Erasmus et qui appartiennent à des Musées belges.

La première, intitulée *Oiseaux*, fut donnée au Musée d'Anvers en 1908, par la Société Artibus Patriæ (26). De petit format (h. 0,32 — l. 0,48), peinte sur bois, elle porte dans le bas (sur une pierre) la signature : ROELANDT SAVERY.

Partout, dans les arbres, au second plan, sont perchés des oiseaux exotiques. A l'avant-plan est figurée une foule d'autres oiseaux; sur un ruisseau, des cygnes et des canards. Dans la partie supérieure, les arbres et les oiseaux se détachent sur le fond clair du ciel. Au pied des arbres, on voit des herbes et des fleurettes.

Ici, le paysage est secondaire. Avant tout, l'artiste a voulu reproduire une multitude d'oiseaux, en des attitudes caractéristiques et expressives, qui dénotent une observation scrupuleuse. Les animaux sont disposés avec habileté, et l'ordonnance du tableau

(26) *Catalogue descriptif du Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers*, I. Maîtres anciens, 1920, n° 866. La Société Artibus Patriæ acheta le tableau à M. Langevelt, à Bruxelles; son pendant passa en Allemagne.



ROELANT SAVERY — OISEAUX

Musée royal des Beaux-Arts, Anvers.

témoigne d'une fantaisie charmante. Le coloris où deux tons (brunâtre et grisâtre) dominant, est quelque peu monotone; seul un perroquet rouge y apporte une note plus vive. Tableau d'une grande finesse d'exécution, où les détails : herbes, feuilles et fleurettes, sont rendus avec soin. Le feuillage de deux petits arbres, à droite, rappelle Gillis van Coninxloo.

Au Musée de Courtrai, M. Kurt Erasmus avait remarqué le tableau *Sac d'un Village* (27), signé et daté : ROELANDT SAVERY FE 1604 (bois h. 0,48 — l. 0,69). C'est un paysage d'hiver dont le sujet rappelle P. Bruegel l'ancien. Il a figuré en 1910, à l'Exposition d'art belge au XVII^e siècle (28) et en 1926, à l'Exposition du Paysage flamand au Musée de Bruxelles (29). Mais M. Kurt Erasmus n'a pas étudié deux autres tableaux de Roelant Savery qui se trouvaient cependant au Musée de Courtrai en 1908 : *Le Bison attaqué par des Chiens*, et la grande *Chasse*. Ceux-ci ont figuré, l'année dernière, à l'Exposition organisée au nouveau Musée de Bruges; la *Chasse* fut montrée en 1926 à l'Exposition du Paysage flamand à Bruxelles. Ces deux œuvres, fort importantes, méritent de retenir notre attention.

Le Bison attaqué par trois Chiens est décrit par M. G. Caullet, en ces termes : « La jeune bête, à la robe rousse, aux cornes effilées et dont la puissante encolure contraste avec l'arrière-train plutôt grêle, a été relancée jusqu'à l'orée d'un bois situé sur une hauteur, à proximité d'une pièce d'eau. Solidement campée et cambrant l'échine, elle se défend, furieuse, de tout son corps » (30). Ce tableau est peint sur bois et mesure 1,25 m. de haut sur 1,66 m. de large. Il est signé à droite (sur une pierre) : ROELANT SAVERY. Il fut acquis par le Musée de Courtrai en 1906 (31).

(27) M. G. CAULLET, *Catalogue du Musée de Peinture et de Sculpture de la Ville de Courtrai*, 1912, n° 51. Reproduction.

Ce tableau fut acheté à la vente du chevalier de Sequeira, à Bruxelles, en 1885. Il portait jadis le titre inexact de *Prise de Courtrai*.

(28) N° 596 du catalogue.

(29) N° 260 du catalogue.

(30) M. G. CAULLET, *Op. cit.*, n° 52. Reproduction.

(31) A la vente Mouwen de Breda, à Amsterdam, 1906.

La composition, tripartite, montre des chênes formant coulisses; le feuillage est traité dans la manière de Gillis van Coninxloo. Les animaux sont figurés presque en grandeur naturelle; le bison s'enlève vigoureusement sur le fond clair.

M. G. Caillet place l'exécution du tableau entre les années 1617 et 1620.

C'est à partir de 1618, que Roelant Savery commence à observer attentivement les animaux; il avait l'occasion de les étudier au jardin zoologique de Prague. Il les représente dans leurs attitudes et mouvements caractéristiques.

La date proposée par M. G. Caillet nous ramène vers la troisième période. Il note que l'emploi de la toile est moins fréquent avant qu'après 1623. Nous ferons remarquer que Roelant Savery utilise ce support, déjà en 1608, beaucoup en 1619, et davantage encore en 1623-25-27 et 32. Le tableau de Courtrai pourrait donc être postérieur à 1620. M. G. Caillet appuie également son opinion sur l'orthographe du prénom ROELANT que l'on rencontre, dit-il, le plus souvent vers 1617-1625. Nos recherches personnelles nous ont appris que cette forme est la plus fréquente entre 1622 et 1627. Nous la trouvons une fois en 1602, en 1604 et en 1605, alors que Roelant Savery ne s'était pas encore voué à la peinture d'animaux — une fois en 1617 au début de la troisième période, — et huit fois entre 1622 et 1627. Nous le répétons : ce n'est qu'à partir de 1618 que Roelant Savery s'est vraiment affirmé peintre animalier. Or, le tableau de Courtrai est l'un des plus importants qu'il ait produits dans ce genre. Pour ces motifs, nous croyons pouvoir reculer la date indiquée par M. G. Caillet. Nous proposerions plutôt : 1622 à 1627.

Non moins importante est la *Chasse* (32), œuvre capitale pour le paysage. Elle fut acquise en 1838-39 (33), et elle a figuré successivement à l'Exposition d'art belge du XVII^e siècle en 1910 (34),

(32) M. G. CAULLET, *op. cit.*, n° 53. Reproduction.

(33) Provient de la collection J. B. De Jonghe, à Courtrai.

(34) N° 629 du catalogue.

à l'Exposition du Paysage flamand à Bruxelles en 1926 (35), et à l'Exposition au Musée de Bruges en 1930. Elle représente une « chasse aux cerfs et aux bœufs sauvages. Des chasseurs à cheval entourés de leurs veneurs tâchent de cerner les bêtes dans un espace vallonné, couvert de magnifiques chênes. Au loin, à droite (36), se découvre en une belle perspective un manoir baigné d'un étang » (37).

Les figures sont petites, les arbres puissants. L'ensemble est d'un bel effet décoratif et d'une coloration harmonieuse. M. Kurt Erasmus doutait de l'attribution à Roelant Savery. Mais M. G. Caullet a trouvé la signature, incomplète, à gauche du tableau (sur un tronc d'arbre déraciné) : ROELANT SAV... FE. Tracée en traits noirs sur un fond sombre, elle n'est guère apparente. Nous l'avons déchiffrée, à notre tour, quand nous avons rédigé le catalogue de l'Exposition du Paysage flamand.

C'est en se basant sur les observations de M. Kurt Erasmus lui-même, que M. G. Caullet a justifié l'attribution de cette *Chasse* à Roelant Savery; en outre, en raison des caractéristiques de la composition, du coloris, de l'éclairage et de la technique, il place l'exécution du tableau vers l'année 1625. Nous avons fait valoir les mêmes considérations pour dater le tableau du Musée de Bruxelles. Il nous suffira de rappeler, aux fins de renforcer la démonstration de M. G. Caullet, que c'est à partir de 1626 seulement et en 1630 surtout que l'on reconnaît dans les paysages de Roelant Savery un fond gris sombre, qui n'existe pas dans le tableau de Courtrai. Mais, nous aimerions mieux le classer entre 1622 et 1627. Les arguments fournis par l'emploi de la toile, et par la forme de la signature : ROELANT, (et que nous avons exposés à propos du *Bison attaqué par des Chiens*) corroborent notre manière de voir. Le beau paysage animé d'une chasse aux cerfs, du Musée de Courtrai, précéderait donc de peu le paysage avec animaux du Musée de Bruxelles.

(35) N° 261 du catalogue. Reproduction.

(36) M. G. CAULLET écrit par erreur : « à gauche ».

(37) M. G. CAULLET, *op. cit.*, p. 50.

Enfin, le Musée de Verviers possède, depuis 1909, deux petits tableaux de Roelant Savery. Ils font partie du legs Hauzeur de Simony. Ils sont peints sur bois. L'un d'eux (h. 0,33 — l. 0,42) est signé et daté : ROELAND SAVERY FE 1623. Il figure un *Paysage avec des animaux* (38) : un dromadaire, un cerf, un lion et une foule d'oiseaux exotiques (perroquet, etc.); dans le fond, au centre, on aperçoit un château en ruine. Le second (h. 0,27 — l. 0,42) a pour sujet principal un *Cheval blanc* (39) à longue crinière; autour de celui-ci, on voit un lion couché, des cerfs, un singe et de nombreux oiseaux aquatiques, et dans le fond, à droite, une tour en ruine.

* * *

Ayant ainsi passé en revue les tableaux de Roelant Savery, conservés dans notre pays, nous avons rectifié et complété notablement le catalogue de M. Kurt Erasmus.

Pour dresser ce catalogue, l'auteur avait consulté les catalogues des Musées. Il avait négligé une source précieuse : les catalogues des ventes.

Répétant Descamps (40), M. Kurt Erasmus cite un *Orphée* chez M. Van Tyghem (41), à Gand. Le catalogue de la vente Tencé à Lille en 1860 (42) pouvait lui apprendre que ce tableau, loué déjà par Houbraken, était depuis longtemps sorti de la collection Van Tyghem; qu'il était peint sur toile, et mesurait 0,95 m. de haut sur 1,20 m. de large, — renseignements qui aideront à le retrouver.

Les catalogues des ventes auraient indiqué à M. Kurt Erasmus une nombreuse série de tableaux à ajouter à son catalogue.

Nous avons trouvé la mention d'une vingtaine de tableaux de

(38) M. PIRENNE. *Catalogue du Musée communal de Verviers*, 1915. N° 224.

(39) Idem. N° 223.

(40) J. B. DESCAMPS, *La vie des Peintres flamands, allemands et hollandais*. Paris, 1753, I, 293-295.

(41) N° 53 de son catalogue.

(42) N° 98 du catalogue.

Roelant Savery, dans les catalogues des ventes de collections hollandaises au XVIII^e siècle : ils représentent des chasses au cerf ou au sanglier; des Paradis terrestres; Orphée charmant les animaux; des paysages avec animaux; des oiseaux. Nous avons relevé, entre autres un sujet non cité par M. Kurt Erasmus : un ermite dans un paysage (43). Or, nous avons découvert, en 1926, au Musée de Courtrai un dessin représentant un Ermitage (plume et lavis d'encre de chine), dessin qui n'a pas été catalogué par M. G. Caillet.

Des recherches en des catalogues de ventes, à Bruxelles, durant le dernier quart du XVIII^e siècle, nous ont renseigné sur une vingtaine d'autres tableaux : des fleurs; du gibier mort; un paon et des oiseaux; des fruits et un perroquet; des paysages avec des oiseaux, des lions ou du bétail. On notera parmi ces tableaux des sujets ignorés par M. Kurt Erasmus.

Dans les catalogues de ventes en diverses villes de Belgique au cours du XIX^e siècle, nous avons pu recueillir, en outre, près de cent tableaux. Évidemment, les mêmes sujets reviennent : fleurs, paysages avec animaux; oiseaux; chasses au sanglier, au lion ou au cerf; combats d'animaux; Paradis terrestres; Arches de Noé; Orphée charmant les animaux (en ces scènes Roelant Savery pouvait montrer son habileté de peintre animalier); mais nous avons glané aussi des sujets insoupçonnés, tels Daniel dans la fosse aux lions; Saint Jean-Baptiste prêchant.

*
* * *

M. Kurt Erasmus a rédigé également un catalogue des dessins de Roelant Savery. Bien qu'il comprenne 96 pièces, cet inventaire nous paraît fort incomplet. L'auteur s'en est tenu aux dessins conservés en des musées, des cabinets d'estampes et des bibliothèques, principalement à Berlin (22 pièces), à Dresde (13) à Vienne (24, dont 10 à l'Albertina et 14 à la Hofbibliothek).

(43) « Een Heremijtje in een landschap » (Vente Guérin, La Haye, 1740).

Nous sommes en mesure de combler quelques lacunes, en ce qui concerne les collections belges.

Au Musée de Courtrai, M. Kurt Erasmus avait vu un *Paysage montagneux* (44), seul dessin qu'il ait inventorié pour notre pays. Cette pièce était exposée sous verre, et M. Kurt Erasmus s'est demandé s'il s'agissait d'un dessin ou bien d'une reproduction en manière de craie noire, par M. C. Prestel (45). C'est une gravure de Marie-Catherine Prestel, d'après un dessin de R. Savery; du moins, M. G. Caullet l'a cataloguée comme telle, sous le titre de *Paysage alpestre du Tyrol*. Les œuvres de Roelant Savery connurent, au XVIII^e siècle, une grande vogue. Ses paysages et ses animaux furent abondamment reproduits par la gravure. D'après le peintre courtraisien ont gravé notamment : Ægidius Sadeler, Isaac Major, Jakob Matham, Magdalena van de Pas; M. Kurt Erasmus fournit au sujet de leurs travaux des indications fort intéressantes.

En 1926, nous avons trouvé, au Musée de Courtrai, trois dessins de Roelant Savery, que nous avons montrés à l'Exposition de Paysage flamand (46). Ils ne figurent pas au catalogue de M. G. Caullet. Le premier représente *une cigogne et une grue dans un paysage* (c'est plutôt une aquarelle); le second un *paysage boisé* (plume et lavis); le troisième, un *Ermitage* (plume et lavis d'encre de Chine) signé et daté (dans le bas à droite) : R. SAVERY. 1629.

Citons aussi le dessin de la collection de M. M. Delacre à Gand, *Paysage boisé* (plume et lavis de couleur) qui figura à l'Exposition du Paysage flamand (47); — et encore les quatre dessins de la collection de Grez au Musée de Bruxelles (48) : *Scierie de bois* (aquarelle); *Rochers boisés et torrent* (plume, encre de chine et aquarelle); *Chasseur à l'affut* (plume et aquarelle); *Site italien* (plume

(44) KURT ERASMUS, *Op. cit.*, n° 34 : *Gebirgslandschaft*. Voir M. G. Caullet, *Op. cit.*, n° 80.

(45) Née à Nuremberg en 1747; morte à Londres en 1794.

(46) N°s 262, 263 et 264 du catalogue.

(47) N° 265 du catalogue.

(48) *Inventaire des dessins et aquarelles donnés à l'État belge par M^{me} la douairière de Grez*. N°s 3208 à 3211. Voir aussi le *Catalogue de l'Exposition du Paysage flamand*, 1926, n°s 270 à 273.

et aquarelle; au verso, esquisse à la sépia). Sans doute, conviendrait-il de reviser le titre de ce dernier dessin.

En multipliant nos recherches dans les collections privées, nous trouverions encore quantité d'œuvres graphiques de Roelant Savery. Nous savons, par exemple, que M. Frits Lugt à Maartensdijk (Utrecht) possède quatre dessins dont trois signés et un monogrammé; il voulut bien nous les confier pour l'Exposition du Paysage flamand (49). Ils représentent un *Paysage avec Village traversé par un cours d'eau* (plume); un *Donjon et un Pont en ruines au bord de l'eau* (plume); un *Paysage avec auberge et passerelle* (plume et aquarelle; daté de 1626); un *Chasseur dans un bois de sapin* (pierre noire et lavis d'aquarelle). Dans le *Dictionnaire des Ventes d'Art* par Mireur (50) trente-quatre dessins et aquarelles sont mentionnés. D'ailleurs, les catalogues des ventes comportent fréquemment des dessins de Roelant Savery. Récemment, nous en avons relevé encore quelques uns à des ventes à Amsterdam et à Londres.

Un catalogue complet des dessins de Roelant Savery comporterait, nous en avons la conviction, un nombre considérable de pièces. Dans ses peintures, l'artiste aimait de reproduire les moindres détails, avec une extrême minutie. Il a dû dessiner beaucoup d'après nature et utiliser ses croquis pour « composer » ses tableaux.

Les dessins connus de Roelant Savery se classent en deux séries : motifs de paysages et études d'animaux. M. Kurt Erasmus a noté que les premiers sont exécutés, pour la plupart, à la plume et rehaussés souvent d'un lavis bleu dans les ciels, les lointains et l'eau. L'artiste y montre une parfaite connaissance de la perspective linéaire et aérienne. Par contre, les études d'animaux sont, en grande partie, tracées à la craie noire, à la sanguine et à la craie blanche. Les attitudes et mouvements des animaux exigent, pour être fixés, une exécution plus rapide; aussi ces dessins sont-ils des études plus libres.

(49) Nos 266 à 269 du catalogue.

(50) H. MIREUR, *Dictionnaire des Ventes d'art en France et à l'étranger*, pendant les XVIII^e et XIX^e siècles, IV.

*
* *

Grâce à l'excellent travail de M. Kurt Erasmus, nous pouvons classer la plupart des tableaux de Roelant Savery dans leur suite chronologique. M. Kurt Erasmus a décelé leurs moindres particularités externes, mais il semble qu'il n'ait point tâché à pénétrer le sens à la fois plus intime et plus général de l'Œuvre du peintre courtraisien. Ses observations n'ont pas abouti à une conclusion synthétique. N'ayant pas suffisamment mis en lumière les caractères propres de l'art de Roelant Savery, il ne l'a pas confronté non plus avec celui de ses contemporains. Il n'a pas déterminé la place exacte que Roelant Savery occupe à côté de peintres comme Gillis van Coninxloo, Paul Bril, Lucas van Valkenborgh, Kerstiaen de Keuninck, Tobie Verhaecht, Josse de Momper le jeune, David Vinckeboons, Denis van Alsloot, Jean Brueghel de Velours, — qui, dans l'histoire du paysage flamand, relie le XVI^e au XVII^e siècle. On eût aimé voir M. Kurt Erasmus élargir un sujet auquel il s'était consacré avec une si fervente ardeur. Il est vrai que le problème du développement du paysage flamand, à la fin du XVI^e et au commencement du XVII^e siècle, — nous l'avons déjà fait observer ailleurs (51) — est plus complexe qu'on ne le pense; on ne pourra lui donner une solution définitive, quant aux apports personnels de ces peintres et au croisement de leurs influences, que le jour où il nous sera possible d'appuyer nos jugements sur un nombre assez élevé d'œuvres certaines et datées de chacun de ces artistes.

Dans le paysage, où il a manifesté avant tout son activité, Roelant Savery n'a pas innové. Il est resté fidèle aux principes archaïques de la composition en coulisses et des tons conventionnels, bien que parfois, il ait cherché à atténuer ces tons pour atteindre à un coloris plus fondu. Il s'est trop attardé à la transcription des détails. Sa technique est minutieuse. Brins d'herbes, fleurs, feuillages, à l'avant-plan de ses tableaux, sont observés avec la curiosité du botaniste, reproduits avec la précision du miniaturiste. Il n'a pas tenté, non

(51) Voir *Mélanges Hulin de Loo*. Bruxelles. 1931. 225-230.

plus que les autres peintres de sa génération, de modifier ni d'élargir la conception du paysage. Il semble bien qu'après des novateurs comme Paul Bril et Gillis van Coninxloo, il faudra attendre Rubens lui-même pour que soient enfin abandonnées les formules suivies par tous ces nouveaux « archaisants ». Mais, d'un coup, le génial anversois créera le paysage « moderne » !

Dans la peinture des fleurs et d'animaux, Roelant Savery est considéré comme un précurseur, étant entendu que ses innovations doivent être limitées bien plus au choix et à la disposition des sujets qu'à une évolution du style. A la suite d'une remarque timidement exprimée par M. Kurt Erasmus, R. Oldenbourg (52), estimait que les dessins d'animaux de Roelant Savery, d'une exécution plus libre, sont plus intéressants pour l'histoire de l'évolution de l'art flamand. Mais n'avons-nous pas observé, que c'est plutôt à raison de circonstances spéciales que ces esquisses, rapides, sont plus largement traitées ? R. Oldenbourg nous parle aussi des paysages « romantiques » de Roelandt Savery, gravés par Egidius Sadeler. Nous n'oserions suivre l'auteur sur un terrain si peu sûr. En effet, ne faut-il pas tenir compte de la part d'interprétation du graveur ? Nous ne voyons pas, d'ailleurs, ce caractère « romantique » dans les peintures que nous connaissons de Roelant Savery.

Roelant Savery demeure apparenté au groupe de paysagistes flamands que nous venons de citer. Si ses peintures de paysages ne marquent pas un progrès appréciable, il convient toutefois de retenir que Roelant Savery fut au nombre de ces artistes flamands qui, en s'expatriant par suite de la situation religieuse, ont apporté à la Hollande notamment, une technique plus avancée.

Et ceci nous amène à présenter une dernière remarque. M. Kurt Erasmus n'a pas fait, croyons nous, une distinction assez nette entre les caractères de l'art des parties septentrionales et des parties méridionales des Pays-Bas, et il semble même qu'il se soit montré moins attentif à l'art de nos contrées. De là, sans doute, sa tendance, fâcheuse, de vouloir considérer Roelant Savery comme un artiste

(52) R. OLDENBOURG, *Die flämische Malerei des XVII. Jahrhunderts*. Berlin, 1928.

« hollandais ». Dès l'introduction de son travail, cette tendance apparaît à propos de la peinture de fleurs et d'animaux; en ce domaine dit-il, Roelant Savery « offre une grande signification » pour l'histoire de la peinture hollandaise (53); cette appréciation l'auteur la répètera un peu plus loin. (54) Ailleurs, à propos du voyage de Roelant Savery en Hollande, en 1613, M. Kurt Erasmus écrit qu'en cette année l'artiste, après une longue absence, « revint en sa patrie » (55). Et, comme M. Kurt Erasmus voit en Roelant Savery le créateur de la peinture de fleurs et d'animaux, « genres essentiellement hollandais », ajoute-t-il, il se croit autorisé à rattacher Roelant Savery « bien plus à l'école des Pays-Bas septentrionaux qu'à l'école flamande » (56). Pourtant, M. Kurt Erasmus avait reconnu que Roelant Savery, à ses débuts, subit l'influence d'artistes flamands (P. Brueghel l'ancien, Gillis van Coninxloo et J. Brueghel de Velours) (57). Il avait remarqué aussi que les sujets traités par Roelant Savery, dans la première période, montrent, tous, des caractères flamands (58)

Né à Courtrai, en 1576, d'une père flamand, Roelant Savery reçut une formation flamande. M. Kurt Erasmus observe que l'artiste ne devint « personnel » qu'en 1606-1608, époque de son voyage au Tyrol (59). Mais, alors, Roelant Savery avait déjà trente ans ! D'ailleurs, M. Kurt Erasmus lui trouve un coloris plus riche et plus varié que celui des Hollandais.

En vérité, comme il a travaillé en Hollande d'une façon constante, à partir de 1616, — il était alors âgé de quarante ans —, Roelant Savery a exercé, lui, une action sur l'école hollandaise, entre autres dans la peinture des fleurs et des animaux, genres qu'il a contribué à affranchir, à élever à une expression propre, indépendante, autonome. De la sorte, il a préparé, en Hollande, l'art des M. D'Honde-

(53) KURT ERASMUS, *op. cit.*, p. 2.

(54) *Idem*, p. 48.

(55) *Idem*, *op. cit.*, p. 39.

(56) *Idem*, p. 206.

(57) *Idem*, p. 202.

(58) *Idem*, p. 22.

(59) *Idem*, p. 202.

coeter, des De Heem. Mais dans notre pays aussi s'affirmeront encore, après Roelant Savery, d'excellents peintres d'animaux ou de fleurs : les Fijt, les Snijders, les Seghers, les Van Thielen. Et puis, songera-t-on jamais à incorporer, par exemple, dans l'école anglaise, un Jan Siberechts, parce que cet artiste anversoïis, durant la dernière partie de sa vie, a travaillé en Angleterre?

Roelant Savery nous appartient, par sa naissance, sa formation et les caractères mêmes de son art. Celui-ci est spécifiquement flamand.

ARTHUR LAES.

LA QUESTION DEL COUR...

Il y a une question Del Cour puisque, sur la foi de renseignements plus ou moins fidèles, la mémoire du grand artiste de chez nous est mal servie par une admiration indiscreète ! Jean Del Cour est aujourd'hui considéré par beaucoup comme le disciple de prédilection du Bernin, le plus grand artiste liégeois, dont chaque jour allonge le catalogue des œuvres, le chef de l'école de sculpture du pays, en même temps que le type achevé de l'artiste chrétien. On a même proposé d'ouvrir un Musée Del Cour, mais ce musée serait trop vite encombré d' « attributions » complaisantes...

Cette pieuse légende, on s'en douterait, est d'origine ecclésiastique. A un siècle de distance, le chanoine Hamal et l'abbé Moret ont ramené l'attention générale sur leur héros. Les manuscrits de Henri Hamal († 1820) sont perdus depuis longtemps; pour cette raison peut-être, ils ont fait davantage pour la gloire du maître que les ouvrages contemporains d'Abry. En 1909, l'abbé Moret fixait la tradition dans une éloquente *Notice* dépourvue de notes critiques (1), annonçant, il est vrai, un livre qui n'est jamais venu, et dont un chapitre seul, — excellent d'ailleurs, — a été écrit (2).

Qui, le premier, prétendit nous apprendre que Del Cour est né en 1627? Dewalque, sans doute d'après les « renseignements particuliers » auxquels il déclare se référer, en 1876, dans la *Biographie*

(1) J. MORET, *Notice sur Jean Del Cour, sculpteur liégeois*. Liège, 1909.

(2) LE MÊME, *Une œuvre de Del Cour à Gand*, dans la *Terre wallonne*, t. II. Charleroi, 1920.
— Sur le même sujet : E. GODEFROID, *Monseigneur d'Allamont et son « tombier » Jean Del Cour*, dans la *Vie wallonne*, t. XI. Liège, 1930.

nationale (1). Ce n'est pas à Abry, Saumery, Villenfagne, ni même à Delvenne, Becdelièvre ou Delvaux que cette date a été empruntée, ces auteurs affirmant avec plus de modestie que de précision que notre sculpteur a vu le jour à Hamoir (2), « vers le milieu du dix-septième siècle » (3). Il est probable que c'est des manuscrits du chanoine Hamal que le millésime 1627 a été exhumé pour être partout reproduit (4) et enfin gravé à la base du monument jubilaire de Hamoir (5).

La date de naissance ainsi déterminée, la chronologie de l'histoire de Del Cour devenait aisée et facile, car tout s'enchaîne dans une biographie que l'on veut complète. Et voici par quelle belle arithmétique « en chiffres ronds » :

A 15 ans, Del Cour commence son apprentissage à Liège.

A 21 ans, il part pour l'Italie.

(1) *Biographie nationale*, t. V, col. 343. Bruxelles, 1876.

(2) Le lieu de naissance n'est pas en question. Il serait plus difficile de retrouver la maison natale de l'artiste qui possédait deux maisons à Hamoir. La « grande maison », dans laquelle on a retrouvé jadis des ébauches et des moules de terre, porte, sur une cheminée et sur un linteau, la date de 1634. Encore aujourd'hui, on l'appelle « au Bénéfice » ; M. MORET (*Notice...*, p. 17) a écrit erronément « Maison de l'Office ». Ajoutons que la maison de la rue Sœurs-de-Hasque, à Liège, où Del Cour a travaillé et où il est mort, n'a pu être identifiée.

(3) ABRY, *Les hommes illustres de la nation liégeoise* (éd. H. HELBIG et S. BORMANS), p. 300. Liège, 1867 (Abry ne donne ni la date de naissance, ni celle de la mort); SAUMERY, *Les délices du Pays de Liège*, t. V, 2^e p., p. 284. Liège, 1744; DE VILLENFAGNE, *Discours sur les artistes liégeois*, p. 48. Liège, 1782; DELVENNE, *Biographie du royaume des Pays-Bas*, t. I, p. 265. Liège, 1828; DE BECDELIÈVRE, *Biographie liégeoise*, t. II, p. 312. Liège, 1837; DELVAUX, *Dictionnaire biographique de la province de Liège*, p. 33. Liège, 1845.

(4) J. HELBIG, *La sculpture et les arts plastiques au Pays de Liège et sur les bords de la Meuse*, 1^{re} éd., p. 269. Liège, 1889; 2^e éd., p. 171. Bruges, 1890 (Helbig semble être le dernier à avoir eu connaissance des dits manuscrits, et il place la naissance de Del Cour au début de 1627 puisqu'il le fait mourir à 80 ans accomplis); MORET, o. c., p. 7; MICHA, *Les maîtres-tombiers, sculpteurs et statuaires liégeois*, p. 89. Liège, 1909; H. ROUSSEAU, *La sculpture aux XVII^e et XVIII^e siècles*, p. 114. Bruxelles, 1911; J. HELBIG et J. BRASSINNE, *L'art mosan depuis l'introduction du christianisme jusqu'à la fin du XVIII^e siècle*, t. II, p. 120. Bruxelles, 1911; G. JORISSENNE, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler* (éd. THIEME-BECKER), t. IX, p. 7. Leipzig, 1913; L. CLOQUET, *Les artistes wallons*, p. 38. Bruxelles, 1913; R. DUPIERREUX, *La sculpture wallonne*, p. 200. Bruxelles, 1914; A. E. BRINCKMANN, *Barockskulptur*, t. II, p. 308. Berlin, 1919; GOBERT, *Liège à travers les âges*, t. III, p. 510. Liège, 1925; L.-E. HALKIN, *Jean Del Cour. Notes biographiques d'après des documents inédits*, dans la *Chronique archéologique du Pays de Liège*, t. XVIII, p. 29. Liège, 1927; etc...

(5) Voyez au sujet de cet anniversaire prématuré, la *Vie wallonne*, t. VIII, pp. 70-75. Liège, 1927; et le *Terroir*. Liège, 7-13 oct. 1927.

A 30 ans, il est de retour au pays.

A 80 ans, il meurt...

Ces dates sont vraisemblables, certes, mais elles procèdent de calculs simplistes, de soustractions à compter de l'année, certaine celle-là, du décès de l'artiste. Si Del Cour est mort octogénaire, c'est en 1627 qu'il *doit* être né. Si l'on peut présumer qu'il entre en apprentissage au sortir de l'enfance, qu'il passe en Italie à sa majorité et qu'il en revient à l'âge mûr, les dates de 1642, 1648 et 1657 s'imposent à l'esprit. D'ailleurs le synchronisme historique peut être invoqué à l'appui de cette construction, puisque l'on ne s'étonnera point de voir le jeune artiste accompagner dans son exil Gérard Douffet (1).

Les archives de la paroisse de Xhignesse, aujourd'hui au presbytère de Hamoir, ne conservent aucun registre pastoral antérieur à 1653. Dans les nombreuses liasses relatives à la fondation par Del Cour d'une chapelle à Hamoir, s'est glissé un acte du temps ainsi libellé :

« Le 13 août 1631, le sieur Jean Delcour a été baptisé à Xhigniesse par Maître Lambert Herman, comme il se trouve écrit par luy-même dans un registre in-4^o, sur la couverture marqué numéro 5.

Le 4 d'avril 1707, est mort le sieur Jean Delcour, et enterré dans l'église paroissiale de St-Martin en Isle (2) ».

Le document n'est pas signé, mais nous croyons y reconnaître l'écriture de Jean-François de Gaen, chanoine de Saint-Paul, fils d'un ancien bourgmestre de Liège, et « mambour » de la chapelle (3).

Jean Del Cour est donc né à Hamoir au début d'août 1631, et, dans la mesure où l'on peut suivre les données traditionnelles, c'est vers 1646 que commença son apprentissage à Liège, vers 1652

(1) MORET, o. c., p. 11.

(2) ARCHIVES PAROISSIALES DE HAMOIR. Lambert Herman, curé de Xhignesse de 1595 à 1624, permute avec Lambert de Bande, curé de 1624 à 1631. André de Wibrin, nommé le 31 mai 1631, a inscrit le baptême dans le registre commencé par Lambert Herman; à moins que ce dernier ne soit venu de Nattoye pour le baptême. Cfr GUILLEAUME, *Les Curés de Xhignesse*, dans *Leodium*, t. XI, p. 11. Liège, 1912.

(3) Mort en 1740. Cfr L.-E. HALKIN, o. c., p. 38, 39.

qu'il gagna l'Italie d'où il ne devait revenir qu'en 1661, pour mourir à Liège, en 1707, âgé de près de 80 ans.

Cette chronologie ne soulève aucune difficulté nouvelle. C'est en 1632 que naît le frère du sculpteur, le peintre Jean-Gilles (1). Si l'on veut trouver des raisons supplémentaires au départ pour l'Italie, la situation politique en fournissait de suffisantes en 1652 tout autant qu'en 1648 (2). Enfin, aucune œuvre n'est attribuée à Del Cour avant l'an 1663, — date d'érection du grand crucifix du Pont des Arches... (3).

Le problème de la date de naissance étant résolu, d'autres demeurent entiers, et pour cause. Il ne nous reste que deux contrats de ce Del Cour qui produisit tant d'œuvres aimables ou puissantes; l'un, des premières années de sa carrière, est relatif au grandiose monument d'Allamont, à Gand (4), l'autre, moins de trois ans avant la mort de l'artiste, rappelle la décoration de la chapelle du Saint-Sacrement à Saint-Martin de Liège (5). Les deux testaments du maître de Hamoir sont perdus. Du premier, nous ne connaissons que quelques passages publiés par Helbig, et, du second, des copies anciennes, mais Jean Hans, élève de Del Cour, doit être rayé du nombre de ses héritiers (6). Perdus aussi, les registres professionnels de Del Cour, ses notes et ses papiers (7) !...

(1) J. HELBIG, *Histoire de la peinture au Pays de Liège*, p. 253. Liège, 1873.

(2) DARIS, *Histoire du diocèse et de la principauté de Liège pendant le XVII^e siècle*, t. II, p. 18. Liège, 1877.

(3) LOYENS (ABRY), *Recueil héraldique...*, p. 443. Liège, 1720. — Le crucifix est aujourd'hui à la cathédrale Saint-Paul.

(4) MORET, *Une œuvre de Del Cour à Gand*, pp. 103-107.

(5) L.-E. HALKIN, *La décoration de la chapelle du Saint-Sacrement à Saint-Martin, œuvre de Jean Del Cour*, dans *Leodium*, t. XIX, pp. 110, 111. Liège, 1926.

(6) La légataire universelle de Del Cour fut sa parente Catherine Verlaine. (On sait aujourd'hui que la famille du poète Paul Verlaine est originaire du village voisin de Tohogne.) — Peut-être cependant Jean Hans a-t-il conservé quelques ébauches et maquettes du maître ? Cfr HELBIG, *o. c.*, p. 181. Par ailleurs, des ébauches et maquettes ont été découvertes jadis dans la « grande maison » de Hamoir.

(7) L.-E. HALKIN, *Les autographes de Jean Del Cour*, dans la *Vie wallonne*, t. XII. Liège, 1931.

Il est incontestable que l'art de Del Cour est tributaire de celui du Bernin. Toutefois, les biographes et le journal de ce dernier ne citent jamais le sculpteur wallon (1). Seule, une étude comparative des œuvres, conduite selon les méthodes critiques, permettra de déterminer la part d'influence exercée sur notre artiste par le Bernin, Gérard Douffet, le frère Henrard, Hercule Ferrata et le « maître de Lorette » (2), ainsi que la place qui revient à Jean Del Cour lui-même dans l'histoire de la statuaire liégeoise au XVII^e et au XVIII^e siècles (3).

LÉON-E. HALKIN.

(1) Sur le séjour supposé de Del Cour à Paris, en 1665, rendant visite au Bernin, voyez une note de G. LAPORT dans la *Vie wallonne*, t. VIII, p. 92. Liège, 1927.

(2) SAUMERY, o. c., p. 285. Mais l'on peut cependant se demander si Saumery n'a pas fait erreur et si la dévotion seule n'a pas conduit Del Cour à Lorette dont il rêvait de reproduire le sanctuaire dans son village natal.

(3) M. René Lesuisse vient de présenter avec succès cette étude comme thèse de doctorat en histoire de l'art et archéologie de l'Université de Liège.

CHRONIQUE

LES MUSÉES

UN NOUVEAU MUSÉE RÉGIONAL A SERAING

La découverte, en 1907, de la grotte de Rosée à Engiboul, sur la rive droite de la Meuse, près d'Engis, eut, entre autres résultats, celui de réunir plusieurs amateurs isolés qui s'intéressaient aux grottes au double point de vue de la spéléologie et de la préhistoire.

La création d'un groupement fut décidée et cette nouvelle société se trouva fondée, en cette même année 1907, sous le nom de Société belge d'études géologiques et archéologiques «Les Chercheurs de la Wallonie». Le siège en fut fixé à Seraing parce que les promoteurs résidaient en cette localité.

Dès la fondation, il fut décidé entre les membres du cercle que tous les objets, découverts au cours d'excursions ou de fouilles faites en commun, resteraient propriété de la Société et seraient réservés à la création d'un Musée public.

Ce musée existe actuellement. L'administration communale de Seraing a fourni le local et les meubles.

Le musée comporte une série de sections : paléontologie, préhistoire, numismatique, mines, métallurgie, constructions, électricité, enseignement, etc.

Cette idée de réunir des collections de préhistoire à côté de celles de l'industrie moderne est, me semble-t-il, tout à fait nouvelle ; elle est cependant logique et susceptible d'éveiller hautement la curiosité du visiteur.

Les Chercheurs de la Wallonie s'occupent, cela va de soi, de la section de paléontologie et de préhistoire.

Je me propose de décrire rapidement la seule section de préhistoire, encore que les objets qu'elle comporte soient associés intimement, dans nos meubles, aux ossements recueillis en même temps que l'outillage lithique exposé.

N'en déplaise aux adversaires de l'époque éolithique, nous avons réuni en un premier meuble des pièces du fagnien et du mesvinien. Le fagnien

est représenté par quelques spécimens recueillis à la base de la sablonnière des Gonhirs et surtout par un gros percuteur tranchant, capable de laisser rêveur tout adversaire des éolithes de Bonnelles. Le mesvinien comporte une série de pièces provenant des collections de M^r Rutot. A l'heure présente, des préhistoriens français choisissent, comme termes de comparaison, les pièces du Mesvinien pour déterminer un outillage nouveau qui provient d'un gisement situé, à présent, sous le niveau de la mer.

Une série de moulages de pièces strépyiennes complète ce premier étalage. Je me hâte d'ajouter qu'une notice explicative avertit le visiteur de ce que les classifications dont il vient d'être question ne sont pas admises par la généralité des archéologues.

Viennent ensuite, dans l'ordre, les différentes industries paléolithiques, qui sont représentées soit par des pièces de toutes provenances pour le chelléen et l'acheuléen, soit groupées par gisements pour ce qui concerne le moustérien, l'aurignacien et le magdalénien. Le solutréen manque totalement. Quant à l'azilien, un moulage de harpon est le seul objet que nous en possédions.

Les principaux gisements que nous avons fouillés et qui ont donné les pièces de nos collections, sont les grottes d'Engis, d'Engihoul, de Fond de Forêt et de Ramioul. La totalité des pièces de ce dernier gisement figure dans nos collections.

Le néolithique est bien représenté. Le niveau supérieur de nos grottes, des hauts plateaux et la vallée de la Meuse et de l'Ourthe nous ont livré une grande quantité de pièces, auxquelles sont adjoints des spécimens provenant de Spiennes, de Rullen, de Sainte-Géraude, etc.

Les crânes humains de la sépulture d'enfants de Ramioul figurent entourés des silex, des poteries et des ossements d'animaux que nous avons trouvés associés dans le gisement.

Les moulages : crânes de Spy, mâchoires de Mons et de la Naulette, ossements et bois gravés ou sculptés, quelques pièces de l'âge du bronze, des objets gallo-romains et francs achèvent le musée de préhistoire, qui possède actuellement plusieurs centaines de pièces et qui pourra s'enrichir encore par de futures découvertes.

Tout ceci a été trouvé, réuni et classé par des personnes occupées, pour la plupart, dans l'industrie, jouissant de peu de loisirs et recherchant dans l'étude des sciences un dérivatif à leurs occupations journalières.

A. VAN DE BOSSCHE.

BIBLIOGRAPHIE

I. — OUVRAGES

ABBÉ BREUIL et COMTE BEGOUEN, *Nouvelle gravure d'homme masqué de la Caverne des Trois-Frères* (Montesquieu-Avantès, Ariège). *Académie des inscriptions et belles lettres*, Comptes rendus des séances de l'année 1930. Paris, Aug. Picard éditeur. (3 fig. dessinées par l'Abbé Breuil.)

Les représentations humaines sont rares dans l'art paléolithique; cela seul donnerait déjà de l'importance aux dernières découvertes faites par le professeur Breuil à la grotte des Trois-Frères.

En effet, dans le « Sanctuaire », il est parvenu à isoler un homme masqué en bison et plusieurs animaux hybrides, entre autres une bête présentant un arrière-train de renne et un avant-train de bison, et une autre associant une tête de loup à un corps d'ours.

La figure la plus curieuse est sans contredit le personnage. « Sa tête est » celle d'un bison, mais elle se relie à un corps humain et vertical; le pelage » du bison semble descendre sur les épaules, mais la ligne dorsale ensellée » est bien celle d'un homme, et la jambe gauche reliée est également humaine » et bien visible... Les membres antérieurs ne sont pas humains;... le bras » monte obliquement vers un long objet fusiforme dont une extrémité rejoint » la bouche de la tête de bison; il le soutient évidemment, à la façon d'une » flûte ou d'un instrument à vent, à moins que ce ne soit un petit arc musical. »

Comment faut-il interpréter ces figures et surtout cette représentation humaine? Beaucoup de suppositions sont permises dans le domaine de la sorcellerie ou de la mythologie !

R.-L. DOIZE.

E. VAN OVERLOOP, *La Camisia*. Anvers, 1929, 148 pages, in-8°. (*Annales de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique*, LXXVI (7^e série, t. VI)).

Eugène van Overloop a laissé sur la dentelle des études universellement appréciées. Ses recherches dans ce domaine l'amènèrent à s'intéresser à l'histoire du costume. Il s'attacha surtout à résoudre les problèmes qui se posent à propos de la signification du mot *camisia*, qui a servi, au cours des âges, à désigner des vêtements de formes très diverses, et que les archéologues et les philologues traduisent invariablement par le mot « chemise ». Or, la chemise proprement dite était pour ainsi dire encore inconnue au XI^e siècle, et elle demeura un objet d'une réelle rareté jusqu'à la fin du siècle suivant. Il s'agit encore moins de « chemise de nuit », malgré l'étymologie fantaisiste d'Isidore de Séville (« *camisias vocamus quod in his dormimus in *camis*, id est in stratis nostris* ») : nous savons en effet que le moyen âge a dormi tout nu sous les couvertures entassées selon la rigueur du climat ou la « frilosité » du dormeur.

La *camisia* était, durant le haut moyen âge, une tunique courte ou blouse, portée d'abord seule, et qui finit par se couvrir d'autres vêtements, jouant alors le même rôle que la *subucula* romaine qui, de vêtement extérieur, était devenue vêtement intérieur par l'adjonction de la toge et autres pièces d'habillement. Avec une érudition déconcertante, qui a exploré les textes les plus ignorés, l'auteur définit exactement les différents termes d'habillement et décrit minutieusement les objets qu'ils désignent. Cette partie de sa dissertation, développée à souhait, puisqu'elle comporte une cinquantaine de pages pour l'antiquité classique seule, intéressera au plus haut point le philologue. Pour ces termes, on ne consultera les différents glossaires qu'en tenant compte des restrictions établies et des corrections apportées, même aux plus estimés comme Ducange, Enlart et V. Gay, par le savant conservateur en chef des Musées royaux d'art et d'histoire.

Au XI^e siècle, la *Camisia* tend à disparaître, tout en se maintenant pour un temps dans le costume militaire, auquel elle était surtout destinée. Un autre article lui succède, également fait de toile, la *chainse*, apparaissant de pair avec un nouveau vêtement extérieur, le bliaud, dont il forme au début le fidèle accompagnement. Nettement, l'auteur établit la distinction nécessaire entre *camisia*, *chainse* et *chemise* : trois termes qu'il faut se garder de confondre, comme on ne l'a fait que trop souvent.

Nous n'essaierons pas de suivre le savant conservateur dans sa démonstration : les lignes qui précèdent suffiront pour en montrer tout l'intérêt archéologique, que d'autres ont apprécié avant nous. En effet, le mémoire sur la *camisia* était terminé et prêt pour l'impression, lorsque la mort surprit brusquement l'auteur et l'empêcha de mettre son projet à exécution. Le Comité du Mémorial van Overloop a jugé qu'un travail si intéressant et si utile ne devait pas être perdu. Aussi a-t-il décidé de consacrer une partie de la souscription à l'impression de ce mémoire, dans les *Annales de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique*, qui clôturent cette année avec éclat leur série presque séculaire. En procédant de la sorte, la Comité a voulu atteindre un double but : servir les intérêts de la science et honorer la mémoire d'un archéologue estimé trop tôt disparu. Son projet est réalisé à notre entière satisfaction.

JEAN GESSLER.

CHAN. J. WARICHEZ, *Saint Eleuthère, premier évêque de Tournai (456-531)*. Wetteren, De Meester, 1931, 1 broch. in-8°, 72 pages, 3 planches.

M. le chanoine Warichez, archiviste de l'évêché et de la cathédrale de Tournai, nous avait habitués jusqu'ici à une prudence, peut-être excessive, dans l'utilisation des documents de toute nature et même à un scepticisme ironique, au demeurant fort excitant. Ce serait le mal connaître que d'attribuer à des circonstances d'ordre religieux le don d'avoir changé son attitude. Après avoir démolì, comme il le devait, il rebâtit tout simplement avec des matériaux auxquels l'épreuve lui semble avoir été favorable. Il se présente ainsi à nous sous un jour nouveau qui n'est pas pour nous déplaire.

Comme nous l'avons dit récemment dans plusieurs études (*Les Monumenta Historiae Tornacensis sæc. XII; Saint Eleuthère; Les Comtes francs à Tournai*), il n'y a de scientifiquement acquis, au sujet d'Eleuthère, que trois lignes du pseudo-Fortunat, nous signalant que ce personnage, élevé dans la *schola palatine*, fut d'abord comte, puis, à l'âge de 30 ans, évêque de Tournai. M.W. ne pouvait étirer longuement ce texte. Devant cependant, pour des motifs d'ordre cultuel, célébrer son héros à l'occasion du quatorze centième anniversaire de sa mort, il s'est tiré d'affaire en faisant pivoter le travail autour de la biographie même et en traitant successivement du champ d'action d'Eleuthère, de son épiscopat et de ses reliques. C'est surtout cet élargissement, présenté sous forme de synthèse, qui lui a fourni l'occasion de mettre en œuvre des

données archéologiques autour desquelles on n'avait que trop longtemps livré bataille.

A son avis le Tournai gallo-romain, issu d'un *fundus Turnacus* du premier siècle, s'est rapidement développé grâce aux chaussées — dont la fameuse chaussée Cologne-Boulogne — et à son importance économique et stratégique. Bientôt les empereurs y établirent un gynécée ou fabrique d'habillements militaires, puis y centralisèrent l'administration d'une nouvelle cité territoriale. Cette dernière disposition coïncida vraisemblablement avec la construction de la première enceinte — de la rue des Fossés à la rue des Carliers — qui fut liée elle-même à la fortification de la grande chaussée nécessitée par la rupture du *limes* germanique. Cette enceinte comprenait un capitole, dont la porte sud de la cathédrale rappelle encore le nom. La romanisation fut complète. Elle s'étendit jusqu'à la religion qui, les découvertes locales et régionales en font foi, embrassait les cultes latins et orientaux. (Opposons toutefois ici notre interprétation de la pierre d'VLPIVS. V. *Musée belge*, 1922, pp. 101 ss.). C'est de cette ville forte que Clodion s'empara vers 445 pour en faire la première capitale des Mérovingiens, ce qu'elle resta jusqu'à l'inauguration de Clovis. Nous regrettons toutefois que l'auteur, épousant la vieille théorie romantique qui opposait le Franc barbare au Gallo-Romain civilisé, ait cru devoir rééditer l'hypothèse périmée de la localisation d'un *palatium* — qu'aucun texte ne situe là — sur la rive droite de l'Escaut, en espace découvert, uniquement parce que le tombeau de Childéric y fut retrouvé en 1653, plutôt que de fixer la résidence royale sur la rive gauche, au centre de la cité emmurée, dans ce cœur du fisc que Clovis, d'après lui-même, commença à dépouiller en vue du palais épiscopal d'Eleuthère et dans lequel Chilpéric, poursuivi par Sigebert, se réfugia en 575, comme nous l'apprend Grégoire de Tours.

A cette réserve près, l'auteur fait montre d'une audace justifiée soit qu'il invoque un texte de Milon de Saint-Amand (vers 850) parlant du « temple magnifique » qu'est à cette époque la cathédrale de Tournai, soit qu'il rappelle un passage de la *Vita I^a Eleutherii* relatif à une antique basilique dédiée à Saint-Étienne et détruite vraisemblablement par les Normands (V. *Nos Monum. Histor. Tornac. saec. XII*, p. 47.)

L'intérêt de ce dernier texte est primordial et nous incite personnellement à croire que saint Étienne fut le premier patron de Tournai. Après lui, vint saint Nicaise, dont le culte fut introduit avant les invasions normandes par

un évêque noyonnais et subsista jusqu'à l'incendie qui dévora la cathédrale vers 1060 (rattachez à ce culte le magnifique diptyque en ivoire, du IX^e ou du X^e siècle, conservé encore à la cathédrale), puis saint Éleuthère dont les reliques remplacèrent celles de saint Nicaise, subrepticement transportées à Reims, et sont encore vénérées aujourd'hui comme le *paladium* religieux de la cité.

A ces reliques se rattachent des faits précieux d'ordre archéologique. Nous constatons en effet à plusieurs reprises, dans le culte éleuthérien, une simultanéité quasi-absolue entre trois événements : un événement d'ordre religieux, un événement d'ordre littéraire et un événement d'ordre archéologique.

L'élévation de la dépouille du saint, à Blandain-lez-Tournai, en 897, qui occasionne l'apparition de la *Vita I^a* — basée sur une explication de sépultures — nécessite la confection du premier reliquaire apparent. En 1064, la translation, de Blandain à Tournai, donne naissance au *Liber Miraculorum* et coïncide avec la reconstruction partielle de la cathédrale incendiée dans laquelle sera placée la nouvelle châsse portative. En 1141, un désir avoué de rénovation du culte provoque une pseudo révélation de la *Vita II^a* au sein d'une *nova fabrica* de la même cathédrale. En 1247, une seconde translation solennelle met en rapport la *Vita III^a*, la reconstruction du chœur de l'édifice et la magnifique châsse encore existante. La célébration du quatorzième centenaire de la mort du premier évêque de Tournai, devait tout naturellement amener la rédaction de ce que nous pouvons appeler dorénavant le *Vita IV^a* et la restauration de la châsse de 1247. Disons-ici que ce dernier travail a été accompli avec un même scrupule scientifique que le premier et que les détériorations artistiques dues aux sauvetages des XVI^e et XVIII^e siècles ont été réparées aussi bien que les déformations historiques attribuables à un fidèle d'Heidilon, à l'abbé Hériman (ou au chanoine Henri) et à Guibert de Tournai.

PAUL ROLLAND.

COMTE JOSEPH DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *Notes et documents pour servir à l'histoire de l'Art et de l'Iconographie en Belgique*. 2^e série, Liège, 1930, 54 pages, in-8°; LXXVI pl. (en portefeuille.)

Cette nouvelle série de notes et de documents rassemblés par l'érudit historien de l'art mosan brise avec la première par la forme de sa présentation (portefeuille et dimensions). C'est le seul regret que pourraient éprouver ceux.

qu'intéressent les études consciencieuses et vraiment scientifiques du comte Jos. de Borchgrave d'Altena et qui désirent en posséder la collection dont la valeur sera réelle. Tout le reste, c'est-à-dire en somme l'essentiel, emporte les éloges unanimes.

La deuxième et présente série est consacrée spécialement à « La Sculpture gothique à l'Exposition d'Art religieux » de Liège, 1930. On sait la part active qu'a prise l'auteur dans l'organisation de cette rétrospective qui lui était chère. C'est selon leur chronologie ou leur sujet commun — qui déterminèrent leur emplacement passer — que sont d'abord présentées les œuvres, comme dans un vrai guide. La monotonie est ainsi évitée et le souvenir d'une belle manifestation artistique mêlé aux consultations futures — et certaines — de l'ouvrage. Sont passées ainsi en revue 1^o les statues antérieures au XIV^e siècle; 2^o les statues des XV^e et XVI^e siècles; 3^o les images de la Passion (id.); 4^o les images de saints et de saintes; 5^o les statues de la chapelle de la Vierge et de saint Christophe. Puis vient une analyse complète, tout à la fois documentaire et esthétique, de chaque planche et enfin la présentation de celles-ci. Les œuvres sont de réelle valeur et méritent qu'on s'y arrête longuement. Les caractères communs sautent aux yeux et la synthèse s'impose.

PAUL ROLLAND.

FR. TH. RONSE, *Les fonts baptismaux de Zedelghem et les fonts romans tournaisiens du XII^e siècle*. Étude comparative et illustrée. Bruges-Paris-Rome, Apostolat liturgique, s.d. (1931), in-8^o, 73 pages.

En 1925 parut dans le *Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie* (janv.-juin) une étude signée de M. Ronse, curé de Zedelghem, et intitulée : « *De romaansche doopvont van Zedelghem bij Brugge* ». Nous en avons fait la recension élogieuse qu'elle méritait dans le *Bulletin* de 1926 de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique. L'étude actuelle est une traduction de la première, « revue et abondamment illustrée ».

La revision a porté tout d'abord sur la bibliographie qui, tout en n'étant pas encore complète, comprend toutefois un ouvrage de grande importance qui avait été négligé naguère : celui de CECIL H. EDEN sur les *Black Tournai fonts in England*. La modification a porté ensuite, en dehors d'une notice préliminaire — qui peut toutefois paraître un léger hors-d'œuvre, — sur les éléments de comparaison qu'a permis de multiplier tout à la fois l'accroisse-

ment de la bibliographie et celui de la documentation photographique. Cette dernière groupe dans le texte 89 illustrations très souvent inédites et, par là, révélatrices. Le trop, qui nuit en tout, fait même un peu tort au caractère strictement scientifique auquel tend consciencieusement la publication. Pourquoi, par exemple, avoir introduit des reproductions d'œuvres d'art d'une autre technique et postérieures de beaucoup aux fonts étudiés, sous prétexte qu'elles ont de commun avec ces fonts la figuration de mêmes légendes? La comparaison ne s'imposait qu'entre pièces contemporaines, ou presque, dans le cas de techniques différentes ou entre pièces similaires dans le cas d'une même technique.

Le plan de l'ouvrage est bien clair; les quatre chapitres essentiels se répartissent et se subdivisent comme suit : I. Provenance et aspect général des fonts du XII^e siècle; II. Thème ou idée générale des fonts du XII^e siècle; III. Étude détaillée des fonts de Zedelghem : 1^o Table de la cuve; 2^o les frises : A. Les soldats du Christ, B. Les légendes de saint Nicolas — la légende du calice, la légende des filles appauvries, la légende des écoliers — C. Les personnages aux angles de la cuve; 3^o le soubassement; IV. L'âge des fonts.

L'auteur adopte une méthode excellente, celle qui va du général au particulier. Dans sa majeure il s'appuie avec raison sur l'origine tournaisienne d'une multitude de fonts — dont il accroît encore le nombre — dispersés dans la vallée de l'Escaut, dans le Nord de la France et au sud de l'Angleterre. Il trouve toutefois « surprenant » de rencontrer dans ce dernier pays sept de ces plus beaux fonts. Nous croyions pourtant avoir démontré que la gilde marchande tournaisienne appelée « Charité Saint-Christophe » d'une part, s'occupait au XII^e siècle, du travail de la pierre locale et, d'autre part, était participante de la Hanse de Londres dont l'affiliation individuelle se « gagnait », à la même époque, à Winchester seulement c'est-à-dire là où gisent précisément les fonts de l'espèce les plus apparentés à ceux de Zedelghem.

Au sujet d'une autre preuve de provenance, rectifions que la légende qui se lit sur une base conservée au Musée archéologique de Mons n'est pas tronquée comme le répète l'auteur, mais porte bien, en toutes lettres, sur une banderolle l'inscription : *Lambertus + de + Tornaco me + fecit +*. Il n'y a même pas lieu d'envisager l'hypothèse qu'il s'agirait là de l'évêque de Tournai Lambert (1112-1121) qui aurait « fait faire » cette œuvre : la titulature épiscopale n'emploie jamais la forme analytique « *de Tornaco* » mais bien la forme synthé-

tique « *Tornacensis* ». Au reste, l'intervention d'un évêque de Tournai en plein diocèse de Cambrai serait insoutenable.

Quant à la genèse du type des fonts, M. Ronse a peut-être mal compris notre idée à ce sujet. Pour nous, dans de nombreux cas, le fût central, cerclé, représente bien le cuvier primitif d'immersion. Les fonts de Chartres, qu'il cite et reproduit (fig. 15) en sont une preuve éclatante quoique étrangère. Mais dans le cas tournaisien le cadre carré, en bois, qui, en plus des colonnettes d'angle, servait à maintenir ce cuvier à sa partie supérieure, s'est épaissi lors de la transposition du meuble liturgique dans la pierre et a limité à lui-même, au détriment du fût ancien, la cuve devenue simple cuvette lorsque le baptême par immersion — des adultes — a fait place au baptême par infusion — des enfants. (Voir Congrès archéologique d'Anvers, 1930, II, pp. 230)

Nous constaterons, avec M. Ronse, que le type « tournaisien » duquel s'écarte assez notablement le type le plus courant des fonts mosans, possède cependant quelques « parents » dans la région de la Meuse. Serait-ce téméraire d'envisager — comme pour les fonts du Boulonnais certainement — un emprunt des derniers aux premiers lorsque l'on sait, d'une part (V. FELIX ROUSSEAU, *La Meuse et le pays mosan*, p. 116) que jusqu'à la fin de la période romane la vallée de la Meuse n'a pas réellement exploité de pierre d'exportation et, d'autre part, que l'abbé Richard de Saint-Vannes († 1046), fit venir du Tournaisis, par l'Escaut et la Meuse, pour son cloître de Verdun, des colonnes et des tables de pierre toutes taillées?

A propos de l'iconographie rectifions aussi que les fonts de Saint-Venant et ceux de Termonde représentent *tous deux*, groupés, pour un repas, autour du Christ *treize* convives, dont douze sont assis et nimbés tandis que le treizième gît sur le sol aux pieds de Jésus. Il s'agit bien là de la dernière Cène avec, ici, Judas rejeté du sein des fidèles, là, les apôtres dont le nombre est complété par anticipation.

Par contre, l'âge des fonts — troisième quart du XII^e siècle — très bien établi par la forme des mitres épiscopales, se voit confirmé par des documents de même origine et de même âge qui ont échappé à l'auteur : une miniature, pleine page, et une vignette de la *Vita Eleutherii* (ms. 169 de la Bibliothèque communale de Tournai). Nous datons ces dessins de peu après 1147 ou peu après 1160 (Voir nos *Monumenta Histor. Tornacens. saec. XII*, *Ann Acad. roy. Archéol. Belg.* LXXIII, 1926, p. 280.) Le premier a été publié

par la *Semaine religieuse du diocèse de Tournai* (2 août 1913), le second est inédit. Tous deux font la mitre nettement bifide.

Telles sont les questions les plus actuelles que remue la très intéressante monographie de M. l'abbé Ronse.

Souhaitons, en passant, que les fonts de Blaugies (Hainaut) (fig. 27), que l'on a cru bon d'utiliser en les retournant, cuvette par dessous base, reprennent leur aspect primitif et normal.

PAUL ROLLAND.

RENÉ SCHWOB, *Le Portail royal*. — CAMILLE MAYRAN, *Aspects de la cathédrale de Strasbourg*. Paris, Bernard Grasset, 1931, 2 vol., in-8^o, 214 et 131 pages. Illustr. hors texte.

Groupons sous une même rubrique deux ouvrages d'autant plus apparentés que nous devons faire ici abstraction du style et, en général, de tout caractère littéraire pour ne nous attacher qu'au substratum d'ordre scientifique ou tout au moins artistique.

Le « Portail royal » — on devine tout de suite qu'il s'agit de Chartres — contient encore bien d'autres choses qu'une étude des statues célèbres. On y trouve une analyse de la cathédrale même, de ses vitraux etc. Le tout sous forme la plus subjective possible : impressionnisme, symbolisme, mysticisme. Bref de la pure littérature. Le souvenir de J. K. Huysmans nous hante.

Toutefois, rien qu'en nous plaçant à notre point de vue, nous ne pouvons manquer de prendre plaisir, intérêt même, à certaines considérations nouvelles très judicieuses, à quelques réflexions originales, fort exactes. Exemple (p. 105) : « La grande différence entre la sculpture du XII^e siècle et celle du XIII^e siècle, si l'on se borne à ses éléments plastiques, tient à des conceptions inconciliables de la forme. Les romans, aimant les volumes limités par des lignes tremblantes et parcourus de nervures concentriques ou parallèles, réduisent le corps à n'être que des combinaisons d'ondes fermées; les gothiques décadents ne connaissent plus guère que les courbes ouvertes et décentrées — les formes qui s'évasent » D'où découle toute une philosophie de l'art...

Le style des « Aspects de la cathédrale de Strasbourg » est tout à la fois plus impersonnel et moins hâché. Il se rapproche davantage — quoique, par son but même, il s'en trouve encore bien éloigné — des exposés historiques et archéologiques dont nous devons rendre compte ici. Descriptions plus

précises du monument et des vitraux. Étude plus poussée du portail aux vierges sages et folles.

Au fait, on doit remarquer que le livre de M. René Schwob traite d'un portail entre cent autres détails et que le livre de M. Camille Mayran traite de cent détails, entre autres d'un portail. Les titres ne doivent donc pas induire en erreur. Vu leur parallélisme il convient de lire les deux ouvrages sans trop d'intervalle.

Et il convient aussi de comparer leurs très belles illustrations, lesquelles, quel que soit le caractère des textes, peuvent être considérées comme une documentation de premier choix.

PAUL ROLLAND.

ELIE LAMBERT, *L'Art gothique en Espagne aux XII^e et XIII^e siècles*. Un vol., in-4^o, de 413 pages, illustré de 12 figures et 48 planches hors texte. Laurens, éditeur, Paris, 1931.

M. Elie Lambert, professeur à l'Université de Caen, vient de passer cinq ans en Espagne pour y étudier les grands courants d'influence qui expliquent la formation et le développement de l'architecture gothique dans ce pays encore si mal connu. Il nous livre le résultat de ses recherches dans un ouvrage qui se recommande à la fois par l'étendue de son érudition, l'ingéniosité et la sagesse de ses synthèses et sa méthode scientifique impeccable.

Le premier mérite de l'auteur est d'avoir placé son étude dans le cadre de l'histoire d'Espagne.

Depuis l'invasion arabe en 711 et pendant les huit siècles qui suivront, c'est-à-dire jusqu'à l'extrême fin de l'époque médiévale, l'art espagnol est la juxtaposition d'un art musulman, d'origine orientale, et d'un art chrétien, d'origine autochtone ou occidentale. Le premier règne dans le sud, le second végète, puis fleurit dans le nord. Entre les deux domaines se place un terrain neutre où les deux civilisations vont se mélanger intimement. Jusqu'en le milieu du XI^e siècle, l'art arabe a le dessus : c'est l'époque de la construction des grandes mosquées, des palais merveilleux de Cordoue, de Grenade, de Tolède. Dans le nord, au contraire, l'art demeure rudimentaire : en Catalogne il reflète les influences carolingiennes; dans les Asturies il manifeste la survivance des traditions wisigothiques, imprégnées elles-mêmes d'inspiration musulmane : c'est l'art mozarabe, qui a laissé sur le sol de l'Espagne tant de curieux édifices.

Vers le milieu du XI^e siècle et pendant la première moitié du XII^e, un facteur nouveau s'introduit : la pénétration française. Les Français affluent dans la Péninsule ibérique, soit pour aider les souverains chrétiens du nord dans leur campagne de reconquête, soit pour coloniser les régions dévastées par la guerre. La congrégation de Cluny joue à ce moment en Espagne un rôle de premier plan : elle devient la grande animatrice du pèlerinage de Compostelle; elle réorganise toute la vie religieuse; elle fonde partout abbayes et prieurés; elle pourvoit de titulaires les sièges épiscopaux. Tout naturellement l'influence artistique de la France devient à ce moment aussi considérable que son influence religieuse et politique. L'art roman français du sud-ouest s'implante dans tout le nord et jusqu'au centre de la péninsule. Cluny édifie sur le « Chemin de Saint-Jacques » une série de basiliques grandioses, dont la dernière en date, celle de Saint-Jacques de Compostelle, est la reproduction presque littérale des églises françaises de Saint-Martin de Tours, de Saint-Martial de Limoges, de Sainte-Foy de Conques et de Saint-Sernin de Toulouse.

Par un phénomène curieux, la seconde moitié du XII^e siècle et le XIII^e siècle, c'est-à-dire la période où s'élabore et fleurit le style gothique ou le « style français », correspond, en Espagne, à une période de décadence de l'influence française et de la puissance de Cluny. C'est le moment où grandit l'étoile de Citeaux, et certes la très large expansion que prit en Espagne l'ordre de Saint-Bernard compensa dans une certaine mesure le déclin de l'emprise clunisienne. Mais d'autre part on voit l'Islam prendre sa revanche sur ses vainqueurs en lui imposant, comme Athènes à Rome, ses formes d'art. L'art mudéjar prend corps et se mélange aux conceptions occidentales. Cependant telle est, malgré tout, la force de rayonnement de la France, que ce sont des influences françaises qui président à la formation et à l'efflorescence de l'art gothique espagnol.

M. Lambert distingue avec raison deux périodes dans l'acclimatation du style gothique en Espagne : celle des origines, qui voit s'élever au XII^e siècle les premiers monuments voûtés d'ogives, encore tous romans de structure et de décoration; celle de la pleine floraison — le XIII^e siècle — qui est celle des édifices proprement gothiques. Il discerne dans la première des influences venues du sud-ouest de la France et de la Bourgogne; il montre que dans la seconde c'est l'inspiration du nord de la France qui a prévalu.

La prépondérance de ces deux courants d'influences est parfaitement établie. En tête de chacune des deux périodes vient un chapitre où l'auteur étudie l'architecture des régions françaises qui ont inspiré l'Espagne et les circonstances politiques ou religieuses qui ont favorisé ces rapports entre les deux pays. Puis vient l'examen des édifices les plus caractéristiques, classés d'après les familles qu'on y peut reconnaître ou d'après les influences qui y ont dominé. Les principaux d'entre ces édifices sont l'objet d'analyses concises, mais complètes, très serrées, en même temps que de notices qui les font rentrer dans le cadre général de l'histoire. Le tout s'accompagne de nombreux plans, de figures et de planches. L'auteur a soin, d'ailleurs, de ne s'attacher qu'aux grandes lignes, aux éléments nettement caractéristiques du style des régions étudiées; il s'est gardé de l'écueil où peut conduire la méthode comparative, et il sait faire le départ nécessaire entre les similitudes qui doivent s'expliquer par les rapports d'influence directe et celles qui peuvent être dues au hasard et qui ne prouvent rien.

L'étude des premiers monuments où se révèle en Espagne la pénétration du style gothique était particulièrement complexe. Quatre ordres d'influences françaises s'y manifestent, les premières venant de l'Aquitaine, du Languedoc, de la Bourgogne, la quatrième étant celle de l'ordre de Citeaux. On voudrait pouvoir suivre l'auteur pas à pas dans la description des nombreuses églises espagnoles où il a relevé ces diverses influences. Contentons-nous de citer les judicieuses comparaisons entre le Portail de la Gloire de Compostelle, et le portail de Vézelay, entre les églises d'Avila et les églises bourguignonnes; l'étude du groupe important des églises à dôme central de Zamora, de Toro et de Salamanque; enfin les chapitres consacrés à l'influence — dominante en Espagne — de l'architecture cistercienne et à la constitution de ce que M. Lambert appelle l'École hispano-languedocienne.

Au XIII^e siècle l'influence des grandes cathédrales gothiques du nord de la France remplaça, en Espagne, celle des monuments aquitains ou bourguignons et vint s'y superposer, en quelque sorte, à celle de Citeaux. Ici encore les courants d'influence sont complexes. On retrouve la marque du Laonnais et de la Bourgogne à Cuenca, à Sigüenza, à Las Huelgas. Les cathédrales de Tolède et de Burgos manifestent, dans leur plan et leur structure, l'inspiration franco-normande. Paris, Bourges, le Mans, Coutances ont servi ici, plus ou moins directement, de modèle. Par contre la décoration et la sculpture monumentale de Burgos trahissent l'imitation de Reims, et c'est également

l'influence de la cathédrale champenoise, avec des inspirations venues de Chartres, qui domine dans la cathédrale de Léon.

Mais l'art proprement gothique ne s'est jamais acclimaté en Espagne comme l'art roman. Il s'y est heurté à des traditions locales. Il y est demeuré un art plutôt exceptionnel, sans attaches avec le génie local, et n'a pas dû s'y manifester par des créations originales. C'est le mérite de M. Elie Lambert de lui avoir, avec une sagacité pénétrante, assigné sa véritable place dans l'histoire.

B^{on} VERHAEGEN.

PAUL FIERENS, *Jean Van Eyck*. Paris, Le Musée Ancien, Crès, 1931, 30 pages, 64 planches.

« Et Hubert, dira-t-on, Hubert? » Ainsi débute, d'une manière peu banale, le texte qui sert d'introduction et de commentaire au très beau petit recueil de reproductions en héliogravure publié nouvellement dans la collection « Le Musée Ancien » que dirigent MM. Georges Besson et Jean Alazard. C'est dire que l'originalité prime dans le ton de ce texte, que la vie y règne en maîtresse et que, par voie de conséquence, M. Paul Fierens excelle à captiver l'attention du lecteur. Que les « archéologues » aient toutes ses grâces, c'est une autre question. Il leur accorde cependant assez de créance pour esquisser avec eux l'essentiel — le certain — de la vie de son sujet, nous présenter les œuvres les plus authentiques de celui-ci et nous avouer implicitement qu'il a consulté une très bonne bibliographie dont il fournit la liste. S'il qualifie cette bibliographie de « sommaire » c'est par une sorte de respect humain. Par contre, il ne met aucune sourdine à sa contemplation de l'*Adoration de l'Agneau* par laquelle commence, comme il convient chronologiquement, l'étude de l'œuvre. Quelques mots critiques sur la querelle Jean-Hubert à propos des *Heures de Turin-Milan* et d'un petit groupe de peintures, puis c'est une nouvelle admiration — raisonnée certes — devant les « peintures certifiées de Jean par des inscriptions authentiques » : le *Portrait dit de Tymothée*, l'*Homme au turban*, la *Madone d'Ince Hall*, les *Époux Arnolfini*, le *Portrait de Jean de Leeuw*, la *Madone du chanoine van der Paele*, la *Sainte Barbe*, la *Vierge à la Fontaine*, le portrait de *Marguerite Van Eyck*. Entre ces « jalons bien plantés » sont intercalés d'autres œuvres indiscutables : le *Baudouin*

de Lannoy, l'Homme à l'œillet, le Saint François d'Assises, la Madone du chancelier Rolin, la Madone au Chartreux, etc.

C'est à regret que l'on quitte, après avoir eu à peine le temps d'en jouir, la compagnie d'un guide qui voile discrètement son érudition sous les fleurs de l'émotion et de l'ironie.

PAUL ROLLAND.

Bibliothèque royale de Belgique. Exposition de reliures. I. Du XII^e siècle à la fin du XVI^e. — II. Du XVII^e siècle à la fin du XIX^e. Bruxelles, 1930-1931, 2 vol., in-8^o.

Sous la vigilante impulsion de son conservateur en chef, M. Victor Tourneur, la Bibliothèque royale de Belgique a, durant l'année du centenaire, généreusement mis sous les yeux du public une partie de ses inestimables trésors. A trois reprises notamment : lors de l'Exposition des reliures (5 avril-8 juin); lors de l'Exposition des cartes et plans (11 août-15 septembre), organisée à l'occasion du premier Congrès international de géographie historique, et lors de l'Exposition célébrant les Lettres belges d'expression française (8 novembre-31 décembre). Il en est sorti trois catalogues plus ou moins illustrés suivant les cas, dont le premier retient particulièrement notre attention.

Il était assez audacieux, au moment où l'Exposition d'Art flamand ancien d'Anvers mettait tout en œuvre pour grouper le plus possible de couvertures richement travaillées d'anciens volumes, d'essayer de faire valoir ce qu'une seule bibliothèque, fût-elle « royale », possédait. Malgré les coupes sombres que cet établissement a subies en cette matière depuis sa fondation et auxquelles M. Tourneur fait allusion dans la préface du T. I., les organisateurs sont parvenus à constituer un ensemble imposant, encore que chronologiquement limité. Puisant dans les fonds de la Bibliothèque de Bourgogne, de celle de Philippe II et de ses successeurs, de celles de multiples couvents supprimés, ils ont, en effet, été obligés, vu le nombre des pièces, de remettre à 1931 l'exposition des reliures postérieures au XVI^e siècle. Le catalogue de la première série, dont chacune des deux parties — bien inégales par la force des choses — consacrées soit à la reliure du livre manuscrit, soit à celle du livre imprimé, est précédée d'explications historiques et techniques de M. Camille Gaspar, comprend les notices de 523 œuvres dont 14 sont reproduites par la photographie.

Le catalogue de la deuxième série (31 mai-31 août 1931) envisage les reliures « de 1600 à nos jours ». Son contenu dépasse quelque peu la portée du titre du volume sur lequel il anticipe d'une année (1600 n'est pas dans le XVII^e s.) et qu'il étire jusqu'en 1914. Il témoigne toutefois d'une même méthode scientifique en renfermant 780 descriptions dues à MM. Vincent et Verlant. 13 planches concourent à son illustration.

Des bibliographies et des index par sujets, inscriptions, relieurs et provenances complètent, avant les tables ordinaires, ces utiles instruments de recherches dont le moins qu'on puisse dire est qu'ils accusent sur leur congénère de l'Exposition d'Anvers l'avantage inappréciable de n'avoir pas paru trois mois après la fermeture de la rétrospective qu'ils concernent.

PAUL ROLLAND.

THOR KIELLAND, *Norsk guldsmedkunst i Middelalderen*. Oslo Steenske forlag (1927). 1 vol., grand in-8^o, 512 pages (distribué en 1930).

Sans viser au calembour auquel nous inciterait la couverture de ce volume qui est d'un argenté éclatant auquel ne nous ont pas habitués nos éditeurs occidentaux, la thèse que M. Thor Kielland a soutenue en 1927 devant l'Université d'Oslo pour l'obtention du grade de docteur en philosophie est des plus brillante. L'auteur, conservateur au Musée de la capitale norvégienne et élève de son directeur M. Emil Hannover, y expose longuement le développement magnifique de l'orfèvrerie en son pays depuis le temps des Vikings jusqu'au déclin du gothique dont les formes y perdurent jusqu'au milieu du XVI^e siècle. Cinq chapitres (3 à 7) sont consacrés à cet exposé proprement dit : période des Vikings (1000-1150); période romane (1150-1220) et trois périodes gothiques (1220-1280; 1280-1400; 1400-1550). On remarquera, à propos de ces dernières, une subdivision spéciale réservée aux rapports entre la Norvège et la France à la civilisation de laquelle notre pays est, avec raison, assimilé. Les autres chapitres consistent soit en préfaces ou introductions, soit en notes et tables. Le texte, déjà illustré de fines gravures au trait, est encore suivi d'une riche série de reproductions groupées en 339 numéros. La majeure partie en est évidemment composée d'objets culturels qui revêtent des formes généralement spécifiques, originales et imprévues. Toutefois il est des pièces que notre art national a certainement influencées par l'importation en Norvège de formules et même d'objets. Dans le premier cas on peut

signaler les châsses reproduites sur les sceaux de l'évêque Jacob de Berger (1389) et du chapitre d'une église d'Oslo (1300) qui semblent copiées soit du pignon, soit de la face latérale de la châsse de Sainte-Gertrude à Nivelles (pl. 148-151); dans le second cas on retrouve des chandeliers et pieds de chandeliers venus apparemment de Dinant et qui ont manifestement inspiré les fondeurs nordiques (pl. 36-41). On s'étonnerait du contraire après la lecture du travail révélateur que notre collègue Félix Rousseau a consacré à l'expansion de la culture mosane — hommes et choses — au nord et à l'est du fleuve privilégié.

PAUL ROLLAND.

Art Russe. Bruxelles, 1930 (éditions des Cahiers de Belgique), 1 vol. in-8°, 95 pages, LXIV pl.

Le très beau volume publié en souvenir de l'Exposition inaugurale du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, section russe (1928) ne doit retenir notre attention, quel qu'ait été l'immense intérêt de cette section, que comme document bibliographique. La partie réservée au texte contient, entre un *Avant-propos* de L. JOTTRAND et un aperçu intitulé *Autour de l'Exposition*, la publication de quatre études d'un intérêt peu ordinaire.

La première, rédigée par J. ZAMOWSKI prend prétexte de l'*Art russe à l'Exposition de Bruxelles* pour dessiner l'évolution dernière de cet art, révélé vers 1906 surtout par Bakst et dont les conquêtes ont influencé la conception coloriste de l'Occident.

La deuxième étude, présentée sous forme de conférence par PAUL MURATOW est, à nos yeux, plus instructive encore. Elle traite de la *Peinture d'Icones*. Par elle est marquée la différence entre l'évolution historique de l'art occidental et celle — ou plutôt le manque d'évolution — de l'art russe. D'un côté originalité quasi foncière, de l'autre conception apportée toute faite par Byzance en même temps que la religion. Or Byzance ne fut qu'« une sorte de finale trop longue du monde antique, son post-scriptum chrétien » et, par elle, « le vin nouveau du christianisme fut versé dans des amphores anciennes ». L'influence lointaine fut donc hellénistique. Mais cette influence essentielle à caractéristique « figurative, monumentale, représentative et aristocratique » s'accompagna de l'influence formelle de l'art populaire national « rustique, folkloriste et décoratif ».

La troisième étude passe en revue *L'industrie de la porcelaine en Russie* depuis le milieu du XVIII^e siècle. Elle est signée par A. POPOV. On y trouve des détails très précis sur la Manufacture impériale de Petersbourg et les fabriques Gardner, Popof, Youssouпов, Kornilov et Miklackewsky.

La quatrième étude, une conférence encore, est due au Prince SERGE WOLKONSKY qui y expose ses *Souvenirs romantiques* puisés très souvent dans les fort précieuses archives de sa famille. Le général y prime réellement sur le particulier; l'inédit est des plus captivant. La forme est, en outre, originale. On y lit, par exemple, que la civilisation occidentale, introduite artificiellement en Russie par Pierre le Grand « fut comme une chose apportée sur un plat ».

En somme, recueil de textes pleins d'enseignements.

Les planches, groupées à la fin, sont dignes des textes, encore que faisant la part trop belle, à notre gré, à l'art contemporain.

PAUL ROLLAND.

ERNST ZIMMERMAN. *Altchinesische Porzellane im Alten Serai*. (Meisterwerke der türkischen Museen zu Konstantinopel herausgegeben von Halil Edhem. Band II.) Berlin et Leipzig, Walter De Gruyter & C^o, 1930, 52 pages, 80 planches.

Dans les caves du sérail de Constantinople reposait un merveilleux trésor d'anciennes porcelaines de Chine. Peu d'initiés en soupçonnaient l'existence lorsqu'en 1910, M. E. Zimmerman, directeur du « Johanneum » de Dresde et spécialiste bien connu de l'Histoire des Porcelaines, fut appelé par le gouvernement turc en vue d'étudier et de classer le trésor des sultans. M. Zimmerman fut émerveillé. Sans tarder il se mit à l'œuvre et dès 1912 une exposition provisoire était installée (1). Interrompu par la guerre, le travail fut continué en 1925 et en 1927. Les collections aujourd'hui nationalisées sont, dans toute leur splendeur, exposées au public et les résultats des travaux du savant allemand et de ses adjoints turcs vient d'être publié dans un somptueux volume richement illustré, rédigé en allemand et en turc.

Les collections comprennent plus de dix mille pièces ! Sauf à Dresde, il n'existe nulle part une ensemble aussi important. Ces collections se répar-

(1) Voir notamment un article publié par l'auteur dans le *Cicerone*, III (1911), *Die Porzellanschatze des Kaiserlichen Schatzhauses und des Museums im Konstantinopel*.

tissent ici sur une période de près de mille ans : depuis l'époque des Sung (960-1279) jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Elles furent rassemblées par les sultans qui, depuis Soliman le Magnifique, se passionnèrent pour les porcelaines chinoises et les rapportèrent souvent avec leurs butins de guerre. Chose invraisemblable, l'ensemble des « Céladon » de l'époque des Sung et Yuan ne comprend pas moins de treize cents pièces dont beaucoup dépassent en beauté les plus belles pièces connues de cette célèbre espèce. De l'époque Ming (1368-1643) on compte deux mille six cents objets. Ce sont surtout des bols sortant des meilleurs ateliers de cette époque. Si malheureusement rien n'a été trouvé qui remonte aux débuts de cette période, en revanche des groupes à peine connus jusqu'à ce jour sont richement représentés. Il s'agit notamment de ces pièces du début du XVI^e siècle décorées au bleu de cobalt de grands et larges dessins qui servirent sans doute de modèle aux premiers imitateurs des porcelaines à Florence. Il y a aussi des exemplaires merveilleux de « Ming » blancs et polychromes et, même aux périodes de décadence, on trouve des chefs-d'œuvre de premier ordre.

Les époques plus récentes de la dynastie des T'Sing (1644-1912) sont moins richement représentées bien qu'ici encore les chefs-d'œuvre ne soient pas rares.

Constantinople est donc devenu pour l'étude des anciennes porcelaines chinoises de l'époque des Sung, Yuan et Ming un des centres les plus importants. Pour les amateurs de ces porcelaines, l'ouvrage de Zimmermann est certainement une véritable révélation. Pour les historiens de la céramique l'ancien trésor des sultans sera l'une des meilleures sources de documentation.

H. NICAISE.

La Province de Namur, 1830-1930. Namur, Wesmael-Charlier, 1930, 2 vol., in-8°, 369 et 363 pages, illustr.

Cette monographie, rédigée à l'occasion du centenaire de l'Indépendance de la Belgique sous les auspices de la Députation permanente du Conseil provincial de Namur, diffère complètement, dans son but et sa présentation, du recueil édité en Hainaut sous le titre de *Hannonia*. Elle revêt plutôt la forme d'une série de rapports touchant à de multiples aspects de la vie provinciale répartie là en quatre grandes rubriques : la vie administrative, la vie économique; la vie religieuse et sociale; la vie intellectuelle. Cette dernière

fonction, dont plusieurs activités auraient pu nous intéresser, semble quelque peu sacrifiée. Nous n'y trouvons que quatre subdivisions dont les titres des deux dernières seules sont à relever ici : « *Un siècle d'art* », par M. J. TELLIER et « *La préhistoire namuroise* » par M. J. LE GRAND-METZ. Il est vrai que « la vie sociale » comprenait en annexe une « *Esquisse de la vie provinciale en 1830* », tracée par le COMTE DE VILLEMONT et un chapitre sur « *Le Folklore* » écrit par M. F. PIELTAIN. Déjà même, l'introduction avait présenté des études sur « *La formation territoriale de la province de Namur* » par M. D. D. BROUWERS; « *La vie et l'aspect du Namurois en 1830* » par M. L. WALRAVENS et « *La Révolution de 1830 au pays de Namur* » par M. E. FIVET.

L'ouvrage, précieux par les résultats de ses enquêtes — au demeurant assez mal groupées — et ses statistiques, est, à notre point de vue, tout à fait inférieur dans le nombre, le choix et la mise en valeur de ses illustrations.

PAUL ROLLAND.

E. DE BRUYNE. *Esquisse d'une Philosophie de l'Art*. Bruxelles, De Wit, 1930, in-8°, 419 pages, 60 francs.

L'historien qui analyse les œuvres d'art, les compare et les classe, ne peut manquer de se poser parfois certaines questions plus générales que celles imposées par sa méthodologie professionnelle, et d'aborder des problèmes d'esthétique et de psychologie. L'Art, dont il étudie chaque jour les manifestations, reste cependant pour lui aussi une contrée philosophique obscure. Après l'avoir constaté, il retourne le plus souvent à son travail, laissant le terrain aux querelles d'écoles. Mieux que beaucoup, cependant, il est capable de peser certaines données de l'œuvre d'art, d'expliquer l'essence de celle-ci, de comprendre ce qu'est l'artiste et ce qu'est une mauvaise définition de son œuvre. La philosophie de la beauté est une région voisine de l'histoire de l'art qu'aucune frontière ne peut séparer; c'est pourquoi l'étude remarquable de M. E. De Bruyne, sera la bienvenue chez de nombreux historiens.

Ceux-ci y trouveront, non seulement une synthèse intéressante et logiquement charpentée, mais un examen critique des multiples théories esthétiques émises jusqu'à ce jour, spécialement par les écoles allemandes. Le travail ainsi conçu réalise en quelque sorte une petite somme du sujet. Nous ne ferons pas ici le commentaire de l'un ou l'autre de ces chapitres touffus et attrayants consacrés aux *Définitions fondamentales*, à l'*Œuvre d'Art*, à la *Jouissance artis-*

tique, à l'Artiste, à la *Signification culturelle de l'Art*, etc., chacun de ceux-ci nous mènerait trop loin. Disons seulement qu'on est heureux d'y rencontrer à chaque page, à côté d'une excellente documentation, une saine logique et une sagesse qui force l'assentiment.

Au milieu du cahot des idées modernes, l'étude de M. De Bruyne, par sa clarté et sa mesure, par sa présentation agréable aussi, par l'autorité de son auteur et sa maîtrise du sujet, aura sans doute une action large autant que profonde. Elle aidera de nombreux esprits à trouver les bases réelles sur quoi fonder une conception de l'œuvre belle ou un système de saine critique.

H. THIBAUT DE MAISIÈRES.

J.-M. ROUGÉ. *Le Folklore de la Touraine*. Tours, Arrault et C^{ie}, 1931. 392 pages in-8° avec 52 illustrations. 50 francs.

Sans pouvoir le louer aussi abondamment qu'il le mérite, je m'empresse de signaler ici ce beau livre, convaincu de rendre service à bien des lecteurs. En effet, ce volume précieux, bourré de faits, de mots et d'images, synthèse savante et vivante de la Touraine, n'intéresse pas seulement celui qui s'adonne au folklore comparé et qui se réjouit de trouver ici, en un recueil d'un maniement facile, la somme de tout ce qui a été publié par les folkloristes tourangeaux et réuni pendant des années par un des plus érudits d'entre eux, follement épris de sa terre natale et exhalant cet amour tantôt en des pages d'une belle venue littéraire, tantôt en des livres admirablement documentés... Cette dernière publication du conservateur des Musées de Loches et du Grand-Pressigny intéresse également les archéologues, les linguistes et les historiens, et, parmi ces derniers, plus spécialement les hagiographes et les historiens de la médecine populaire. Rien que le « Glossaire du parler tourangeau » occupe plus de cent pages. Voilà pour les philologues. Quant aux autres, ils liront le texte varié et étudieront les nombreuses illustrations avec un intérêt égal, et qui ne se lassera pas. Le beau livre de M. Rougé est digne de la belle Touraine qu'il nous fait mieux connaître; il mérite de figurer dans toutes les bibliothèques, publiques et privées.

JEAN GESSLER.

De Americaensche Zee-rovers, door A. O. EXQUEMELIN. Republié d'après l'édition princeps par C. VAN WESSEM. Anvers, De Sikkel, et Amsterdam, De Spieghel, 1931. 272 pages grand in-4^o avec nombreuses illustrations. 90 francs.

En 1678 parut à Amsterdam, chez Jan ten Hoorn, un récit détaillé de la lutte atroce menée par les boucaniers et flibustiers anglais et français contre les Espagnols d'Amérique, entrecoupé de descriptions pittoresques du théâtre exotique de leurs exploits. Cette relation avait été rédigée par un témoin « forcé », de nationalité hollandaise, « die self abbe dese Roverijen, door noodt, bijgewoont heeft ». De l'auteur, qui s'est caché sous le pseudonyme de A. O. Exquemelin, on ne connaît que les rares détails parsemés dans son livre ou journal. Quant à celui-ci, il connut un succès subit et retentissant : il fut traduit en français, en anglais, en allemand et en espagnol. La dernière des nombreuses éditions flamandes date de 1709.

Les éditeurs ont été bien avisés en nous donnant une nouvelle édition de ce récit et en la confiant à M. C. Van Wessem, qui s'est admirablement acquitté de sa tâche. Pour s'en convaincre, il suffit de lire l'Introduction, sans phrases mais bourrée de faits. On peut adresser le même éloge à l'imprimeur et aux éditeurs, car l'exécution typographique est admirablement soignée. Je regrette de ne pas pouvoir louer sans réserve les illustrations de Francis André. Malgré le talent très réel, mais aussi très moderne, de leur auteur, elles n'ont pas la valeur documentaire des illustrations authentiques et contemporaines. C'est le seul genre d'illustration qu'admet M. Ch. Langlois; les autres « sont à proscrire absolument » (1). Je me permets d'ajouter que je suis un de ceux — et ils sont légion — qui partagent cette manière de voir.

JEAN GESSLER.

(1) CH.-V. LANGLOIS, *La vie en France au moyen âge, de la fin du XII^e s. au milieu du XIV^e s.*, d'après des romans mondains du temps, p. 358. Paris, 1924.

II. REVUES

ARCHITECTURE

— L'église paroissiale de Racour possède une curieuse tour défensive du XIV^e siècle. Cette tour est plus âgée que l'église à laquelle elle est accolée et qui daterait du XV^e siècle. M. E. PITON décrit l'une et l'autre dans un article consacré à *Racour* et son histoire (*Chronique archéologique du Pays de Liège*, janv.-fév.-mars, 1931, pp. 9 à 21). D'après l'auteur cette tour serait une ancienne tour isolée de défense. M. E. Piton décrit les pièces principales du mobilier de l'église : plusieurs statues de bois, des fonts baptismaux, une chaire de vérité et une monstrance de style Louis XIV.

— Nous trouvons dans le *Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie* (LXIX^e année, 1930) une *note rectificative sur l'église de Messines* publiée par le chanoine R. MAERE et M. ST. MORTIER, auteurs de l'article « *La crypte de l'église de Messines* » paru dans le précédent Bulletin. On sait que l'église de Messines fut entièrement détruite au cours de la récente guerre. L'écroulement des murs et de certaines voûtes mirent à nu une partie des murs de la crypte romane. C'est celle-ci, actuellement en cours de restauration, qui fut l'objet principal du premier article. Pour le reste de l'édifice disparu les auteurs s'étaient basés sur une étude antérieure du baron J.-B. Béthune (*Revue de l'Art chrétien*, 1901). Or, ils viennent de trouver des photographies de l'église de Messines antérieures à sa destruction. Un examen attentif de ces documents leur a permis de rectifier certaines assertions erronées du baron J.-B. Béthune. Ces découvertes visent notamment la partie supérieure de la tour. Celle-ci aurait été entièrement romane. Avec le transept elle constituait un ensemble du plus haut intérêt que les auteurs estiment contemporain des plus anciennes constructions romanes conservées dans notre pays. Comme d'habitude le chanoine R. Maere émaille ces deux articles

de rapprochements et de comparaisons avec d'autres monuments : c'est assez dire tout l'intérêt qu'ils offrent.

— Le *Bulletin de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles* continue sa publications d'articles scientifiques bien illustrés sur les églises du Brabant. L'abbé M. THIBAUT fait connaître, dans le numéro de mai-juin 1931 (pp. 64-75) l'église de *Droogenbosch* près de Bruxelles. Elles sont légion les églises des villages brabançons qui offrent un intérêt archéologique; mais l'abbé Thibaut a raison de signaler en plus, ici, la valeur artistique et la beauté de l'œuvre du principal maître d'œuvre de Saint-Nicolas de Droogenbosch. Cet architecte eut la légitime fierté de signer son œuvre. L'auteur a déchiffré cette inscription et l'a étudiée au point de vue épigraphique. Par comparaison avec d'autres inscriptions du même genre, datées exactement, il assigne une date voisine de 1350 à cette signature. Les détails de l'architecture rapprochent de cette date les parties principales de l'édifice : le chœur, la tour de la croisée et le croisillon septentrional du transept. Ce sont les parties les plus soignées : elles sont enrichies d'une belle décoration sculptée. L'auteur rapproche cette église de celle de Meldert, type du style brabançon du XIV^e siècle, et relève des particularités propres aux églises du Brabant notamment la tour centrale et les deux portes percées dans l'avant-chœur.

— Dans le même Bulletin, sous la rubrique *Archives des Arts*, M. J. LAVALLEYE publie des textes d'archives glanés dans les dossiers des archives ecclésiastiques provenant de *Nethen*. Signalons des objets mobiliers et d'orfèvrerie dont les paiements ont été effectués au cours du XVIII^e siècle.

L. NINANE.

SCULPTURE ET TAPISSERIE

— Une longue étude de M. DOMIEN ROGGEN, *De Beeldhouwer Jan Mone*, a paru dans *De Kunst der Nederlanden*, 1931, n^o 10, avril, pp. 372 à 387, n^o 11, mai, pp. 413 à 425, phot.

Aux assises du XII^e Congrès international d'Histoire de l'Art, tenues à Bruxelles en septembre 1930, M. Roggen a communiqué ce qu'il nomme « des faits nouveaux » concernant ce sculpteur. L'article dont il s'agit, présente

ces « faits nouveaux » au milieu d'une revision de tout ce qu'il y a déjà été publié sur Jan Mone. S'il est vrai que jusqu'à présent on n'a pas accordé, à cet artiste de la Renaissance en nos Pays-Bas, l'attention qu'il mérite, il ne nous semble pas nécessaire pour réparer cette injustice, de déconsidérer ses contemporains et successeurs, et spécialement ce délicat Jacques Du-brœucq, dont le talent n'aurait qu'une « importance provinciale » à côté de celui du « chef de file » qui est Jan Mone. M. Roggen publie un grand nombre de belles reproductions d'œuvres qu'il attribue franchement à Mone, dans les légendes, et que dans son texte il considère comme étant faites sous l'influence de cet artiste.

— Après l'important ouvrage de M. BRUCHET, *Marguerite d'Autriche, Duchesse de Savoie*, Lille 1927, plusieurs historiens d'art se sont évertués à nous faire mieux connaître l'activité de cette princesse dans le domaine des arts. L'église et les tombeaux de Brou ont été l'objet d'études nombreuses, et nous n'avons plus à revenir sur les récents articles de M^{lle} Fransolet à ce sujet, dont nous avons rendu compte ici même (tome I, livr. 2). Tout comme elle, le D^r J. DUVERGER s'est donné beaucoup de peine pour découvrir des pièces d'archives concernant les artistes qui ont travaillé pour Marguerite d'Autriche à Brou. Voici qu'il publie à nouveau un article, *Een Meesterwerk der Vlaamsche Kunst in Frankrijk, Kunst-Opbouwen*, 1931, mars, pp. 57 à 64. Phot., donnant un aperçu de l'histoire de l'église de Brou. Il insiste spécialement sur la collaboration des maîtres flamands à cette entreprise importante : Louis Van Boghem, qui dirigea les travaux d'architecture à partir de 1513 et qui reçut en outre, dès 1515, la direction des travaux de décoration; Jean Van Room qui fit les plans des mausolées; Jean Van Loven qui travailla au maître-autel; Gilles Van Belle qui aida à la confection des mausolées. Il ajoute un mot sur la participation allemande à cette œuvre par l'apport du sculpteur Conrad Meit.

— Les archives du Chapitre cathédral de Malines possèdent un précieux dessin exécuté le 4 septembre 1643 sur ordre du chapitre par son secrétaire, J. Verhaghen. Il représente le chœur de l'église Saint-Rombaut avec la mention des places à occuper par les célébrants et les officiants pendant la récitation des heures canoniales. S'aidant de divers documents extraits des mêmes archives, le chanoine EM. STEENACKERS décrit *Le chœur de l'église métropolitaine*

de *Saint-Rombaut en 1643* (*Mechlinia*, VIII, février 1931, pp. 145-155), en se plaçant au point de vue archéologique et liturgique. Ses descriptions de l'autel, des stalles, des tapisseries et des cuirs dorés sont très importantes parce qu'il fait connaître une série d'objets disparus et les noms d'artistes y ayant œuvré.

— Outre des cénotaphes et des dalles mortuaires, l'église cathédrale de Malines possédait un nombre important de monuments funéraires accrochés aux piliers, sur les murs. Lors des fêtes jubilaires célébrées en l'honneur de saint Rombaut en 1775, P. Valckx imagina de décorer l'église. Ces monuments funéraires gênaient sa réalisation, aussi le chapitre demanda-t-il à Marie-Thérèse de pouvoir les enlever et les reléguer dans les chapelles. La souveraine autorisa ce transfert, enjoignant cependant de dresser la liste des monuments et blasons déplacés. Cette liste existe encore en double exemplaire aux archives du Chapitre et aux archives de la ville, Van Caster la publia en 1901. Le chanoine ÉM. STEENACKERS reprend la question des *Monuments funéraires à l'église Saint-Rombaut à Malines* (*Mechlinia*, IX, mai 1931, pp. 1-6). Grâce à de nombreux dépouillements d'archives, il est parvenu à en connaître leurs auteurs (Mathieu Keldermans en fit notamment) et à en donner la description.

— L'État autrichien vient d'acquérir pour ses collections une très belle tapisserie de Bruxelles du premier quart du XVI^e siècle, représentant une *Piéta*, et provenant du couvent de femmes de Nonnberg, à Salzburg. M. O. G. F. (ALKE) qui signale cette heureuse acquisition : *Der Nonnberger Bildteppich, Panthéon*, mai 1931, p. 196, et en donne une fort belle reproduction, l'attribue à Pieter Aelst dont l'atelier avait acquis une renommée mondiale à la suite de l'exécution des tapisseries de Raphaël en 1515-1518. Les caractères stylistiques de cette tapisserie s'apparentent étroitement à ceux des tapisseries de la *Vie de Marie* et du *Portement de Croix*, au Palais royal à Madrid, qui portent la signature de Aelst.

— De fort belles tapisseries passèrent dans la vente Hirsch chez Christie, à Londres, le 11 juin 1931. Elles furent cataloguées comme provenant « d'une fameuse source continentale » sans plus de précision.

Deux d'entre elles méritent d'être signalées, étant de fort belles productions

de notre art national : une tapisserie de Bruxelles, de la fin du XV^e siècle, représentant l'*Adoration des Mages*, nous montre une composition encore archaïsante, qui ne manque cependant pas de grandeur dans l'expression; une tapisserie de Tournai de 1510-1520, représentant des *Scènes du règne de Charles le Grand*, nous fait voir le souci du beau travail décoratif où l'on sent percer le désir du pittoresque.

Reproduit dans *Panthéon*, juin 1931, pp. 268, 269.

L. HERMANS DE HEEL.

PEINTURE

— En vertu du droit de préemption que lui confère la loi du 31 décembre 1921 (art. 37), le Musée du Louvre peut se substituer en vente publique à l'adjudicataire d'une œuvre présentant un grand intérêt artistique ou historique. La direction du Louvre se prévalut de ce droit pour acquérir à la vente Pelletier *Une Présentation au Temple* (J. GUIFFREY, dans *Beaux-Arts*, janvier 1931, p. 2). M. ED. MICHEL, reprenant l'étude que fit de ce tableau M. Sal. Reinach en 1927, conclut que l'œuvre date des années 1440-1450, qu'elle fut peinte par un artiste français travaillant très probablement en Bourgogne pour la Chartreuse de Champmol, et que cet artiste a dû se former dans l'atelier de Campin (*Bulletin des Musées de France*, janvier 1931, pp. 1-3). M. L. DIMIER (*Oud Holland*, n^o 3, 1931, pp. 143-144) s'élève, d'autre part, contre les déductions de S. Reinach, affirmant, grâce aux mesures du panneau, que l'œuvre récemment achetée ne peut être identifiée avec celle signalée par un manuscrit de Dijon. Le tableau serait donc d'influence tournaisienne. M. Dimier note par ailleurs l'infériorité de la composition, « tout y est mélange, parce que tout y est faiblesse, incertitude, médiocrité ».

— Le Rijksmuseum d'Amsterdam a acquis récemment deux portraits d' A. Moro, celui de sir Thomas Gresham et celui de sa femme Anne Ferneley (*Maandblad voor beeldende kunsten*, VIII, juillet 1931, p. 220, phot.). Ces œuvres parviennent de l'Ermitage ; elles sont très représentatives de la manière sobre et hautaine du maître.

— M. H. LEPORINI révèle l'existence d'une *Mater Dolorosa* de l'école de

Rogier Van der Weyden dans la collection de M. Ulrich Von Hassell, diplomate allemand à Belgrade, *Eine Darstellung der Mater Dolorosa aus dem weiteren Schulkreis des Rogier Van der Weyden (Belvedere, 1931, n° 5, pp. 179-180)*. Ce panneau (40,5 cm. × 29,5 cm.) provient d'Espagne. Il est à mettre en rapport avec une série d'œuvres semblables conservées dans diverses collections que l'auteur signale.

— Le directeur du Musée des Gobelins, M. Eug. Planès, organisa récemment une exposition de dessins exécutés par A. Fr. Vander Meulen. Appelé en France au début de 1664, Van der Meulen fut nommé peintre du roi et chargé de rappeler ses conquêtes. Reçu à l'atelier des Gobelins, il y laissa ses portefeuilles et ses dessins. Ceux-ci révèlent une réelle supériorité artistique et documentaire sur les œuvres peintes. Les dessins exécutés d'après nature ont une grande valeur historique et topographique (G. BRIÈRE, *L'Exposition Van der Meulen au Musée des Gobelins*, dans le *Bulletin des Musées de France*, mai 1931, pp. 104-107).

— Le rapport annuel de la *National Gallery of Canada* (1929-1930) signale, entre autres choses, les acquisitions récentes du Musée national, à Ottawa. Nous y relevons un portrait d'ecclésiastique attribué à J. Prévost (n° 3701) et un Christ avec le croix de Rubens (n° 3696). Cette dernière œuvre est à rapprocher de la série des douze apôtres du Prado. Avant de faire partie des collections du Musée canadien, ce tableau fut la propriété de M. H. S. Roche, de Londres.

— L'action de l'art de Van Eyck sur la peinture portugaise est, suivant une théorie commune, prépondérante. M. MALKIEL JIRMOUNSKY, à l'occasion de l'exposition des *Primitifs portugais au jeu de Paume (Formes, mai 1931, pp. 81-84)* analyse les influences qui se reflètent dans l'art portugais : sans aucun doute, ce n'est pas uniquement de l'art flamand transplanté ; les élèves de Giotto et les Siennois eurent une part dans sa formation. D'ailleurs, par la technique et la réalisation, le grand primitif portugais Nuno Gonçalves est tout différent de Van Eyck.

— Le Dr W. BOMBE publie dans le *Zeitschrift fur bildende Kunst* (n° 3, 1931, pp. 68-72), la traduction allemande de son étude sur le tableau de la

Communion des Apôtres de Juste de Gand à Urbin, parue dans les *Cahiers de Belgique* (juillet, 1930, pp. 236-242).

— M^{me} J. MAQUET-TOMBU poursuivant ses études sur les peintres malinois a eu l'occasion d'examiner de près *Quelques tableaux inconnus à Malines* qu'elle révèle (*Beaux-Arts*, 25 mai 1931, p. 10).

Le Portement de Croix, la *Descente de Croix* et l'*Ecce Homo* de l'église Sainte-Catherine doivent être du maître de Gustrow, ces panneaux s'apparentent à la *Crucifixion* du même artiste conservée au Musée de Schlessheim, quoique antérieurs à cette œuvre, datée de 1521, à cause d'imperfections dénotant une main encore peu experte. La *Rencontre d'Abraham et de Melchisédech* du Grand-Séminaire de Malines sort de l'atelier de P. Coecke Van Aelst, tandis que la *Madone et l'Enfant* est proche de l'art du maître de Francfort.

— Depuis 1929, la *Sainte Suzanne* de Rubens a quitté le Musée de Berlin pour reprendre sa place au château de Sans-Souci à Potsdam où elle se trouvait depuis 1755-1756, à la suite d'un achat de Frédéric le Grand. Ce tableau est un portrait de Suzanne Fourment; le D^r Gluck a retrouvé en 1920 les mêmes traits sur un portrait de la collection de Rothschild à Paris, un dessin de l'Albertine révèle une pareille ressemblance. Le portrait de Potsdam est inachevé, il offre toute la liberté d'une esquisse lumineuse et sûre. Les accessoires, telle la palme, furent ajoutés après la mort de Rubens, cette œuvre devant dater des environs de 1639 (ÉLISABETH HENSCHELS-SIMON, *Ein unvollendetes Spätwerk von Rubens*, dans *Panthéon*, mai 1931, p. 185, planches en couleur).

— Parmi la quarantaine d'œuvres acquises au cours de ces cinq dernières années par le Musée Suermondt d'Aix-la-Chapelle, il faut mentionner un *Portement de Croix* de l'entourage de Th. Bouts (vers 1460), une *Sainte-Famille* de l'école de B. Van Orley, ainsi qu'un *Mariage mystique de Sainte Catherine* d'un peintre de l'école de Rubens (*Aachener Kunstblätter*, t. XV, 1931).

— En 1928, M. Hulin de Loo attira l'attention sur trois œuvres de Memling conservées séparément chez un marchand à Londres, au Prado et dans la galerie Czernin à Vienne. Ces panneaux ayant la même hauteur et présentant d'identiques caractères, notamment une forte influence de Roger Van der Weyden,

le savant professeur proposa de considérer ces œuvres de jeunesse comme faisant partie d'un retable. M. J. FRIEDLAENDER, pour les mêmes motifs, suggère d'y ajouter un panneau qu'il fait connaître, *Ein jugendwerk Memlings* (*Pantheon*, mai 1931, pp. 185-186); il s'agit d'un *Repos dans la Fuite en Égypte*.

J. LAVALLEYE.

ART POPULAIRE

— Nous avons signalé précédemment le volume sur *l'Art nègre à l'exposition du palais des Beaux-Arts du 15 novembre au 31 décembre 1930*, par J. MAES et H. LAVACHERY. Au moment où je rédigeais ma première chronique, cet ouvrage n'avait pas encore paru à la Librairie nationale d'Art et d'Histoire (Bruxelles-Paris, 1930). On n'aura pas attendu en vain : le volume, qui est avant tout un recueil de planches, constitue le plus beau souvenir de l'exposition mentionnée dans son titre prolixe. Une cinquantaine de planches, d'une exécution parfaite, conservent le souvenir de cet ensemble merveilleux, momentanément réuni au palais des Beaux-Arts, et justifient pleinement — ou peu s'en faut — les appréciations enthousiastes formulées par J. Maes dans l'introduction, où il retrace l'historique et décrit les sources psychologiques de « la sculpture au Congo belge », tandis que son collaborateur fait connaître, en quelques pages substantielles, « les Arts de l'Afrique noire (en dehors du Congo belge) ». On regrettera avec moi que, dans cette double introduction, les auteurs renvoient fréquemment aux numéros du catalogue de l'exposition prémentionnée, et que la « table des planches » ne commente pas brièvement les objets reproduits.

Et pourtant, l'un des auteurs est spécialiste en descriptions succinctes, précises et, quand même, détaillées à souhait. Ceux qui connaissent les *Annales du Musée du Congo belge* ne me contrediront pas. M. J. Maes y a entrepris de publier, en grands et beaux fascicules formant autant de monographies, les *Catalogues illustrés des collections ethnographiques du Musée du Congo belge*. Deux fascicules ont paru, intitulés respectivement les *Appuis-tête au Congo belge* (mai 1929), et les *Trépieds et Appuis-dos du Congo belge* (septembre 1930). Une introduction savante fait connaître l'emploi, la fabrication et la signification des objets catalogués, décrits minutieusement et reproduits avec soin, tandis qu'une carte, annexée à chaque fascicule, montre leur aire

de diffusion. Ces belles planches constituent une documentation merveilleuse pour celui qui veut étudier l'art nègre et les préoccupations esthétiques du Noir jusque dans la confection des objets usuels. Il est à souhaiter que la série continue régulièrement, grâce aux soins du directeur de notre Musée congolais, M. H. SCHOUTEDEN, et de son dévoué et savant collaborateur.

— Le nom que nous venons de citer nous fournit l'occasion de payer, en passant, le tribut bien mérité de notre reconnaissante admiration aux éditeurs entreprenants du *Livre d'or du Centenaire* (Bruxelles-Anvers, 1931), MM. LECLERCQ, DE RIDDER et DE HAAS qui ont réalisé impeccablement un monument typographique vraiment grandiose. Nous devons nous contenter ici, au lieu d'analyser dans son ensemble cet ouvrage merveilleux, de signaler la courte notice, admirablement illustrée, que M. H. SCHOUTEDEN y consacre, dans la section VIII : *La Belgique coloniale, à l'Art indigène* (pp. 577 et suiv.) : synthèse claire et suggestive que son auteur seul pouvait entreprendre et réussir. Parmi les illustrations, admirablement venues, on remarquera des figurines d'un réalisme prenant, des coupes et d'autres ustensiles d'une technique abassourdissante, enfin toute une série de masques provenant de diverses tribus congolaises. Malgré sa concision, la notice de M. H. Schouteden peut se ranger parmi les plus significatives de l'imposant *Livre d'or*. Il ne convient évidemment pas que le signataire de cette chronique parle lui-même de la notice qu'il a écrite sur le *Folklore belge de 1830 à 1930*, pour ce vaste recueil : au moins lui sera-t-il permis, ne fût-ce que pour en remercier publiquement les éditeurs, de signaler les magnifiques illustrations — spécimens typiques d'art populaire — dont ils ont agrémenté son aride énumération.

— Dans son volume sur l'*Art nègre*, M. J. MAES a reproduit, après une série de statuettes humaines et d'objets divers artistiquement travaillés, quelques types de masques, très variés mais tous également effrayants. Il est intéressant de les comparer à ceux que Fr. Olbrechts a trouvés chez les Peaux-Rouges et reproduits dans son article *Over Irokeesche Maskers*, paru dans le *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire* (janvier 1931).

— J'ai dit ailleurs (*Bull. bibliogr. du Musée belge*, 1930, pp. 48-49), tout le bien que je pensais de ce précieux *Bulletin*, mine inépuisable d'érudition

et de renseignements, où paraissent des notices archéologiques spécialisées, dues aux savants conservateurs des richissimes collections du Cinquantenaire. Bien souvent, la signature d'un article en garantit la haute valeur scientifique. Dans la dernière livraison, je signalerai la savante étude de Marcel LAURENT sur un *Grès de Siegbourg* (XVI^e siècle), représentant *la prière fervente et la prière distraite*. Dans les fascicules antérieurs, le folkloriste lira avec plaisir et profit les courts articles, soigneusement documentés, de Lucien CRICK, conservateur de la section de folklore, sur une *Plaque ayant servi à imprimer les images de dévotion du pèlerinage de Scheut* (I, p. 84); *Six bois à imprimer les images populaires* (II, p. 48); *Une image de Sainte Cicercule* (V, p. 135). Ceux qui s'intéressent aux légendes, inspiratrices d'œuvres d'art, liront avec intérêt les notices que M^{me} M. CRICK-KUNTZIGER, la dévouée secrétaire du Bulletin, a écrites, avec une compétence universellement reconnue, sur les *Tapisseries de la « Légende de Notre-Dame du Sablon »* (I, p. 2; II, p. 55; et IV, p. 108). Dans le premier fascicule de la nouvelle série, paru en janvier 1929, on trouvera le relevé de tous les enrichissements de nos musées, à la suite de dons et de legs. On y remarquera les acquisitions nombreuses faites au département du folklore, grâce au concours désintéressé de nombreux donateurs, parmi lesquels il convient de citer MM. Em.-H. VAN HEURCK et le D^r VAN SCHOOR, d'Anvers; MM. RUTTIENS, DE SAMBLANX, LEFÉBURE, R. CHALON, M^{lle} DE RONGÉ, le baron DE JAMBLINNE DE MEUX et d'autres.

Le dernier fascicule (II, 2, mars 1931) est particulièrement intéressant pour les ethnographes, à cause des contributions remarquables qu'il apporte à l'histoire artistique du Mexique, du Bénin et de la Perse, sans compter un article très suggestif sur le trésor d'Arras, trouvaille inestimable qu'une intervention malencontreuse devait transformer en véritable « tragédie archéologique ».

— Le 22 février 1931, dans la salle gothique de l'Hôtel de ville de Bruxelles, s'est déroulée une manifestation grandiose en l'honneur d'I. TEIRLINCK, le doyen de nos folkloristes flamands, qui venait d'entrer dans sa 81^e année. S. E. M. VAUTHIER, ministre des Sciences et des Arts, présidait la cérémonie. En des termes délicatement choisis, il exalta la vie noblement laborieuse d'I. Teirlinck, et rendit un hommage éclatant à la science du folklore, qu'il définit avec autant de savoir que d'élégance. En terminant, il remit au jubilaire la cravate de commandeur de l'ordre de Léopold, tandis que M. G. SMETS,

recteur de l'Université de Bruxelles, lui offrit le diplôme de docteur *honoris causa* que la faculté de philosophie et lettres lui avait décerné d'un consentement unanime. D'autres orateurs — MM. CH. GHEUDE, J. LINDEMANS et P. DE KEYSER — apportèrent à l'illustre octogénaire les hommages des folkloristes belges; M. SABBE, président du comité organisateur, lui présenta le magnifique volume de *Mélanges* (De Vlaamsche Drukkerij, Leuven), élaboré en son honneur par ses nombreux amis et admirateurs, comprenant une cinquantaine de contributions linguistiques, historiques et folkloriques. Parmi ces dernières, je ne citerai ici que l'article de L. CRICK, *Over Konings- en Aflaatbrieven*, abondamment illustré; celui de Em.-H. VAN HEURCK, *Een lied over den Antwerpschen Ommegang*, intéressant pour l'art et la littérature populaires; V. DE MEYERE y étudie *De Vlaamsche Poppenspelen* ou les marionnettes flamandes, plus spécialement anversoises, qu'il compare à leurs consœurs liégeoises, décrites entre autres par R. de Warsage; E. POLAIN, *La Complainte de saint Nicolas*; vient ensuite la contribution suggestive de L. VAN PUYVELDE, *Een onbekende schilderij met Vlaamsche spreuken*, où le savant conservateur des Musées royaux de peinture commente, avec sa compétence particulière, un tableau d'un continuateur de Breughel l'Ancien, réunissant en un groupement synthétique, dans un paysage idéal, de nombreuses petites scènes représentant des proverbes flamands. Enfin, il faut que personne n'ignore que ce recueil, abondamment varié, contient l'étude définitive sur le *Nom de Beethoven*, par A. VINCENT, un de nos plus savants toponymistes. Je mentionne encore les contributions des deux maîtres incontestés du folklore français, pour les remercier publiquement de leur précieuse collaboration : P. SAINTYVES, *A propos d'un livret populaire de botanique*; A. VAN GENNEP, *Nouvelles versions dauphinoises de l'Escriveto et du mari meurtrier de sa femme*.

— Comme je viens de mentionner l'article sur *De Vlaamsche Poppenspelen*, paru dans le *I. Teirlinck Album*, je tiens à compléter cette information au sujet des marionnettes en signalant le volume publié en l'honneur de J. FELLER par ses admirateurs et amis : *Le Bethléem verviétois. — Une survivance d'ancien théâtre religieux de marionnettes*. Verviers, 1931. M. Feller avait déjà traité le sujet : d'abord, dans le *Bulletin de la Société d'Archéologie et d'Histoire*, II (1900), puis dans ses *Notes de Philologie wallonne*, recueillies et publiées en 1912 par ses anciens élèves de rhétorique à l'Athénée de Verviers et d'autres amis et admirateurs. La présente étude est donc, comme on l'annonce sur

la couverture, une « troisième édition, complétée, illustrée de vues des tableaux du Bethléem ». Le sujet en vaut la peine : en effet, « le *Bethléem* est une *survivance d'art populaire* »; de plus, la façon dont M. Feller traite le sujet, qu'il connaît à fond, justifie l'acquisition du volume. Je regrette que je ne puisse en dire autant de l'exécution typographique. J'ai devant moi un exemplaire de l'édition de luxe, où, à part le papier, il n'y a rien de luxueux ni même de simplement soigné en fait de format, choix du caractère, banal et usé, mise en page, impression et tirage des illustrations.

La dernière partie du volume est consacrée à la bibliographie des publications nombreuses, et toujours intéressantes, de M. J. Feller : elle fait suite à celle qui a paru en 1912.

— Le *Folklore brabançon* ou « Bulletin du Service de Recherches historiques et folkloriques du Brabant » est une revue prospère, dont il m'est agréable de souligner le développement matériel et scientifique. Le dernier fascicule de la X^e année, qui constitue le n^o 60 de la collection, est consacré en entier au Congrès historique et archéologique d'Anvers (août 1930), en particulier aux travaux de la section de folklore. On trouvera un aperçu — très sommaire — de ces travaux dans des *procès-verbaux des séances de la section de folklore*, dressé par l'auteur de ces lignes, et publié dans les *Annales du Congrès*. Dans le volumineux fascicule du *Folklore brabançon* figure le texte *in-extenso* de la plupart des communications présentées à la section de folklore. L'édition française contient les travaux rédigés en français, avec un résumé des autres; l'édition flamande donne les rapports écrits en flamand et fait connaître brièvement les communications citées précédemment. On y trouvera également un compte rendu détaillé de la Manifestation en l'honneur d'ISIDORE TEIRLINCK, le doyen de nos folkloristes flamands.

Parmi ces nombreuses études, que je ne puis songer à faire connaître ici, fût-ce même par simple énumération, je signalerai celle de M. J. DE BEER, qui intéresse particulièrement l'art populaire. Elle étudie, comme il ressort de son titre prolixe, les *Blasons en papier des gildes, corporations, confréries et autres sociétés du pays d'Audenaerde*. Par la description minutieuse et la reproduction soignée de ces blasons en forme de losange, gravés en taille-douce et légèrement coloriés à la main, l'auteur a fourni une contribution importante à l'histoire de l'art populaire flamand. De plus, par ses renseignements détaillés, puisés aux sources, sur l'organisation et le fonctionnement

des différentes sociétés qui utilisaient ces blasons, il nous fait connaître leur histoire ainsi que les us et coutumes du pays d'Audenaerde. Son étude est intéressante au plus haut point. Le Service des Recherches du Brabant fait un appel pressant à ses nombreux lecteurs pour qu'ils réunissent des blasons similaires à ceux que M. J. de Beer a si bien étudiés. Nous souhaitons de tout cœur que cet appel soit entendu et provoque de nouvelles études, dignes de celle que nous venons de louer trop brièvement.

— La bibliographie du folklore régional de la France s'est enrichie d'un magnifique ouvrage, couronné par l'Académie française : *Le Vieux Quercy*, par E. SOL, archiviste diocésain de Cahors (Aurillac, 1930). De ce gros volume admirablement présenté, comportant près de 600 pages grand in-8°, je ne puis citer que les chapitres consacrés à l' « habitation et ses dépendances » et aux « costumes locaux », aussi intéressants et aussi richement documentés que les autres chapitres de cet ouvrage exhaustif.

— Au risque d'allonger outre mesure cette chronique consacrée à l'art populaire, il convient de mentionner, à cause des éloges qu'elles méritent, quelques publications consacrées à l'imagerie religieuse. Rappelons d'abord l'article, court mais substantiel et richement illustré de M. E.-H. VAN HEURCK sur *Le Culte de Saint Quirin, à Malmédy*, paru dans le *Bulletin de la Société verviétoise d'Archéologie et d'Histoire*, XXIII (1930); ensuite, du même, travailleur inépuisable dont les nombreux amis désirent ardemment la guérison définitive : *L'Imagerie des Pays-Bas*, synthèse de son grand ouvrage, écrite pour la revue *Pro Medico*, à la demande du directeur de cette publication particulièrement et doublement soignée, pour le fond et pour la forme. Comme autre synthèse, je signalerai le substantiel article de P. SAINTYVES, *L'Imagerie religieuse ou les images de sainteté*, paru dans le dernier fascicule de la *Revue du Folklore français*, organe de la Société du même nom, qu'il présida avec la maîtrise et la distinction que lui reconnaissent tous ceux qui ont le plaisir et l'avantage de le connaître. Le même érudit a publié une autre brochure, non moins intéressante que celle que nous venons de louer, où il traite *Des Contes et spécialement des Contes de fées dans les vies des saints* (Paris, 1931), précédant son grand ouvrage de critique hagiographique : *En Marge de la Légende dorée. — Songes, miracles et survivances. Essai sur la formation de quelques thèmes hagiographiques*. (Paris, E. Nourry, 1931). « Les divers morceaux

qui composent ce recueil ont été rédigés à des dates fort diverses et sans plan préconçu; ils n'en forment pas moins un ensemble d'une réelle unité. Tous traitent plus ou moins directement de la formation des thèmes hagiographiques. Les quatre premiers chapitres mettent en lumière le rôle des songes; les quatre suivants nous montrent comment agit le goût pour le merveilleux, soit spontanément, soit grâce à des interventions plus ou moins intéressées. Les quatre derniers chapitres établissent combien est grande la puissance de la tradition, spécialement dans le domaine des survivances rituelles, non seulement parmi les clercs et les moines, mais même dans le peuple abandonné à lui-même. » En transcrivant le titre complet de cet ouvrage volumineux, intéressant et bourré de faits dès la première page et jusqu'à la dernière, j'ai donné au lecteur un aperçu sommaire de son contenu. Je ne puis pas songer à entrer dans les détails ici. On les trouvera ailleurs; en effet, le livre de M. Saintyves sera examiné et critiqué à fond dans toutes les revues d'histoire : il le mérite, car c'est une œuvre dont même les adversaires de l'auteur reconnaîtront les qualités solides, quittes à ne pas le suivre jusqu'au bout.

— Pour finir en beauté, je signale enfin l'admirable publication de M. R. BRUN, *Le Livre illustré en France au XVI^e siècle* (Paris, Alcan, 1930). Sans s'occuper *ex professo* de livres ou d'images populaires, il en est question incidemment, dans le texte et dans les magnifiques illustrations qui rehaussent encore la grande valeur de cette savante étude.

JEAN GESSLER.

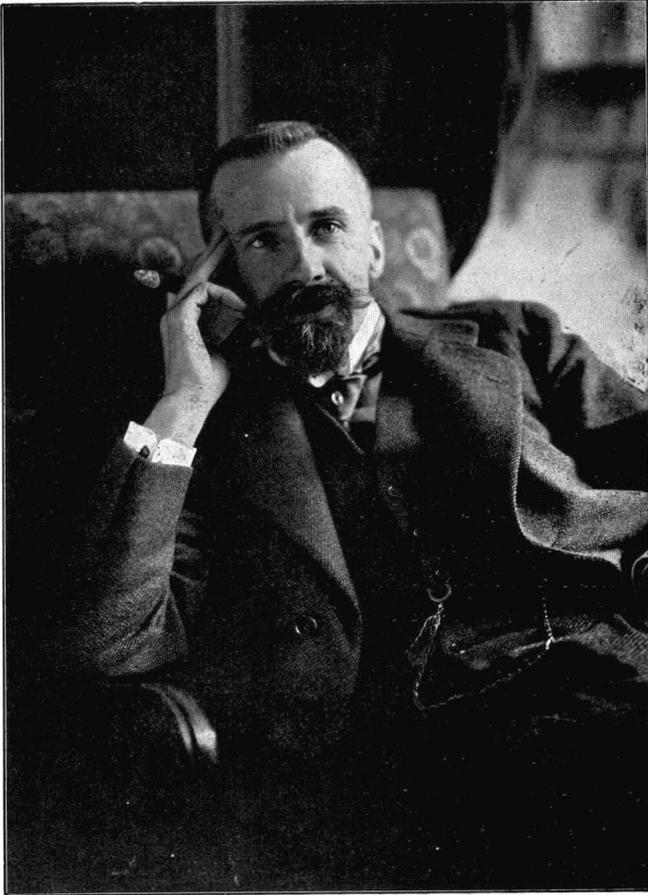
NÉCROLOGIE

EM.-H. VAN HEURCK (1871-1931)

« Ernst liegt das Leben vor der
ernsten Seele. »

SCHILLER, *Piccolomini* III, 8.

Un deuil cruel vient de frapper la science belge et, en particulier, l'Académie royale d'Archéologie de Belgique. Après une longue et pénible maladie, ÉM. H. VAN HEURCK est décédé à Anvers, le 30 juillet 1931, à la Clinique du Centenaire, loin du bel appartement où s'alignaient les livres rares et les objets précieux de ses vastes collections, au milieu desquelles l'inoubliable défunt aimait à passer des soirées fructueuses, dans une solitude propice au travail, troublée seulement par la visite de quelques amis fidèles et reconnaissants. En effet, ce solitaire — qui pouvait faire siennes les paroles de saint Bonaventure : *O beata solitudo, o sola beatitudo!* — n'était pas un isolé, conservant pour lui seul, avec un soin jaloux, les trésors de ses collections et la mine de ses annotations, recueillies au cours de ses lectures et de ses randonnées. Homme de cœur, d'une serviabilité vraiment inépuisable, il mettait sa science et sa bibliothèque à la disposition des chercheurs. Dans une *Chronique* que *La Renaissance d'Occident* a consacrée au prince du Folklore belge, j'ai montré jadis, à l'aide d'une petite statistique, plus démonstrative que les tirades les plus éloquemment reconnaissantes, « ce que représente scientifiquement l'inépuisable serviabilité de M. Van Heurck et sa documentation jamais en défaut ». J'avais pris, un peu au hasard, le livre de J. CHALON, *Fétiches, Idoles et Amulettes*, comme champ d'expérience, parce que l'auteur indique soigneusement, pour chaque document fourni, le nom de ses correspondants, disséminés à travers le pays tout entier. Quelques-uns y figurent



E. H. VAN HEURCK
1871-1931

avec une simple mention; d'autres avec mention double ou triple; le nom du regretté ÉM. H. VAN HEURCK est cité *vingt-cinq* fois dans le premier, et *vingt et une* fois dans le second volume.

Une autre statistique, tentée comme un essai de critique impersonnelle, donne une idée précise de la valeur scientifique des ouvrages de notre ami regretté et constitue le plus bel éloge de ses grandes publications. En vue d'une notice historico-bibliographique sur le *Folklore belge de 1830 à 1930*, j'avais demandé, à tous les folkloristes *up to date* : « Quels sont, d'après vous, les *sept* ouvrages les plus remarquables dus à la science folklorique belge? » Parmi les *sept* ouvrages cités le plus souvent dans les réponses, il y en avait *deux* de notre confrère et ami : 1° *L'Histoire de l'Imagerie populaire*, dont il existe deux éditions différentes (Bruxelles, 1910; Paris, 1931); 2° *Les Drapelets de pèlerinage en Belgique et dans les pays voisins* (Anvers, 1920) : ouvrage capital, aussi luxueux que savant, d'une présentation iconographique et typographique irréprochable, objet de l'admiration générale, qu'on peut classer à juste titre parmi les meilleures productions de ces dernières années.

À l'époque où je menais cette enquête, Em.-H. Van Heurck n'avait pas encore publié sa remarquable étude sur les *Images de Dévotion anversoises du XVI^e au XIX^e siècle*, parue en 1930 dans le *Compas d'or*, la belle revue des Bibliophiles anversois, qui avaient accueilli en 1927 son *Voyage autour de ma Bibliothèque*, où le savant collectionneur montrait au lecteur émerveillé — bibliophile, folkloriste ou historien de la pédagogie — une partie de ses richesses, indiquée dans le sous-titre : *Les livres populaires et les livres d'école flamands in-4°*. Ce travail original sur un sujet entièrement inédit — caractéristique de toutes les publications de l'érudit et fécond folkloriste — constitue une étude intéressante au plus haut degré, dont on attend la suite avec impatience. Celle-ci est sous presse : puissent des mains pieuses en hâter l'achèvement typographique.

Je ne puis songer à énumérer ici les nombreuses études de moindre étendue, mais d'intérêt égal, publiées par le maître de l'Art populaire dans les différents périodiques auxquels il collaborait et qui accueillaient avec empressement ses contributions si estimées.

Rappelons cependant qu'il a donné en 1912, dans nos *Annales*, une étude sur *l'Imagerie populaire de Turnhout*; en 1920, *Les Harrewijn* et *Le merveilleux dans la légende d'Hackendover*. C'est que notre confrère était attaché corps et âme à l'Académie d'Archéologie de Belgique, dont il était membre corres-

pendant depuis 1906, titulaire depuis 1919, et où il remplit de 1926 à 1929 les importantes fonctions de trésorier, comme chez les Bibliophiles anversois.

L'année passée, au Congrès historique et archéologique d'Anvers, EM.-H. VAN HEURCK présidait les réunions de la Section de Folklore, avec une science, un tact et une amabilité auxquels, dans son procès-verbal des séances, le secrétaire s'est plu à rendre hommage, au nom de tous ses confrères en folklore.

En levant la dernière séance, notre cher et dévoué Président, ravi de la bonne marche de sa section, remercia tous les membres, aussi nombreux que fidèles, et leur donna rendez-vous dans deux ans, au futur Congrès. Je me trouvais à ses côtés. Trop rarement, je l'ai rencontré depuis, absorbé par de multiples travaux, et ses nombreux amis, habitant loin d'Anvers, ne l'auront plus revu depuis les vacances du Centenaire. Profondément atterrés par l'affreuse nouvelle, nous ne pourrons, hélas ! que répéter les regrets du poète :

*A l'ami de vingt ans on ajourne un sourire...
Et la lettre de mort un matin vient vous dire !
Vous ne le verrez plus jamais... Priez pour Lui !*

Louvain.

JEAN GESSLER.

TABLE DES MATIÈRES DU TOME I

PREMIÈRE ANNÉE — 1931.

ARTICLES.

	PAGES
BAUTIER (PIERRE). — Le Triptyque brugeois de S. Lorenzo della Costa, près de Gènes	11-13
BORCHGRAVE D'ALTENA (COMTE J. DE). — Orfèvreries mosanes à l'Exposition d'Art byzantin	309-314
CASTYNE (ODA VAN DE). — La question Rubens dans l'Histoire de l'Architecture	103-119
DELANNEY (HENRI). — Essai de catalogue critique des œuvres de Nicolas de Neufchâtel	205-211
DELEN (A. J. J.). — Un dessin inédit d'Antoine Van Dyck	193-199
DESTRÉE (JOSEPH). — Portrait d'Ambroise Van Engelen, abbé du Parc	289-302
DOORSLAER (G. VAN). — Jacques Hanebaldt, peintre bruxellois du XVI ^{me} Siècle	39-48
FRANSOLET (MARIETTE). — L'auteur de la Madone Rucellai à l'église de Santa Maria-Novella, à Florence	49-53
HALKIN (LÉON-E.). — La question Del Cour	339-343
HEINS (ARMAND). — Le « Heester » à Bruges	223-226
LAES (ARTHUR). Le peintre courtraisien Roelant Savery	315-337
LAVALLEYE (JACQUES). — Une « Mise au tombeau du Christ » de Rembrandt	97-101
LOUIS (MARIA). — Nouvelle contribution à l'œuvre de Léonard Defrance	201-204
MADSEN (KARL). — Portraits de Christian II roi de Danemark, par des peintres flamands	303-307

MICHEL (EDOUARD). — Un tableau colonial de Jan Mostaert	133-141
NÉLIS (HUBERT). — Antiphonaires enluminés de l'abbaye de Forest	213-221
PEETERS S. J. (FRED.). — Le tableau dit « Sujet Mystique » à l'Exposition d'Art flamand d'Anvers	121-131
SAINTENOY (PAUL). — L'Église carolingienne de Germigny des Prés et les Basiliques trichores	15-38
SOIL DE MORIAMÉ (EUGÈNE). — Le tombeau de Jacques Kastagnes († 1327) à l'église de Saint-Quentin de Tournai	3-9

CHRONIQUE.

ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE :

Procès-Verbaux des séances (Paul Rolland)	55, 143, 227
Rapport sur l'exercice 1930	143

FÉDÉRATION ARCHÉOLOGIQUE ET HISTORIQUE DE BELGIQUE :

Procès-Verbal (Paul Rolland)	148
--	-----

RESTAURATIONS :

<i>Anvers</i> (Ferd. Peeters S. J.)	152
<i>Bruges</i> (Oda Van de Castyne)	154

MUSÉES ET BIBLIOTHÈQUES :

<i>Anvers</i> . Cabinet des Estampes (A. J. J. Delen)	237
<i>Anvers</i> . Maison de Rubens (P. R.)	161
<i>Berlin</i> . Deutsche Museum (= Kaiser Friedrich Museum). (J. L.)	75
<i>Bruges</i> . Musée (J. L.)	75
<i>Bruxelles</i> . Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (Musées d'art ancien) (Jean Gessler et Jacques Lavalleye)	71, 72
<i>Bruxelles</i> . Musées royaux d'art et d'histoire (du Cinquantenaire) (Jean Gessler et Baudouin van de Walle)	73, 156
<i>Liège</i> . Musée de la vie wallonne (P. R.)	240
<i>Mons</i> . Bibliothèque (Hector Voituron)	241
<i>Seraing</i> . Un nouveau musée régional à Seraing (E. Van den Bossche)	345

BIBLIOGRAPHIE.

BALS (G.). — Influences arméniennes et géorgiennes sur l'architecture roumaine (PAUL SAINTENOY)	248
BENOIST (LUC.). — La sculpture romantique (LUCY HERMANS DE HEEL)	264
BLOK (P. J.) et BYVANCK (A. W.). — Geschiedkundige Atlas van Nederland : de Romeinsche tijd en de Frankische tijd (LÉON HALKIN)	163
BOCK (ELFRIED). — Geschichte der graphischen Kunst von ihren Anfängen bis zur Gegenwart (A. J. J. DELEN)	165
BORCHGRAVE D'ALTENA (COMTE J. DE). — Décors anciens d'intérieurs mosans (JEAN GESSLER)	76
BORCHGRAVE D'ALTENA (COMTE JOSEPH DE). — Notes et documents pour servir à l'histoire de l'Art et de l'Iconographie en Belgique, 2 ^e série (PAUL ROLLAND)	351
BOXMEER (PH. VAN). — Steenockerzeel et Humelghem et leurs Seigneurs (PAUL SAINTENOY)	263
BREUIL (ABBÉ) et COMTE BEGOUIN. — Nouvelle gravure d'homme masqué de la Caverne des Trois-Frères (R. L. DOIZE) . .	347
BRUYNE (E. DE). — Esquisse d'une Philosophie de l'Art (H. THIBAUT DE MAISIÈRES)	365
BUS DE WARNAFFE (VICOMTE DU) et CARL BEYAERT. — Le Congrès national. Biographie des Membres du Congrès national et du Gouvernement provisoire (PAUL ROLLAND)	177
DELEN (A. J.-J.). — L'Illustration du livre en Belgique des origines à 1500 (PAUL ROLLAND)	81
DENUCÉ (J.). — Exportation d'œuvres d'art au XVII ^e siècle à Anvers. La Firme Forchoudt (A. J. J. DELEN)	261
DESTRÉE (JULES). — Le Maître de Flémalle (PAUL ROLLAND) . .	84
DESTRÉE (JULES). — Roger de la Pasture-Van der Weyden (PAUL ROLLAND)	170
EXQUEMELIN (A. O.). — De Americaensche Zee-rovers. Republié d'après l'édition princeps par C. Van Wessem (JEAN GESSLER)	367
FIERENS (PAUL). — Jean Van Eyck (PAUL ROLLAND)	359
FLIPO (VINCENT). — Memento pratique d'Archéologie française (PAUL ROLLAND)	248

FOKKER (T. H.). — Werke niederländischen Meister in den Kirchen Italiens. (J. LAVALLEYE)	255
GABRIELS (D ^r JULIANE). — Artus Quellin de Oude « Kunstryck Belthouwer » (A. J. J. DELEN)	259
GOFFIN (ARNOLD). — L'Art primitif italien. La Peinture. (PAUL ROLLAND)	257
GOLDSCHMIDT (DAISY). — L'Art chinois (PAUL ROLLAND)	249
HEURCK (EM. VAN) et C. J. BOEKENOOGEN. — L'Imagerie populaire des Pays-Bas (PAUL ROLLAND)	80
KIELLAND (THOR). — Norsk guldsmedkunst i Middelalderen (PAUL ROLLAND)	361
LAMBERT (ELIE). — L'Art gothique en Espagne aux XII ^e et XIII ^e siècles (B ^{on} VERHAEGEN)	356
LAMBERT (CURÉ G.) et DE HAULT (RAOUL T.). — Autour d'un vieux clocher; le concile de Genappe, la paroisse de Ways, la seigneurie de Thy (PAUL SAINTENOY)	264
LANGENACKER (FERNAND VAN). — Petrus Van Langenacker (PAUL ROLLAND)	84
MASSANGE DE COLLOMBS (H.). — Province de Liège. Inventaire des objets d'Art et d'Antiquité conservés dans les églises, chapelles et presbytères du canton de Malmédy	83
MAUMENÉ (ALBERT). — Maisons et meubles ardennais et wallons (PAUL ROLLAND)	169
MAYRAN (CAMILLE). — Aspects de la cathédrale de Strasbourg (PAUL ROLLAND)	355
NINANE (LUCIE). — L'Abbaye de Saint-Bavon à Gand. Étude archéologique (PAUL ROLLAND)	77
OVERLOOP (E. VAN). — La Camisia (JEAN GESSLER)	348
PEETERS, S. J. (P. FERDINAND). — L'Église Saint-Augustin à Anvers (PAUL ROLLAND)	80
PHILIPPART (HUBERT). — Iconographie des Bacchantes d'Euripide (MARCEL LAURENT)	245
PRIMS (FLORIS). — Het Stadhuis te Antwerpen. Geschiedenis en beschrijving (PAUL ROLLAND)	270
PRIMS (FLORIS). — De « Kappel van Burgondie » van Jan van Immerseel (PAUL ROLLAND)	269

RONSE (FR. TH.). — Les fonts baptismaux de Zedelghem et les fonts romans tournaisiens du XII ^e siècle (PAUL ROLLAND)	352
ROUGÉ (J.-M.). — Le Folklore de la Touraine (JEAN GESSLER)	366
ROUSSEAU (FELIX). — La Meuse et le pays mosan en Belgique (PAUL ROLLAND)	167
SCHWOB (RENÉ). — Le portail royal (PAUL ROLLAND)	355
TERVARENT (G. DE). — La légende de sainte Ursule dans la littérature et l'art du moyen âge (JEAN GESSLER)	250
WARICHEZ (CHAN. J.). — Saint Eleuthère, premier évêque de Tournai (456-531) (PAUL ROLLAND)	349
ZIMMERMAN (ERNST). — Altchinesische Porzellane im Alten Serai (H. NICAISE)	363
<i>Bibliothèque royale de Belgique. Catalogues des Expositions de reliure</i> (PAUL ROLLAND)	360
<i>Commissions royales d'Art et d'Archéologie. Table des matières des cinquante premiers tomes (1862-1911) du Bulletin</i> (J. LAVALLEYE)	178
Armorial du Royaume de Belgique et du Grand-Duché de Luxembourg (PAUL ROLLAND)	258
Hannonia 1930 (PAUL ROLLAND)	267
La Province de Namur (PAUL ROLLAND)	364
Le 150 ^e Anniversaire de la fondation de la Maison Casterman à Tournay, (PAUL ROLLAND)	266
Les « Mélanges » (JEAN GESSLER)	85
<i>Art Russe</i> (PAUL ROLLAND)	362
Revue : Architecture	181, 271, 368
Sculpture et Tapisserie	184, 273, 369
Peinture	88, 188, 276, 372
Gravure	284
Folklore (Art populaire)	91, 285, 375

NÉCROLOGIE.

E. H. Van Heurck	382
----------------------------	-----

TABLES DES PLANCHES

TABLE ONOMASTIQUE.

CIMABUE (attribué à). — La Vierge et l'Enfant Jésus. Florence, Musée des Offices	50
CONINXLOO (CORNEILLE VAN). — Parenté de la Vierge. Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles	300
DUCCIO (?). — La Vierge et l'Enfant Jésus. Florence, Église Santa Maria Novella	50
DUCCIO DI BUONINSEGNA. — La Vierge et l'Enfant, Anges et Saints. Sienne, Musée de la Cathédrale	52
DYCK (ANTOINE VAN). — Le Portement de la croix (dessin). Brême, Kunsthalle	194
DYCK (ANTOINE VAN). — Le Portement de la croix. Cabinet des Estampes du Musée Plantin-Moretus, Anvers	196
DYCK (ANTOINE VAN). — Étude pour le Portement de la croix (dessin) Collection de Sir Robert Witt, Londres	196
DYCK (ANTOINE VAN). — Le Portement de la croix. Église Saint-Paul à Anvers	198
DYCK (ANTOINE VAN). — Le Portement de la croix (dessin). Musée Wicar, Lille	194
GAVRE (JULIEN DE). — Antiphonaires de Forest « Martyre de saint Etienne et Nativité de la Vierge ». Bibliothèque de l'abbaye de Westmalle	218
HANEBALT (JACQUES). — Quittance portant la signature autographe du peintre	40
HEURCK (EMILE VAN)	382
<i>Maître de l'abbaye de Dilighem.</i> — Triptyque de l'abbaye de Diligem. Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles	296
<i>Maître de l'École brugeoise.</i> — Tryptique « Les Noces de Cana », « Le Martyre de saint André », « La Résurrection de Lazare ». S. Lorenzo della Costa, Église.	12
<i>Maître inconnu.</i> — Portrait d'Ambroise van Engelen, abbé du Parc. National Gallery Londres	290
<i>Maître inconnu.</i> — Tableau dit « Sujet Mystique » à l'Exposition d'Art flamand ancien d'Anvers, 1930, n ^o 345.	124

MICHEL FLAMENCO. — Portrait de Christian II, roi de Danemark, Musée des Beaux-Arts de Copenhague	304
MOSTAERT (JAN). — Tableau à sujet colonial	134
NEUFCHATEL (NICOLAS DE). — Portrait d'homme Musée des Beaux- Arts, Budapest	208
PASTURE (ROGER DE LA). — Christ en croix. Collection Johnson, Philadelphie	174
PASTURE (ROGER DE LA) (?). — Jeune femme (dessin). Musée du Louvre, Paris	176
REMBRANDT. — Mise au tombeau. Bruxelles, Musée (dépôt) . .	98-100
REMBRANDT. — Mise au tombeau. Dresde, Musée	98
SAVERY (ROELANT). — Bouquet de fleurs. Collection particulière.	322
SAVERY (ROELANT). — Oiseaux. Musée Royal des Beaux-Arts, Anvers	326
SAVERY (ROELANT). — Paysage avec animaux. Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles.	320

TABLE TOPOGRAPHIQUE.

<i>Amay. Église collégiale.</i> — Châsse de saint Georges et de sainte Odile (détail)	312
<i>Anvers. Musée royal des Beaux-Arts.</i> — Roelant Savery, Oiseaux	326
<i>Anvers. Cabinet des Estampes du Musée Plantin-Moretus.</i> — Antoine Van Dyck, Le Portement de la croix (dessin)	196
<i>Anvers. Église Saint-Paul.</i> — Antoine Van Dyck, Le Portement de la croix	198
<i>Anvers.</i> — Maison de Rubens : dessin de la cour (état en 1684)	116
<i>Brême. Kunsthalle.</i> — Antoine Van Dyck, Le Portement de la croix, (dessin)	194
<i>Bruges. Le « Heester ».</i> — Vue extérieure, salon du rez-de-chaussée, chambre du deuxième étage, statues de jardin. Dessins par A. Heins	224
<i>Bruxelles. Musées royaux d'Art et d'Histoire.</i> — Triptyque de Florennes (détail)	312
<i>Bruxelles. Musées royaux des Beaux-Arts.</i> — Corneille van Coninxloo. Parenté de la Vierge	300
<i>Bruxelles. Musées royaux des Beaux-Arts.</i> — Maître de l'abbaye de Dilighem. Triptyque de l'abbaye de Dilighem	296
<i>Bruxelles. Musées royaux des Beaux-Arts.</i> — Rembrandt. Mise au tombeau	98-100

<i>Bruxelles. Musées royaux des Beaux-Arts.</i> — Roelant Savery. Paysage avec animaux	320
<i>Budapest. Musée des Beaux-Arts.</i> — Nicolas de Neufchâtel, Portrait d'homme	208
<i>Copenhague. Musée des Beaux-Arts.</i> — Michiel Flamenco. Portrait de Christian II, roi de Danemark	304
<i>Dresde. Musée.</i> — Rembrandt, Mise au tombeau	98
<i>Florence. Église Santa Maria Novella.</i> — Duccio (?). La Vierge et l'Enfant Jésus	50
<i>Florence. Musée des Offices.</i> — Cimabue (attribué à). La Vierge et l'Enfant Jésus	50
<i>Gannat. Église.</i> — Évangélique	311
<i>Germigny des Prés.</i> — Église. Dessins : Relevés de Constant Dufeux en 1849, Albert Delton en 1841 et Justin Lisch en 1868. Phot. : vue intérieure	18, 20 22
<i>Lille. Musée Wicar.</i> — Antoine van Dyck, Le Portement de la croix (dessin)	194
<i>Londres. National Gallery.</i> — Maître inconnu. Portrait d'Ambroise van Engelen, abbé du Parc	290
<i>Londres. Collection de Sir Robert Witt.</i> — Antoine van Dyck, Étude pour le Portement de la croix (dessin)	196
<i>Paris. Musée du Louvre.</i> — Roger de la Pasture (?), Jeune femme (dessin)	176
<i>Paris. Musée du Louvre.</i> — (Ancienne coll. Martin Leroq). Reliquaire de la Sainte Croix (3 illustr.)	310
<i>Paris. Collection Marquet de Vasselot.</i> — Plat de reliure	310
<i>Philadelphie. Collection Johnson.</i> — Roger de la Pasture, Christ en croix	174
<i>San Lorenzo della Costa, Église.</i> — Triptyque brugeois « Les Noces de Cana », « Le Martyre de saint André », « La Résurrection de Lazare »	12
<i>Sienna. Musée de la Cathédrale.</i> — Duccio di Buoninsegna. La Vierge et l'Enfant, Anges et Saints	52
<i>Stavelot. Église primaire.</i> — Châsse de Saint-Remacle (détail)	310
<i>Tournai. Église Saint-Quentin.</i> — Tombeau de Jacques Kastangnes	4, 6, 8
<i>Westmalle. Bibliothèque de l'abbaye.</i> — Antiphonaires de Forest « Martyre de saint Etienne et Nativité de la Vierge »	218

