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

publiée par l'

ACADEMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BÉLGIQUE

avec le concours de la

FONDATION UNIVERSITAIRE

RECUEIL TRIMESTRIEL

III * 1933

DRIEMAANDELIJKSE UITGAVE

BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

uitgegeven door de

KON. BELGISCHE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE

met de medewerking van de

UNIVERSITAIRE STICHTING

"Reproduit, à 150 exemplaires, avec l'autorisation de L'ACADEMIE ROYALE D'ARCHEOLOGIE DE BELGIQUE"

KRAUS REPRINT
A Division of
KRAUS-THOMSON ORGANIZATION LIMITED
Nendeln/Liechtenstein

1977

Printed in The Netherlands

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

BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

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

publiée par l'

ACADEMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE

avec le concours de la

FONDATION UNIVERSITAIRE

RECUEIL TRIMESTRIEL

III * 1933

DRIEMAANDELIJKSE UITGAVE

BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

uitgegeven door de

KON. BELGISCHE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE

met de medewerking van de

UNIVERSITAIRE STICHTING

BRUXELLES ET PARIS

KRAUS REPRINT Nendeln/Liechtenstein 1977

"Reproduit, à 150 exemplaires, avec l'autorisation de L'ACADEMIE ROYALE D'ARCHEOLOGIE DE BELGIQUE"

KRAUS REPRINT A Division of KRAUS-THOMSON ORGANIZATION LIMITED Nendeln/Liechtenstein

1977

Printed in The Netherlands

METSYS ET LE PORTUGAL

Gràce à l'étude, aujourd'hui relativement complète, de notre peinture aux XVe et XVIe siècles, et grâce à une connaissance meilleure des artistes qui, par leur situation et par la qualité de leur œuvre, devaient être les plus notables à cette époque, on peut déterminer la proportion des influences nationales ou étrangères et, en conséquence, le degré plus au moins grand d'originalité qui s'y manifeste. Ainsi, la légende d'une école « portugaise-van eyckienne » s'écroule, parce que le voyage de Jean Van Eyck entre le 16 décembre 1428 et le 8 octobre 1429, malgré l'objet de sa visite ainsi que le prestige de son nom, démontre précisément combien florissante était alors déjà la tradition picturale en notre pays. A cette époque Nuno Gonçalves avait commencé son apprentissage; nous le voyons en 1450, « peintre royal » c'est-à-dire reconnu et consacré. Il eût été naturel que l'artiste portugais employât les procédés flamands que l'on pratiquait alors non seulement en Flandre mais partout. Au contraire, la peinture de Nuno Gonçalves n'utilise pas la préparation de colle et de craie, qui fut de règle beaucoup plus tard seulement et elle est appliquée « à plein corps » sur le panneau avec une remarquable audace; de même chez ses continuateurs immédiats, comme l'auteur anonyme du saint Teotonio et du saint Francisco du Musée de Lisbonne, et chez d'autres, postérieurs en date, tels que Jorge Afonso, dont la maîtrise se place dans les deux premières décades du XVI° siècle.

De plus, dans l'orientation qui devait marquer notre grande école du portrait, élevée par Nuno Gonçalves à un si haut point de perfection, notre artiste ne se laissa pas gagner par le sentiment du pittoresque tellement puissant chez un Jean Van Eyck. Le paysage qui, chez les maîtres flamands ses contemporains et continuateurs, demeure une préoccupation constante, n'intervient pas du tout dans l'œuvre du peintre portugais.

La découverte de la route maritime des Indes en 1498, et les contacts plus étroits avec les nations étrangères, surtout avec Anvers, devaient altérer cet admirable courant. En même temps le groupement des artistes dans des ateliers, indispensable à la réalisation des nombreuses commandes suscitées par notre enrichissement subit, porta un coup sensible à l'individualisme de la période précédente. Dans le portrait seul la tradition se maintient intacte, logiquement et sans brisure, de Nuno Gonçalves à Cristóvão de Figueiredo et Sanchez Coelho, parce que pareille forme d'art répond aux qualités essentielles de la race, et que le caractère objectif fondamental ne lui permet pas de se plier à des façons étrangères. De plus, les peintres portugais, à partir de la seconde décade du XVe siècle (Jorge Afonso est encore en 1508, nommé « examinateur et contrôleur de toutes les œuvres royales »), vont entrer franchement dans les voies nouvelles, et sans manquer toutefois d'affirmer avec éclat le génie portugais, subir de manière plus précise l'influence de l'art du dehors.

Sans oublier Dürer, qui exerça une action marquée sur l'école de Viseu, les noms qui s'imposent ici sont ceux de Bernard Van Orley, qui travailla au moins deux fois pour le Portugal (autour des années 1519 et 1540), et surtout de Quentin Metsys, dont le rayonnement dans notre école se discerne au cours de trente années au moins. Mais ces influences sont plus apparentes que réelles, parce que nos peintres du XVe siècle, — même les plus cosmopolites, comme Gregório Lopes, — conservent une large part de tradition nationale, en ce qui concerne le portrait d'abord, et dans les autres compositions, même en interprétant avec un accent particulier des sujets inspirés de compositions étrangères. Il surent garder quelque chose de l'esprit particulariste de leurs aïeux; le *naturalisme* de leur vision

leur montrait décor et personnages dans ce reflet de mer et d'Orient dont on ne saurait faire abstraction quand on étudie l'art portugais.

* *

Bien que réduite à ce que nous venons d'exprimer, l'influence de Quentin Metsys va se manifester dès le début du XVIe siècle. Et nous disons dès le début, parce que, si ce qui nous en reste remonte plutôt à la seconde décade de ce siècle, on ne peut oublier qu'en 1504 déjà, Eduardo o Portuguès (Edouard Portugalois) était l'élève du maître à Anvers, — artiste certainement si flamandisé qu'il fut reçu deux ans plus tard comme franc-maître dans le gilde de Saint-Luc; ni qu'en outre dans plusieurs panneaux du retable de l'ancienne chapelle majeure de la cathédrale d'Evora, l'influence d'Albert Bouts est aisément reconnaissable; or cet artiste paraît avoir été l'un des maîtres ou au moins avoir « inspiré » Metsys durant les premières années de son apprentissage à Louvain.

Ensuite, d'où provient le sfumato caractéristique de quelquesuns des panneaux de l'ancien rétable de la chapelle majeure de l'église de Saint François d'Evora, (œuvre du peintre portugais Jorge Afonso et dont l'exécution se place entre 1500 et 1508). Est-ce par un courant direct d'influence milanaise ou par l'intermédiaire des travaux de Quentin Metsys, dont les figures montrent ces contours adoucis et vaporeux à l'instar de Léonard de Vinci? Il est difficile de se prononcer, parce que l'art de Jorge Afonso, éclectique, offre aussi de légers reflets de l'école de Colmar, tout en continuant dans une appréciable mesure la tradition nationale de Nuno Gonçalves. Cependant lorsqu'on étudie chronologiquement l'œuvre de cet artiste, depuis son retable de Saint François d'Evora (1500-1508) jusqu'aux tableaux de la collection Relvas (1515-1520?), en passant par l'ancien retable de la chapelle majeure de la cathédrale de Viseu, l'on ne peut s'empêcher de reconnaître que ce sfumato s'accentue d'œuvre en œuvre, révélant ainsi dans les derniers panneaux de la collection Relvas, une influence indiscutable du grand maître

d'Anvers. Ce sfumato, rappellons-nous qu'il apparaît déjà dans une œuvre de Gérard David, la Vierge et l'Enfant du Musée de Bruxelles, remarque point négligeable pour le cas qui nous occupe, car il est prouvé qu'en 1501 vint au Portugal et y demeura dix mois un certain Roelof Van Velpen, (1) peintre originaire de Louvain, où précisément vécut et travailla Albert Bouts.

Après Jorge Afonso, il faut citer Gregorio Lopes, chez lequel l'influence de Metsys apparaît plus subtile! Gendre de Jorge Afonso et plus tard «peintre royal» comme lui, Gregório Lopes exécuta vers 1510 le retable de l'autel de Santa Auta, au couvent de la Madre de Deus. On ne relève en ce travail aucune réminiscence du retable de la chapelle majeure de cette église, peint dix ans auparavant par un disciple de Metsys, qui n'a pas oublié Memling. Le style précieux des « maniéristes anversois » se manifeste ici. Nous nous plaisons à souligner le caractère essentiellement mondain de l'œuvre du maître portugais, sur lequel agissent toujours la magie de l'Orient et la préoccupation de ses étranges exotismes. Il ne lui était même pas nécessaire d'aller étudier ces maîtres dans une grande métropole flamande, ni même de se déplacer pour ceta dans le pays même. Dans son propre couvent les bons modèles ne lui manquaient pas, puisque de la Madre de Deus provient l'admirable triptyque du Musée de Lisbonne, attribué à Met de Bles, et qui émane de l'un des plus notables peintres de ce groupe (2). Le retable de Santa Auta n'est pas seul à nous montrer Gregório Lopes libéré de l'action de Metsys. Dans ses tableaux du monastère de Saint-Bento, (d'où la qualification de maître de Saint-Bento qui désigna longtemps l'artiste postérieur de quelques années à ce retable), cette influence bien que visible, n'est que relative. Pour la trouver dans toute sa netteté, nous devons attendre près d'une décade, car elle ne se montre qu'en

⁽¹⁾ Communication de M. HULIN DE LOO.

⁽²⁾ Ce triptyque fut attribué naguère à Mabuse, par le prof. Joaquim de Vasconcelos (pp. 44-45 du Cat. de l'Exp. d'Art Sacré Ornemeutal de 1895) et cette attribution semble se confirmer par la récente découverte du DT Max Friedlaender au Musée de Copenhague d'un dessin de cet artiste ayant servi de base à la réalisation de la partie centrale du triptyque,

1536 dans une de ses peintures du couvent du Cristo de Tomar: le retable de la chapelle Notre-Dame. Cette influence est néanmoins plus perceptible dans le retable de l'église de São João Baptista, de la même ville, qui doit dater de peu après 1540.

Mais cette influence n'affecte ni son caractère, ni sa technique, qui se rattachent à la tradition. Elle se limite à quelques maniérismes et se révèle surtout dans les détails de composition, comme dans son tableau du *Festin d'Hérode*, qui évoque immédiatement les volets du célèbre *Ensevelissement du Christ* au Musée d'Anvers. Comment expliquer cela? Gregório Lopes voyagea sans doute en Flandre avant 1536, et vit alors là l'œuvre de Metsys. Car pareille réminiscence aurait été impossible sans la connaissance directe de l'original du maître flamand ou d'une copie dont il ne subsiste aucun vestige.

Le dernier cas est celui de Frey Carlos « Flamand de Lisbonne »! Celui-ci est, en effet, né à Lisbonne de parents flamands. A ce que nous avons écrit déjà sur cet artiste, en le désignant comme l'un de nos peintres ayant subi de la façon la plus nette l'influence de Metsys, nous devons à présent apporter une légère modification imposée par une meilleure étude de son triptyque du Musée de Lisbonne, la première en date de ses œuvres connues à ce jour et antérieure de quatre ans à l'entrée de l'artiste au couvent de l'Espinheiro, en 1517. L'examen attentif de ce triptyque ne permet cependant pas d'affirmer que son auteur ait reçu des enseignements dans un atelier anversois. L'influence de Metsys sur Frey Carlos se montre donc ainsi plus tardive, conséquence certainement de la venue au Portugal d'œuvres du grand peintre flamand. Le triptyque du Musée de Coïmbre prend place dans cette chronologie; arrivé ici en 1517 c'est-à-dire précisément l'année où Frey Carlos entra au couvent de l'Espinheiro, dans les environs d'Evora.

La date de 1529 (Apparition du Christ à la Vierge), semble d'accord avec cette hypothèse. C'est la première œuvre et la plus typique que l'on connaisse de Frey Carlos sous cette influence.

Abordons maintenant le problème que pose le triptyque du Musée de Coïmbre. Nous ne croyons pas que ce triptyque, — ainsi que nous l'avons déclaré déjà, — ait été la première œuvre de Metsys parvenue au Portugal; mais ces panneaux par leur proportion, leur caractère et leur qualité, apparaissent comme les plus importants du maître, et doivent à ces divers titres se placer avant tous les autres (de sa main ou de son atelier) quant à l'influence exercée.

Si l'histoire de son identification est simple et se raconte en peu de mots, les documents qui s'y rattachent exigent un plus long développement, justifié par l'intérêt, — quelque chose de neuf en résultant pour l'histoire du peintre!

Lorsque nous vîmes pour la première fois, au Musée de Coïmbre, les deux volets (1) qui y avaient été apportés peu de temps auparavant par son directeur, Sr. Antonio Augusto Gonçalves, — ce que l'on savait d'eux (outre leur provenance immédiate, le couvent de Santa Clara de cette ville) était leur rapport avec le document publié par le Cardinal Saraiva.(2) Mais leur état de conservation était déplorable, à cause des retouches destinées à cacher les parties abimées; aussi, bien que notre impression quant à leur valeur réelle fut bientôt sûre, un doute subsistait quant à leur auteur. Nous pouvions à peine déterminer qu'il s'agissait d'un peintre de l'école d'Anvers au XVe siècle. Plus tard, lorsque nous retournâmes les voir, c'est le nom de Metsys qui s'imposa à nous. Mais nous n'osâmes pas encore formuler catégoriquement cette attribution à cause de leur aspect. Cependant, dès que grâce à notre initiative les panneaux furent confiés au restaurateur Luciano Freire, nos doutes prirent fin. Seulement, par déférence

⁽¹⁾ On ne connaît du triptyque que les deux volets. La partie centrale a disparu. Si celle-ci a été mutilée, il est possible que la *Virgen dolorosa* (aujourd'hui au Musée de Coïmbre; œuvre de METSYS) en provienne. Simple hypothèse, car je n'ai pas eu l'occasion de réexaminer à ce point de vue le fragment en question.

⁽²⁾ Edit de la même date, 11 septembre 1517, pour donner un retable au monastère de Santa Clara de Coïmbre, à placer dans la salle du chapitre. Un document annexe constate que le Roi fit faire le retable en Flandre (Œuvres « complètes » - Toine IV, - pag. 292, n° 82).

pour M. Hulin de Loo, autorité incontestée en la matière, nous lui envoyâmes les photographies, en lui communiquant notre opinion. Et le savant historien belge non seulement confirma notre manière de voir mais encore exalta la qualité de la trouvaille. Pour lui comme pour moi les deux panneaux étaient deux œuvres des plus importantes du maître.

Il y a lieu d'ajouter, comme je l'ai dit, ce que l'on sait de la venue de ces peintures au Portugal, et d'après d'autres de ses œuvres ainsi que de celles de son atelier qui se trouvent encore ici, nous arrivons à constituer un chapitre du plus haut intérêt pour l'histoire du grand maître d'Anvers.

L'on connaissait déjà l'extrait du Cardinal Saraiva — et le directeur du Musée de Coïmbre ne l'ignorait pas, - établissant immédiatement une possibilité de relation entre ce texte et nos tableaux. Mais n'ayant pas sous les yeux le texte entier du document, on commettait une erreur, dans laquelle tomba également un érudit d'habitude bien informé de tout ce qui touche à nos administrateurs en Flandre. En effet — transcrivant l'affirmation de Joaquim de Vasconcelos que nos dits administrateurs n'étaient pas de simples agents commerciaux, mais des amateurs cultivés et du goût le plus sûr, - Braancamp Freire y ajoute la restriction que l'un d'eux, Silvestre Nunes, sans devoir être tenu pour un ignorant, ne rentrait cependant pas dans la catégorie de ceux qu'exaltait Joaquim de Vasconcelos. La lecture intégrale que nous fîmes du document nous démontra précisément le contraire, à savoir que Silvestre Nunes ne fit pas exception à la règle et avait le droit de figurer avec honneur parmi ses compagnons dans la très noble lignée des administrateurs qui, comme João Brandão, Ruy Fernandes et Damião de Goes, servirent le bon renom de leur pays à l'étranger par leurs rapports éclairés avec les lettrés et les artistes les plus éminents Ce fut en vérité Silvestre Nunes qui, sur l'ordre du roi Don Manuel, acheta le triptyque dont le Musée de Coïmbre conserve aujourd'hui deux volets dégradés. Et en vérifiant le fait, nous pouvons conclure à la probabilité, sinon à la certitude, que le retable a été exécuté entre la fin de

1513 et le milieu de 1517, date du séjour de Silvestre Nunes en Flandre, ce qui du reste concorde avec le style de la peinture ellemême (1). Dans le second de ces documents du Cardinal Saraiva, l'administrateur écrit entre autres choses, « que le dit Seigneur (le roi Don Manuel), lui avait ordonné de faire faire en Flandre le retable» mission qui aura certainement mis plus d'une fois Silvestre en contact avec Metsys à Anvers, notre présomption étant ainsi en harmonie avec le grand intérêt qu'offraient ces peintures aux yeux de cet agent.

Rappelons que ce même agent fut chargé en 1514, par le roi Don Manuel de communiquer aux religieux de l'Observance de Saint-François, réunis alors en chapitre général dans la métropole flamande. l'arrivée à Lisbonne d'une ambassade de Preste João, avec « chose si neuve comme il n'y en a pas dans le monde »; que ce fut lui également qui, par ordre du même monarque, passa contrat le 19 mai 1516, avec les musiciens qui vinrent alors à Lisbonne pour le service de la chapelle royale, fait qui dut être encore un point de contact avec le grand artiste flamand, puisque Metsys, selon Van Mander, en même temps que peintre et lettré, était aussi « grand musicien ». Ces relations de Metsys avec nos agents se maintinrent certainement jusqu'à la mort de l'artiste en 1530, car si de Francisco Pessoa, successeur de Silvestre Nunes, l'on ne sait rien de précis, non plus que de João Brandão et de Ruy Fernandes, il semble naturel que l'un et l'autre soient demeurés en contact avec le peintre flamand; tous deux en effet, grands amis de l'art, eurent l'honneur

⁽i) Se rattachant à la même période d'activité artistique de Mersys, existent deux tableaux représentant l'Ecce Homo, comme le volet du Musée de Coïmbre. L'un d'eux fait partie du Musée installé au Palais Ducal de Venise, et l'autre appartient à un collectionneur de Madrid, celui-ci publié pour la première fois, en 1929, par le Dr Max Friedlaender. L'illustre professeur lui assigna la date de 1515, ce qui est une preuve de sa vision exacte, car l'éminent critique ignorait alors les documents que nous possédions à cet égard. Nous estimons le panneau de Venise le plus ancien des trois (vers 1513.)

Nous ne connaissons pas la provenance de l'Ecce Homo de Madrid, mais on peut supposer qu'il fait partie des œuvres parvenues au Portugal du vivant de Metsys. — Avec son suaire typiquement portugais, proche parent du célèbre Ecce Homo (XV° s.), au Musée de Lisbonne, l'Ecce Homo de Cristovao de Figueiredo, à Santa Cruz de Coïmbre, qui date de la troisième décade du XVI° siècle, est plus proche de ce Metsys de Madrid que du tableau similaire du Musée de Coïmbre.

de rencontrer Albert Dürer à Anvers en 1520-1521, lequel fit leui portrait et eut pour le second la plus sincère amitié. Damião de Goes, lui, n'a pu voir Dürer aux Pays-Bas, car il n'y arriva qu'en 1523, c'est-à-dire près de deux ans après le retour du maître à Nuremberg. Il n'a pu en conséquence participer aux fêtes données à l'occasion de la réception du peintre flamand dans la maison de Metsys « rue des Tanneurs », ni à l'hommage que les agents portugais lui rendirent à la même occasion. Quoique Damião de Goes n'ait donc, au cours de ses voyages, résidé à Anvers qu'à partir de 1523, son goût et sa culture artistique permettent de supposer que, pendant sept années, il eut le loisir d'apprécier un peintre de la réputation de Metsys. L'amitié commune du peintre flamand et de l'agent portugais pour Erasme a pu aussi les rapprocher, encore que les rapports de Goes avec le philosophe hollandais remontent peut-être à une époque postérieure à la mort de Metsys.

Nous possédons le propre témoignage de Damião de Goes, parlant de Metsys en termes qui témoignent de l'estime où il tenait l'artiste. Et, détail intéressant, ce passage dans lequel l'agent portugais continue la tradition de ceux qui connurent personnellement Metsys, l'appelant familièrement Mestre Quintino comme le firent Erasme, Dürer et Thomas Morus, — est de l'année 1572, date de sa première désignation en quelque sorte officielle par son nom dans les vers que lui consacre le peintre-poète Dominique Lampsonius. Loin des Flandres et en terre portugaise, Damião de Goes paraît ainsi — de même que les intimes et contemporains de Metsys — ignorer le nom de famille de l'artiste, ce nom qui n'apparaît pas non plus dans les registres au moment de sa mort et que pourtant Metsys n'oublia pas d'inscrire en 1509 dans son admirable triptyque de la Légende de Sainte Anne. (Son nom se lit encore neuf fois d'ailleurs sous diverses formes dans les archives de la gilde de Saint-Luc).

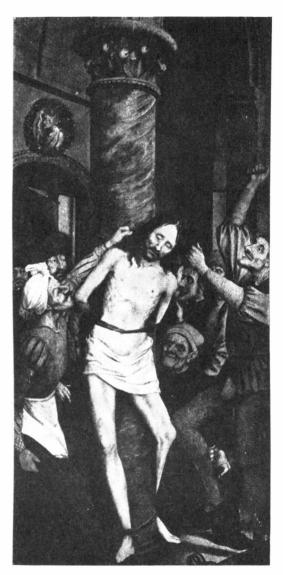
Dans les actes du procès que l'Inquisition fit, en 1571, à Damiâo de Goes, nous trouvons la liste dressée pour sa défense par l'ancien agent du Portugal en Flandre des œuvres d'art qu'il envoya de l'étranger, et de celles qu'il donna lui-même à diverses églises après

son retour dans le royaume (9 février 1572). En mentionnant ces dons aux fins de démontrer sa ferveur religieuse et d'écarter l'accusation d'hérésie portée contre lui, Damião de Goes s'exprime ainsi : « Item, j'ai donné à la dite église de Nossa Senhora da Varzea (Alenquer) un retable à volets sur lequel est peint un crucifix, pièce qui vaut plus de cent cruzados à cause de sa grande perfection, faite par maître Quentin. » Et pour donner du poids à cette partie de ses allégations, Damião de Goes n'oublie pas de déclarer en outre que la liste qu'il présente est écrite de sa main, ni d'insister sur la grande perfection du retable, garantissant son jugement critique par la valeur marchande de la peinture, en vérité élevée, car cent cruzados d'or équivalent à près de cinq mille escudos! Dans le cours du procès, divers témoignages font allusion à ce retable, connu pour avoir été admiré avec d'autres œuvres d'art dans la maison que Damião de Goes habitait alors à Lisbonne, véritable musée visité par les nationaux et les étrangers de marque. C'est une preuve de plus de la haute opinion que Damião de Goes avait de ce retable; en effet, l'ayant amené de Flandre quand il en revint pour la dernière fois en 1545, il le conserva pour son plaisir, s'en privant seulement dans la suite en faveur de Nossa Senhora da Varzea, à Alenquer, église où il fut baptisé et dans laquelle il érigea une chapelle pour lui et ses héritiers.

Ecrivain et administrateur en Flandre, grand ami des Flamands, pour l'indépendance desquels il participa au siège de Louvain, Damião de Goes, qui fut on le sait un diplomate et un lettré de réputation européenne, en contact intime avec les hommes les plus célèbres de son temps comme Erasme, était donc un véritable amateur d'art dans le sens noble du mot. Il méritait l'honneur d'être portraituré par Albert Dürer!

Nous en puisons une autre preuve dans ce que le procès nous apprend de sa prédilection pour des artistes aussi notables que Metsys, mais de tendance différente. Admirateur de maître Quentin et Simon Bening, Damião de Goes l'est, également, de Jérôme Bosch; car, outre le superbe triptyque des *Tentations de saint*





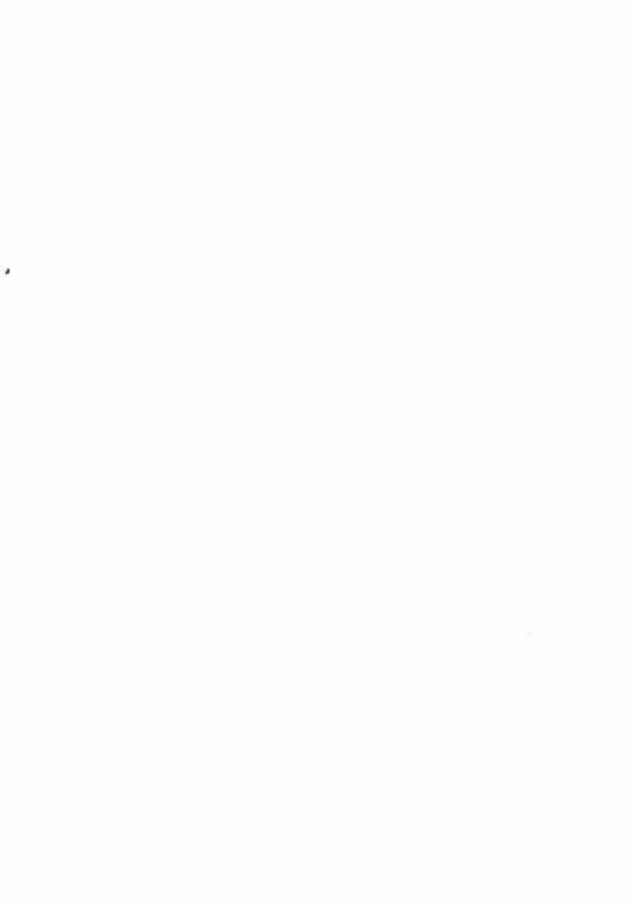
QUENTIN METSYS

Ecce Homo.

Revers des volets d'un triptyque.

Flagellation.

Musée de Machado de Castro, Coimbra,



Antoine, qui est aujourd'hui l'une des gloires du Musée de Lisbonne, il posséda au moins deux œuvres de ce peintre : le Couronnement de Notre-Seigneur Jésus-Christ et les Tentations de Saint Job.

Pour qui étudie l'œuvre de Bosch, la référence aux *Tentations* de Saint Job offre un intérêt considérable à cause de l'attribution à cet artiste des deux *Epreuves de Job* qui font partie respectivement du Musée de Douai et de la collection Max Coninck à Bruxelles. Je ne connais que par des reproductions ces tableaux, et ne puis me prononcer formellement sur leur authenticité; j'incline toutefois à croire qu'il s'agit bien d'œuvres authentiques de Jérome Bosch, et que celui de la collection Coninck en tout cas a appartenu à Damiâo de Goes.

Le problème des *Tentations de Job* touche à celui de l'évolution que l'artiste aurait subie dans les dernières années de sa vie. Mais les allégations de Damiâo de Goes sont encore précieuses parce qu'elles nous fixent sur la valeur marchande de ces œuvres, dont le coût, près de deux cents *cruzados* pour les deux *Tentations*, représente pour chacune d'elles, un prix analogue à celui que Damiâo de Goes paya pour le tableau déjà cité de Metsys. Damiâo de Goes ne se borne d'ailleurs pas à ces informations : il nous indique encore le prix qu'il paya pour le livre des *Heures de Notre Dame*, « enluminé par maître (Simon) de Bruges », (Simon Bening) commandé à Anvers en 1544. Ce livre n'est sans doute pas celui que possède aujourd'hui le Musée de Lisbonne (1); il coûta le triple du prix de chaque peinture de Bosch et de Metsys.

Quant au tableau du Couronnement de Notre-Seigneur Jésus-Christ, Damião de Goes ne nous en dit pas le prix; il écrit seulement « qu'il vaut beaucoup d'argent ». En peu de mots, il définit admirablement le caractère de l'art de Metsys, en lui-même et en

⁽¹⁾ Celui qui appartient au Musée National d'Art ancien, fut selon moi exécuté pour l'Infant D. Fernando et doit être un de ceux que Damião de Goes envoya des Flandres à ce prince en 1530. Et l'hypothèse de M. Hulin de Loo que ce livre d'Heures serait l'œuvre, non de Bening, mais de Gérard Horenbaut, ne modifie pas notre conclusion. Bening à qui fut passée la commande, aurait été en ce cas entrepreneur ou intermédiaire, ayant, faute de temps ou pour tout autre motif, confié l'exécution à l'atelier, encore si peu étudié, de son imitateur et voisin.

relation avec celui de Bosch, quand il exalte la « grande perfection de l'œuvre » de celui-là et la « nouveauté d'invention de l'œuvre » de celui-ci. Et pareille remarque, admirable dans sa concision, suffit pour le déclarer l'un des grands critiques d'art de son temps. La place d'honneur en effet lui appartient dans la phalange illustre de ceux qui surent mettre à leur véritable rang ces deux grands maîtres flamands!

* *

Quand nous avons parlé du triptyque du Musée de Coïmbre, nous avons dit qu'en le mentionnant en premier lieu, nous ne tenions probablement pas compte de l'ordre chronologique de l'arrivée au Portugal des œuvres de Metsys. Il n'est guère croyable que les autres peintures de cet artiste qui vinrent ici, autant celles qui s'y trouvent encore que celles qui ont disparu, ne soient pas entrées dans le pays avant 1517. Et si nous considérons les dates de 1504 et 1506, ainsi que les relations du Portugal avec Metsys, la présence d'un Portugais dans l'atelier du maître implique son contact avec nos administrateurs à Anvers, qui avaient la charge du paiement des pensions concédées à ceux-ci. Ajoutons-y la date de l'inauguration du couvent de la Madre de Deus, à Lisbonne, et l'influence de Metsys que révèlent quelques-uns des petits panneaux du XVe siècle qui se trouvent encore dans l'église et firent partie sans doute du retable de l'autel majeur de la chapelle primitive; ces panneaux ne peuvent en aucune façon être postérieurs à 1509.

Provient également de la Madre de Deus un groupe d'œuvres indiscutables du grand maître d'Anvers. Le Musée de Lisbonne possède l'une d'elles. Les autres ont quitté le Portugal; ainsi la *Présentation au Temple* appartient aujourd'hui à M. Harris de Londres. Justi les vit lors de son voyage en notre pays et les décrit comme de « véritables joyaux » dans ses *Estudos da Arte Espanhola*. Il mentionne, outre le panneau Harris, et celui qui est entré dernièrement au Musée de Lisbonne, l'*Enfant parmi les Docteurs*,

les deux panneaux suivants : le Repos pendant la Fuite en Egypte et la Lamentation au vied de la Croix. Mais Justi les tenait comme production d'artistes portugais ayant étudié à Anvers, leur donnant ainsi une origine analogue à celle de la Vierge tenant l'Enfant entre deux Anges attribuée par lui à Eduardo le Portugais, précisément l'artiste qui en 1504 travaillait à Anvers dans l'atelier de Metsys. Or, si l'attribution de ce dernier tableau à notre compatriote est plausible (il garde dans le Musée dont j'ai la charge l'attribution formulée par le critique allemand), l'on doit selon moi, attribuer aussi à Eduardo le Portugais les panneaux analogues du Musée de Lyon et de Mme Darcy à Paris: également celui que possède M. Harris, et qui provient du Portugal. L'on ne peut cependant exprimer le même avis en ce qui concerne l'Enfant varmi les Docteurs et les autres tableaux de la série. Ainsi que l'affirme M. Friedlaender pour la Présentation au Temple, le Repos pendant la Fuite en Egypte et la Lamentation au pied de la Croix (1), ils sont de Metsys, parce qu'ils offrent toutes les caractéristiques qui lui sont propres. Ils ont d'autant plus de valeur à nos yeux qu'ils ne peuvent être postérieurs à 1500, et correspondent donc à une période très peu connue de l'artiste.

L'étude de l'œuvre de Metsys au Portugal et des productions qui chez nous montrent son influence, nous conduit à d'autres découvertes intéressantes. Je citerai le tableau appartenant à la famille de la défunte comtesse d'Elda, la Vierge et l'Enfant sur fond d'or avec le caractère des œuvres typiques de Metsys, dans un style toute-fois plus linéaire et plus dur, s'harmonisant au reste avec la matière sur laquelle il se découpe. Envoyé par le roi Don Fernando II à Bruxelles vers le milieu du XIXe siècle, pour y être restauré; il ne pourra être convenablement étudié qu'après avoir été soumis à un nouveau nettoyage qui lui restituera ses parties originales. Si cette peinture est de Metsys, elle nous apprendra beaucoup sur la formation artistique, encore si mal connue, du maître.

⁽¹⁾ Le Dr Max Friedlaender ne reproduit pas dans son livre récent sur Metsys, l'Enfant parmi les Docteurs parce qu'il ne le connaissait pas. Il n'y a que peu de temps que j'ai pu examiner et identifier ce tableau.

De l'artiste formé dans l'atelier de Metsys, ou au moins orienté vers les procédés techniques du maître (ses compositions sont en revanche souvent inspirées de peintres très différents) le Musée de Lisbonne possède une œuvre attrayante à plus d'un titre. Nous nous en référons à l'étiquette adoptée par le Dr Friedlaender, de maître du triptyque Morrison d'après la collection qui abrite à Londres l'une de ses œuvres typiques. Le triptyque de notre Musée émane indiscutablement de ce maître et, par ses qualités, peut se mettre au rang du prototype; il présente en outre l'intérêt spécial d'être une variante de la Vierge avec l'Enfant de la collection du duc de Westminster, d'une valeur documentaire et artistique considérable. Le panneau du duc de Westminster est, à mon avis, la partie centrale d'un triptyque dont le Musée de Lisbonne conserve — en copie — les deux volets, répétant avec de légères différences les volets du triptyque Morrison.

Ces œuvres sont-elles toutes de la même main? Nous ne connaissons la peinture du duc de Westminster que par une photographie, et nous n'osons rien affirmer. Mais ce panneau s'écartant un peu de la composition centrale du triptyque de notre Musée est précisément, par le fait de ces divergences, plus près du prototype de Memling, la Vierge avec l'Enfant et le donateur du Musée de Vienne, n'offrant pas les caractéristiques du maître du triptyque Morrison. toujours plus imprécis de forme et, surtout, beaucoup plus mouvementé. Les différences se marquent en plus d'un point, depuis la structure des personnages, comme on peut le voir, par exemple, en comparant les têtes des Vierges et leurs manteaux. Notre triptyque appartint au couvent de la Madre de Deus, où nous en avons trouvé en 1912 les trois panneaux dispersés et repeints; nous les apportâmes alors au Musée où ils furent reconstitués dans leur état primitif.

L'analyse que nous venons de faire des tableaux de Metsys s'applique également au tableau d'Edouard le Portugais, jadis en possession de la comtesse d'Elda et appartenant aujourd'hui à la collection de M^{me} Panwitz. De même la composition de *l'Adoration des Mages*, de Gregório Lopes, peintre royal, qui travailla

vers 1519 pour le couvent de la Madre de Deus, est semblable à la composition si caractéristique de *l'Adoration des Mages* de la chapelle Saint-Jean-Baptiste de l'église du Sauveur à Valladolid, et à *l'Adoration des Mages* de la collection Johnson à Philadelphie, cette dernière étant indiscutablement de la main du maître du triptyque Morrisson. Autant d'arguments en faveur de notre thèse qui tend à attribuer à ce maître le retable de Valladolid! Depuis que nous avons pu étudier, dans de meilleures conditions, ce retable célèbre, nous avons, contrairement à l'opinion de Justi, conclu qu'il ne pouvait être de la main de Metsys, et l'avons déclaré dès cette époque au directeur du Musée de Valladolid, à qui nous sommes redevables des facilités de cette visite.

Maintenant que le D^r Friedlaender, dans son récent livre sur Metsys, a mis en évidence l'œuvre du maître du triptyque Morrison, nous tenons les peintures du retable de Valladolid pour un travail *possible* de cet artiste. Et si nous ne sommes pas plus affirmatifs, c'est parce que les conditions d'examen du retable, malgré qu'elles se trouvent fort améliorées, ne sont pas encore telles qu'on le souhaiterait.

Bien qu'il ne soit pas de Metsys ni même d'un peintre formé dans son atelier, un triptyque du Musée de Lisbonne, provenantégalement du couvent de la Madre de Deus, ne peut manquer cependant de nous retenir encore, parce qu'il établit la grande influence du maître flamand.

Œuvre qui, d'après moi, émane d'un artiste de l'extrême nord des Flandres, sinon allemand, mais qui passa certainement à Anvers et y connut le retable fameux, l'Ensevelissement du Christ, commandé à Metsys par la gilde des Charpentiers de la ville. Ce triptyque de Lisbonne apparaît comme une version libre, très imprévue, du retable fameux! — entièrement différent dans la technique, — car la peinture, privée des transparences de l'œuvre de Metsys, est appliquée « à plein corps » et revêt par endroits une grande brutalité, — le triptyque s'impose néanmoins quand on le considère dans son ensemble; le procédé s'harmonise avec le carac-

tère même des personnages et la violence des sentiments qui les agitent. Gardant sur les revers de ses volets les sujets des revers de ceux d'Anvers, le peintre laisse de côté, sur les faces, les scènes relatives à la vie de saint Jean pour leur substituer celles de la Résurrection et du Christ sur le chemin du Calvaire, dont le mouvement est accentué encore par la dureté du coloris. L'artiste a donné le maximum d'expression au panneau central, la Descente de Croix, où il atteint un effet insolite du fait que le personnage qui au point le plus haut de la scène, aide Joseph d'Arimathie à soutenir le corps du Nazaréen est — cas peut-être unique dans l'iconographie de l'époque! — représenté par un nègre aux traits les plus grossiers possible... Quelle en est la raison? Une intention iconoclaste de l'auteur du retable voulant ôter à la scène son onction mystique ? Nous ne le croyons pas, quoique tout soit possible à une époque où l'hérésie touchait consciemment ou inconsciemment tant d'esprits surtout dans le pays d'où venait le peintre. L'explication est autre et la signification de cette figure plus élevée. Recueilli sur les quais du grand port flamand, ou sur les nôtres à Lisbonne si le retable a été exécuté au Portugal, le nègre, qui y représente un des fidèles compagnons du Christ, entre dans la composition non comme une figure épisodique, mais bien plutôt comme une incarnation de l'un des aspects les plus nobles que revêtirent les découvertes portugaises: la propagation de la foi dans les terres qu'alors nous apportâmes à la Chrétienté!

JOSÉ DE FIGUEIREDO
Directeur du Musée national d'Art ancien de Lisbonne.

ESSAI SUR JUSTE LE COURT, SCULPTEUR FLAMAND (1)

Venise fut, presque à toutes les époques de son histoire, une cité cosmopolite, de telle façon que, dès son origine, elle eut avec les pays lointains des relations très actives.

Si le commerce ouvre de grandes voies à la civilisation, on ne peut douter que, grâce à lui, s'établissent entre les hommes des relations plus intimes comme celles qui se rattachent à l'industrie, au costume, à l'art.

Ce fut au printemps de 1314 que s'ouvrit la première ligne officielle de navigation Venise-Flandre. Combien il serait intéressant d'étudier aussi les relations artistiques nouées alors entre les deux contrées! Ce furent les fabriques flamandes qui fournirent les magnifiques tapisseries aux nobles familles vénitiennes. Par la suite, l'école vénitienne de peinture fit entendre sa note mélodieuse de couleur et d'atmosphère, que l'on reconnaît dans l'art flamand par une plus grande liberté dans les thèmes traditionnels et par une gamme chromatique plus éloquente et plus vive.

Ainsi, Gaspard de Crayer n'a pu demeurer indifférent à l'étude des œuvres de Paolo Veronese, mais il en a conservé une influence appréciable; ainsi, Antoine Van Dyck, ainsi Daniel Van Dyck,

⁽¹⁾ Cet article a été offert par l'auteur à l'Institut Historique Néerlandais à Rome. M. Hoogewers, Directeur du dit Institut, veut bien le communiquer à notre Revue dans une traduction trançaise de Mlle M. Fransolet.

qui, à l'école de l'art vénitien, trouva aussi une réponse à ses affections, en épousant Lucrezia Ranieri, fille du peintre bien connu.

J'ai rappelé ces quelques faits pour affirmer l'existence à Venise, et de longue date, d'une société, ou si l'on veut un terme plus clair, plus riche de signification, d'une « famille flamande », qui était en pleine floraison au XVIIe siècle, quand le sculpteur Juste Le Court en devient le chef.

Le sculpteur Juste Le Court fut l'un des principaux artistes de l'époque du baroque à Venise.

Ses dons et ses dispositions artistiques personnels, les élèves qu'il a formés et la chance qui lui fut toujours favorable lui ouvrirent la route à la renommée, à la richesse, à la célébrité.

Si l'architecture vénitienne du XVII^e siècle est représentée par un maître constructeur caractéristique en la personne de Baldassare-Longhena, lequel sut donner au baroque vénitien cette merveilleuse originalité qui le place parmi les plus grands architectes du temps, au contraire, en ce qui concerne la sculpture, Venise n'eut, pour tout le XVII^e siècle, pas un seul sculpteur vraiment digne de renom. Le champ artistique est occupé et quasi dominé par des artistes qui viennent du dehors, d'autres régions de l'Italie et de l'étranger. Et précisément des Flandres, arriva dans la lagune vénitienne, dans la deuxième moitié du XVII^e siècle, le plus grand de tous, le Flamand Juste Le Court, un berninesque, lequel, durant son séjour à Venise, (1657-1679), exécuta de nombreuses œuvres, parmi laquelle la plus fameuse, sinon la plus artistique, est l'autel principal de l'église votive de Santa Maria della Salute. (Fig. 1)

Juste Le Court fut le centre d'un glorieux courant artistique formé en grande partie d'étrangers, dont quelques Flamands d'abord, courant distinct de celui que sera l'école vénitienne, laquelle commença à s'affirmer avec *Francesco Cabianca*, pour atteindre la gloire avec *Giovanni Marchiori*

Rappelons brièvement la biographie de Juste Le Court.



FIG. L - MAÎTRE-AUTEL.

Photo Anterson

Venise, Eglise Santa-Maria della Salute.

Juste Le Court naquit à Ypres, en Flandre, et su baptisé dans l'église Saint-Martin de cette ville, le 27 août 1627 (1).

Si quelques-uns voulaient contester son nom en invoquant les variations *Cort*, *Corte*, *de Corte*, nous pourrions ajouter que des œuvres signées par lui portent aussi *Le Corte*. Au fond, comme firent d'autres étrangers qui demeurèrent un temps assez long en Italie, lui aussi, petit à petit, italianisa son nom original *Le Court*.

Il semble que l'un de ses frères, nommé Jean, était prêtre (2). Cependant, notre Giusto, à ce qu'il paraît, ni par son inspiration, ni par sa manière de vivre, ne donna preuve d'orthodoxie; ainsi on écrivit de lui: « Il n'était pas du tout bon Catholique ».

Il fut d'abord l'élève de son père, Jean Le Court, qui avait la renommée d'être un bon sculpteur; de sorte que, quand Juste vint à Venise (1657), il était déjà habile dans son art; il était aussi précédé d'une certaine réputation, parce qu'il avait été à Rome, à l'école du créateur du style baroque et qu'il apportait donc l'écho fidèle du chevalier Gian Lorenzo Bernini.

Déjà, dans sa patrie, il avait eu des commandes. Son modèle de la Vierge pour la *Chapelle des Fusilliers* de la cathédrale d'Anvers avait été publiquement approuvé et sculpté, dans la suite, par Corneille, fils de Jean Van Mildert (1648).

On se souvient aussi de son projet d'autel pour l'église de Saint-Martin, d'Ypres, travail réalisé par A. Quellin, parce que Le Court avait, peu auparavant, quitté la Flandre pour l'Italie où la célébrité et les œuvres du Bernin attiraient les meilleurs artistes.

En quittant Rome, il se fixa à demeure à Venise, peut-être parce qu'ici plus qu'ailleurs les artistes pouvaient trouver des mécènes et du travail.

⁽¹⁾ Pour les détails biographiques, nous renvoyons à THIEME-BECKER, Allgem. Lexikon der bildenden Künstler VII (1912), p. 480. (Manoscritti dell' architetto Temanza). Voir encore pour la classification des œuvres du maître T. H. FOKKER, Werke Niederländischer Künstler in den Kirchen Italiens (Haag, 1931), pp. 145-148.

⁽a) Dans une quittance le nom de Jean est précédé de R. D., qui d'habitude a la signification de « Reverendo don... »

Le Court, étranger mais doué du sens d'opportunité et d'importunité — ce qui veut dire l'art de savoir cueillir la bonne occasion, d'être tenace, enragé pour atteindre son propre but et son avantage — réussit rapidement, par son travail et par ses intrigues, à se faire estimer et craindre, de telle manière que la plus grande partie des commandes importantes lui furent confiées, les compétiteurs étant contraints à chercher de la besogne ailleurs.

Le Court fut l'ami de deux peintres en renom de ce temps : le vieux Giacomo di Castello (1), peintre animalier très apprécié, assez sensible à l'art des Flamands, et qui, peut-être, dans sa jeunesse, avait visité la Flandre, et du peintre Carlo Lotti.

Il eut avec eux non seulement des relations nées de l'affinité du génie et de l'art, mais encore des affaires : ils faisaient ensemble et de bon accord le commerce des pierres précieuses.

Il fut lié avec Melchior Barthel, sculpteur saxon, l'un de ceux qui quittèrent Venise « parce qu'ici Monsieur Juste avait toutes les commandes et ne laissait point à d'autres la possibilité de travailler » (2).

Le fait que l'un de ses travaux, le bas-relief en marbre figurant le mystère de l' « Annonciation », qui se trouve au-dessus d'une porte au pont de Cavallo à SS. Jean et Paul, fut attribué à Le Court, confirme les relations existant entre les deux sculpteurs. De même, se trouvaient alors à Venise des artistes élèves de Giovanni Boheme; c'était le Hongrois Michele Fabris, c'était Arrigo Merengo et beaucoup d'autres, qui constituaient, comme je l'ai dit, une famille artistique.

Sont nommés aussi comme ses élèves : les Bonazza, Francesco Penso (Cabianca), Antonio Tarsia, Matteo Calderoni, Francesco Bernardoni. Mais ils se ressentiront tellement peu de son art et de son esprit artistique qu'ils formeront, au contraire, l'école vénitienne.

⁽¹⁾ A notre avis, il était le fils du Brabançon Frans van den Kasteele, maître très renommé à Rome, sur lequel nous attendons une étude de M. Achille Bertini Calosso. (Note de M. G. J. Hoogewerff).

^{(2) «} Perche esso Monsieur Ginsto aveva tute le commissioni, nè lasciava ad altri modo d operare. »

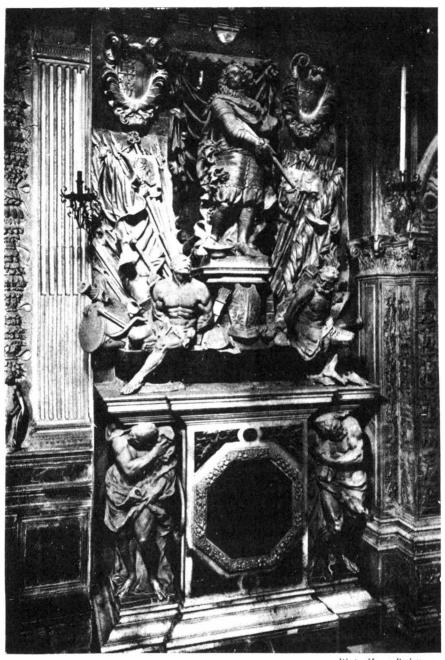


Photo Musco Padova.

FIG. II. — MONUMENT DE CATERINO CORNARO.

Padoue, Eglise Saint-Antoine.



Juste Le Court ne prit point femme et finit sa vie, assez longue, à Venise, en 1679, dans le quartier de Santa-Sofia.

Dans l'art baroque, le style berninien est célèbre parce qu'il est complet, c'est-à-dire qu'il a su harmoniser si parfaitement, faire se répondre et unir les deux coefficients principaux de l'art : l'architecture et la sculpture, de manière à nous présenter ce qui se nomme « le grandiose » dans la conception artistique.

Celui qui, comme Le Court, dissocie les deux éléments nuit au style ; il réduit le parfait à l'imparfait ; et, exagérant malgré lui dans une direction seule, il fait violence à l'esprit de l'artiste créateur.

Le Court n'a jamais atteint la perfection du style berninesque. Peut-être ne le comprit-il pas, parce qu'il suivit un but trop pictural. Au contraire, ses élèves, moins versés mais plus sculpteurs de pur sang, comprirent mieux cet accord entre la partie architectonique et la partie sculpturale, et leurs résultats sont souvent plus satisfaisants que ceux du maître.

Si Le Court avait conservé dans son art cette saveur flamande qu'il nous révèle dans les premières sculptures, il aurait laissé des compositions architectoniques originales et plus agréables à l'œil; mais, insistant dans un style qu'il ne comprenait qu'à moitié, c'est-àdire pour la seule partie de la sculpture, il n'atteignit pas toujours la perfection voulue.

Pauvres d'invention sont, de fait, ses monuments funéraires dans l'église de San-Clemente in Isola et l'autel principal de l'église de Sant'-Andrea.

Toutefois, si notre jugement concernant la composition architectonique ne peut être tout à fait favorable, nous lui reconnaissons, à la place, une grande habileté à déterminer et à dessiner la forme.

En effet, il se montre parfait connaisseur du nu, exact dans les proportions, les mesures, le geste, le mouvement. Si parfois il exagère dans le geste ou dans une draperie bizarre, c'est avec intention, parce que, en le faisant, il croit à l'illusion d'exprimer avec plus d'efficacité la force et la virilité. Ses formes pourtant

sont peu variées : après examen on peut ramener tous ses figures à trois ou quatre types fondamentaux, certainement pas davantage.

Il est étrange qu'un artiste aussi sensible et presque parfait dans le nu, qui est la partie la plus difficile, ait revêtu parfois ses figures d'une draperie négligée et mal taillée, présentant des plis contrariés, renversés, des nœuds, qui ressemblent assez à des ébauches de travaux en bois.

Il est demeuré un berninesque, cependant sans audace et sans envol, presque toujours ordonné et sincère.

Il semble que la quiétude de la lagune vénitienne ait calmé en lui tout enthousiasme, et ait assoupi tout désir de capricieux idéals.

Nous disons que Juste Le Court est un berninesque, mais par là nous n'entendons pas dire qu'il ait été un imitateur aveugle des formes du grand maître, mais bien qu'il en a compris l'esprit et qu'il a su créer des œuvres originales.

Plus tard, quand toute son œuvre sera connue et étudiée, nous verrons qu'il peut dignement rivaliser avec les meilleurs sculpteurs du baroque de Rome, avec l'Ottoni, Le Gros, De Rossi, Monti, Rusconi, Mochi, Morati.

Il est impossible de dire le nombre précis de ses œuvres à Venise; elles sont, en fait, très nombreuses, et l'étude des documents de l'époque lui en assignera certainement d'autres.

Les guides signalent les principales. Ainsi, trouvons-nous ses travaux dans les églises de la Madona dell'Orto, de San-Nicoló da Tolentino, Santa-Maria gloriosa dei Frari, San-Clemente in Isola, San-Lazarro dei Mendicanti, Sant'-Andrea Apostolo, San-Michele, Santa-Maria della Salute.

Il nous paraît que l'artiste était établi à Venise déjà dès 1657. Là il travailla avec l'architecte Giuseppe Sardi et le sculpteur Francesco Cavrioli au monument funéraire que le noble Vénitien Comte Girolamo Cavazza fit exécuter pour lui-même de son vivant. On a l'habitude d'attribuer à Le Court deux figures allégoriques qui ornent ce monument : « l'Honneur » (FIG. III) et la « Vertu ».



Fig. III. — L'Honneur. Venise, Eglise Madonna dell' Orto.



Fig. IV. — ANGE PORTE-CIERGE. Venise, Eglise San Nicoló da Tolentino.



Fig. V. — LA JUSTICE. Venise, Eglise San Lazarro dei Medicanti,



FIG. VI. — LA FORCE. Venise, Eglise San Lazarro dei Medicami,

Nous disons « on a l'habitude », car quand nous comparons les deux autres figures allégoriques « La Prudence » et « la Générosité » avec des travaux certains de Le Court, par exemple avec les figures féminines de l'autel de Sant'Antonio dai Frari, nous remarquons une telle analogie, que nous sommes porté à considérer encore celles-là comme œuvres du maître.

L'iconologie veut que « l'Honneur » soit figuré comme un adolescent robuste tenant un bâton de la main droite, une corne d'abondance de la main gauche, la tête couronnée de lauriers : Bâton, corne d'abondance et couronne symbolisent les sources de l'honneur : la science, la richesse, la domination.

Le Court s'est tenu étroitement au programme. La partie inférieure de sa statue, dont l'attitude et les plis offrent beaucoup d'analogie avec les anges de San-Nicoló da Tolentino (Fig. IV), indique que c'est l'une de ses premières œuvres à Venise; en effet la fraîche spontanéité du travail montre que dans l'imagination de l'artiste les impressions qu'il a recueillies peu auparavant à Rome devant les œuvres du Bernin vivaient encore en lui. Cette statue qui rappelle l'influence du Bacco de Sansonivo est une figure bien proportionnée modelée excellemment, avec une véritable maîtrise, particulièrement dans les extrémités, le bassin, la tête très bien harmonisée.

« La Vertu » est représentée sous les traits d'une femme douée de prestance masculine (« Virtus » — disait déjà Valerius Maximus — vient « a viro vel a viribus »), qui tient dans la main droite une couronne de lauriers en signe de victoires remportées par elle. « La Prudence » est une femme qui se regarde dans un miroir, comme si elle cherchait ses propres imperfections afin de les chasser. La dernière figure, qui sème de l'argent sans y regarder, est « la Générosité » qui donne sans compter, mais d'autre part met en mémoire le bien qu'elle reçoit.

Parmi ses premiers travaux à Venise, on compte aussi les deux Anges à candélabres, placés devant l'entrée de la chapelle San-Gaetano dans l'église San-Nicoló da Tolentino (Fig. IV).

Ce sont réellement deux très belles images, nobles de geste et d'attitude; on sent ici l'influence d'une école et d'un art qui ne sont pas italiens. On remarque surtout dans l'expression du visage que le maître n'a pas rejeté son origine flamande.

L'autel principal de la même église est garni de deux Anges qui furent exécutés à leur tour par Le Court. On doit aussi lui attribuer les deux Anges qui, en manière de cariatides, soutiennent le grand tabernacle et qui sont très analogues à ceux qui servent d'appui à la base du groupe sur l'autel principal de Santa-Maria della Salute, l'une des œuvres certaines du maître (FIG. I).

Dans l'église de Santa-Maria Gloriosa dei Frari on trouve deux autels, l'un dédié à Saint-Antoine, l'autre placé, comme pendant, en face, dédié au Crucifix, tous les deux riches de marbres et de sculptures et dont Le Court fut l'architecte et le sculpteur.

Caractéristique est le groupe du Crucifix avec les deux Anges. Ceux-ci, pleins de force, de vie et de foi, en forment peut-être la meilleure partie. Le corps du Sauveur comme nu est traité de façon remarquable, mais le drapé de l'étoffe est tout-à-fait maladroit.

Dans l'église de San-Clemente in Isola Le Court exécuta deux monuments funéraires, l'un pour Giorgio Morosini, mort en 1676, l'autre pour Pietro Morosini, mort en 1683. Inutile de dire que le monument de Pietro était achevé déjà avant sa mort.

Les deux monuments montrent beaucoup d'analogie : la partie principale de chacun repose sur une architrave lourde d'ordre dorique portée par deux télamons, figures de vieillards aux muscles sinueux. Le monument de Pietro consiste en un sarcophage sur lequel trône l'image de « la Justice »; celui de Giorgo montre le héros lui-même vêtu de son armure, au repos, agenouillé sur un riche prie-Dieu.

Dans son livre sur l'architecture et la sculpture en Venétie, Selvatico (1) formule un jugement très défavorable sur ces deux monuments. Nous devons tenir compte que Le Court était beaucoup plus sculpteur qu'architecte de telle sorte que, une fois les

⁽¹⁾ Pietro Selvatico, Sulla Architettura e Sulla scultura in Venezia, 1867, p. 441.

figures créées, il ne savait pas les grouper en un tout, de manière à en former une unité architectonique. Dans ce domaine, il était tout l'opposé de son contemporain Longhena, pour lequel les statues n'étaient que des détails nécessaires dans le cadre architectonique (1). Le Court même avait senti ce défaut et nous le voyons ainsi emprunter beaucoup à ce contemporain pour ce qui concerne la partie architectonique. Ainsi n'échappera à personne l'analogie qui existe entre la moitié inférieure des deux monuments en question et la base du grand monument funéraire que Longhena exécuta en 1659 pour le doge Giovani Pesaro et qui se trouve dans l'église des Frari : cariatides, architraves, squelettes en bronze qui tiennent la plaque en marbre avec l'inscription, plaque traitée comme un drap, tout ça se trouve déjà dans le travail précédent.

Dans l'église de San-Lazzaro-dei-Mendicanti on trouve comme éléments du monument Mocenigo deux statues : « la Justice » et « la Force », signées toutes deux : « Giusto de Corte Fiammengo f... » (Fig. V et VI). Reflet de l'art français dans la pose théâtrale, donc peu sincère et peu spontanée; cependant les figures qui palpitent sous la draperie trop étudiée se ressentent de l'art classique. Le plus grand nombre des historiens d'art pense qu'il faut attribuer vraisemblablement aussi à notre maître la grande figure de Alvise Mocenigo, dans son riche uniforme de capitaine de mer.

En 1677, notre maître travaillait pour l'église de Santa-Mariadelle-Vergini. Le contrat, signé le 25 juin de cette année, existe encore; par ce document Le Court accepte de faire les statues et les ornements pour l'autel de la Madone.

En 1679, il acheva l'autel de l'église de Sant'Andrea. Dans ce travail on voit combien sa fantaisie a diminué au cours des années. Le Mont Thabor, élevé au-dessus de l'autel, se retrouve à peu près identique dans l'église de San-Moisé, masse rocheuse qui figure là le Mont Sinaï; le motif même reflète une piètre dose d'imagination.

⁽¹⁾ F. FAPANNI, Intorno all' architetto Baldassare Lonchena, Venezia 1873.

L'autel représente la Transfiguration. Sur le sommet de la montagne le Sauveur faisant un geste de bénédiction; à ses côtés deux groupes; l'un de deux, l'autre de trois figures; d'une part les prophètes Moïse et Elie avec saint Pierre; de l'autre saint Jacques et saint Jean. Au milieu de la montagne, une sorte de niche est ménagée pour l'exposition du Saint-Sacrement, niche formée de nuages et d'un drap déployé par des anges. Puis viennent le tabernacle et la table pour la messe. En dessous de cette table est couchée la figure du Christ mort, dont la tête repose sur un coussin de dimensions énormes. Andrea Brustolon, qui a vu l'œuvre, formule à son propos un jugement très éloquent; parmi ses dessins nous en trouvons qui s'inspirent de cette œuvre de Le Court, notamment des deux anges qui flanquent la niche et qui, en effet, constituent la meilleure partie de l'autel.

De Juste Le Court, est aussi le saint Jérôme qui se trouve sur la Cantoria de l'église de San-Michele-in-Isola.

Tandis que Cicogna dans son « Iscrizioni Veneziani » et avec lui d'autres historiens de l'art, attribuent à Le Court le bas-relief de l'Annonciation qui se trouve au-dessus de la porte d'une maison près de « Pinte del Cavallo » (non loin de San-Giovani-e-Paulo), Temazan dit dans son « Zibaldone » (1), que cette œuvre est de Marchio Paven, un sculpteur saxon, qui a laissé à Venise différentes œuvres, mais dut finalement retourner dans son pays, puisque, comme nous l'avons dit plus haut, les commandes étaient données à « Monsieur De Corte ». Nous ne savons sur quels documents reposent ces attributions.

Il nous reste à parler de la plus connue ou plus exactement de la plus populaire des œuvres du maître : l'autel principal de Santa-Maria-della-Salute (Fig. I).

Quand ce travail lui fut commandé, il était le sculpteur le plus rénommé de Venise, parce que les décrets disaient que le travail serait confié à qui avait alors une renommée solidement établie.

⁽¹⁾ Vite dei piu celebri architetti.



FIG. VII. — SAINT JACQUES, Venise, Eglise Santa-Maria della Salute.



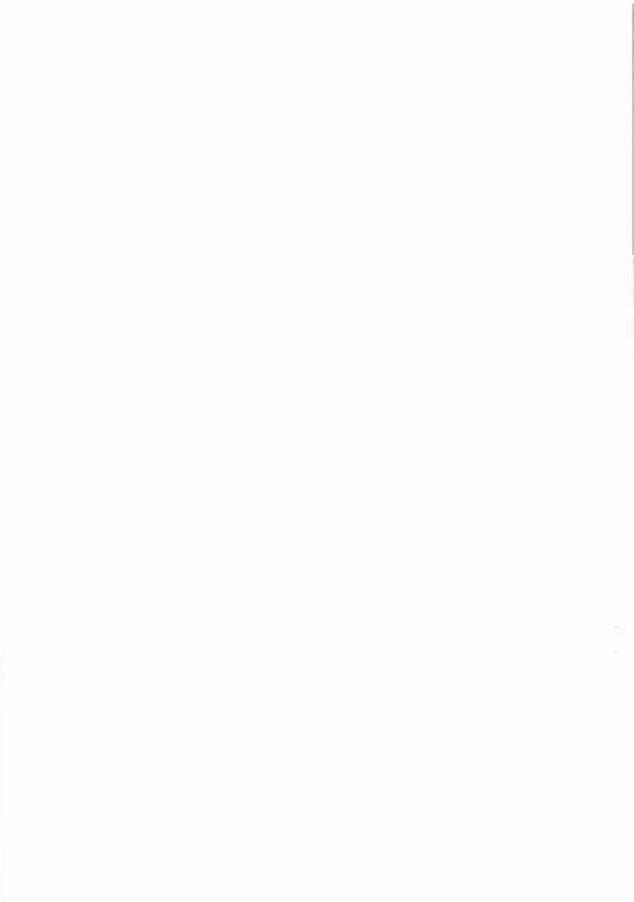
Fig. VIII. -- Saint André. Venise, Eglise Santa-Maria della Salute.



Fig. IX. — PUTTO. Venise, Eglise Santa-Maria della Salute.



Fig. X. — Bacchus enfant. Vemse, Palazzo Rezzonico.



La base du groupe rappelle, par les anges qui la soutiennent, le tabernacle de San-Nicolò-da-Tolentino.

Le grand groupe est formé par la Vierge, qui accueille la prière de la matrone (Venise) agenouillée à ses pieds, et par la figure de la Peste, mise en fuite par un angelot brandissant une torche ardente.

Pietro Selvatico, dans son histoire de l'architecture et de la sculpture vénitienne, estime que le groupe est grandiose et qu'il y apparaît quelque éclair de génie, spécialement dans la figure de la Peste qui est alerte.

Quelqu'un a écrit que la figure de la Vierge servit de modèle au Tiepolo dans le groupe de « Vierge en gloire », de la Scuola del Carmine. Nous ne pouvons accepter cette idée, parce qu'aucun artiste digne de ce nom n'a jamais trouvé de relations entre ces deux œuvres, et parce que l'étourdissante fécondité du génie de Tiepolo — les moindres caprices suffisaient — ne peut certes avoir eu besoin, pour créer son chef-d'œuvre, d'un stimulant sans grande originalité.

En soi, le travail est confus et non l'œuvre d'un seul artiste; les élèves de Le Court y travaillèrent sûrement. La figure de saint Marc ne ressemble pas, certes, à celle de saint Laurent; dans celle-ci se reconnaissent un autre esprit, une technique différente. Les vêtements sont plus tourmentés; on y distingue les coups de gouges de sculpteurs de bois flamands

Gracieux sont les deux « putti » aux côtés de la table de l'autel (Fig. IX). Modelés avec vigueur, avec des volumes pleins, traités avec sûreté; bien encadrée par les petites ailes et la draperie, la tête est la partie la meilleure.

Du même maître se trouvent, dans la même église, les deux statues des saints protecteurs de Venise, San Marco et San Lorenzo Giustiani, de même que les figures d'apôtres, dressées dans des niches près de l'autel (Fig. VII et VIII) : Saint Jacques : Belle et vigoureuse statue, pleine d'énergie contenue dans la pose; seulement les jambes mesquines et la surabondance des plis lui nuisent;

saint André: Figure moins réussie que la précédente, mais digne d'être signalée pour la belle tête et pour l'étude des mains. Elles appartiennent aux meilleures œuvres du Flamand.

Dans un petit travail de Francesco Lazzari, intitulé « Notizie di Giuseppe Benoni », paru en 1840 à Venise, on peut lire comment Le Court reçut commande, en 1678, pour l'exécution de quelques statues en marbre pour la décoration de la « Dogana di Mare » à Venise.

Peu de temps il travailla aussi à Padoue pour la basilique de Saint-Antoine où il exécuta un monument funéraire pour Caterino Cornaro, général de la République Vénitienne, tué dans la guerre de Crète en 1669 (FIG. II). Travail très intéressant qui fait voir comment un sculpteur d'au-delà des Alpes a pu assimiler le goût de l'équilibre. Dans la disposition des mouvements décoratifs, se reflète le goût latin, conforme à nos canons. Belle, la disposition en pyramide, rationnel, le travail des figures allégoriques, les figures inférieures étant plus massives. L'heureuse disposition des masses sur la base solide démontre que le travail ne fut pas retouché, mais composé avec diligence.

Pour le palais Rezzonico à Venise, il semble avoir taillé quelques « putti », vivants et gracieux, (voir Fig. X), figurant Bacchus enfant. Figure sentie et mouvementée avec grâce, composée avec une telle sobriété qu'elle ne semble pas être l'œuvre d'un sculpteur baroque.

Ainsi nous avons mentionné toutes les œuvres certaines de Le Court et aussi celles qui peuvent lui être attribuées avec vraisemblance.

Par l'examen de ces quelques œuvres, nous avons, certes, eu la sensation d'un génie vigoureux et d'une habileté technique peu commune; Juste Le Court avait donc les moyens de s'affirmer dans le style fort du XVIIe siècle.

En poursuivant l'étude de sa production, celle-ci nous présente toujours de nouveaux modèles de beauté et d'expression; en somme on comprend qu'il fut, en son temps, la personne la plus notée à Venise dans le domaine artistique, celle devant laquelle tous devaient s'incliner.

Cependant, il a trouvé dans le milieu vénitien les plus beaux sujets d'étude, une tradition artistique de premier ordre qu'il a su interroger avec une intelligence claire et de laquelle on trouve des reflets dans quelques-uns de ses travaux. De l'examen de ses sculptures, nous pouvons dire que son auteur préféré fut Alessandro Vittoria. Il est certain que ce fut l'étude des œuvres du grand vénitien qui tempéra, en lui, les créations capricieuses du baroque de Rome, et le dirigea vers cette sobriété de composition qui, se rattachant au classique, a créé la vraie et belle forme artistique du XVII° siècle vénitien.

Bien que nous ayons cherché aussi dans les archives, nous n'avons trouvé ni l'acte de décès du maître ni quelque document à mettre en rapport avec son œuvre principale, le maître-autel de Santa-Maria-della-Salute. Pouvons-nous en déduire que la république vénitienne, qui dépensa tant d'argent pour la construction du sanctuaire célèbre, abandonna à l'initiative privée le soin de la décoration intérieure? Ceci nous paraît très vraisemblable, et, dans ce cas on devrait chercher les documents, qui doivent être très nombreux, concernant le maître-autel principal, dans les fonds d'archives de quelque famille patricienne.

Il appartient à celui qui écrira l'histoire de la sculpture vénitienne au XVIIe siècle de formuler un jugement absolument complet sur l'œuvre de Le Court; en ce qui nous concerne, nous nous sommes borné à tirer l'artiste de l'oubli. En attendant toutefois, nous avons déjà incidemment apprécié le sculpteur et amené ainsi le lecteur à considérer avec nous Juste Le Court comme un des grands maîtres de l'école baroque vénitienne de sculpture.

ENRICO LACCHIN.

Professeur d'Art religieux au Séminaire Patriarcal de Venise.

PORTRAITS DE CHARLES V ET DE JEANNE DE BOURBON SUR UNE CHARTE ORNÉE (1371)

La cité de Tournai ne connut au moyen âge qu'assez tardivement le régime démocratique (1424). Non point que le peuple n'y ait lutté, là comme en Flandre, assez tôt avec opiniâtreté et ardeur pour y parvenir. Mais il se buta à l'opposition farouche d'un patriciat égoïste et méprisant soutenu longtemps par le roi. Ses échecs furent nombreux, parfois sanglants. Et cependant au moindre prétexte, il recommençait la bataille.

Ce fut, comme souvent, la création d'impôts nouveaux qui en 1365, le jeta tumultueusement dans la rue. Conduits par les tisserands — ils étaient nombreux en ce temps-là à Tournai —, artisans de tous métiers et petits marchands s'ameutèrent. Ils ne voulaient plus, déclaraient-ils, être administrés par les gros bourgeois qu'ils accusaient, non sans raison, de népotisme et de dilapidation des deniers publics. Ils réclamaient avec instance le rétablissement du régime administratif de 1332-1340, autrement dit, ils exigeaient que la cité fût dorénavant gouvernée par un fonctionnaire royal, à attributions définies, seul responsable devant le souverain. Ils répudiaient ainsi le droit de commune que leur avait reconnu en 1187, le roi Philippe-Auguste et en demandaient l'abrogation parce qu'à leur avis, la charte communale, aristocratique par essence, assurait trop la prédominance des bourgeois patriciens.

Très préoccupé par ses démêlés avec les Anglais et les Navarrais, Charles V abandonna momentanément la cause du patriciat et n'essaya point de dompter le peuple en rébellion. Aussi bien il n'y perdait rien et il s'empressa d'envoyer à Tournai Oudart de Renty comme gouverneur royal.

C'était un succès pour le parti démocrate, mais combien illusoire. Néanmoins il satisfit le peuple et apaisa ses colères. A la faveur de ce calme, la bourgeoisie reprit vite puissance et autorité. Elle intrigua tant et si bien à Paris que le 6 février 1371, sur la promesse du paiement d'une somme de 25,000 francs d'or (1), elle obtint du fils de Jean II, besogneux et quémandeur, une nouvelle charte communale.

Ce n'est pas le moment d'examiner ici les concessions fictives ou réelles faites au peuple des métiers à cette occasion. Pour l'instant l'intérêt de la charte du 6 février 1371 réside avant tout dans la décoration assez particulière qu'elle comporte.

Nul n'ignore qu'au cours du XIVe siècle, la mode s'était établie d'ajouter aux chartes qui semblent être un effet de la bienveillance royale, une ornementation originale : lettrines initiales enjolivées et parfois même enluminées.

La chancellerie française ne manqua pas de la suivre et même de lui donner une certaine ampleur (2). Dès sa régence, le futur Charles V, amateur de belles lettres et protecteur des artistes, fit décorer avec goût la plupart des documents de cette nature. Et c'est en vertu de cette mode que la lettre C du prénom Charles commençant la charte du 6 février 1371, est rehaussée de deux portraits dessinés aux traits simplement, ceux de Charles V et de sa femme Jeanne de Bourbon.

⁽¹⁾ Cette somme fut payée, au nom du roi, le 20 juillet 1371 à Hugues de Melun, sire d'Antoing et d'Espinoy, châtelain de Gand, qui avec d'autres avait garanti au comte de Flandre Louis de Male le paiement d'une somme promise par Charles V, à l'occasion du mariage de son frère Philippe le Hardi, duc de Bourgogne, avec Marguerite de Flandre.

⁽²⁾ La charte démocratique donnée à Bourges, en juin 1424 par Charles VII, contient en miniature dans la boucle de la lettre C, initiale du prénom *Charles*, une enceinte de ville du milieu de laquelle s'élève un donjon et, dans la lettre H du même prénom, un ange auréolé de jaune portant un écu d'azur aux trois fleurs de lis jaunes.

Il existe d'autres portraits du même roi exécutés dans les mêmes conditions. Un acte de juillet 1364 en possède un que d'aucuns mettent en parallèle avec l'image du monarque du *Parement de Narbonne* (1). Le roi y est représenté assis, couronné, tenant le sceptre et la main de justice, dans une attitude identique à celle que lui donnent les sceaux de majesté. On le voit encore dans le *K*, première lettre de son nom latin *Karolus* par lequel débute un acte de janvier 1372, et la charte de la fondation de la Sainte-Chapelle de Vincennes (1379) le montre en pied, encore dans un *K* où il sert d'élément décoratif à la lettre elle-même. Dans le *Parement de Narbonne* (1364-67) (2), devant d'autel en soie blanche couvert d'une série de scènes tracées à l'encre (3), Charles V et sa femme sont à genoux, en prières, comme les donateurs dans les peintures du XVe siècle.

Le Charles V de la charte tournaisienne n'est ni assis, ni en pied, ni agenouillé. La couronne sur la tête, il se présente en buste, de profil, emplissant l'intérieur de la boucle du C bordé d'un rang de perles et portant dans son plein une figure très réussie en grotesques. Ce portait étonne par son grand accent de vérité.

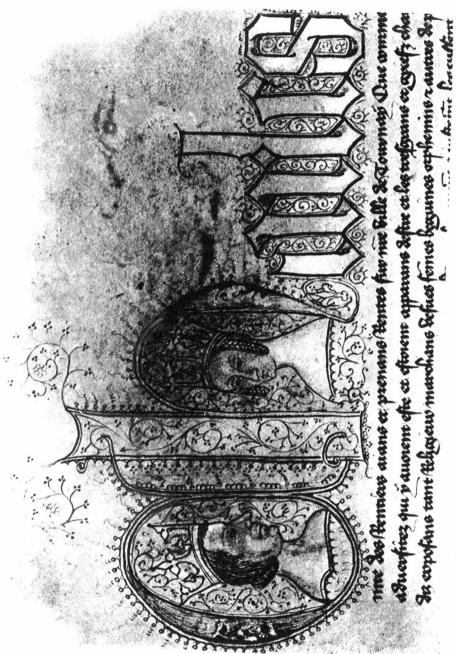
Christine de Pisan qui connut bien le roi, affirme que Charles V avait « le buste long, bien formé, droit, avec les épaules larges... L'ovale du visage était régulier, mais un peu allongé, le front grand et large, les sourcils arqués; les yeux de belle forme, bien placés, avaient le regard très assuré. Le nez était fort, la bouche « pas trop petite », les lèvres minces, les os des joues un peu saillants (4) ».

⁽¹⁾ ANDRÉ MICHEL, Histoire générale de l'Art, T. III, 100 partie, pp. 132-137.

⁽²⁾ Idem, p, 118, § 3.

⁽³⁾ Ibidem, pp. 113-117

⁽⁴⁾ Portrait de Charles V d'après Christine de Pisas (Livre des faits et bonnes mœurs du sage roi Charles V; Collection des mémoires relatifs à l'histoire de France, 1° série, T. V, p. 280). « De corsage estoit hault et bien formé, droit et lé par les épaules, et haingre par les flans; gros bras et beauls membres... le visage de beau tour un peu longuet, grand front et large; avoit sourcilz en archiez, les yeux de belle forme, bien assis... et arrestez en regart; haut nez assez et bouche non trop petite et tenues lèvres; assez barbu estoit et un peu les os des joes hauls. » — On sait que Charles V dès son accession au trône se fit raser.



Portraits de Charles V et de Jeanne de Bourdon sur une charte ornée (1371).



Ces détails correspondent assez bien au portrait du document tournaisien. Mais si on compare ce portrait avec celui du *Parement de Narbonne*, l'identité nous paraît frappante : même nez long dont la ligne médiane se creuse légèrement avant d'atteindre la pointe finale, même menton rond, même cheveux longs se relevant en enroulement sur le cou, même couronne jetée quelque peu en arrière, enfin la même figure.

Si on le compare également avec la statue de pierre autrefois au portail des Célestins, aujourd'hui au Louvre (1). statue que Christine de Pisan déclarait « moult proprement faite » et d'aucuns « un véritable et vivant portrait (2)», la même constatation s'impose. C'est le même air de bonhomie avec les autres traits propres au masque de Charles V. Il ne nous semble pas douteux que le portrait de Tournai, sans être précisément dessiné d'après le vif, comme le fut la statue des Célestins, doit être cependant l'œuvre d'un homme qui connaissait bien le roi, qui l'approchait d'assez près.

Le buste de la reine Jeanne de Bourbon, dont les effigies sont plus rares, remplit toute la boucle de la lettre H, seconde lettre du prénom *Charles*. Cette H est aussi ornée d'un rang de perles et le plein de sa boucle est fait d'une figure de grotesques au nez recourbé, à la longue barbe et aux cheveux raides, nettement tracée, comme l'autre.

Dans ce cas-ci encore, le dessinateur s'est efforcé d'exprimer la vie. Jeanne de Bourbon n'était pas jolie. Tous le proclament. Il suffit, du reste, pour s'en convaincre, de jeter un coup d'œil sur le *Parement de Narbonne* ou sur la statue de la reine qui décorait autrefois, avec celle de son mari, le portail des Célestins (3). Dans le document tournaisien on a respecté cette disgrâce naturelle. Mais il semble néanmoins qu'on a voulu l'atténuer.

La reine est de trois quarts, la couronne en tête, les yeux bien posés et bien dirigés. Le nez est long, la bouche petite, le menton

⁽¹⁾ André Michel, op. cit.. T. II. 2e partie, p. 700.

⁽²⁾ MARCEL LAURENT, Chefs-d'œuvre de la sculpture, p. 97.

⁽³⁾ Cette statue est également au Louvre.

pointu, les joues rondes sur lesquelles de chaque côté descend un bandeau de cheveux savamment tressés. Peut-on dire que cette physionomie est vraiment laide? Sans doute, elle ressemble à celle du *Parement*, mais elle est expressive, vivante, calme, sereine comme devait l'être le visage de cette femme d'ordre et de « moult bonnes mœurs », aux dires de Froissart. Et nous ajouterons qu'il y a en lui une certaine grâce qui ne lui enlève rien de son caractère de vérité.

Mais qui donc a bien pu tracer sur cette charte des portraits aussi véridiques? Nous ne possédons pas le moindre indice qui permette de mettre un nom sur cette production. Les riches collections des archives communales de Tournai détiennent cependant un document qui s'y rapporte et qui jette sur ce point une bien faible lumière. C'est le reçu d'une somme de dix francs d'or payée au scribe parisien qui a transcrît, en double exemplaire, la charte de restitution de la commune du 6 février 1371 (1).

En voici le texte : « Sachent tous que je Perrin de Saulx, clerc de maistre Yves Derian, secrétaire du Roy, ai eu et reçu par la main de Jehan de Hallannes (2), prévost de Tournay, pour l'escripture de la charte de la restitution de la commune de la dicte ville de Tournay, laquelle je escris deux fois, dix francs d'or desquelz me tien à bien paié et en quitte le dict prévost et tous autres à qui quittance en appartient. En témoing de ce j'ay escripte cette cedule de ma main. Escript à Paris le XX° jour d'octobre l'an M.CCCLXXj (3) ».

Le clerc Perrin de Saulx reconnait donc avoir transcrit la charte du 6 février 1371. Est-ce lui l'auteur des deux portraits? Nous savons bien et nous en avons des preuves presque tous les jours sous les yeux, que les copistes du moyen âge étaient souvent d'habiles calli-

⁽¹⁾ Les archives de Tournai possèdent encore une autre charte datée du 6 février 1371 et relative aux rentiers. Elle est ornée également, dans les lettres C et H, des portraits de Charles V et de Jeanne de Bourbon, semblables à ceux de la charte de restitution de la commune, mais mieux conservés. C'est ceux-là que nous avons reproduits.

⁽²⁾ Jehan de Hellemmes, prévôt de Tournai.

⁽³⁾ Archives de Tournai, chartrier, layette de 1371, original sur parchemin. Dans la même layette se trouvent les deux chartes écrites par Perrin de Saulx, toutes deux scellées du grand scel royal. Dans l'une, les deux lettres initiales du prénom *Charles* sont ornées des deux portraits du roi et de la reine, dans l'autre, rien.

graphes, dessinant à merveille d'admirables capitales et majuscules. Mais tracer des portraits plein de vie ne nous paraît pas tout à fait la même chose. Est-ce maître Yves Derian, secrétaire du roi (1)? Nous ne le pensons pas. Il avait d'autres choses à s'occuper qu'à portraire son souverain. Est-ce un des nombreux artistes et enlumineurs qui vivaient dans l'entourage de Charles V? Plutôt. Mais qui? La question est posée. Il serait intéressant de la voir résolue, mais il nous suffit pour aujourd'hui, d'ajouter à la série des portraits connus de Charles V et de sa femme. Jeanne de Bourbon, ceux de Tournai.

ADOLPHE HOCOUET.

⁽¹⁾ Les deux chartes portent la souscription : « Par ordre du roi. Yvon. » On sait que Yvon est la signature de Yves Derian.

MONOGRAPHIE DE L'ÉGLISE SAINT-PIERRE A LESSINES

NOTES HISTORIQUES.

Placée aux confins du Hainaut et de la Flandre, sur la «Terre des Débats», convoitée par Hennuyers et Flamands, Lessines eut une vie tourmentée, toute de sièges et d'assauts (1).

La comtesse Richilde, veuve de Baudouin de Mons, qui en avait fait sa résidence favorite, vit son château saccagé en 1074. En 1225, Arnould d'Audenarde doit relever les fortifications détruites en 1202. par les Flamands. En 1235, Lessines reconnaît la souveraineté de la Flandre, mais en 1302, pour avoir renié son serment, elle soutient un long siège contre Guy de Dampierre. Dès 1335, elle passe au comté de Hainaut. 1373, 1453, 1492, 1583, 1661, rappellent des hostilités et des ruines. Epuisée par les guerres, les garnisons, les maladies, en 1750, la ville ne comptait plus que 304 maisons et environ 1200 habitants. Elle en compte aujourd'hui près de 13000.

SOURCES MANUSCRITES ET ÉPIGRAPHIQUES.

Pour la première fois il est fait mention de l'église de Lessines (2) dans une donation de l'évêque de Cambrai, Liébert, datée de 1075 et attribuant au chapitre de sa cathédrale « la troisième partie de

Au début de cette modeste étude, je tiens à remercier tous ceux qui, de quelque façon, m'ont aidé à découvrir cette église.

⁽¹⁾ V. J. GUIGNIES. - Histoire de Lessines, Mons, 1891. Th. Lesneuco - Histoire de Lessines, 2° édition, Lessines, 1906.

⁽²⁾ Primitivement l'église semble avoir été dédiée à Notre-Dame. En plus des témoignages d'un pouillé du XIV s. et de l'ex-voto de le Cambier (cf. p. 39) nous savons qu'on y vénérait une Madone miraculeuse (cf. Lesneucq, p. 157.)

l'alleu de Lessines, la sixième partie de l'église et tout l'autel du ditlieu ». Des bulles du Pape Eugène III, en 1148 et 1150, et du Pape Alexandre III, en 1179, confirment au chapitre de Cambrai la possession de ces biens (1).

La maison communale conserve les comptes de l'église à partir de 1626 et la cure ceux du nouveau Régime.

Des monuments épigraphiques — deux dédicaces de chapelles et deux ex-voto funéraires — intéressent particulièrement notre étude.

La première dédicace, en alexandrins, est gravée en relief sur une dalle de pierre blanche de 50 x 70 cm., placée à hauteur d'appui dans le mur ouest de la chapelle de la Sainte-Trinité.

LI PERES & LI FILZ & LI SAINS ESPERIS SOIT AU CONMENCEMENT MOYEN FINZ & TOUDIS EN TOS NOS OVRAGES AFFIN Q MIETZ FURNIS SOIT LOEVRE DE CHEENS & EN BOIN ESTAT MIS I'AY SOUVENT FAIT OUVRER PAR TRES GRANT VANITE EN LEQUEL JE ME SUI PLUSEURS FOIS DELITE OR ME DOINST DIEU OUVRER PAR VRAYE CARITE POUR ATOSIOURS SERVIR LA SAINTE TRYNITE L'AN DE L'INCARNATION MLLIE & QUATRE CENS ET XXXVI OSSI. LE DARAIN JOUR DE MAY CHE JOUR FUT CONMENCHIET LE CHAPELLE CHEENS PAR BRYEN DE WEYBORCH OI LE CONMENCHA POR VRAI CARTE PREMIERE PIERE ASSIST IL VRAYEMENT DE PLUS LE FIST PARFAIRE & QI TAN QUIL A DEDENS DIEUX VOEILLE AVOIR SON ANME A SON DEFINEMENT ET NOUS FACE ACONPLIR LES X CONMANDEMENS.

L'autre dédicace, sur une pierre bleue de 60 x 68 cm. encastrée dans un piédroit de l'arcade qui s'ouvre sur la chapelle Sainte-Barbe, porte en relief :

L'AN - LX - XIII - AVOECQ - XIIII °
FU DE CESTE CAPELLE LE PREMIER FUNDEMENS

(1) GUIGNIES, op. cit., p. 212. - L'original est aux archives départementales à Lille.

A HONNEUR DE DIEU TOUT PREMIEREMENT
ET DE SAINTE BARBE OSSI PAREILLEMENT
CETTE CAPELLE ALEUR EN CONMENCHIE
PAR GRANT CARITET QI EST OEVRE PRISIE
DES PURES AUMONNEZ UEULT AULTRE SECOR
DU MOIS DAPRIL LE XIII C - JOUR
SEN PUELT ON BIN APELLER FUNDATEUR
CON CHEN QI SONT EN CE LIEU BIENFAITEUR

L'ex-voto funéraire de Josse le Cambier, retrouvé en 1905 dans le pignon du bras droit du transept (1), fut, après de longues palabres (2), placé dans la chapelle de la Sainte-Trinité.

Il représente au centre la Sainte Vierge, assise tenant l'enfant Jésus sous une tente pavillon, dont deux anges écartent les courtines. Deux autres anges soutiennent une couronne au-dessus de sa tête. A droite et à gauche, les défunts agenouillés sont présentés par leurs patrons : Saint Jacques et Sainte Catherine. La partie supérieure du monument comporte un dais à trois arcs. Au-dessus, sur trois lignes, l'épitaphe en beaux caractères gothiques : (3)

CHI DEVANT GIST EN POURITURE — JOSSE LE CAMBIER PAR MORT SURE QUATORZE CENS SOISSANTE QUATTRE — DOUSIESME DE JUING SANS RABATTRE TRESPASSA MANBOUR NOSTRE DAME — PRIONS TRESTOUS POUR SON AME (4)

Chaque ligne contient deux vers octosyllabiques rimant deux à deux.

MANBOUR NOSTRE-DAME? La Vierge aurait-elle été la patronne de l'église? Un pouillé de la seconde moitié du XIVe (1372 environ), signalant les revenus du chapitre de Cambrai sur les autels de Lessines, cite une capellania sancte Marie et ne mentionne

⁽¹⁾ Lors du déplacement du confessionnal de M. le Doyen. Ce renseignement m'a été fourni par M. l'abbé Delanois, ancien doyen de Lessines.

⁽²⁾ Voir le dossier de cette affaire à la commission des monuments.

⁽³⁾ Soil DE MORIAMÉ. - Inventaires. - Arrondissement de Soignies, canton de Lessines, p. 11, 110 bil.

⁽⁴⁾ Trestous=tous.

pas d'autel dédié à Saint Pierre (1). Un chassereau de 1472 contenant les rentes des chapelles signale en premier lieu : « ce sont les rentes, revenus et hiretaiges appartenant à la chapelle Notre-Dame située en l'église parochiale de la franche ville de Lessines ». Et puis, comment expliquer la présence de saint Jacques intercédant pour le défunt Josse et celle de sainte Catherine intercédant pour une femme que l'épitaphe ne nomme pas? C'est que, dans l'église, les autels latéraux étaient dédiés à ces deux saints (2).

Josse le Cambier était sans doute un bienfaiteur, voire même le fondateur de la chapelle Saint-Jacques (3), ce qui lui valut le privilège d'y être inhumé.

Il semble évident que le bas-relief de Josse le Cambier figure le défunt présenté à Notre-Dame, patronne de l'église, par les deux saints à qui étaient dédiées les chapelles secondaires que le Cambier avait fait bâtir en leur honneur.

Un second bas-relief retrouvé à côté de celui de le Cambier (4) représente « Saint Hubert, à cheval, entouré de ses chiens, qui se découvre devant le cerf miraculeux, portant la croix. L'encadrement mouluré dont les gorges sont ornées de feuillages et de roses. Au-dessous l'épitaphe en beaux caractères gothiques » (5):

```
CHI - DEVANT - GIST - JEHAN - DESABLIEU - AQUI - DIEU -
PARDOINST - QUI - TRESPASA - EN - LAN - M - IIII - XX ET
V LE XXIIII JOT DE JENVIER PRIIÉS DIEU - POUR - SON - AMME.
```

Ces inscriptions datent exactement trois parties accessoires de l'église Saint-Pierre : la chapelle de la Sainte-Trinité édifiée en 1436; celle de Sainte-Barbe en 1473 ; et les deux bras du premier transept construits au plus tard en 1464.

(5) Soil DE MORIAMÉ, op. cit., nº 62.

⁽¹⁾ REUSENS. – Analectes pour servir à l'histoire ecclésiastique de Belgique, 1900, t. XXVIII, p. 88. LONGNON. — Pouillés de France, Paris, 1908, T. 6, p. LI et sv.

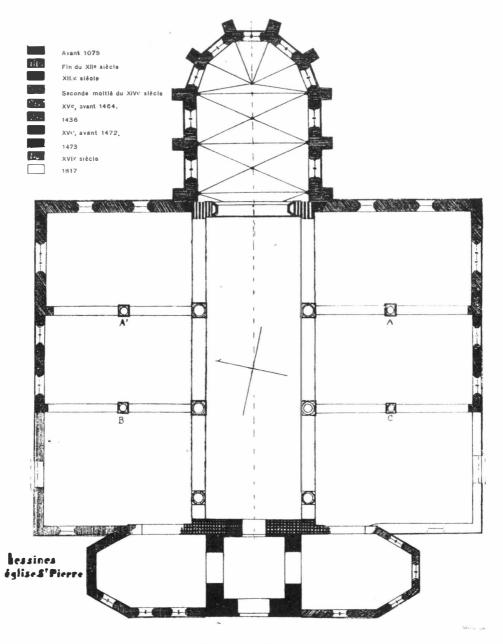
⁽²⁾ Lesneuco, op. cit., p. 150.

La Capellania ibidem Sancte Katharine est citée dans le pouillé de 1372 et la chapelle SaintJacques dans le Chassereau de 1472.

(3) Lesneuco, op. cit., p. 156.

Un autel du bras gauche du 1ºr transept-est encore dédié à Ste-Catherine.

(4) Il est actuellement encastré dans le mur-est de la chapelle Ste-Barbe.



DESCRIPTION ARCHÉOLOGIQUE.

L'église Saint-Pierre s'élève un peu en retrait de la grande rue, sur la placette, l'ancien âtre ou cimetière. Un cordon d'arbres têtards l'entoure de fraîcheur et de silence (PL. I, Fig. II.)

Elle est orientée vers l'est avec une inclinaison de 12 degrés vers le nord-est.

Son plan actuel — nef de trois travées et demie, doubles bas-còtés, chœur pentagonal très saillant, tour de façade flanquée de deux chapelles polygonales — est le curieux aboutissement de quelques dix campagnes de construction (1) (Fig. II).

Le chœur est en pierres bleues du Tournaisis appareillées et le reste de la construction en moellons de porphyre extraits dans la localité.

LA NEF CENTRALE.

La nef centrale constitue la souche de tout l'édifice actuel. Ses murs goutterots, épais d'un mètre, retombent sur deux rangs de trois colonnes par l'intermédiaire d'arcades brisées et d'un tiers d'arcade en plein cintre qui s'arc-boute contre le mur de façade. Les deux colonnes ouest reposent sur un haut socle octogonal et portent de larges chapiteaux carrés et moulurés. Elles durent être reprises en sous-œuvre comme semble l'indiquer la différence de matériaux. Les autres colonnes, en pierres de Tournai, appareillées en tambours, (un tambour alterne avec deux demis tambours) appuient leurs bases moulurées sur des socles passant de l'octogone au carré; ils sont partiellement enterrés. Un large biseau rabat les arêtes des chapiteaux cubiques moulurés, pour adapter le plan carré de l'abaque au plan circulaire du fût (PL. II, FIG. X).

L'arc triomphal, sur piédroits polygonaux, s'ouvre sur toute la largeur de la nef; en 1617, il avait fallu l'exhausser pour édifier le

⁽¹⁾ Longueur dans œuvre 43,50 m., largeur 32,50 m.

jubé déplacé à l'entrée de l'église depuis 1759 (1). L'ornementation moulurée des piédroits et de l'arcade date du XIX^e siècle.

La nef, couverte d'un plafond récent (2), a conservé intacte sa charpente romane à chevrons portant fermes, avec faux-entrait et quatre poteaux. Les fermes sont espacées de 80 centimètres et leurs chevrons terminés en bec de sifflet dépassent les murs goutterots dépourvus de corniche (Fig. IV).

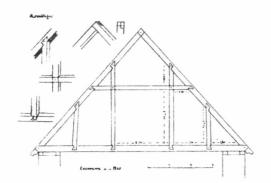


FIG. IV. CHARPENTE DE LA NEF.

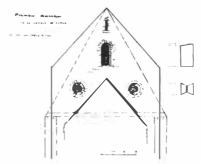


FIG. V. PIGNON DE LA NEF ROMANE AVEC TRACES DU CHOEUR ROM N VISIBLES DES COMBLES DU CHOEUR ACTUEL.

C'est dans les combles et entre les versants des toitures latérales que nous pourrons surprendre l'aspect primitif de l'église Saint-Pierre.

Les murs robustes sont appareillés en moellons de porphyre peu épais. La nef prenait jour, de chaque côté, par six fenêtres hautes en plein cintre (PL I, Fig. III; PL II, Fig. VIII), distante de 4 mètres d'axe en axe et ébrasées vers l'intérieur et vers l'extérieur (3). Le pignon-est appartient à la même construction que les murs latéraux. Une baie cintrée et une étroite meurtrière ouvertes dans l'axe éclaraient la charpente. Les traces bien marquées des rampants de la toiture d'un chœur sont flanquées de deux *oculi* à double ébrasement dans lesquels

⁽¹⁾ LESNEUCQ, op. cit., p. 421. - GUIGNIES, p. 219.

⁽²⁾ Comptes de 1742, aux archives communales.

⁽³⁾ Gertaines de ces fenêtres hautes restent visibles entre les versants des toitures latérales et sont plafonnées à même les vitrages.

restent insérés des débris vermoulus de châssis (Fig. V). A l'ouest les murs goutterots sont simplement soudés contre un mur pignon présentant des arrachements sur toute une épaisseur jusqu'à un mètre environ en dessous de la naissance du toit. Une baie en plein-cintre communique avec la tour. Jusqu'à 1 m. 50 au-dessus des entraits, ce pignon est bâti en moellons grossiers, irréguliers et non appareillés; il conserve les emplacements entaillés des versants d'un toit obtus et deux petits oculi mal venus (ci-dessous, Fig. VI). Sa

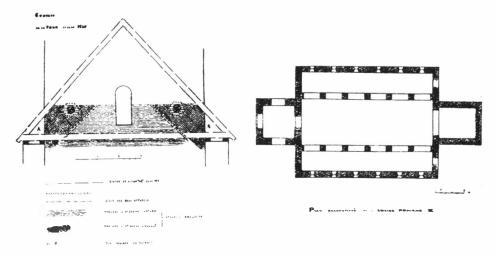


FIG. VI. LESSINES. SAINT-PIERRE. CONTACT DE LA TOUR ET DE LA NEF.

FIG. VII. SAINT-PIERRE. PLAN RECONSTIȚUÉ DE LA SECONDE ÉGLISE ROMANE.

partie supérieure a été reconstruite dans le même appareil que la nef actuelle et date, ainsi que la baie de communication, de la même campagne de construction. Plus tard on doubla la face de ce pignon du côté de la tour. A n'en pas douter, ce mur a appartenu à une église antérieure, vraisemblablement à celle dont il est question dans la donation de 1075 (1). La toiture qui y a laissé son empreinte recouvrait le chœur et notre pignon serait le pignon-est d'une nef qui s'élevait vers l'ouest, en avant de la nef actuelle.

La topographie des lieux sert bien notre hypothèse; en effet, il

fallut remblayer le terrain pour établir l'assiette de la seconde église romane.

La première église a-t-elle été incendiée (1)?

Ce pignon resté debout et assez solide pour y adosser une nouvelle construction nous porte à croire que, ou les besoins du culte ou quelque amour-propre incitèrent à construire une église moins fruste que l'édifice primitif. Pendant la construction de la seconde œuvre les offices continuaient sans doute dans l'ancienne.

Notons que les *oculi* du pignon primitif furent repris dans l'ornementation du pignon oriental de la nouvelle nef et qu'un *oculus* semblable subsiste, non loin de Lessines, dans le pignon roman du chœur de Papignies. Les indices relevés sur la nef centrale nous permettent de reconstituer avec vraisemblance la seconde église romane : nef avec bas-côtés, pas de transept, chœur peu profond, probablement à chevet plat comme dans d'autres églises de la région (Wannebecq, Papignies, Horrues). Les arcs brisés et les colonnes actuels de la nef remplaceraient des arcades en plein-cintre portées sur piliers carrés correspondant à l'axe de l'écartement entre deux fenêtres (Fig. III et VII).

En l'absence de tout document d'archives, il est malaisé de dater exactement cette deuxième église romane. Force sera d'établir notre chronologie d'après les caractères intrinsèques, bien vagues, de l'œuvre : choix de moellons plats faciles à appareiller, appareillage soigné des arcs et des *oculi*, double ébrasement des baies, ornementation des extrémités visibles des fermes en place des corbeaux de corniche que la dureté du porphyre ne permettait pas de tailler; bref, toute cette construction dénote un souci, modeste mais sensible, de perfection, d'achèvement, qui nous la ferait dater de la fin du XIIe, peut-être même du début du XIIIe siècle.

LA TOUR.

La tour carrée qui s'adosse à la façade de l'église ne conserve de la tour primitive que le rez-de-chaussée et le 1er étage.

(1) Viscour. - Annales du Hainaut, édition des bibliophiles, T. I, p. 82, reproduit par Guidnes, p. 210.

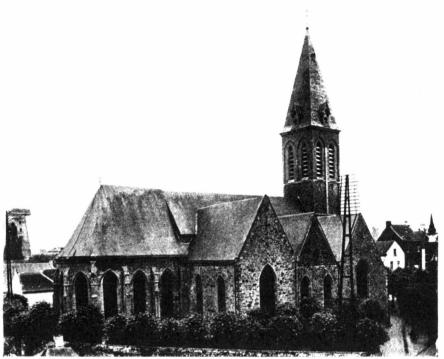
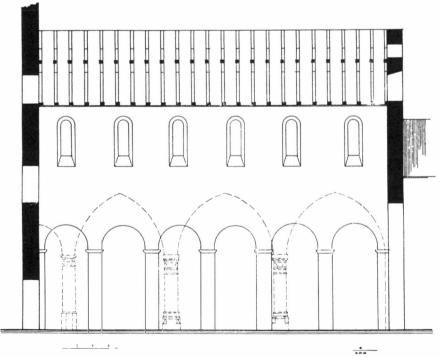


Photo Th. Dubuisson.

FIG. H. — LESSINES, EGLISE SAINT-PIERRE (CÔTÉ NORD').



RELONSTITUTION OF LA NET ROMANE D

En 1567 (1), on élargit la porte de la façade et on y adapta des piédroits et un arc en anse de panier en calcaire de Maffles.

A une époque indéterminée (XVIIes.?) on surmonta d'un linteau de pierre bleue orné d'une archivolte en accolade la porte s'ouvrant sur la nef. Mais le rez-de-chaussée formait autrefois un porche ouvert sur les quatre côtés par une arcade en plein cintre. Les deux arcades latérales, aujourd'hui murées, restent visibles derrière les murs-cloisons modernes qui ferment, à gauche, la cage d'escalier, et à droite, un réduit.

Dans la région, nous retrouvons une *tour-porche* à l'église d'Horrues, avec laquelle l'église Saint-Pierre s'apparentait, d'ailleurs, par le plan et par la construction (2).

Trois baies en plein cintre non ébrasées ajouraient le 1^{er} étage; une quatrième communiquait avec la nef. Les deux baies latérales sont murées; celle de la façade a été transformée en large fenêtre gothique, en 1888; un piédroit de la quatrième reste apparent malgré les transformations.

Nulle trace de séparation originelle, plafond ou voûte, entre ces deux étages, mais les corbeaux servant à soutenir les maîtresses poutres d'un plafond subsistent au second étage.

D'après l'ouvrage de Sanderus, au XVII Ie siècle, le dernier étage était en encorbellement et couvert d'un toit en croupe (3). En 1824, on y substitua une coupole hexagonale portant sur 8 colonnes classiques (4) que, par crainte d'un écroulement, on démolit en 1858; en 1888, on continua la démolition jusqu'à mi-hauteur et on reconstruisit les deux étages et la flèche actuelle en néo-gothique (5).

Cette tour a, sans doute, été construite après l'achèvement de la

⁽¹⁾ Millésime inscrit dans un cartouche sculpté sur la clef du cintre de la porte,

⁽²⁾ R. MAERE. - Les Eglises de Chaussée N.-D., Horrues et de St-Vincent à Soignies, Mons-Frameries, 1950.

⁽³⁾ A. SANDERUS. - Brabantia illustrata, T. III, La Have, 1732.

⁽⁴⁾ Plan conservé aux archives communales.

⁽⁵⁾ Guignies, p. 221. Documents aux archives communales et à la commission royale des monuments.

nouvelle nef, sur l'emplacement de la nef primitive et avec des matériaux provenant de sa démolition, ce qui explique le caractère plus archaïque de son appareil.

LE CHŒUR.

Le chœur à chevet pentagonal, éclairé par 9 fenêtres en tiers points, est construit en calcaire tournaisien appareillé en assises d'environ 28 centimètres de hauteur (PL. I).

Il est épaulé par des contreforts saillants de 75 centimètres qui s'élégissent au troisième quart de leur hauteur et se terminent en glacis. Ces glacis, visiblement récents, auraient remplacé « des gargouilles de pierre représentant des monstres et par où l'eau des toits se dégorgeait » (1). Il reste, en effet, des pattes grossièrement sculptées sur l'amortissement d'un contrefort du chevet; peut-être ont-elles appartenu à des monstres purement décoratifs, couronnant les contreforts; les caractères architectoniques nous empêchent d'y voir des gargouilles. Depuis 1759, la corniche de pierre est exhaussée d'une corniche en bois de même profil : un cavet surmonté d'un quart de rond (2).

Les fenêtres sans ébrasement ont un appui en talus; seule la fenêtre de l'axe du chevet a conservé son meneau primitif; les autres ont été refaites sur ce modèle en 1898 (3). Aux angles des piédroits et des cintres, se profile un cavet orné de rosaces sculptées en relief au centre de chaque assise (FIG. IX).

Le soubassement s'amortit par un large larmier. Un second larmier règne sur le pourtour de la construction, à hauteur des seuils, et un autre, de même profil, contourne les fenêtres. De petits monstres grimaçants ornent chaque retombée des archivoltes (4).

⁽¹⁾ LESNEUCQ, p. 127.

⁽²⁾ Comptes de 1759 aux archives communales.

⁽³⁾ LESNEUCQ, p. 127.

⁽⁴⁾ Les traces de ces ornements subsistent à toutes les fenêtres. Ils restent intacts à la fenêtre centrale seulement.

Plan et élévation rappellent les chœurs de Notre-Dame, à Deynze, et de Saint-Jacques, à Tournai.

Le chœur est voûté en briques sur nervures en pierre blanche de profil très simple : un redan superposé à un cavet (Fig. XII).

Une simple rosace à 5 pétales orne les clefs de voûte des travées, tandis que celle du chevet porte l'agneau divin.

Les nervures retombent sur des chapiteaux à un rang de crochets épanouis qui couronnent des colonnettes engagées, triples dans les murs latéraux et simples aux angles de chevet. Ces colonnettes reposent sur des socles octogonaux par l'intermédiaire d'une base à double tore posée sur un banc de pierre qui contournait le sanctuaire à 35 centimètres de hauteur. Les bancs, les bases et la moitié inférieure des fûts ont été arasés lors du placement des boiseries de chœur, en 1739. Seuls les supports proches de l'arc triomphal restent intacts. Les corbeilles des chapiteaux sont épaissies par le plâtre et la couleur; l'un ou l'autre exemplaire mieux dégagé offre une sculpture soignée et assez vigoureuse.

La charpente du chœur, à fermes aiguës, raidies à l'aide de deux faux-entraits, n'est pas étrésillonnée longitudinalement. Les maîtresses fermes posent sur entraits, les autres sur des blochets. Par la suite, on leur ajouta des coyaux.

Guignies, sur la foi de l'annaliste Vinchant (1), note que l'ancien sanctuaire a été détruit par le feu, en 1303, et que le chœur actuel fut reconstruit en 1356. Quoiqu'on ne retrouve aucune trace d'incendie à l'emplacement de la charpente du chœur de la seconde église romane, il faut convenir que les caractères de la construction ne nous éloignent pas de cette date, la seconde moitié du XIVe siècle; cependant, à en juger par le maigre profil des nervures, ce chœur n'aurait été voûté qu'au XVIe siècle.

Tout modeste qu'il soit, il ne manque ni d'élégance ni d'harmonie et contraste avec la pauvreté architecturale des chapelles qu'on greffa sur les nefs au cours du XVe siècle.

⁽¹⁾ GUIGNIES, p. 219.

En 1436, Briende Weybroch fonda la chapelle de la Sainte Trinité qui accoste la tour, du côté sud (1).

Les murs sont en moellons irréguliers du pays, tandis que les encadrements et meneaux des fenêtres, les cordons et la corniche sont appareillés en pierre blanche.

Cette chapelle, à chevet polygonal, était éclairée par quatre baies en arc brisé avec meneau et remplages (2); les meneaux, voussures et piédroits sont à double retrait biseauté. Le soubassement s'amortit par un large talon. Un larmier entoure l'édicule au niveau du seuil des fenêtres; un autre, de même profil, encadre leurs arcs. Aux fenêtres du chevet, les brisures de l'archivolte sont surmontées d'un fleuron grossier. Une tablette ornée d'un cavet forme la corniche.

L'intérieur n'offre aucune particulartié architecturale; le plafond en berceau brisé est divisé en panneaux.

De l'autre côté de la tour, Thomas Milcamps (3) fit construire en 1473, une chapelle dédiée à sainte Barbe (4).

Dimensions, formes, appareil et matériaux ressemblent à ceux de la chapelle de la Sainte-Trinité, mais les encadrements des trois fenêtres sont simplement biseautés.

Les arêtes du plafond en berceau reposent sur des corbeaux sculptés (des anges décorent les corbeaux du chevet, les autres sont en consoles).

Les arcades latérales du porche servaient d'entrée à ces deux annexes et c'est, sans doute, cette disposition initiale de la tour qui invita à les y adosser. Ces édicules sont maintenant accessibles par l'intérieur de l'église; antérieurement ils ne communiquaient avec

⁽i) Cf. p. 37

⁽²⁾ Les fenêtres S. et S.-E. sont actuellement murées.

⁽³⁾ GUIGNIES, p. 219.

⁽⁴⁾ Cf. p. 37.

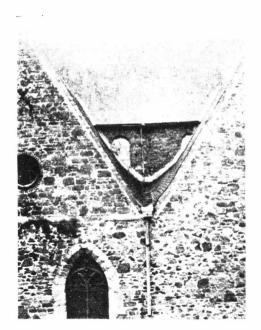


Fig. VIII. — Fenètres hautes de la nef romane.

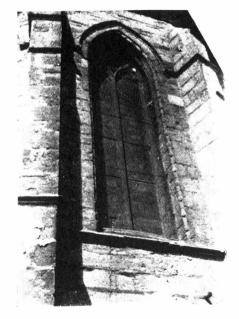


Fig. 4X. — Fenètre ad Chevet du Choeur.

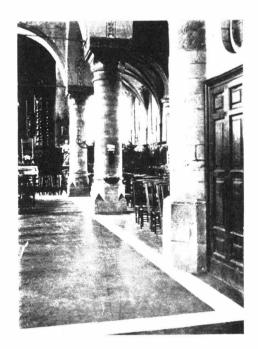


Fig. X. — Piliers de la nef.



Fig. XI. — Bas-côtés septentrionaux. Lessines, Eglise Saint Pierre,

les ness basses que « par une baie en forme de fenêtre permettant aux fidèles de suivre les offices » (1) et de vénérer les nombreuses reliques (2).

LES TRANSEPTS SUCCESSIFS.

Au cours du XV° siècle, on ajoùta un transept à l'église et on y plaça les autels de Saint Jacques, au sud, et de Sainte Catherine, au nord.

Le monument votif de le Cambier († en 1464) retrouvé dans la chapelle Saint-Jacques nous donne un terminus ante quem (3).

Les murs de ce transept et des chapelles postérieures sont en moellons irréguliers de la région; les moulures et les baies sont appareillées en pierres blanches.

Chaque bras était éclairé à l'est par deux fenêtres en tiers-point, aujourd'hui murées, et, dans l'axe, par une large verrière (FIG. II). Leurs voûtes en bardeaux, en berceau brisé, divisées en six panneaux par des moulures, sont soutenues par quatre maîtresses fermes à poinçon sculpté. Ils semblent dater du XVIIe siècle. Voûtes et poutres sont badigeonnées.

Les deux pignons à oreilles sont couverts d'un rampant (4).

Une chapelle dédiée à saint Michel fut juxtaposée au transept méridional, avant 1472, puisqu'on en relate les rentes dans un chassereau de cette année.

Une fenêtre trapue surmontant deux baies en tiers-point ajoure son mur pignon.

A la même époque sans doute, on adossa, au bras septentrional du transept, une chapelle identique à la chapelle Saint-Michel. Le pignon, un peu en retrait, et percé d'un *oculus* appareillé en briques, est plus récent.

⁽¹⁾ LESNEUCQ, p. 58.

⁽²⁾ Un chassereau de 1472 conservé aux archives communales et une dalle en pierre bleue (de 1,25 m. × 1 m.) encastrée dans la chapelle de la Ste-Trinité énumèrent les rentes abondantes, meubles, joyaux et ornements remarquables dont les bienfaiteurs avaient doté cette chapelle.

⁽³⁾ Cf. p. 38,

⁽⁴⁾ Le pignon du bras-sud a été réparé en briques en 1742. Comptes de l'église aux archives communales.

Une troisième chapelle s'intercala entre cette dernière et la chapelle Sainte-Barbe, à la fin du XVI^e siècle.

Une grande fenêtre formée d'une archivolte s'ouvre dans le mur occidental. A la fin du XVIIIe siècle on perça une porte sous la baie du pignon.

Ce n'est qu'en 1817, que fut bâtie « l'adjonction » entre les chapelles Saint-Michel et de la Sainte-Trinité (1), en remplacement d'un porche et probablement aussi de la tour d'escalier d'accès aux parties hautes de l'église. En plus des données d'un compte de 1733, une ancienne fenêtre haute, agrandie en guise de porte et actuellement murée, alors que toutes les autres sont plâtrées, confirment notre hypothèse.

Les murs de l'adjonction sont en moellons de porphyre et les encadrements des fenêtres en pierres bleues appareillées. La baie du pignon est copiée sur celle du pignon opposé, celle du mur occidental, en arc surbaissé, est murée. On employa les anciens fonts romans comme pierres d'angle (2).

L'examen des colonnes, sur lesquelles repose la grande « halle » qu'est, aujourd'hui, l'église Saint-Pierre, pose un double problème chronologique : l'époque de reprise en sous-œuvre de la nef centrale et celle de la transformation des chapelles latérales en nefs, par la suppression de leurs murs intérieurs.

Les deux variétés de colonnes qui soutiennent la nef centrale semblent indiquer deux reprises. Les deux premières travées correspondant aux quatre premières chapelles latérales, dateraient de la fin du XVI° siècle, à s'en rapporter au style de leurs soutiens. Les deux colonnes contre lesquelles s'appuie le jubé seraient postérieures (3).

⁽¹⁾ Comptes aux archives de la cure.

⁽²⁾ Comptes aux archives de la cure. H. Rousseau: « Les bas reliefs romans de l'église Saint-Pierre à Lessines ». Anal. Soc Royale d'arch. de Bruxelles. T. 31, 1923, p. 35-42.

⁽³⁾ Nous croyons qu'il s'agit de ces deux colonnes dans un article des comptes de l'église de 1758 aux archives communales; « autres mises et paiements faits par ce comptable pour la construction de deux pilliés de la grande nève de coté Notre-Dame .. Pour arbres à l'effet de servir d'étançons...» Rappelons que le jubé a été placé en arrière de la nef en 1759.

Il est difficile de déterminer l'époque où l'on remplaça les parois internes des chapelles par deux arcades retombant sur une mince colonne en pierre bleue. La colonne C, simple fût rond avec plinthe et abaque, date de l'adjonction (1817); les colonnes A et A', à bases et chapiteaux moulurés, ne diffèrent entre elles que par l'appareillage, la taille et profil moins franc des moulures. De petites consoles moulurées en encorbellement sur le tailloir de la colonne B, correspondent aux angles en saillie du sommier de l'arc (FIG. XI).

Ces caractères nous reportent au XVII^e siècle, mais il semble que les transformations se soient faites en plusieurs campagnes.

Malgré les nombreux remaniements, l'église Saint-Pierre a conservé des éléments qui ne manquent pas de valeur archéologique. Ses charpentes, ses *oculi*, sa tour-porche sont des documents pour l'histoire de l'architecture dans notre pays. Et si le reste de l'édifice n'est d'aucun intérêt artistique, le chœur n'en est pas dépourvu.

Tout cela faillit disparaître en 1831. Nous avons retrouvé aux archives communales un plan d'unification de l'église Saint-Pierre, dû à l'architecte Mottrie, d'Ath. Il englobait les cinq nefs sous une unique charpente, et naturellement écornait les pignons latéraux; enfin, il remplaçait le chœur gothique par un sanctuaire aussi médiocre, aussi pauvre, aussi pitoyable que les chapelles et transepts du XV° siècle.

Le manque de ressources garda de cette folie.

L. DELFÉRIÈRE.

MAUSOLÉE DU COMMENCEMENT DU XVI^e SIÈCLE

AU MUSÉE LAPIDAIRE DE L'HOTEL DE GRUUTHUSE A BRUGES

Dans la salle n° 2 du musée lapidaire de l'Hôtel de Gruuthuse se trouve un magnifique mausolée élevé à la mémoire de Messire Jean de Flandre, seigneur de Beveren et Onlede, bailli du Franc et de la ville de Bruges, et de damoiselle Marguerite Boulenger, son épouse, trépassés, l'un le 5 septembre 1523, l'autre le 24 février 1526(t).

Il est composé:

A. D'un soubassement en pierre de taille, en forme de tombe relevée, mesurant en longueur 2 m. 09 à la partie inférieure et 1 m. 96 à la partie supérieure.

La partie inférieure forme plinthe jusqu'à 44 centimètres de hauteur, celle-ci séparée du reste par une moulure.

A partir de la plinthe, la surface plane est couverte par les quartiers du défunt et de la défunte.

B. D'un entablement de 6 centimètres d'épaisseur faisant saillie

⁽¹⁾ Extrait du registre des procès-verbaux de la Société d'Archéologie de Bruges relatif à l'acquisition de ce mausolée : « 6 février 1882. A ce sujet M. Steyaert rappelle qu'un monument sépulcral du XIV• siècle se trouve relégué au cimetière de l'église de Beveren; il est l'objet de fort peu de soins et son existence est, par suite, sérieusement compromise. Il conviendrait, dit-il, que le comité en fasse l'acquisition. — Mgr Bethune écrira, au nom du comité, à M. le curé de Beveren; il veut bien se charger des négociations et fera part, à la prochaine séance, du résultat de ces démarches. »



Musée de Grunthuse à Bruges. MAUSOLÉE DE JEAN DE FLANDRE ET DE MARGUERITE BOULENGIER (XVI° S.).

sur le soubassement et dont les moulures sont ébréchées. Il porte l'inscription suivante en lettres gothiques :

Cy gissent noble homme Jehan de Flandre escuier en son vivant, seigneur de Honleed et de Bevres, bailli de la ville de Bruges et terroir de Franc, qui trespassa le VI° jour de Septembre l'an mil V° XXIII. Et Dame Margriete Boulengiere, son espouse, qui trespassa le XXIII° jour de février, l'an XV° XXVI.

Pries Dieu pour les âmes.

- C. D'un haut relief, en plein cintre, mesurant 1 m. 96 en largeur et 98 centimètres en hauteur, sur lequel se trouvent représentés deux personnages :
- 1°) Un chevalier revêtu de son armure; celle-ci est recouverte d'un surcot à manches, échancré du bas et bordé sur les côtés; la bordure susdite tant dans le bas que le long de l'échancrure est ornée de cabochons; il a l'épée attachée à la taille, les éperons aux pieds et porte au cou un lacet auquel est appendu un médaillon.

Le défunt est agenouillé sur un coussin, devant un Prie-Dieu, la tête découverte et les mains jointes; le Prie-Dieu est recouvert d'une draperie dont les extrémités retombent en pans coupés. A ses pieds gisent son casque, visière relevée et ses gantelets.

Sur le dit Prie-Dieu se trouve un livre d'heures ouvert, dont le fermoir retombe sur la draperie.

Le personnage est accompagné de ses armes timbrées (vers le milieu du cintre).

2º) Sa Dame est agenouillée, devant un Prie-Dieu identique, recouvert d'une draperie semblable à pans coupés; le livre d'heures, se trouvant ouvert devant elle, est muni de deux fermoirs, retombant sur la draperie. La dame est revêtue d'une robe à plis souples, décolletée en carré et recouverte d'un manteau à larges manches, dont les plis ondoyants s'éployent autour d'elle; les manches à crevés de sa robe, serrées et tuyautées aux poignets; sortent des manches du manteau; elle a les mains jointes et porte au cou un collier avec joyau pendant sur la poitrine; à sa ceinture est attaché

un chapelet. Sa tête est recouverte de la coiffure de l'époque : calotte bordée d'une bande chargée de pierreries, laissant apercevoir les cheveux en bandeaux, avec une lamelle d'étoffe retombant sur la nuque. Un petit chien, portant un collier à grelots, est couché au pied du Prie-Dieu.

Le monument, élevé à la mémoire de Jean de Flandre et de Marguerite Boulengier, nous est parvenu dépouillé de l'arcature qui le surmontait jadis et dont nous ne connaissons pas les détails et rappelait probablement les « arcasolia », qu'on retrouve dans les églises de Flandre (1). Le haut-relief, cintré, constitue la plus belle partie de cette œuvre sculpturale du début du XVIe siècle.

L'école scaldienne a exercé une influence considérable sur nos régions à partir du XIIIe siècle et son rayonnement s'était étendu dans les pays environnants. Le haut-relief semble rentrer dans l'orbite des maîtres sculpteurs de Tournai. Cette ville artistique avait su profiter de ses carrières pour exporter ces belles pierres qu'on rencontre sous forme de mausolées ou tombes relevées, généralement surmontées de gisants, de dalles plates gravées ou sculptées en rondebosse, d'épitaphes ou petites chapelles, maçonnées dans les murs ou attachées aux colonnes des églises et cloîtres.

Les ymagiers de Tournai, comme ceux d'autres centres d'art, émigrèrent et firent école dans d'autres villes, de sorte qu'il est difficile de déterminer le plus grand nombre de leurs œuvres. La question se complique d'autant plus que les personnages représentés ici habitaient entre les villes de Bruges et de Tournai, où d'importants domaines étaient leur apanage; or Bruges possédait une pléiade de

⁽¹⁾ L'arcade en accolade (arcasolium) est une forme caractéristique des monuments funèbres de la tin du XVº et du début du XVIº siècle. Il existait à Bruges plusieurs monuments de ce genre; quelques-uns furent détruits lors de la révolution française, notamment celui qui était élevé à la mémoire de Jean de Visch, seigneur de la Chapelle, qui décéda en 1413 et dont nous possédons une reproduction dans le Ms. de Custis de Calvoorde, conservé dans la bibliothèque du baron de Crombrugge de Looringhe, à Weppelgem (Flandre orientale). On peut encore voir aujourd'hui l'arcasolium qui abritait la tombe de Paul van Overtvelde, conseiller de Philippe le Bon, mort en 1483, et de Leonarde, son épouse, morte en 1479, ainsi que celui construit en souvenir de Pierre Lanchals, maître d'hôtel de Maximilien d'Autriche, décapité en 1488; tous deux se trouvent dans l'église de Notre-Dame à Bruges.

sculpteurs de premier ordre tels que L. van Belle, P. et J. van Oost, J. Hoosebrugghe, H, et H. van Cutsegem entre 1396 et 1461; ils contribuèrent avec leurs continuateurs à l'ornementation des édifices publics brugeois du XVe et XVIe siècle.

Jean de Flandre et Marguerite Boulengier sont agenouillés sur un coussin posé devant un Prie-Dieu. Cette position se retrouve dans diverses régions et rappelle cèlle des donateurs dans les tableaux dès le XVe siècle (1).

La figure du défunt est toute empreinte de bonhomie et de franchise; celle de sa femme, plus souriante et plus fine, respire la douceur et la naïveté. Les mains de l'un et l'autre manquent de perfection, mais lorsque l'on examine les vêtements, l'on est frappé de la hardiesse du coup de ciseau et de la netteté des traits rendant tous les détails de l'armure, du surcot du chevalier ainsi que de la robe et du manteau de la dame. Les étoffes tout en s'étalant gracieusement conservent toutefois les plis cassés de l'époque.

Le petit chien portant un collier avec grelots est délicieux; il repose nonchalament, les pattes croisées sur un pan du drap qui descend du Prie-Dieu.

Nous croyons pouvoir attirer spécialement l'attention sur les monuments élevés à la mémoire de Maximilien de Boussu († 1578) et de Charlotte de Warchin († 1571), sa femme, ainsi que de Pierre de Boussu († 1598) et de N. de Croy († 1598), sa femme, à Boussu, en Hainaut, d'une part, et celui de Pierre de Deckere, seigneur de Milleghem, décédé octogénaire en 1667 et de Cornélie Houtappel († 1662), sa femme, dans l'église de Ranst, en Brabant, d'autre part, où les personnages sont prosternés, face à l'autel comme dans le mausolée du Musée de Gruuthuse, à Bruges.

⁽¹⁾ Dans la revue Kunst en Opbouw, 1932, n° 6, M¹¹e Selschotter a donné la reproduction de diverses épitaphes brugeoises où se retrouvent la représentation des défunts, dans cette attitude, notainment, les ex-voto de Jerome Adornes, seigneur de Vyve († 1558) et d'Anselme Opice Adornes, seigneur de Nieuwenhove († 1610) et de Anne Van Bracle, sa femme († 1656), se trouvant à la chapelle de Jerusalem à Bruges; celles de Jean de Schietere, seigneur d'Avegheers († 1575) et de Catherine de Damhouder, sa femme († 1582) et de Jean Leernout (Janus Lernutius)(† 1619), avec sa femme et ses enfants, dans la cathédrale de Bruges. Le Ms. Custis cité plus haut donne la reproduction de celle de Jean de Lisle-Adam en armure, agenouillé sur un coussin. Ce seigneur mourut en 1437. Dans le Hainaut on possède de nombreuses épitaphes de ce genre, qui ont été soigneusement relevées par M. Soil de Moriamé, dans l'inventaire d'objets d'art et d'antiquité, publié sous les auspices de la Commission Royale des Monuments et Sites, notamment celles de Guillaume d'Auxy († 1592), et de Anne de Berghes († 1596), sa femme, d'Arnold d'Hamstede († 1604), à Thoricourt, ainsi que de Pierre de Formanois († 1630) à Jollain-Merlin.

Les deux blasons placés dans le haut du cintre sont d'une facture remarquable au point de vue de l'exécution et les meubles et ornements extérieurs sont aussi fouillés.

L'écu penché du défunt est timbré d'un heaume ouvert à cinq grilles, au gorgerin décoré de losanges ornés et séparés par des perles. Le vol à l'antique encadrant une tête de lion expressive, le bourrelet et les hâchements découpés et enroulés, sont traités d'une manière magistrale.

Les armes en losange de la défunte sont soutenus par un ange aux ailes éployées, revêtu d'une longue robe à larges manches; la figure de celui-ci est encadrée de beaux cheveux frisés retombant en boucles.

* *

La famille de Flandre ou van Vlaenderen dit van Praet, descend par bâtardise de Louis de Male, comte de Flandre. Celui-ci avait eu d'une fille de la maison de Beveren un fils Louis, surnommé le Frison, qui recut en dot la seigneurie de Praet, le 25 décembre 1373 : celui-ci épousa Marie alias Marguerite de Ghistelles, dame de Roosebeke et de Sweveghem : il fut tué à la bataille de Nicopolis en 1306. Jean de Flandre dit van Praet, son fils, seigneur de Praet et de la Woestyne, épousa Jeanne van Reygaertsvliet; ils eurent Louis de Flandre dit van Praet, chevalier, Seigneur de Praet, la Woestyne et Beveren, qui épousa Louise de Bruges, fille de Jean, Seigneur de de Gruuthuse, Grimberghe, Espierres, Oostcamp, Thielt, ten Hove, grand veneur de Flandre, et de Marguerite de Steenhuyse, fille de Félix, prince de Steenhuyse. Ce furent les père et mère de Jean de Flandre dit van Praet, seigneur de Onlede, Beveren, bailli de la ville et du Franc de Bruges, conseiller et chambellan de Philippe le Beau, roi d'Espagne, dont les quartiers sont : FLANDRE, REYGAERTSVLIET, GRUUTHUSE. STEENHUYSE.

Jean van Praet susdit, seigneur de Onlede et de Beveren, épousa

Dame Marguerite Boulengier, fille de Nicolas Boulengier, seigneur de Mauvilles (1).

La famille le Boulengier est d'origine française et est venue s'établir à Bruges à la période bourguignonne comme les Gros, les Hugonet, les Carondelet, etc. JEAN LE CARPENTIER, dans son histoire généalogique des Pais Bas ou histoire de Cambray et du Cambresis, t. I, pp. 291-293, en parlant de cette lignée. qui parvint à des charges importantes à cette époque, dit qu'elle faisait partie du patriciat de Cambrai. Il cite: Jean le Boulenger, prévôt de Cambrai, Jean le Boulenger, bailli de Crêve Cœur, Herman le Boulenger, seigneur de Falais, époux de Jeanne d'Aveloux, Josse le Boulenger, époux de Marie de Lignieres. Mais sa chronologie est fort défectueuse et nous ne pouvons pas nous baser sur cet ouvrage, si riche cependant en renseignements, pour dresser les quartiers de la branche de cette famille venue à Bruges.

Nous trouvons, sans pouvoir établir leur parenté, deux branches dans cette ville :

Première branche. — A. *Jacques Boulengier*, seigneur de Boussort, Strépy, etc., chambellan de Charles le Téméraire, mort le 9 avril 1510, qui se maria avec Joe Jossine Losschaert, fille d'Antoine et de Cathérine de Witte, morte le 7 décembre 1513 (2).

⁽¹⁾ Archives de l'Etat à Bruges. — Fond de Schietere de Lophem. Genealogie en de descente van die van Ryne.

II. fo 11. — Au dit Haltre, au cœur devant le grand autel gist messire Loys de Flandre, chevalier, seigneur de Praet et de la Woestyne, Bevere et de Onlede, filz de messire Jean et de Jehenne de Reyghersvliet, fille de Messire Henry, chevalier, seigneur de Boulare et de Schendelbeke, lequel messire Loys de Flandre, mourut en l'an 1488, le jour de St-Barthelemy. Il avait espousé dame Loyse de Bruges, fille de messire Jean, seigneur de la Grunthuus et de madame Marguerite, princesse de Steenhuuse avec laquelle Loyse de Bruges il eut Loys. Jean, Jacques, Josse. Loyse et Jehenne de Flandre.

F° 12. — A Bevere prez de Rousselare, au cœur sur le coste noordt du grand aultel et la tombe qui est dedans la muraille de l'église. gist noble et honorable seigneur Jean de Flandre, seigneur de Bevere et de Onlede, bailly de la ville de Bruges et du pays de Flandre, fils de messire Loys seigneur de Praet et de Madame Loyse de la Gruuthuuse, lequel mourut en 1523, le 6 de septembre et mademoiselle Marguerite Boulengier, fille de Nicolas, seigneur de Mauvilles, sa femme, laquelle mourut en 1516, le 24 de tebvrier.

⁽²⁾ Ms. Gaillard aux archives de l'Etat à Bruges. Epitaphes de l'église Ste-Anne, fo 1.

Ils eurent:

B. Adrien Boulengier, seigneur de Boussort, Strépy, Bracquegnies, qui fit partie du Magistrat de Bruges de 1508 à 1527, et qui épousa : 1°) Jossine, fille d'Alexandre de Mouscron et de Jeanne Lootins, mort le 8 septembre 1508; 2°) Jeanne van Berchem, fille de Guillaume et de Marguerite vander Moere.

Ils eurent:

- a) Cathérine Boulengier, épouse Arnold de Harchies;
- b) Jeanne Boulengier, épouse Jean de Ruffault, seigneur de Neufvilles;
- c) Anne Boulengier, se maria le 11 avril 1558, avec Corneille de Boodt, fils de Corneille et de Madeleine de Visch;
- d) Marguerite Boulengier, épouse Philippe de Bersacques, seigneur de Monicourt;
- e) Marie Boulengier, épouse Jean Courtois, sœur de Mauvilles. Seconde branche. — A. Nicolas Boulengier, seigneur de Mauvilles, épouse Anne Cuveliers.

Dont:

B. Marguerite Boulengier, Alias Boulengere, qui s'unit 1º) à Messire Louis de Baenst, fils de Louis, créé chevalier à la Bataille de Blangy et mort en 1496; il fut chevalier de l'ordre de Jérusalem, membre de la noble confrérie du Saint-Sang et forestier de la Société chevaleresque de l'Ours Blanc (1).

Nous trouvons encore Nicolas Boulenger, seigneur d'Ayshove, qui fut bourguemestre de Bruges et tuteur de l'Hospice de la Poterie, où se voit encore actuellement dans le réfectoire des religieuses son portrait. Il épousa Catherine van Zomerghem et mourut le 3 novembre 1580. Elle décéda le 26 octobre 1591.

Ils habitaient au « Schottendyck ».

⁽¹⁾ Arch. De l'Etava Bruges, Fonds de Schietere de Lophem. — Genealogie ende descente van die van Rijne, I. fo 16°F. Mer Lodewijc de Baenst fs vanden voornoemden Lodewijc hadde in huwelijc joncvrauwe Margriete Boulengier fd Jor Nicolas, heere van Maulvilles, moer ep hadde noijns bij haer gheen kijnderen. en was rudder gheslaghen te Blangy ende starf ao 1496.

Si nous pouvons ajouter foi à la généalogie donnée par *le Carpentier*, pages 482-483 :

Nicolas le Boulanger, seigneur d'Audomez, père de Marguerite Boulengier, épousa Marie de Hennin—fille de Baudouin de Hennin, seigneur de Cuveliers et de Ysabeau de Croix, fille de Jean, seigneur de Croix et de Catherine de la Tannerie; petite-fille de Baudouin de Hennin, seigneur de Cuveliers, pair du Cambresis et de Marie Bougier de Rosoy.

L'écu de la défunte, soutenu par un ange, est parti : I.— écartelé 1-4, HENNIN dit CUVILLIERS, et 2-3 BOULANGIER, ce qui prouve qu'elle appartient à cette dernière branche, mais comme nous l'avons dit antérieurement, les données généalogiques sont insuffisantes pour déterminer à quelles familles appartiennent les quartiers sculptés sur le soubassement de la tombe.

La famille de Flandre portait comme armoiries : écartelé aux 1-4 Flandre aux 2-3 Luxembourg avec l'écusson de Ghistelles en abîme, ou bien Ghistelles avec le franc canton Flandre à dextre et un écusson aux armes de Luxembourg à senestre.

Ghistelles indiquait l'origine maternelle.

La famille Boulengier portait comme blason :

Coupé : I, d'or à l'aigle de sable; II, d'azur à trois besans d'argent.

* *

La tombe de Jean de Flandre dit de Praet et de sa femme Marguerite Boulengier offre au point de vue armorial un problème assez curieux : les armes des défunts sont en effet contournées; nous trouvons le même phénomène dans les quartiers du côté du défunt :

Voici les armoiries telles qu'elles devraient être et la façon dont elles sont sculptées sur le monument :

- 1°) STEENHUYSE. Bandé d'or et d'azur à l'ombre d'un lion brochant sur le tout. Ici nous trouvons le barré au lieu de bandé et l'ombre du lion contournée.
- 2) GRUUTHUSE. Normalement : écartelé, 1-4, d'or à la croix de sable (Bruges) 2-3, de gueules au sautoir d'argent (vander Aa).

L'écusson que nous avons devant les yeux porte : 1-4 (vander Aa); 2-3 (Bruges).

- 3°) Le quartier REYGAERTSVLIET reste de même, les figures étant inchangeables, azur à la croix engrêlée d'argent.
- 4°) PRAET porte gueules au chevron d'hermines avec le canton à senestre et l'écuson à dextre.

Chose identique pour les quartiers de la défunte; ceux-ci sont malheureusement en partie effacés.

On reconnaît cependant:

- 1°) BOULENGIER. Armes inchangeables sauf la tête contournée de l'aigle.
- 2°) HENNIN DIT CUVILLIERS, de gueules à la bande d'or chargée en chef d'un lion. La bande est changée en barre dans l'écu.
 - 3°) d'or à la croix de gueules, armes inchangeables.
- 4°) écartelé 1-4 au lion contourné, 2-3 coupé au lion contourné brochant.

Qui plus est les quartiers, au lieu d'être disposés de gauche à droite, sont placés de droite vers la gauche.

Quelle est la clef cette énigme?

La tombe susdite provient de l'église de Beveren (Roulers) où elle se trouvait dans le chœur de l'église, du côté nord, ce qui donne : a) le motif de la pose des personnages, le mari à la première place, la femme à la seconde, tous deux regardant le tabernacle, b) la raison pour laquelle les écussons et leurs accessoires sont contournées, et la disposition des écus renversée, le tout convergeant vers l'autel, par déférence pour le Saint-Sacrement.

La science héraldique a suivi en effet de tous temps les règles spéciales, que les artisans d'art d'aujourd'hui négligent souvent faute de connaissance suffisante et d'étude préparatoire.

Il y a quelques années M. Dansaert a composé un manuel très intéressant exposant les principes généraux, qui doivent être suivis en cette matière.

Plus récemment M. Gevaert a publié un magnifique ouvrage que tous ceux qui s'occupent de blasonnement doivent avoir lu :

BLASONS DE MARGTERITE BOTLENGER ET DE JEAN DE PLANDRE.



L'Héraldique, son esprit, son langage et ses applications. (Bruxelles, Vromant, 1903).

Dans un chapitre spécial, il s'occupe des signes de courtoisie en héraldique et invoque à l'appui certains exemples, que nous pouvons voir à Bruges.

En principe lorsqu'on se trouve devant un écu portant des armoiries, celle-ci sont censées être vues de face; c'est-à-dire que « les armes s'offrent au spectateur dans la position des personnages qu'elles habillent ou de son portrait. » La droite de l'effigie « le dextre » correspond à la gauche et la gauche de l'effigie « le senestre » à la droite de notre propre personne.

Le contraire s'observe dans quelques circonstances particulières. Voici le texte de M. Gevaert : « Si deux ou plusieurs armes sont réunies, elles doivent se regarder ou converger vers un centre d'action. Jamais les personnages, dont elles sont l'effigie ne se tournent le dos, ni ne se tiennent dans une attitude que le respect du lieu ne comporte pas. Que plusieurs armoiries se trouvent réunies dans un vitrail, occupant diverses travées de la résille, elles sont censées se regarder. Les modernes ont oublié cette loi de « courtoisie héraldique ». A Windsor, Bruges, Gand, Malines, dans les chœurs des églises, où se tinrent les chapitres des ordres équestres, on voit au dessus des stalles du côté de l'épitre, les armes représentées de face, et, elles le sont de revers du côté de l'évangile : c'est que toutes. comme les chevaliers, dont elles indiquaient la place, sont dirigées vers l'autel. Sur les volets d'un rétable les armes du donateur regardent le volet central, où est le sujet principal; c'est la converzatione des armes. »

L'auteur invoque encore à l'appui le rétable de J. Van Nieuwenhove, à l'Hôpital Saint-Jean, où les armes sont contournées vers la Vierge et l'Enfant-Dieu.

Mais nous avons ici un exemple frappant tout à fait caractéristique dans le mausolée du musée lapidaire du Musée de Gruuthuse.

BARON ALBERT VAN ZUYLEN VAN NYEVELT.

CRUCIFIXIONS MOSANES

La plaque en cuivre, décorée d'émaux champlevés, reproduite ci-contre, est conservée au Musée de Cluny (FIG. 1) (1).

On y voit la Crucifixion. Jésus étend les bras presque horizontalement; les yeux ouverts, il incline la tête vers sa droite, où se tient la Vierge. La chevelure du Sauveur, divisée par une raie médiane, est détaillée par de fines ciselures; elle se relève sur les tempes, puis se déroule et tombe sur les épaules. Par des traits, gravés parallèlement et plusieurs fois répétés, l'orfèvre a indiqué l'emplacement des côtes et du thorax; par des traits, parallèles aussi, mais qui se recourbent et se terminent en crochets, il s'efforça d'accentuer la musculature des bras et des mollets.

Le perizonium, noué sur le côté gauche, tombe jusqu'aux genoux et forme sur le devant des plis anguleux.

Marie (S. C. A. Maria) et Saint-Jean (S. Johanes) posent les pieds sur un sol ondulé.

La Vierge porte sur la tête un voile formant capuchon et d'où se dégagent son visage et le haut de son cou. Saint-Jean ouvre la main droite, paume en avant.

Au-dessus des bras de la croix, on voit un personnage masculin nimbé d'une sorte de roue dentée et porteur d'une torche; ces détails et l'inscription (SOL) permettent de l'identifier sans peine; l'image de la lune (LUNA) lui fait pendant.

⁽¹⁾ Nous l'avons signalée aux membres du congrès de Mons, en 1928.



Fig. 1. — Crucifixion, Art Mosan, vers 1145-65.

Paris, Musée de Chiny.



Fig. II. — CRUGIFIXION, ART MOSAN, VERS 1145-1165.
Paris, Musée du Louvre.

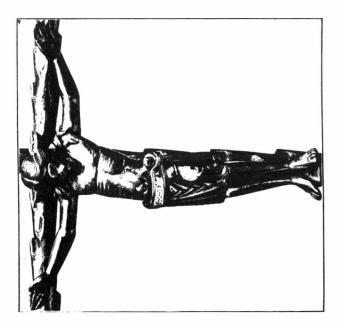


Fig. VI. — Christ en bronze doré. Art Mosan. Vers 1145-65. Londres. Victoria and Albert Museum.

La plaque que je viens de décrire est un travail de nos ateliers, qui date de la seconde moitié du XIIe siècle (1).

On pourrait le prouver de diverses façons.

Tout d'abord, en se basant sur l'étude de l'anatomie interne du Christ.

Elle fut dessinée d'après le système préconçu : ce système bien spécial caractérise nombre d'orfèvreries sorties des mains de nos artistes graveurs et miniaturistes pendant le XIIe siècle (2); nous avons eu l'occasion de le rappeler en étudiant un plat de reliure conservé, lui aussi, au Musée de Cluny (3).

L'analyse des émaux qui ornent la plaque permet également d'en localiser la provenance : teintes et composition sont celles en usage dans nos ateliers.

D'ailleurs, la Crucifixion que nous avons sous les yeux n'est pas unique en son genre : au Musée du Louvre il y en a une très semblable (4).

On y voit (Fig. II) un même Christ en croix, bras étendus et attaché par quatre clous à un gibet, fait aussi de pièces de bois rectangulaires et jointives. Marie, Saint-Jean, les figures du soleil et de la lune y sont représentés d'une façon identique; les inscriptions qui accompagnent ces personnages sont tracées verticalement et de manière pareille; en vérité, la plaque du Louvre ne diffère de celle de Cluny que par des nuances dans les coloris des émaux, un meilleur état de conservation et des détails graphiques exécutés d'une main plus ferme: elle permet une analyse très précise des procédés de dessin de nos orfèvres: ceux-ci cernent de traits sinueux les contours de leurs personnages, si bien que l'œil se plait à suivre ces lignes harmonieuses, incisées dans le dur métal, sans un repentir, com me si elles avaient été tracées par un pinceau délié glissant sur un parchemin poli.

⁽¹⁾ Je l'ai fait demander en 1930, pour l'Exposition de Liége, nº 180 du catalogue.

⁽²⁾ M. LAURENT et J. Brassine: Deux miniatures de la collection Wittert. Liége 1912, p. 21.

⁽³⁾ Un Plat de Reliure mosan au Musée de Cluny. Leodium 1924, nº8 7-8.

⁽⁴⁾ Je remercie vivement MM. Marquet de Vasselot et C. Dreyfus qui m'ont facilité l'étude de cet objet et de la crucifixion du Musée de Cluny.

Quand il s'agit de la draperie, l'artiste montre sa préférence pour les courbes ovales et les plis triangulaires, posés en chevrons.

Que ce type de Crucifixion ait été bien connu dans nos ateliers, on peut en donner d'autres preuves. Tout d'abord, on notera qu'il en existe des variantes : l'une orne une croix reconstituée de la collection Stoclet à Bruxelles (Fig. III), l'autre se voit sur la face supérieure de l'autel portatif de Stavelot (Fig. IV).

De part et d'autre on reconnaît facilement le prototype.

L'émail de la collection Stoclet a fait partie de la vente Homberg (1905); il est actuellement fixé sur une croix garnie d'émaux champlevés décoratifs provenant d'une belle œuvre du XIIIe siècle (probablement une châsse dans le genre de celle de Stavelot (1).

Il montre un Christ qui, dans ses lignes générales, rappelle ceux que nous venons d'examiner (Fig. I et II).

Le Sauveur, attaché à la croix par quatre clous, a les reins ceints d'un large perizonium, noué sur son côté gauche et drapé en plis angulaires.

Le Saint-Jean et la Vierge sont dans une attitude plus courbée (2) que celle des personnages semblables que nous avons étudiés, mais ils offrent avec ceux-ci maints rapprochements : voyez les gestes des mains et les draperies.

La Crucifixion de l'autel portatif de Stavelot se rattache au groupe que je viens de former, plutôt par la composition générale que par les détails individuels.

La Crucifixion du Musée de Cluny et celle du Musée du Louvre prêtent encore à d'autres rapprochements : en effet, on peut affirmer qu'avant d'exécuter en 1181 son ambon de Klosterneubourg, Nicolas de Verdun connut des œuvres pareilles : n'est-il pas frappant d'y retrouver un Christ en croix (FIG. V) (3) qui se rattache de près à ceux que nous décrivons ?

⁽¹⁾ Comparez la fig. 3 à la sig. 3 Revue belge d'Arch. et d'Hist. de l'Art, t. 1, pp. 310-311.

⁽²⁾ Cette attitude incurvée peut s'expliquer par le cadre en partie circulaire de la scène.

⁽³⁾ La figure 5 est empruntée à l'ouvrage de C. Drexler. Der Verduner Altar. Vienne, 1903. Pl. 26.



Fig. IV. — Altel portatif de Stanelot. (détail), vers 1165.

Bruxelles, Musée du Cinquantenaire,



FIG. V. — Ambon de Klosterneubourg, par Nicolas de Verdun. (1181)

Une fois de plus, Jésus est figuré, attaché par quatre clous à une croix faite de poutres jointives; les bras largement étendus, il incline la tête vers sa droite. L'artiste a repris le système graphique de ses prédécesseurs pour marquer les détails de l'anatomie, mais l'a rendu plus cohérent, plus achevé. Le sol ondulé au pied de la Croix et le titre de celle-ci, coupé en biais, sont des détails que nous avons déjà rencontrés (FIG. I et II). Par contre, la draperie fluide de ses personnages est chose bien à lui.

Si des œuvres émaillées nous passons à l'étude des figures en bronze créées par nos fondeurs, on ne sera pas surpris d'y retrouver le type du Christ cher à Godefroid de Huy et à Nicolas de Verdun.

En effet, il est plusieurs images, modelées dans nos ateliers, qui répètent ce modèle : parmi les plus caractéristiques se range un Christ conservé à Londres au Victoria and Albert Museum; nous nous en sommes déjà occupé (1). Le Sauveur a, très exactement comme sur les émaux du musée de Cluny et du Louvre, les cheveux séparés par une raie médiane, relevés en mèches sur les oreilles et étalés sur les épaules. Mains étendues, paume en avant, bras ouverts, il est fixé à la croix. Le perizonium (2) noué sur le côté montre également sur le devant des plis en chevrons.

Les proportions, le type du visage sont de part et d'autre les mêmes (Fig. I, II et VI) :

Le groupe d'œuvres ici constitué prouve une fois de plus qu'au XII° siècle nos ateliers d'orfèvrerie se rattachent les uns aux autres, non seulement par les procédés techniques et le style, mais aussi par une façon semblable de traiter un thème iconographique.

Par là leurs créations portent les signes auxquels on reconnaît les productions d'une école, et cela indépendamment des caractères particuliers dus à l'action de chaque artiste.

L'étude des figures I et II montre que nos émailleurs, procédant exceptionnellement comme leurs industrieux rivaux de Limoges, se contentaient parfois de la copie servile et facile d'un modèle.

(1) Notes pour servir à l'histoire de l'orfèvrerie en Belgique. Leodium, 1928.

⁽²⁾ Les motits végétaux stylisés en croix de Saint-André qui bordent le perizonium se retrouvent sur plusieurs œuvres mosanes, entre autres sur la Châsse de Stavelot.

L'examen de nos manuscrits romans nous dira peut-être quelle était la source précise de leur inspiration. Quoi qu'il en soit, ce modèle dérive lui-même d'un prototype. L'origine de ce dernier se cherchera utilement dans les créations de l'Orient chrétien. A l'époque où nous sommes, l'art byzantin, qui fut longtemps le régulateur (1) des tendances esthétiques de l'Occident et qui en particulier guida le goût de nos miniaturistes (2), a donné les superbes mosaïques de Daphni (3). Là (4), comme à la Nea Moni de Chio (5), à Latmos (6), ou dans maints manuscrits et sur diverses orfèvreries (7), on peut admirer une Crucifixion, qui, par l'ordonnance générale est pareille à celles que nons avons scrutées.

Le Drame du Calvaire y est synthétisé dans une composition d'une réelle grandeur; on y voit des personnages aux gestes mesurés et aux attitudes remplies de noblesse où revivent les traditions chères à la Grèce ancienne.

Certes, dans les travaux ordinaires de nos artisans (Fig. I, II, III et IV), on ne découvre qu'un reflet de l'art antique; par contre, un Nicolas de Verdun n'est pas inférieur aux mosaïstes de Daphni, quand, comme eux, il interprète la Crucifixion: aux données traditionnelles il ajoute un accent particulier.

Sa composition vibre d'énergies mal contenues dans le cadre coutumier. Sa draperie fluide, hellénique, s'anime; elle souligne les attitudes et les formes plastiques des personnages. Ceux-ci participent au drame par l'expression et les gestes; ils ne sont plus des sortes de signes iconographiques mais des acteurs émus et émouvants.

⁽¹⁾ Voir Charles Dienl. Préface au Catalogue de l'Exposition d'Art Byzantin, Paris 1931.

⁽²⁾ Lire l'important article de M. MARGEL LAURENT: Art rhénan, Art mosan et Art by antin. Byzantion t. VI. 1931, pp. 89, 90 et s.

⁽³⁾ G. Millet. Le Monastère de Daphni. Paris 1899.

⁽⁴⁾ La Crucifixion de Daphni est si connue qu'il semble inutile d'en donner l'image, elle est reproduite d'ailleurs dans la plupart des ouvrages qui s'occupent d'art byzantin, entre autres : Louis Bréhier : L'Art Byzantin. Paris. Laurens, fig. 81; Wulff: Alchristliche und byzantinische Kunst, t. II. fig. 491.; H. Glück : Die christliche Kunst des Ostens, pl. 75. Berlin 1923; Charles Diehl : L'Art Chrétien Primitif et l'art Byzantin. Pl. XXXVI.

⁽⁵⁾ Wulff, op. cit., fig. 487.

⁽⁶⁾ Ibid., fig. 506.

⁽⁷⁾ Exposition d'Art byzantin, Paris 1931, nos 491 et 497.

Comme Nicolas de Verdun est un précurseur étonnant, tout ce qui touche à son art doit nous préoccuper. N'y trouve-t-on pas en puissance des tendances que seulement notre XVe siècle verra s'épanouir.

Le groupement d'œuvres ici tenté ne paraîtra donc pas inutile à ce point de vue déjà.

COMTE J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA.

CHRONIQUE

PROCÈS-VERBAUX

ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE

Séance des membres titulaires du 7 août 1932

La séance s'ouvre à 2 h. 1/2 à Bruxelles au Palais des Académies, sous la présidence de M. De Ridder, Président.

Présents: MM. Soil de Moriamé, président honoraire; Van Puyvelde viceprésident: Rolland, secrétaire; Gessler, Hulin de Loo, Chevalier Lagasse de Locht, Chanoine Lefèvre, Michel, Pâris, Stroobant, Tahon, Vicomte Terlinclen, Van Doorslaer, Visart de Bocarmé.

Excusés: MM. Hasse, trésorier; Lavalleye, secrétaire-adjoint; Delen, Ganshof, Van den Borren, Baron Verhaegen.

Le procès-verbal de la séance du 5 juin est lu et adopté.

Le secrétaire et le trésorier sont réélus pour un terme de 3 ans.

Sur la proposition de nombreux membres on décide qu'à l'avenir le paiement de la cotisation se fera par l'intermédiaire d'un bulletin de versement aux C. C. P., annexé aux convocations. Le trésorier sera également prié de dresser pour octobre un état exact des finances de l'Académie et en particulier des recettes des cotisations.

On proclame membre correspondant étranger M. Jean Alazar, Professeur à l'Université d'Alger et à l'Ecole du Louvre, directeur du Musée d'Alger.

La séance est levée à 3 h.

Séance générale du 7 août 1932

La séance s'ouvre à 3 h. à Bruxelles au Palais des Académies sous la présidence de M. A. De Ridder, Président.

Présents: MM. Soil de Moriamé, président honoraire; Van Puyvelde, vice-président; Rolland, secrétaire; Gessler, Hulin de Loo, Chevalier Lagasse de Locht, Chanoine Lefèvre, Michel, Pâris, Stroobant, Tahon, Vicomte Terlinden, Van Doorslaer, Visart de Bocarmé, membres titulaires; MM. de Beer, Comte de Borchgrave d'Altena, Hoc, Laes, R. P. Peeters S. J., Sander Pierron, membres correspondants régnicoles.

Excusés: MM. Hasse, trèsorier; Delen, Ganshof, Van den Borren, Baron Verhaegen, membres titulaires; M^{ne} L. Ninane; MM. Lavalleye, secrétaire-adjoint; Closson et Velge, membres correspondants régnicoles.

Le procès-verbal de la séance du 5 juin est lu et adopté.

La parole est donnée à M. le Chanoine Placide Lefèvre O. P. qui entretient l'Assemblée de *Travaux de l'orfèvre anversois Renier de Jaesvelt pour l'Abbaye d'Averbode*. L'orateur insiste tout particulièrement sur une croix reliquaire du trésor de cette abbaye. Cette communication est suivie d'un échange de vues entre MM. Gessler, Comte de Borchgrave d'Altena, Pâris, Tahon et Van Doorslaer. M. de Beer fournit quelques compléments de documentation sur la biographie et l'activité des de Jaesvelt.

Le Comte J. de Borchgrave d'Altena communique ensuite des *Notes sur quelques orfèvreries mosanes conservées à l'étranger*. Aidé de reproductions photographiques, il passe en revue les plaques en argent repoussé de Susteren et du Musée de Cluny, des pièces de la châsse de St. Firmin à Amiens se rapprochant de la châsse d'Amay, un flabellum sortant probablement des ateliers de Walcourt. MM. de Beer, Hoc, R. P. Peeters, Lagasse de Locht présentent quelques observations.

M. Paul Rolland fait part à la Compagnie d'une découverte qu'il vient de faire, lui permettant d'identifier à Robert Campin le peintre qui a polychromé les statues de *l'Annonciation* en l'église de la Madeleine à Tournai. Cet exposé provoque un échange de vues entre MM. Hulin de Loo, Van Puyvelde, Ed. Michel et l'auteur.

Les trois communications paraîtront en tout ou en partie dans la Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art.

La séance est levée à 4 h. 1/2.

Séance des membres titulaires du 2 octobre 1932

La séance s'ouvre à 2 h. 1/2 à Anvers à l'Académie royale des Beaux-Arts sous la présidence de M. De Ridder, président.

Présents: MM. Soil de Moriamé, président honoraire; Rolland, secrétaire;

Hasse, trésorier; Bautier, Delen, Ganshof, Mgr. Lamy, Pâris, abbé Philippen, Chanoine van den Gheyn.

Excusés: MM. Van Puyvelde, vice-président; R. P. de Moreau S. J., chevaliel Lagasse de Locht, E. Michel, Tahon, Van den Borren, Van Doorslaer, Visart de Bocarmé.

Le P. V. de la séance du 7 août est lu et adopté.

M. B. van de Walle est élu membre titulaire.

Melle Simone Bergmans, professeur à l'Ecole des Hautes Etudes de Gand et le baron Francis Delbeke d'Anvers, sont élus membres correspondants régnicoles.

Le trésorier fournit des explications sur la situation financière de l'Académie. On décide que des lettres seront personnellement envoyées aux 35 membres qui n'ont pas encore payé leur cotisation pour 1932. Pour l'an prochain, un avis figurant en caractères gras sous la convocation de la séance de décembre réclaniere. le paiement avant le 15 janvier. Le trésorier fournira à cet effet des Bulletins de versement au C. C. P. à annexer à la dite convocation. Passé le 15 janvier, des reçus postaux augmentés des frais de perception seront mis en circulation. Le trésorier tiendra la Compagnie au courant des recettes de cette nature. Les retardataires seront avertis du danger qu'ils courent de se voir considérer comme démissionnaires.

La séance est levée à 3 h.

Séance générale du 2 octobre 1932

La séance s'ouvre à 3 h. à l'Académie royale des Beaux-Arts d'Anvers sous la présidence de M. De Ridder, président.

Présents: MM. Soil de Moriamé, président honoraire; Rolland, secrétaire; Hasse, trésorier; Bautier, Delen, Ganshof, Mgr. Lamy, Pâris, l'abbé Philippen, le chanoine van den Gheyn, membres titulaires; Melle Ninane, MM. de Beer, d'Hoop, R. P. Peeters S. J., Peutman, membres correspondants régnicoles.

Excusés: MM. Van Puyvelde, vice-président; R. P. de Moreau, Chevalier Lagasse de Locht, Ed. Michel, Tahon, van den Borren, Van Doorslaer, Visart de Bocarmé, membres titulaires; MM. Lavalleye, secrétaire-adjoint; Closson, Hocquet, Laes, Nelis, Thibaut de Maisières, Velge, membres correspondants régnicoles.

Le P. V. de la séance du 7 août est lu et approuvé.

Le président prononce l'éloge funèbre de Dom Ursmer Berlière, décédé le 27 août 1932. Il rappelle l'activité scientifique de celui qui fut notre confrère

à titre de membre correspondant (1903), de membre titulaire (1913) et de membre honoraire (1926). Il insiste sur ses travaux dans le domaine de l'Histoire ecclésiastique et sur les précieux services qu'il rendit en qualité de Directeur de l'Institut historique belge de Rome.

Le président remercie MM. Bautier, Soil de Moriamé, Vte Terlinden et Cte d'Arschot qui ont fait un don généreux à l'Académie à l'intention de sa revue.

La parole est donnée à Mgr Lamy O. P. qui entretient l'Assemblée de l'Eglise collégiale St Sulpice à Diest. L'orateur tire d'une étude qu'il prépare sur ce monument des renseignements inédits concernant son histoire et procède à une description de ses diverses parties, en insistant sur leur originalité. Cette communication est suivie d'un échange de vues entre MM. l'abbé Philippen, le chanoine van den Gheyn et Ganshof.

Sous le titre Les puits de tanneurs à Anvers au XV° et XVI° siècles M. G. Hasse présente un rapport sur les découvertes qui ont été faites à Anvers au cours des fouilles effectuées notamment aux Marché aux Souliers lors des travaux de terrassement nécessités par la construction du gratte-ciel. Il regrette que toutes les précautions n'aient été prises pour sauver des poteries intéressantes.

M. de Beer abonde dans le même sens et MM. Pâris et Ganshof demandent quelques renseignements.

M. de Beer parle ensuite de deux chefs-d'œuvre de J. Jongelisck. Il s'agit de médailles commandées par Jean Scheyfve, bourgmestre d'Anvers et chancelier du Brabant. Grâce à la découverte de testaments successifs l'auteur est parvenu à connaître l'origine de ces médailles. Il en profite pour donner un aperçu sur la biographie du personnage et insiste sur ses dispositions testamentaires relatives à sa sépulture en la Collégiale St Michel et Gudule à Bruxelles. Cette communication est suivie d'un échange de vues entre MM. Pâris, Ganshof et De Ridder.

La séance est levée à 5 h.

Le Secrétoire, Paul Rolland. Le Président, A. De Ridder.

MUSÉES

MUSÉES ROYAUX D'ART ET D'HISTOIRE.

Il est souvent bon de faire le point d'une institution. Sous le titre « Le Temple des Muses », transposition fort poétique de la dénomination: « Les Musées Royaux d'Art et d'Histoire », qui est elle-même comme l'aboutissement d'une série de qualifications hésitantes ou peu claires, le distingué Conservateur en chef de ces musées, M. Jean Capart, expose avec précision les innombrables efforts qu'il prodigue dans tous les domaines pour faire du Palais du Cinquantenaire la chose la plus utile à tous points de vues, en même temps que la plus vivante. L'une ne va d'ailleurs pas sans l'autre. Pour y arriver il a eu l'heureuse idée de réunir en un volume, d'une présentation agréable, une bonne dizaine d'articles qu'il a publiés en des temps divers et à des places différentes, sur le but qu'il poursuit inlassablement. On est heureux non seulement d'avoir ainsi matériel lement sous la main une série d'études à la recherche desquelles un temps fort long devrait parfois être consacré, mais surtout de pouvoir, par ce moyen, entrer intimement dans la pensée de l'auteur — disons plutôt de l'organisateur —, en suivre les développements à travers quelques années et s'identifier si bien avec elle que l'on en arrive à désirer de toutes ses forces la réalisation des espoirs grandioses de celui auquel la fréquentation de la très antique Egypte en même temps que de la toute moderne Amérique, fait considérer comme possibles les entreprises les plus ardues.

Paul Rolland.

MUSÉE DE BRUGES

Les Musées de Bruges étaient célèbres par les chefs-d'œuvre qu'ils renfermaient, mais aussi par la façon lamentable dont ils étaient conservés et exposés dans l'ancienne chapelle Bogaerde, rue sainte Catherine, et au quai des Teinturiers.

L'administration communale actuelle a voulu, par bonheur, réparer dignement un tel mépris à l'égard d'œuvres uniques. Afin de commémorer sérieusement le centenaire de l'Indépendance nationale en dotant la ville d'un souvenir durable, l'autorité communale décida de faire élever rue de Groeninghe un musée digne de Bruges et de sa glorieuse école de peinture. L'architecte J. Viérin réalisa un chef-d'œuvre de bon goût en édifiant avec art et discrétion un local réellement conçu pour être un musée. Grâce à un emploi judicieux de tentures et de couleurs neutres, l'architecte est parvenu à faire régner dans les salles du Musée une atmosphère de calme et d'intimité que commande un contact un peu sérieux avec les œuvres.

Ce premier travail réalisé tout à l'honneur de ceux qui l'entreprirent, il fallait procéder à une besogne non moins ingrate: la rédaction d'un catalogue. Celui de Weale, en effet, date de 1861. Depuis lors, des acquisitions furent faites, des discussions ont amené plus de lumière sur la connaissance des tableaux, l'apport des œuvres du Musée de peinture moderne méritait d'être répertorié

MM. E. Hosten et Eg. I. Strubbe se sont assigné cette tâche. Eux aussi ont droit à la reconnaissance des visiteurs du musée de Bruges et à celle des historiens de l'art. Le nouveau Catalogue illustré du Musée communal des Beaux-Arts à Bruges (Bruges, Desclée de Brouwer, 1932. In-12, 224 p., 48 pl.) est précédé d'une préface dans laquelle les auteurs narrent l'origine du Musée, qu'il convient de faire remonter à l'année de la création de l'Académie, c'està-dire en 1717. Le catalogue lui-même comprend l'inventaire de 254 œuvres peintes. Les tableaux sont répertoriés sous le nom de l'auteur, l'ordre alphabétique des peintres ayant été adopté sans distinction des artistes anciens ou modernes. Chaque notice comporte quelques indications biographiques sur l'auteur, les renseignements concernant le tableau, sa provenance et son historique. Une table chronologique et une table onomastique des artistes cités terminent l'ouvrage.

La trop longue période de la grande pitié du Musée de Bruges est donc définitivement close: le local peut passer pour un modèle du genre, la présentation des œuvres est conforme aux règles de l'esthétique et de la pédagogie, un catalogue permet d'étudier les tableaux. L'administration communale de Bruges, MM. Viérin, Hosten et Strubbe ont bien mérité de l'Art et de la Science.

J. LAVALLEYE.

DIVERS

CONGRÈS

Les organisateurs des congrès culturels flamands ont innové en permettant aux historiens flamand de l'art de se grouper en une section spéciale lors des assises de 1932. L'ampleur donnée à cette section, le nombre des communications font que ces réunions portent le titre de premier congrès général d'histoire de l'art. M. J. DUVERGER publie les actes de ce congrès dans un numéro de la revue

Kunst (Wetenschappelijke Congressen in Vlaanderen. Handelingen van het 1° congres voor Algemeene Kunstgesvhiedenis gehouden te Gent op 2 en 3 April 1932, Kunst, 1932, n. 9-10, p. 288-370). Plusieurs communications sont publiées in extenso, il en sera rendu compte dans notre revue des revues. Le résumé des autres est indiqué. Le choix des sujets traités est fort éclectique, encore qu'ils se rapportent presque tous à l'art flamand.

* *

Le XIII' Congrès international d'histoire de l'art tiendra ses assises à Stockholm du 3 au 6 septembre 1933. Dès maintenant le comité organisateur, présidé par M. J. Roosval, a élaboré le programme des séances, des excursions et des visites de musées, collections et châteaux. Les séances du Congrès se tiendront dans les locaux de la faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Stockholm. Huit sections sont prévues afin de subdiviser les travaux par matières, néanmoins des séances générales seront organisées pour y traiter des sujets à allure plus vaste. Afin de faciliter le voyage aux congressistes, le comité organisateur compte se mettre à la disposition des membres, dès le 31 août, à Copenhague. Après la visite de cette ville, les congressistes pourront disposer d'un bateau spécial qui leur permettra de visiter Lund, Kalmar, Visby et l'île de Gotland. Après la clôture du congrès, le 6 septembre, diverses excursions seront organisées afin de faire connaître les monuments de la région de Stockholm, des environs de Strengniis, Upsal, Gothembourg.

Pour tous renseignements concernant ce congrès, on peut s'adresser à M. L. van Puyvelde, président du comité belge, 9, rue du Musée, Bruxelles.

FONDATIONS

Sous le couvert de la Fondation nationale Princesse Marie-José s'est fondé à Rome un groupe d' « Amis de la Fondation Princesse Marie-José ». Le but de cette ligue est de faciliter le travail des boursiers de la Fondation en Italie. Une première initiative est d'enrichir la Bibliothèque de la Fondation et d'assurer l'organiation de conférences de savants belges, à faire à Rome. Le comité est présidé par les ambassadrices de Belgique, la princesse de Ligne et M^m Van Yperseele de Strihou. La secrétaire est la princesse Borghèse, née de Caraman-Chimay, et le poste de trésorier est confié à la princesse Lancelotti, née de Mérode. Les chevilles ouvrières de cet organisme si favorable aux archéologues et aux historiens de l'art sont Mgr Vaes et M. Fr. Cumont, membres du Comité de la Fondation.

J. L.

BIBLIOGRAPHIE

I. OUVRAGES

L'Art, des Origines à nos jours. Paris, Larousse, 1932. In 4°, I, 424 p., illustr., 6 hors-texte en couleurs.

Avec le présent T. I. la Maison Larousse vient de franchir la première étape de l'audacieuse entreprise de librairie qu'elle a abordée en tentant d'établir une histoire illustrée de l'art sur le plan de ses autres grandes publications bien connues.

Ouverte par une préface où M. Paul Léon, directeur général des Beaux-Arts, membre de l'Institut, insiste avec raison sur le double rôle de l'Art: dans la formation individuelle moderne et dans la formation collective de l'humanité, l'œuvre, dès le premier contact, se révèle maîtresse. On sent qu'elle a vaincu la difficulté la plus grave en la matière: l'éparpillement de collaborations hétéroclites. Sa parfaite coordination est due à M. Léon Deshairs, professeur à l'Ecole du Louvre, qu'il y a tout lieu de féliciter pour son talent d' « ensemblier ». Rarement pareille unité a été atteinte dans les publications du genre, car c'est presque sans y songer que l'on y passe des ébauches préhistoriques aux perfections méditerranéennes, des disciplines occidentales aux techniques de l'Orient. Les collaborateurs, la plupart bien éloignés les uns des autres sous de multiples aspects, semblent s'être pliés à une discipline de concentration, au plus grand bien de la valeur scientifique et pédagogique de l'ouvrage.

Il nous plaît d'insister plus sur ce point capital que sur le détail de tous les articles dont le ton, encore que tenu très haut, se trouve forcément limité par le seuil supérieur de compréhension du grand public auquel il s'adresse.

Y parviendrions-nous d'ailleurs en quelques lignes? Il est permis d'en douter vu la multiplicité des rubriques. En effet, ce tome est divisé en 4 grandes parties traitant respectivement de l'Antiquité, du Moyen-âge, de la Renaissance et du XVIII^e siècle, et chacune de ces parties, sauf la dernière, est, par une application assez inattendue du système décimal, subdivisée elle-même en 10 chapitres. Nous nous abstiendrons de recopier ici la table des matières et de dresser la liste

des signataires de ces 34 subdivisions. Qu'il suffise de savoir que les collaborateurs ont été choisis parmi les spécialistes et que, tout en mettant une sourdine à leur langage scientifique, ils n'ont pas manqué d'exposer, avec bibliographie sommaire à l'appui, le dernier état des questions importantes.

Toutefois, la pierre que la Belgique a apportée à l'édification de ce monument mérite d'être tout spécialement envisagée. Bien que ce soit un peu à côté du domaine précis où se meut notre Revue, nous ne pouvons omettre de signaler que M. Jean Capart a rédigé des pages substantielles sur l'art égyptien. Quant aux questions qui nous intéressent par définition, leur exposé a été confié à deux collaborateurs MM. Marcel Laurent et Ed. Michel. Tous deux traitant, l'un de l'architecture et de la sculpture, l'autre de la peinture et de la tapisserie, ont abordé les trois époques du style gothique, de la Renaissance et du XVII° siècle, au cours desquelles l'art des anciens Pays-Bas a brillé magnifiquement, tantôt sous telle forme, tantôt sous telle autre.

On ne peut que se féliciter de voir le glorieux passé de notre Pays présenté en détail à des milliers de lecteurs par des écrivains aussi compétents.

On a tout lieu de se réjouir aussi de la place — légitime il est vrai, mais parfois marchandée — que la Maison Larousse lui a faite dans sa magnifique publication où les illustrations, qui tiennent autant de place que le texte, ne lui cèdent en rien par leur valeur documentaire et leurs procédés de reproduction (héliogravure).

Le XVIII° siècle fut celui des philosophes; le XX° doit être, selon M. Paul Léon, celui des historiens de l'Art. « L'Art, des Origines à nos Jours » sera son « Encyclopédie ».

PAUL ROLLAND.

G. Goury. Précis d'Archéologie préhistorique. L'homme des cités lacustres. Paris. Picard, 1932, 2 vol., 760 p., in-12°; 40 pl., 319 fig.

Le premier tome de ce « précis d'Archéologie préhistorique paru en 1927, constitue le manuel le plus clair et le mieux au point sur la période paléolithique auquel il est consacré. Aussi était-ce avec impatience que nous attendions le second tome.

Nous ne cacherons pas notre désillusion: il se dégage à la lecture de ces deux gros livres, une impression de désordre et de pensée trop hâtive.

Le problème de la Civilisation néolithique est, il est vrai, aujourd'hui un des plus délicats qui soient: le sens même du mot « Néolithique », son contenu, les limites qu'il faut lui assigner sont sujets à caution. M. Goury semble ignorer ce problème, central cependant, en l'occurence. On chercherait en vain, à traver.

l'énumération, choisie d'ailleurs, des principaux documents archéologiques de cette période, l'image que se fait l'auteur de cette civilisation et des hommes qui l'ont constituée; on en devine malaisément les limites, et le fait de considérer l'Homme de cités lacutres comme en étant le plus représentatif, rend cette image plus obscure encore.

Autre point: le plan même du livre, nous semble, dans la pensée de l'auteur, quelque peu jeté au hasard. On ne voit guère pourquoi « l'Anthropologie physique », par exemple, constitue un des chapitres de la partie consacrée à la vie sociale, tandis que les 50 pages qui traitent de l'habitat se trouvent sous la rubrique générale « Climat, Fauve, Flore », ou encore pourquoi M. Goury ne retient de l'Egypte chalcolithique qu'un seul de ses aspects: l'industrie de la pierre.

M. Goury connaît d'autre part, parfaitement et de longue date, la néolithique de la France et de la Lorraine. C'est là le grand mérite de ce livre: en ce sens, il peut rendre d'éminents services. Les divisions en vadémontien, domanitien et gérolfénien, qu'il propose, sont très suggestives.

Si l'auteur avait réduit son exposé à ces deux pays, son livre eût été excellent. Pour avoir voulu trop embrasser, M. Goury a abîmé son étude en y insérant notamment quelques erreurs que j'aurais mauvaise grâce à relever.

Regrettons-le d'autant plus sincèrement, que nous savons par ailleurs, combien les travaux de M. Goury peuvent être précieux.

ELSA LECLERCO.

E. Cammaerts, Rubens painter and diplomat. Londres, Faber, s. d. (1932). In-8, 294 p., 33 pl., 15 sh.

Les livres de synthèse sur la vie et l'œuvre de Rubens ne manquent pas. Il n'y en avait cependant pas en langue anglaise. M. Cammaerts, professeur d' « études belges » à l'Université de Londres, vient de combler fort heureusement cette lacune.

L'auteur n'a pas la prétention d'apporter du neuf, il veut présenter au public lettré anglais une vue d'ensemble sur Rubens. Aussi, pour atteindre son but, il se fait biographe, critique et historien de l'art, combinant l'étude de la vie et de la personnalité de Rubens avec celle de ses réalisations picturales et diplomatiques. De fait, M. Cammaerts a réussi à exécuter son programme: il donne, dans son livre, un aspect complet du grand peintre flamand.

L'examen de l'activité politique et diplomatique, l'analyse de ses œuvres, l'étude de son style, celle du problème de ses collaborateurs et de son atelier, l'exposé de son influence sont développés occasionnellement au cours du récit

biographique de l'artiste. Ces diverses questions s'intègrent parfaitement bien dans la trame générale. Notons que l'auteur a particulièrement insisté sur les relations diplomatiques et d'affaires de Rubens avec l'Angleterre, préoccupation qui s'explique lorsqu'on considère le public spécial auquel s'adresse le livre.

L'auteur révèle au cours de son exposé une connaissance réelle de la vie et des œuvres de Rubens. Il est au courant de la bibliographie du sujet, il en a tiré profit pour ses développements concernant les maîtres de Rubens, le séjour en Italie de l'artiste. Nous ne chicanerons pas M. Cammaerts pour avoir soutenu que le coq et la perle du Musée d'Aix-la-Chapelle est de Rubens et qu'il s'agit bien du tableau donné par Rubens au médecin Faber.

Nous souhaitons à cette bonne synthèse une large diffusion parmi le grand public anglais, elle fera apprécier excellemment un artiste extraordinaire en même temps qu'un homme d'action, et — on peut le dire — un homme tout court, digne d'être montré en exemple.

J. LAVALLEYE.

Paul Saintenoy, Les arts et les artistes à la Cour de Bruxelles. (Leur rôle dans la construction du château ducal de Brabant sur le Coudenberg de 1120 à 1400 et dans la formation du Parc de Bruxelles). Académie Royale de Belgique.

— Classe des Beaux-Arts. Mémoires in-4°, 1932. 174 p. Table 31 Pl.

Le dernier ouvrage de P. Saintenoy ne répond pas tout-à-fait au titre sous lequel il nous est présenté. Le lecteur qui y chercherait un tableau inédit et détaillé de la vie artistique à la Cour ducale de Bruxelles aux XII° et XIII° siècles serait déçu, car l'auteur lui-même nous avoue, sans détour (page 61), qu'il ne peut rien nous apprendre au sujet des artistes qui ont travaillé pour les premiers ducs jusqu'à Jean III inclusivement, ce qui nous porte d'emblée au milieu du XIV° siècle et restreint singulièrement le sujet.

Le but de Saintenoy, tel qu'il nous apparaît à travers son mémoire, est bien plutôt une monographie du site du Coudenberg, emplacement choisi successivement par le châtelain de Bruxelles et par le duc de Brabant pour y élever leur résidence; il l'accompagne d'un essai de restitution de la topographie des lieux. Cette tentative présente, comme telle, un intérêt certain; toutefois les documents iconographiques et les pièces d'arcnives qui lui servent de base ne nous ont paru, clans le cas de l'Oudenborch surtout, ni assez nombreux ni assez explicites ponr lui donner un caractère tout-à-fait définitif.

Par contre, l'importante partie de l'ouvrage consacrée au parc ducal nous apporte une contribution neuve et précieuse à l'histoire des jardins. Elle nous fait assister à la formation et au développement de la « Warande » princière depuis le règne

de Jeanne et Wenceslas qui, les premiers, songent à un jardin réservé; ainsi naît la « Feuille » dont la formule est plutôt, semble-t-il, celle du jardin paysager que celle du jardin géométrique et régulier. Elle s'étage sur les flancs du Coperbeek dont l'eau est amenée à des fontaines décorées par le sculpteur Colard Garnet: Adam Gheeris, maître-d'œuvre des ducs, y édifie un pavillon d'été. Sous les règnes suivants s'y adjoignent les éléments qui trouvaient place dans le programme de tous les parcs importants de l'époque: l'espace réservé aux joûtes, au jeu de paume: le labyrinthe, le vivier, la volière, la ménagerie où Albert Dürer puisa des modèles, enfin un pavillon de bains construit par Charles-Quint. Ces bains « à la romaine » constituent une première manifestation de l'italianisme qui, un siècle plus tard, sous le gouvernement d'Albert et d'Isabelle, va présider à une transformation complète du décor du parc ducal. Pour entreprendre cette campagne d'embellissements, l'archiduc Albert fait appel au Dieppois Salomon de Caus, qu'il aurait rencontré à Rome en 1598, et auquel Saintenoy attribue comme maître — simple présomption d'ailleurs — Buontalenti, architecte des jardins du Pratoleno et de la grotte fameuse des jardins Boboli à Florence. L'auteur apporte une documentation abondante et inédite sur l'activité à Bruxelles (de 1601 à 1610) du futur créateur des jardins de Greenwich et de Richmond pour le Prince de Galles, et de Heidelberg pour l'Electeur Palatin.

Il éclaire utilement le début de la carrière de cet esprit curieux qui construisit chez nous les premières machines hydrauliques, et y expérimenta peut-être des théories sur la perspective, qui, exposées plus tard dans un traité célèbre, se retrouvent selon M. Charageat (L'art des jardins. Précis historique 1930) à la base de l'art d'un Le Nôtre. Pour le jardin du Coudenberg, Salomon de Caus résoudra le problème particulièrement ardu d'élever une partie de l'eau du Maelbeek jusqu'aux terrasses de la Feuillée. En fonction de cette eau abondante et à l'instar des villas italiennes il créera tout un décor baroque de bassins, de fontaines, de grottes. Ces dernières, curieusement tapissées de coquillages et de motifs en terre cuite, seront peuplées d'automates et de surprises hydrauliques en tous genres.

A propos de cette entreprise nous trouvons aussi mentionnés ici les noms des nombreux artistes qui ont été appelés à y collaborer et à la poursuivre jusqu'au XVIII° siècle.

La dernière partie de l'ouvrage de Saintenoy qui esquisse brièvement l'histoire du Parc Royal depuis sa création en 1776, est beaucoup moins révélatrice de détails nouveaux; de plus, au nombre des références données comme inédites, il en est qui se rapportent à des textes déjà publiés. C'est le cas pour certaines pièces relatives au projet de monument à ériger au centre du Parc, étudié par Mlle Devigne en 1928, à propos du sculpteur Godecharle. Ces lacunes dans la bibliographie sont imputables au fait que l'auteur publie aujourd'hui seulement

et sans remaniements son manuscrit terminé en 1918. Un tel délai est malheureusement défavorable à cet ouvrage, qui de ce fait ne peut donner une idée exacte de l'état actuel de la question.

En conclusion, travail de valeur assez inégale, mais qui, sous les réserves qui viennent d'être indiquées, pourra fournir des indications utiles et être consulté avec profit.

SIMONE ANSIAUX

II. REVUES ET NOTICES

1. ARCHITECTURE

Tout le couronnement de la tour de la cathédrale d'Anvers a été l'objet d'une profonde et délicate restauration, laquelle fut entreprise en 1922 et terminée en 1930. Le Bulletin des Commissions Royales d'Art et d'Archéologie (janvier-juin 1932) publie (pp. 97-116) un rapport de M. Van Averbeke, architecte en chef de la ville d'Anvers, sur la restauration de la tour de l'église de Notre-Dame. Pour assurer la réussite de ce travail difficile M. Van Averbeke avait commencé par étudier les défauts de construction qui, à la longue, avaient compromis la solidité de cette tour. Le poids du beffroi qu'un glissement avait coincé entre les murs de soutien avait provoqué les lézardes dans les maconneries; la chute continuelle des pierres du couronnement provenait surtout de la présence d'ancrages de fer à l'intérieur des multiples pinacles, arcs-boutants et résilles de pierre : le fer, en rouillant, provoquait l'éclatement du manchon de pierre qui le recouvrait. La cage d'escalier ajourée qui constitue le noyau de la flèche et les arcs-boutants qui terminent les pinacles sous le couronnement devaient être entièrement renouvelés. Des moulages furent relevés avec soin et exécutés en double exemplaire : l'un servant de modèle, l'autre conservé comme « témoin ». Le choix des pierres, leur taille et leur appareillage furent l'objet de soins tout particuliers de la part de l'architecte. Les ancrages de fer furent supprimés. L'exposé de M. Van Averbeke est émaillé de détails techniques sur le mode de construction de la tour au XV° siècle. Des photographies de détails de membres de l'architecture sont d'un grand intérêt.

Signalons dans le même Bulletin les résumés des procès-verbaux des séances tenues de janvier à juin 1932. Nous y trouvons une note sur l'état de la restauration partielle de l'église d'Ettelghem (p. 56). La décision a été prise de démolir les belles maisons du XVII^e siècle qui subsistent au marché aux Poteries à

Tournai en vue de dégager la cathédrale de ce côté. On s'étonnera d'apprendre que la Commission a ratifié cette regrettable décision et que le projet de l'architecte H. Lacoste, qui prévoyait le maintien de ces maisons, ne fut pas adopté. Quand aura-t-on le respect des choses anciennes en Belgique?

- Le Dr. Louis Thiry réunit des documents qui concernent les deux églises d'Aywaille, celle de Dieupart qui sert encore d'église paroissiale et celle de Saint-Pierre, ancienne église monastique (Bulletin Le Vieux-Liége, sept. oct. 1932, pp. 65-67 et nov.-déc. 1932, pp. 84-88).
- C'est en 1433 que fut commencée la reconstitution du pont des arches à Liége: cette date est fournie par le récit d'un voyageur signalé par M. Jean Gessler dans la Chronique Archéologique du pays de Liége (juillet, 1932, p. 71).
- Joseph Ceyssens étudie Dalhem, son château et son église jusqu'à l'érection de la paroisse en 1618 dans Leodium juin-juillet 1932, pp. 69 à 77.
- Voici deux nouveaux guides illustrés: Tongeren's Kunstgebouwen en Merkwaardigheden par E. H. Dr. Jan Paquay (Tongres, G. Michiels, 1932, 23 pages) et le Vade-Mecum du visiteur de l'Abbaye de Parc-le-Duc, Louvain par E. Frisque (Louvain 1932, 69 pages, prix: 5 francs). Ce dernier livre est à la fois un guide du visiteur, maniable et pratique, et une monographie envisagée au point de vue de l'intérêt archéologique du monument. Pourtant on peut s'étonner de ne point voir figurer dans la Bibliographie l'étude si approfondie du chanoine R. Lemaire consacrée à l'église de l'abbaye du Parc dans son livre sur les origines du style gothique en Brabant (Vromant, 1906). M. E. Frisque emprunte de nombreux éléments à cette étude mais il croit à la construction de la nef comme de l'église dans les dernières années du XIII° siècle. Les arguments qu'il invoque ne nous paraissent nullement probants.

LUCIE NINANE

— L'histoire du vocable sous lequel ont été placées les églises n'est souvent pas indifférente à l'histoire de leur construction. C'est pourquoi, nous croyons utile de signaler ici le grand ouvrage de K. Meisen, Nikolauskult u. Nikolausbrauch im Abendlande. Eine kulturgeographisch-volkskundliche Untersuchung, (Dusseldorf, Schwann, 1931, XX-558 pp. in-4°; Forschungen z. Volkskunde, hrsg. v. G. Schreiber, H. 9-12). C'est un ouvrage plein de données intéressantes concernant la diffusion du culte de ce saint personnage et des miracles qui lui sont attribués; ces indications seront souvent utiles à ceux qui étudient des églises ayant l'évêque de Myre pour patron ou des œuvres d'art dans lesquels il apparaît. Une très abondante illustration (217 reproductions et 2 cartes) fait du volume un important répertoire iconographique. Nous croyons cependant devoir mettre le lecteur en garde contre les dates ayant trait à la fondation d'églises ou à leur pre-

mière apparition dans les textes et contre les données concernant l'origine ou l'histoire des diocèses: tout ce qui, dans ce domaine a trait aux anciens Pays-Bas est tout à fait sujet à caution.

Il ne sera pas inutile de lire, à titre de complément à l'ouvrage, l'article critique de H. G. Wink, S. Nicolaus episcopus thaumaturgus (Rheinische Vierteljahrsblätter, II, 2, Oktober 1932); encore qu'il n'ait, au point de vue proprement archéologique, qu'une importance très secondaire.

FRANÇOIS L. GANSHOF.

2. SCULPTURE ET ARTS INDUSTRIELS

— Nous signalions, dans notre dernière chronique [t. II, fasc. 3, p. 267] l'étude de M. MARCEL LAURENT consacrée à l'Art rhénan, Art mosan, Art byzantin, La Bible de Stavelot, parue dans Byzantion, 1931, dans laquelle il se rallie au point de vue de M. von Falke quant à la répartition des œuvres d'école mosane et rhénane. Voici qu'un récent article de M. O. von Falke, Der Meister des Tragaltars von Stavelot, Panthéon, 1932, 9, pp. 279-283, apporte une contribution nouvelle à l'étude de cette question. Par la comparaison d'œuvres considérées jusqu'à présent comme des productions isolées de l'école mosane, par l'étude de la technique et de la composition de ces œuvres l'auteur arrive à les grouper sous un seul maître, malheureusement anonyme, élève de Godefroid de Fluy, connu déjà comme auteur de l'autel portatif de Stavelot, aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire. Parmi ces œuvres, M. von Falke signale tout d'abord les plaques émaillées et les figures des quatre évangélistes, en bronze, ornant des écoinçons, qui constituent les fragments importants de l'autel portatif provenant de la collection Basilewski, et légués par Carrand au Musée du Bargello à Florence. L'auteur estime que ces fragments sont d'une époque un peu postérieure à l'autel portatif de Stavelot, de 1160 environ, et remontent au troisième quart du XII° siècle. A cet ensemble, s'ajoutent la grande croix romane de la collection Soltykoff du Victoria and Albert Museum de Londres et les deux grands chandeliers du trésor de la cathédrale de Hildesheim, que, pour les mêmes raisons de style et de technique, von Falke attribue au Maître de l'autel portatif de Stavelot. Il suit en cela — à son insu, semble-t-il — l'opinion émise par le comte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA dans ses Notes pour servir à l'histoire de l'orfèvicrie en Belgique (Leodium, 1928). La valeur artistique des œuvres ainsi groupées révèle un artiste digne de son maître, Godefroid de Huy.

- Le Musée Archéologique de Courtrai s'enrichit de l'acquisition d'un beau retable sculpté, provenant de l'église de Deerlijk. La notice que publie à cette occasion le Baron Jean de Béthune, dans les Mémoires du Cercle Historique et Archéologique de Courtrai, t. X, pp. 117-120, ne nous informe malheureusement pas sur l'origine et la période d'exécution du Retable de Sainte Colombe. Elle ne signale d'autre article à ce sujet que celui du Frère Fidèle Gabriel dans le Bulletin des Métiers d'Art, 1912, pp. 12-19. La reproduction jointe à la notice du Baron de Béthune nous montre une œuvre assez tardive du XVI° siècle dont les qualités méritent de retenir l'attention des hisoriens de l'Art.
- M. Servais, conservateur des Musées archéologiques de Liége, publie le rapport d'activité du Musée archéologique (Maison Curtius) et du Musée d'Ansembourg dans le *Bulletin archéologique liégeois* (1932, t. 56, pp. 8-17). A côté de renseignements d'ordre administratif, il y a lieu de noter les accroissements dont l'inventaire est publié. Il s'agit surtout de monnaies, médailles, d'objets d'art décoratif et d'eau-fortes.
- Une étude sur De Bay, statuaire, de M. H. Coninckx, dans Mechlinia, 1932, I, pp. 1-7, nous fait connaître un artiste malinois qui jouit au XIXº siècle d'une certaine notoriété. Inscrit à l'Académie de Paris, dès 1801, il y fut l'élève de Chaudet. Il vécut quinze ans à Nantes, pour revenir à Paris où il fut nommé chef de l'atelier de restauration des sculptures des musées du Louvre. Le musée de Malines possède des plâtres qu'il envoya à sa ville natale au cours de sa carrière; mais on y voit également deux bustes en terre cuite: celui de Jean Ignace Leclercq (1765-1824), docteur en médecine, et de Jean Louis Crabeels (+ 1810) procureur impérial. Enfin il exécuta pour la ville de Malines la statue de Luc Fayd'herbe, actuellement à l'hôtel de ville, et il fit don à l'église Notre-Dame, de la statue de Ste Elisabeth de Hongrie. Des notes biographiques concernant les descendants de De Bay complètent cette étude qui a le mérite d'apporter une contribution précise et nouvelle à l'étude de nos sculpteurs du XIXº siècle,
- Une plaquette publiée par le Rd H. Dr. Jan Paquay, curé-doyen de Bilsen, dans la collection *Tongersche Wetenswaardigheden*, est consacrée à l'histoire des tours et carillons de la cathédrale de Tongres, clont l'origine remonte à 1314, et aux orgues, clatant de 1750, remplaçant celles qui furent détruites lors de l'incendie de la ville en 1677. *Toren, Klokken, Beiaard en Orgel der Hoofdkerk*, Tongeren Michiels-Broeders, s. d.
- Quelques notes pour servir à l'étude de l'industrie de la fonte des cloches du Poys de Liége sont publiées par L. DE JAER dans la Chronique Archéologique

du Pays de Liége, 1932 II, pp. 37-41. En annexe, l'auteur publie trois contrats passés entre l'abbaye du Val Saint-Lambert et des maîtres fondeurs: en 1384, une commande est faite à Jacquemin de Puchey; en 1472 à Jehan de Cologne; en 1475 à Maître Jacob de Malines.

- Jos. Destrée, dans une de ses dernières études, consacrée à la coupe de la ville de Veere de 1546, Oud Holland, 1932, III, pp. 97-113, posait la question de l'attribution de l'œuvre. Bien que l'ordonnance soit plutôt allemande, l'auteur croyait retrouver dans la conception du sujet et surtout dans la facture de la pièce, un style propre aux artistes des Pays-Bas. C'est pourquoi il songeait à Jean Vermeyen, peintre de Charles-Quint, qui fit pour l'empereur les modèles des Tentures de la Conquête de Tunis et qui pourrait ne pas être étranger à l'exécution de cette coupe. Jusqu'à présent les archives n'ont pu apporter de solution à cette hypothèse. Une note complémentaire à cet article nous apprend qu'on n'a pas découvert de poinçon sur la coupe, mais un monogramme gravé qui n'a pu être interprété.
- A la suite de l'étude du Dr. J. Duverger dans Mechlinia, 1932, IV, pp. 49-57, Margareta van Oostenrijk en de Mechelsche Tapijtnijverheid, il semble qu'on peut conclure avec l'auteur, que l'on a exagéré jusqu'à présent, en parlant d'une industrie de tapisseries à Malines, sous Marguerite d'Auriche. Les recherches de M. Duverger dans les archives de la chancellerie de Marguerite d'Autriche, de Philippe le Bon et de ses enfants, n'ont fourni qu'un seul document que l'auteur produit en annexe de son article où il est prouvé qu'un payement fut fait à « ... Julien Portois, résidant à Malines, [pour] une pièce de fine tapisserie ... » nous sommes loin d'une industrie locale. Rien ne s'oppose cependant à croire que des cartons préparatoires aux tapisseries de la cour de Malines, furent exécutés par des peintres de cette ville
- Dr. J. Gabriels, dans Kunst, 1932, VII, pp. 225-229, étudie les stalles de l'ancienne abbaye cistercienne de Lieu Saint Bernard conservées à Wouw, et spécialement la statue de St-Benoît, œuvre d'Artus Quellin le jeune. Un dessin inédit préparatoire à l'exécution de cette statue (Anvers, collection Dieltiens), est intéressant au point de vue de la comparaison de style, et des variantes apportées à l'œuvre définitive. Ontwerp voor het beeld van St-Benediktus op het koorgestoelde van Wouw [ecrtijds St-Bernardusabby a/Schelde] door Artus Quellin junior.
- Une note de Hans Eichler dans le Burlington Magazine, 1932, août, pp. 84-86, étudie à Flemish brass of 1398, lame en laiton, flamande et détruite

dont il existe une empreinte au Musée de Cologne. L'original recouvrait jadis la sculpture de Wiebold von Dobilstein à la cathédrale d'Altenberg près de Cologne.

- Dans Kunst, 1932, n° 6, pp. 179-188, M¹¹e MARCELLE SELSCHOTTER étudie les Gebeeldhouwde grafsteenen uit de XV¹ en de XVI² eeuw te Brugge. Ces petits bas-reliefs funéraires qui n'avaient jamais réellement fait l'objet d'une synthèse, en valaient pourtant la peine. L'auteur procède à leur description par ordre chronologique en insistant, chaque fois, sur des caractères particuliers ou communs. Puis, reprenant le sujet, elle les range en trois groupes bien distincts. Elle attribue une origine nettement tournaisienne au premier de ces groupes, représente le second comme mariant à une influence de même origine des caractères différents et prouve que le troisième subit l'influence prédominante de la Renaissance occidentale. Cette étude, qui jette en passant un coup d'œil sur les rapports entre la sculpture et la peinture, constitue une contribution de premier ordre à l'histoire des courants artistiques en Flandre.
- Des travaux entrepris à la collégiale Notre-Dame de Courtrai, pour le placement du chauffage central, mirent à jour une tombe du XIV° siècle, contenant des restes de peinture décorative. Les quelques vestiges qui purent être recueillis sont conservés au Musée Archéologique de Courtrai.

En la même collégiale fut restauré le maître-autel, œuvre de Marc Lefebvre de Tournai, associé dès 1792 au faïencier tournaisien Péterinck. (Mémoires du Cercle Historique et Archéologique de Courtrai, t. X, 1932, pp. 236-237).

- François Dieussart, sculpteur flamand du XVIIe siècle, qui reçut sa formation artistique en Italie, de 1620 à 1630, est connu spécialement comme sculpteur officiel de la cour d'Angleterre et de Hollande. Dans une note parue dans le Bulletin du Touring Club de Belgique, 1932, 15 octobre, pp. 316-319, Mⁿ M. Devigne insiste sur l'activité de l'artiste aux Pays-Bas. La Pietà du Couvent de la Byloke à Gand, et le buste de Charles II d'Angleterre, conservé à la Société de Saint-Sébastien à Bruges et exécuté probablement pendant l'exil du roi à Bruges entre 1556 et 1560, sont les premiers indices de travaux effectués chez nous par cet artiste voyageur. Une note complémentaire parue dans le même Bulletin, en date du 1et novembre 1932, pp. 268-269, signale un séjour que fit Dieussart au Danemark en 1643-1644.
- M. Hugh Bright étudie les vitraux qui ornèrent les fenêtres de l'ancienne abbatiale cistercienne d'Herckenrode et qui se trouvent actuellement dans le chœur de la cathédrale de Lichfield (*The Herckenrode windows in Lichfield Cathedral*. Lichfield, 1932. In-8, pp., 9 pl.). L'auteur donne des indications

précieuses sur le transfert de ces vitraux; les archives de la cathédrale lui ont fourni des détails assez nombreux. A côté de ces beaux vitraux qui sont datés des années 1532, 1534, 1538 et 1539, M. Bright signale l'existence, dans le même chœur de Lichfield, de deux autres verrières d'origine flamande, datant également du XVI° siècle.

- M. J. LAVALLEYE a publié en tiré-à-part les notes concernant les archives des arts relatives à la collégiale d'Anderlecht parues dans le Bulletin de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles (Les archives des arts de l'Eglise collégiale saint Pierre d'Anderlecht. Léau, Peeters, 1932, 32 pp.). L'auteur révèle un grand nombre de documents inédits. Les textes relatifs à l'architecture du monument sont plutôt rares, il n'en est pas de même pour ceux relatifs aux peintres, aux sculpteurs et aux artisans qui œuvrèrent le nombreux mobilier ornant l'église. Des tables fort précieuces terminent cet opuscule: table de noms de personnes et de lieux, table de noms des ecclésiastiques d'Anderlecht, table des artistes et artisans d'après leur profession.
- Dans le nº du 5 juillet 1932 de l'Illustrazione l'aticana (édition française, IIII ann. nº 13) M. Deoclecio Redig de Campos, sous le titre « Un chefd'œuvre ignoré de la tapisserie franco-flamande à la Pinacothèque Vaticane », étudie une des deux tapisseries du XV° siècle données en 1888 à Léon XIII par Marie-Christine d'Espagne. Cette œuvre, sortie récemment de l'oubli de la Floreria pour être exposée dans la salle de Melozzo da Forli de la nouvelle Pinacathèque, se voit reconnaître par l'auteur une origine tournaisienne.
- A l'occasion du X° anniversaire du fascisme une exposition fut organisée à Rome, au Palais des Conservateurs, à laquelle on put voir deux tapisseries flamandes du XVI° siècle. Elles ont étudiées par M. Enrico Possenti. Un arazzo fiammingo ella d'Arte astiqua a valle Giulia, Bolletino d'Arte, octobre 1932, pp. 173-177. La première, appartenant à l'Etat italien depuis 1928, fut achetée aux frères Angelo et Jacques Di Segni et provenait de la collection Dupuy à Paris. Elle représente Trajan se rendant au Colisée pour assister à un combat de taureaux. Le pendant de cette tapisserie, encore dans la collection Di Segni, nous montre Trajan discutant avec l'architecte Apollodonius de l'endroit où l'on érigera la colonne trajane.

LUCIE HERMANS DE HEEL.

3. PEINTURE

— L'iconographie de Marguerite d'Autriche est l'objet de nouvelles recherches intéressantes; elles complètent les renseignements réunis par Bruchet. M. Fr. Winkler étudie le portrait de Philippe le Beau âgé de cinq ans (Coll. Johnson, à Philadelphie) et celui de Marguerite d'Autriche âgée de trois ans (Coll. Sulzbach, Paris), Die Bildnisse Philipps des Schönen und Magaretens von Ostreich von 1483, dans Jahrbuch der preuszischen Kunstsammlungen (Berlin, 1932, p. 129-133). Ces portraits sont datés tous deux de l'année 1483. Ils formèrent diptyque à l'origine, ainsi que semble l'indiquer l'inventaire des joyaux de Marguerite d'Autriche de 1516. L'auteur émet quelques hypothèses au sujet du peintre éventuel de ces panneaux.

M. A. SORRENTINO a fait nettoyer un portrait de femme de la deuxième moitié du XVI° siècle appartenant au Musée de Parme (Parma, Reale Galleria, Restauri ed acquisti, dans Bollettino d'Arte, 1932, p. 96-100). Ce tableau nettoyé a révélé le faire de Girolamo Mazzola-Bédoli, artiste important à cette époque à Parme. Il représente les traits de Marguerite d'Autriche, âgée de quarante ans environ. Cette identification a pu se faire grâce à la comparaison avec le portrait de la même princesse dû à A. Moro (Musée de Berlin).

La pinacothèque Stuard de Parme possède aussi un portrait de Marguerite d'Autriche, œuvre de Alonso Sanchez-Coello. M. A. Sorrentino a recherché dans les anciens inventaires des indications concernant ce tableau; il a pu déterminer qu'il fut exécuté à Rome entre 1547 et 1549 par le peintre espagnol. (Uno sconosciuto ritratto di Margherita d'Austria di Alonso Sanchez-Coello ed un altro poco noto di Girolamo Mazzola-Bédoli. dans Aurea Parma, 1932. p. 3-9).

— Les études concernant le séjour de Rubens en Italie, et spécialement à Rome, se multiplient. Qu'il suffise de rappeler les travaux de Burchard, Longhi et Gabrieli. M. K. Gerstenberg apporte à ce sujet un élément important d'information: le portrait de Rubens entouré de ses amis pendant son second séjour à Rome, c'est-à-dire vers la fin de 1606, Rubens im Kreise seiner römischen Gefährten, dans Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1932, heft 2, p. 99-109. Ce tableau appartient à M. Eugène Abresch, à Neustadt. L'auteur est parvenu à identifier les personnages représentés; outre Rubens, il y a son frère Philippe, son médecin et grand ami Johan Faber, Scaliger, Schoppius. Le paysage du fond de la composition serait une vue du Tibre avec le Ponte Sisto et l'oratoire

de San Pietro in Montorio. Grâce aux détails biographiques des personnages figurant aux côtés de l'artiste une datation certaine peut être envisagée pour le tableau. On conçoit l'importance de ce fait, cette œuvre faisant office de jalon dans la production rubénienne pendant le séjour d'Italie. Aussi l'auteur étudiet-il les caractéristiques stylistiques du tableau. Il propose de rechercher l'origine de la représentation des personnages en buste dans une publication de Faber illustrée de bustes antiques gravés par Galle. Cette compilation date précisément de l'année 1606.

- M. K. Swoboda a étudié le tableau représentant L'offrande à Vénus de Rubens dans une conférence faite à l'Urania à Vienne pendant l'hiver 1931-1932 (Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1932, heft 2, p. 184-185). Le conférencier propose de voir dans l'œuvre du Musée de Vienne une toile remaniée et amplifiée. La réalisation primitive, plus petite, était une variante du tableau du Titien figurant Vénus et les nymphes (Madrid, Prado), que Rubens copia d'ailleurs (Musée de Stockholm). Après lecture des Erotes décrits par Philostrate. et par souci d'érudition mythologique, Rubens reprit sa composition et l'amplifia. Cette version définitive doit dater, pour Swoboda, de 1636. En effet, le paysage rappelle la description que Rubens, dans une lettre adressée à Peiresc le 16 mars 1836, donne d'une gravure représentant un paysage d'une fresque antique.
- Le livre de W. Weisbach consacré à la peinture française du XVI° siècle (Französische Malerei des XVII Jahrhunderts im Rahmen von Kultur. Berlin. Keller, 1932. In-8, 381 p., ill.) intéressera l'historien de l'art flamand. En effet, l'auteur est amené à parler dans son chapitre relatif au paysage de l'influence exercée par Paul Bril; au sujet du genre du portrait, il est question de Champaigne et de Fr. Pourbus; Ph. de Champaigne réapparait aux paragraphes consacrés à la peinture religieuse; enfin une large part est réservée à l'étude de l'art de Van der Meulen.
- Nous avons signalé dans cette revue (T. II, janvier 1932, p. 90) l'opinion défendue par M. L. Dimier au sujet du portrait d'Arnolfini et sa femme peint par Jean Van Eyck. Le savant critique a publié le texte de cette communication présentée à la Société de l'Histoire de l'Art français (Le portrait méconnu de Jean Van Eyck, dans La Revue de l'Art, avril 1932, p. 187-193). L'identification du portrait d'homme dans l'œuvre célèbre de la National Gallery de Londres avec Arnolfini repose sur quatre textes datant du XVI siècle, source entachée de retard. D'autre part, le tableau porte un texte clair: « Johannes de Eyck fuit hic ». M. Dimier propose de traduire cette mention: « Celui-ci fut Jean Van Eyck », au lieu de « Jean Van Eyck fut ici », ce qui d'ailleurs

ne signifie pas grand'chose. Le portrait serait donc celui de l'artiste et celui de la femme, celui de sa femme à l'âge de 28 ans. Il y a, de fait, ressemblance entre les traits de cette personne et ceux du portrait de Bruges, où la femme de Jean Van Eyck parait âgée de 32 ans. M. Malkiel-Jirmonnsky n'accepte pas la thèse de M. Dimier, il tient pour vraie l'identification d'Arnolfini (1) propos du portrait des Arnolfini de Jean Van Eyck, dans la Gazette des Beaux-Arts,) décembre 1932, p. 317.

— Le musée communal de Louvain vient d'être doté de deux nouvelles salles. A cette occasion, M. De Munter, son conservateur, a organisé une Exposition rétrospective de l'œuvre de Pierre Joseph Verhaghen (1728-1811). Les grandes toiles du maître ne purent y apparaître, faisant partie intégrante des chœurs des abbatiales de Parc et Averbode. D'autre part, les musées de Gand et d'Anvers n'ont pas prêté les compositions du peintre qu'ils possèdent. En fait, les œuvres présentées à la cimaise étaient pour la plupart connues et souvent faibles; ce sont principalement celles conservées dans les églises et couvents de Louvain. Les toiles provenant de l'Hôtel de ville de la cité universitaire, et qui sont déposées définitivement au musée, méritent l'attention (Catalogue illustré. Louvain, 1932. 12 p., 8 pl.).

— Reprenant la formule d'exposition réalisée par le Dr. Schaeffer à Berlin, M. D. A. Hoogendyk a organisé à Amsterdam une exposition de 110 tableaux peints par des maîtres flamands ou hollandais rares du XVII° siècle. Le but proposé a été strictement tenu, en ce sens qu'il s'agissait de maîtres peu connus, voire inconnus. Voici la liste des artistes flamands dont les œuvres figuraient à la cimaise: J. Fyt (un tableau de fleurs), H. Galle, A. Grimmer, W. Van Herp, R. Van den Hoecke, J. Hoefnagel, J. Van Hulsclonck, S. Jordaens, J. Van Kessel, K. de Keuninck, F. de Momper, G. Neyts, G. Peeters.

En même temps, la galerie Van Wisselingh d'Amsterdam présentait une exposition plus restreinte se rapportant au même sujet. Un grand dessin d'Hélène Fourment (ancienne collection Holford) et une esquisse représentant Esther devant Assuérus de Rubens comptaient parmi les œuvres flamandes les plus importantes (Maandblad voor beeldende kunsten, septembre 1932, p. 280-281).

— La collection del Monte de Bruxelles a été exposée pendant quelques semaines à la galerie Kleykamp de La Haye. La direction de cette maison a publié un catalogue, illustré de 12 planches, dont les notices rappellent en bref celles du catalogue de la collection rédigé par le Dr. Glück.

- M. J. MAROGER émet quelques considérations générales en publiant un Essai de reconstitution de la matière picturale de Jean Van Eyck dans la revue Mouseion, 1932, n° 19, p. 39-46.
- Depuis octobre 1931, le Musée de Tourcoing est installé dans un nouveau local approprié. Il renferme une collection de tableaux anciens et modernes, des dessins et gravures, des pièces de sculpture, une tapisserie du XVIII^o siècle du mobilier, des souvenirs folkloriques. Le récent catalogue publié par M. J. E. VAN DEN DRIESSCHE (Ville de Tourcoing. Musées des Beaux-Arts. Catalogue général. Tourcoing, 1931) signale quatre œuvres attribuées à des maîtres flamands: J. B. Champaigne, Neeffs, Verhaecht et Vinckebooms.
- Diverses familles flamandes se réfugièrent à Francfort-sur-Mein à la suite des guerres religieuses dans les Pays-Bas. Parmi ces familles de proscrits, il v eut celle des Van Valckenborch, dont onze membres furent artistes. M. Zulch a recherché dans les archives de la ville de Francfort les documents relatifs à cette famille. Die Kiinstlerfamilie Van Valckenborch. Nach den Urkunden im Frankfurter Stadturchiv (Oud Holland, 1932, fasc. 5, p. 221-228). Grâce à ces documents, l'auteur a pu retracer la généalogie et la chronologie des divers peintres et orfèvres de cette famille. Cette contribution est intéressante pour l'historien du paysage flamand, les Van Valckenborch avant joué un rôle dans l'évolution de ce genre.
- M. D. Hannema a publié le rapport d'activité du Musée Boymans pendant l'année 1931. (Museum Boymans te Rotterdam. Jaarverslag, 1931. 20 p. et pl.). Après avoir donné des renseignements sur l'état d'avancement du nouveau local destiné au Musée, le directeur du Musée étudie les acquisitions faites au cours de l'année. Nous y relevons au point de vue spécial de cette revue le Fils perdu de Jérôme Bosch (œuvre datant des environs de 1510 et provenant de la collection Figdor, à Vienne), un Paysage avec fuite en Egypte (don de M. Van Es) dù à un maître flamand de vers 1610. Divers tableaux, et notamment des flamands, appartenant à des particuliers, furent exposés au Musée au cours de l'année 1931: Aertsen (daté 1553), Van Clève (œuvre de jeunesse), G. David (de la fin de sa vie), Van Dyck (vers 1625), Isenbrandt et Lucas Van Valckenborgh.
- Depuis février 1931, la Galerie Spada à Rome est ouverte au public. Sa direction est confiée à M. Hermanin, surintendant des Beaux-Arts de Rome et du Latium. Il n'existe pas encore de catalogue de cette pinacothèque retirée et à peine connue. M. T. H. FOKKER a voulu suppléer en partie à cette déficience

en publiant une étude sur cette galerie, De Galleria Spada te Rome, dans Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Institut te Rome, tweede reeks, deel II, 1932, p. 127-140. L'auteur donne des indications intéressantes sur la construction, l'agrandissement et la décoration du Palais, il relate ensuite les origines de la collection du cardinal Bernardin Spada. Il dresse un inventaire des œuvres exposées dans les quatre salles, s'attardant à décrire les tableaux flamands ou hollandais. On pourrait peut-être se montrer plus précis que M. Fokker dans la discussion des attributions. Signalons, d'après l'auteur, les œuvres flamandes: une prédication de S. Jean, de l'atelier de G. Coninxloo, un village mis à sac dans le genre de D. Vinckebooms, un paysage signé par Jean Brueghel le jeune et daté 1627, un ravissant portrait de fillette de Sustermans, deux petits paysages de H. Van Lint datés de 1711. Notons que pour M. Fokker l'esquisse des deux buveurs ne serait pas de Rombouts, mais bien de Van Baburen.

— V. ALVIN-BEAUMONT. Autour de Watteau. Paris, chez l'auteur, 1932. In-4 123 p., 34 pl.

L'auteur combat avec une passion exagérée les conclusions admises par quelques critiques contemporains, tels Vuaflart, Dacier, Strauss, Guiffrey et Wildenstein, concernant l'attribution de divers tableaux. A la tendance de reconnaître dans les toiles visées des œuvres de Quillard et de Bonaventure Debar, il oppose des preuves en faveur de l'attribution à Watteau. Parmi les tableaux et dessins cités, il y a ceux du Louvre, ceux des musées du Prado et de Valenciennes, ceux du duc de Devonshire et de M. Alvin lui-même.

- Notre revue (t. I, janvier 1931, p. 72) a tenu ses lecteurs au courant des remaniements opérés dans la section de peinture du Musée d'Art ancien de Bruxelles. M. A. Laes étudie les principes qui présidèrent à ces changements (Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Réorganisation du Musée de Peinture ancienne, dans La Revue de l'Art, novembre 1932, p. 336-341). Il décrit l'ordonnance actuelle des salles du Musée en donnant les raisons qui militent en faveur de la présentation des tableaux. Sa conclusion résume fort bien tout le développement: « Tel apparaît, en sa nouvelle ordonnance, le Musée de Peinture ancienne: une école d'histoire de l'Art. Amateurs et érudits le visiteront sans fatigue, avec plaisir et profit ».
- Le Dr. M. J. Friedlaender attire l'attention sur les méthodes de travail des anciens peintres du XV° siècle (Von der Arbeitsweise der Alten Meister, dans Kunst und Kiinstler, juin 1932, p. 193-198). Un peintre excellant déjà dans son art restait parfois encore longtemps dans l'atelier de son maître. Ne

faut-il pas alors être très prudent lorsqu'on parle d'évolution d'un peintre? Ne serait-ce parfois pas uniquement l'apport d'un collaborateur très averti? D'ailleurs l'œuvre réellement personnelle est fort rare avant le XVII° siècle. Ces réflexions sont appuyées sur des exemples pris à l'histoire de la peinture des anciens Pays-Bas aux XV° et XVI° siècles.

- Le peintre Jan Miel naquit à Beveren-Waes en 1599. Il se rendit à Rome vers 1636. De 1659 à 1663, il travailla à Turin en qualité de peintre de la Cour de Charles Emmanuel II de Savoie. Le Dr. Jacob Hess étudie quelques œuvres de la période turinoise de Miel: la décoration de la Venaria Reale, deux centres de plafond du Palais royal, un portrait conservé dans un couloir du même Palais (Arbeiten des Malers Jan Miel in Turin, dans Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome, tweede reeks, deel II, 1932, p. 141-152). L'auteur décrit ces œuvres et analyse leur style, rattachant l'art de Miel à celui des artistes italiens et flamands qui l'influencèrent. Jean Miel est un artiste peu connu, il serait intéressant de l'étudier. Il existe déjà une documentation abondante sur lui, elle guiderait les premières recherches de son historien.
- Bertolotti publia en 1880 un ensemble respectable de documents d'archives concernant les artistes flamands et hollandais séjournant à Rome. L'édition en est malheureusement fort défectueuse et incomplète; d'autre part, les fonds d'archives signalés par l'éditeur sont factices, ils n'existent pas. M. G. J. Hoogewerff a recherché, en dépouillant les archives notariales et les archives de la préfecture de police, notamment, les originaux qui furent publiés si imparfaitement en 1880. Il édite quelques textes particulièrement intéressants pour faire connaître la vie de plaisir et le milieu dans lequel évoluaient les artistes des Pays-Bas à Rome. Relevons deux documents où il est question d'Antonio Moro. (Documenten betreffende nederlandsche schilders te Rome omstreeks het midden der XVI° eeuw, dans Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome, tweede reeks, deel II, 1932, p. 158-173).
- La publication de l'histoire de l'art italien du Prof. A. Venturi avance avec rapidité. Nous relevons dans le dernier tome parti (Storia dell' Arte Italiana, IX La pittura del Cinquecento, parte VI. Milan, Hoepli, 1933) des pages consacrées à Stradanus (p. 423-437) et à Denis Calvaert (p. 718-730). L'auteur donne la chronologie de l'artiste, la bibliographie essentielle, une étude du style, enfin le catalogue des œuvres. Remarquons que, pour Denis Calvaert, Venturi n'a pas utilisé le travail de M¹¹⁶ Bergmans.
- Bernard Van Orley avec quelques membres de sa famille et divers artistes, dont des tapissiers, fut accusé d'hérésie en 1527. M. N. Beets reconnait dans

un dessin allégorique visant à la sécularisation de l'Eglise que conserve le Cabinet des Estampes d'Amsterdam un rappel fait par l'artiste de cet événement de sa vie. L'auteur décrit minutieusement le dessin et les inscriptions qu'il porte. (Een godsdienstige allegorie, dans Oud Holland, 1932, n° 3, p. 129-137).

- Sous l'active impulsion du département des Beaux-Arts du Ministère de l'Education Nationale à Rome, les séries de guides et catalogues des musées italiens s'accroîssent sans cesse. En dehors de ces collections, M. Orlando Grosso a cru bon de reprendre les divers catalogues qu'il a rédigés des Palais gênois. Il a réuni dans un volume le catalogue du Palazzo Rosso, du Palazzo Bianco et du Palais communal. D'autre part, il a considérablement augmenté et heureusement mis à jour ses notices (Catalogo della Galleria di Palazzo Rosso, della Pinacoteca di Palazzo Bianco e delle collezioni di Palazzo Comunale. Gênes, Masini, 1932. In-12, 226 p., 105 ill.). Les historiens de l'art flamand y trouveront des renseignements précieux sur les tapisseries flamandes conservées dans ces galeries ainsi que sur les œuvres des peintres dont les noms suivent: Aertsen, Beuckelaer, G. David, Van Dyck, H. Van Lint, Neufchâtel, Giovanni Roos, Rubens, Teniers, C. De Wael.
- L'Académie royale flamande s'est associée aux fêtes célébrant le 500° anniversaire du polyptyque de l'Agneau Mystique de Gand en entendant une lecture de M. Van Puyvelde intitulée De beteekenis van de Van Eyck's (Koninklyke Vlaamsche Academie, Verslagen en Mededeelingen, mei 1932, p. 287-298). L'auteur considère l'idée qui est reproduite plastiquement dans l'œuvre. Il explique le sujet du retable en y voyant l'action de grâce de l'humanité pour l'œuvre rédemptrice. M. le Chanoine R. Lemaire s'est appliqué à décrire minutieusement le tableau (Van Eyck's « Aanbidding van het Lam » en de liturgie, dans Collectanea Mechliniensia, 1932, n° VI, p. 1-28). Envisageant la question de sa signification, l'auteur rejette les opinions de MM. Aerts, Van den Gheyn et du R. P. Peeters, il propose une explication relevant de la liturgie. Le retable de l'Agneau est l'illustration de la liturgie de la Toussaint : l'adoration de l'Agneau par les élus. Tous les éléments de la composition sont repris aux descriptions de l'Office de ce jour. Cette interprétation est très rationnelle.
- La Galerie Malmedé de Cologne a présenté une exposition sélectionnée de trente tableaux appartenant aux écoles hollandaise et flamande issus de collections particulières. Parmi les noms de peintres flamands, nous relevons ceux de Bosch, Gérard David, Patenier, Gilles Van Coninxloo, Gossaert, Corneille Massys, A. Grimmer, Griffier, T. Heeremans, Fr. Boudewyns et P. Bout, Snyders, D. Teniers le jeune, C. Huvsmans.

- On sait que le peintre Juste Suttermans désira entrer dans l'Ordre de Malte. M. A. Grunzweig examine, à la suite de Baldinucci et à l'aide d'un document inédit provenant des Archives de Florence, les raisons pour lesquelles son souhait ne fut pas réalisé, *Weshalb Justus Suttermans nicht in den Maltesenorden eintrat*, dans Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, t. III, heft 8, janvier 1932, p. 533-536.
- Après avoir étudié les tableaux du Maître de Moulins, exposés à l'Exposition d'Art français de Londres, le Dr. Fr. Winckler rapproche les réalisations de jeunesse de cet artiste anonyme, celles des années 1481 et suivantes, des dernières œuvres d'Hugo Van der Goes, qui ont été peintes à la même époque. Il y a de nombreux points de corrélation, notamment le coloris à tons fanés (Der Meister von Moulins und Hugo Van der Goes, dans Pantheon, août 1932, p. 241-248).
- La British Antique Dealers' Association a organisé en octobre 1932 une exposition à la Galerie Christie de Londres. Parmi les œuvres exposées, il y eut une Sainte Famille de Joos Van Clève. Ce tableau que l'on peut dater des années 1520 fit partie de la collection Holford (The Burlington Magazine, octobre 1932, p. 164-165).
- -- Le tome 26 du grand dictionnaire de Thieme et Becker vient de paraître (Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, Leipzig, Seeman, 1932, 600 p.). Il comprend des notices concernant les artistes dont les noms se rangent par ordre alphabétique, entre Olivier et Pieris.
- M. A. Carlier retrace l'histoire du tableau que peignit Rubens pour l'abbaye de Saint-Amand, depuis 1623 jusqu'au jour où il passa au Musée de Valenciennes (La lapidation de S. Etienne de Rubens et la gravure de Tassaert dans Cercle archéologique et historique de Valenciennes, 1930, p. 77-88). Utilisant des documents d'archives inédits, l'auteur est parvenu à déterminer les dates des trois restaurations subies par l'œuvre, ainsi que l'origine de la gravure de Tassaert dont l'estampe fut burinée d'après une esquisse que posséda Cobenzl et non d'après le tableau du musée de Valenciennes.
- Faisant suite à son article sur Herry met de Bles paru dans De Kunst der Nederlanden, 1931, M. G. J. Hoogewerff publie des notes très substantielles sur le paysagiste anversois Matthys Wellens De Cock + 1548 (Oudheidkundig Jaarbock, 1932, t. I, p. 103-107). Grâce à un examen minutieux de la

production dessinée du maître qui apprit à concevoir le paysage d'une façon originale, sous l'influence d'artistes italiens, M. Hoogewerff propose d'attribuer trois tableaux au maître, ces trois œuvres étant cataloguées sous le nom de Bles: il s'agit du Paysage avec prédication de S. Jean, du Musée de Bruxelles (n° 40), un Paysage avec un marchand et un singe, du Musée de Dresde, et un Paysage avec Portement de Croix, de la Collection Struyck del Bruyère d'Anvers. La facture et le coloris de ces trois tableaux sont très différents de la manière de Bles, la forme donnée aux rochers est toute particulière notamment.

— Le Dr. Poodt identifie un tableau *Une dame entourée d'une meute de chiens* conservé au Château de Ternath avec une œuvre citée dans les inventaires anciens du Château de Tervueren. Il s'agit de la Lenaert avec les chiens de l'Infante Isabelle (*Autour d'un tableau historique*, *Le Folklore brabançon*, juin 1932, p. 377-385).

JACQUES LAVALLEYE.

VARIA

— Nous avons signalé ici-même (t. II, p. 192) le premier volume des Actes du Premier Congrès international de Géographie historique. Le t. II, Mémoires, du même recueil, a paru en 1932 (sous la date de 1931; Bruxelles, Falck, 336 pp. in-8°). Il contient le texte de trente-quatre des communications présentées au Congrès. Deux d'entre elles intéressent directement, deux autres, indirectement, l'archéologie. Citons, tout d'abord, au nombre de premières l'exposé du Lieutenant-Colonel E. Andrieu sur La scénographie des primitifs et de leurs successeurs considérée comme une branche de la topographie moderne. L'auteur y étudie la manière dont sont représentés dans les œuvres d'art anciennes, des monuments et des sites réels; il s'attache à préciser les méthodes d'après lesquelles il convient de les interpréter. M. Guy De Poerck, consacre un travail aux Enceintes castrales et urbaines à Bruges. Elle est très neuve et pleine de portée, aussi bien pour l'étude archéologique des castra flamands et des fortifications urbaines en Flandre, que pour leur histoire (1). Les archéo-

⁽¹⁾ M. D. P. comprend certainement mal, p. 83, le passage du Tractatus de ecclesia S. Petri Aldenburgensis (MM. GG., SS., t. XV, 2, p. 875) relatif aux grandes pierres provenant des fortifications romaines d'Oudenburg et utilisées pour la construction en pierre de l'enceinte du castrum de Bruges. Ceci se place, non sous Arnould le Grand (918-965), mais sous Baudouin IV (988-1035). Ce passage n'a pas été compris non plus par H. Flesche, dans son médiocre article, Die städtebauliche Entwicklung der Stadt Brügge (P. Clemen, Belgische Kunstdenkmäler I, Munich, 1923), p. 87.

logues prendront également profit à lire la note de M. le Chanoine De Meyer sur le Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques, qu'il dirige avec M. le Chanoine van Cauwenbergh et qui contient, pour eux, tant de renseignements précieux. Enfin, pour ceux qui se préoccupent des influences rhénanes dans l'art des Pays-Bas, il ne sera pas inutile de jeter un coup d'œil sur la communication de Mlle Mathilde Bingen, Les facteurs économiques et politiques, qui ont créé la route commerciale entre Bruxelles et Cologne.

Plus encore que le précédent, ce volume fait honneur à ceux qui en ont dirigé la publication; tout d'abord au secrétaire-général du Congrès, M. F. Quicke; ensuite à M. l'abbé Jadin et à MM. Barjon et Bonenfant, qui ont été ses collaborateurs dans cette tâche.

— Il nous paraît utile d'attirer l'attention des archéologues et des historiens de l'art sur la nouvelle édition — la troisième — de la Bibliographie de l'histoire de Belgique de M. H. Pirenne, publiée avec la collaboration de MM. H. Nowé et H. Obreen. Parue en 1932 (sous la date de 1931: les dépouillements n'ont pas dépassé cette année), elle a été fortement augmentée par rapport à l'édition précédente, qui datait de 1902. Elle compte VIII - 448 p. in-8° et est éditée par la maison Lamertin. Un très bref paragraphe a été consacré à l'histoire de l'art et à l'archéologie.

Le recours aux sources et aux ouvrages proprement historiques est, en archéologie, trop fréquenment nécessaire pour qu'il n'y ait pas intérêt à indiquer, à cette occasion, quelques autres répertoires de bibliographie historique.

Les Jahresberichte für Deutsche Geschichte contiennent une chronique Niederlothringen, Flandern u. das Burgundische Reich bis 1477. Dans le tome VI (production historique de 1930), paru en 1932 (Leipzig, K. F. Koehler), c'est M. H. Sproemberg, qui s'en est chargé. Son bulletin est étendu et très bien composé; il a fait une place aux travaux archéologiques d'intérêt historique.

Une nouvelle édition — la neuvième — a paru, de la bibliographie de l'histoire d'Allemagne: Dahlmann, Waitz, Quellenkunde der Deutschen Geschichte (9. Aufl. hrsg. v. H. Haering; Leipzig, Koehler, 2 vol., 1931-1932). Elle contient une bibliographie systématique sommaire de l'archéologie allemande (t. I, pp. 223-232).

L'histoire de l'art et l'archéologie sont également représentées dans la nouvelle bibliographie historique périodique, publiée par le Comité international des Sciences historiques (International bibliography of historical Sciences; Paris, A. Colin, t. I (1926), 1930, t. II (1927), 1932).

François L. Ganshof.

LE « JOURNAAL » DE C. HUYGENS, LE JEUNE

« On doit exiger de moi que je cherche la vérité, mais non que je la trouve. » DIDEROT.

Alors que Christian Huygens, géomètre, physicien et astronome, acquérait une renommée universelle par ses découvertes dans le domaine scientifique, son frère aîné, héritant des talents diplomatiques de leur père, le grand Constantin Huygens, aristocrate de cœur et d'esprit, plus encore que de naissance, lui succédait dans la carrière où celui-ci s'était distingué d'une façon aussi durable qu'éclatante (1). Secrétaire de la maison d'Orange comme son père, Constantin accompagne partout le prince Guillaume III, futur roi d'Angleterre. De ses pérégrinations, il a tenu un journal fidèle, pour son usage personnel, où il note les moin-

⁽¹⁾ Cf. E. MICHEL, Constantin Huygens. Un homme d'état hollandais au XVII^o siècle, dans la Revue des Deux Mondes CXVII, pp. 569-610 (1° r juin 1893). La National Galery, à Londres, possède un magnifique portrait de C. Huygens : « Constantin Huygens and his clerk », peint par Thomas de Keyser, en 1627. L'intéressant tableau, autrefois attribué à Van Dyck, de nos jours à A. Hanneman, où sont réunis les portraits médaillons de C. Huygens et de ses cinq enfants, se trouve maintenant au Musée royal de la Haye. Une esquisse pour ce portrait de famille, dessinée par Hanneman, quand la femme de Huygens vivait encore, et conservée au Stâdelsches Kunstinstitut, à Francfort s/M., est reproduite dans Oud-Holland, XIV-1896, p. 128. Parmi les dessins de la collection du roi Guillaume II de Hollande figurait une œuvre de Van Dyck, Les portraits de Constantin et de Chrétien Huygens: c'était un « dessin qui peut, à juste titre, être considéré comme un des chefs-d'œuvre du Maître », d'après le Catalogue des tableaux formant la galerie de Sa Majesté Guillaume II, vendus le 12 août 1850 et jours suivants à la Haye, p. 165 (n° 328). Amsterdam, 1850.

dres détails le concernant : sa santé, par exemple, ses logements et ses repas, ainsi que la chronique scandaleuse, y occupent plus de place que les événements politiques ou militaires auxquels il a été mêlé. Heureusement, il a recu de son père un goût artistique très prononcé, affiné par l'éducation, jusqu'à faire de lui un habile dessinateur (1) et un amateur éclairé. Partout où il passe, il s'enquiert des œuvres d'art conservées dans les collections publiques ou privées; dans les grandes villes, il est l'hôte assidu des magasins d'antiquités et des salles de vente. De ces préoccupations artistiques, nous trouverons l'écho fidèle dans son Journaal, où l'historien de l'art peut recueillir maint détail intéressant, perdu malheureusement sous un tas d'annotations sans intérêt pour lui (2). Pour s'en rendre compte, il suffit de parcourir, dans la *Biographie* Nationale, la notice consacrée à François Pourbus I par H. Hymans, ou bien ci-après les quelques lignes concernant le même peintre. Mais pour découvrir le passage qui l'intéresse, l'historien de l'art est obligé de faire comme H. Hymans et de feuilleter patiemment les gros volumes que comporte le Journaal, dans l'édition qu'en a donnée la Société historique d'Utrecht, avec la perspective décourageante que le résultat ne correspondra guère à l'effort. Il est vrai que, depuis 1906, les recherches sont facilitées par les Tables, dues au zèle de M. Hora Siccama, qui s'est occupé du Journal de Huygens dès l'apparition des premiers volumes(3). Reste à savoir si on peut se fier absolument à ce Register et se contenter

⁽¹⁾ Au Musée royal d'Amsterdam, parmi les plus belles pièces du Cabinet des Estampes, on conserve de C. Huygens un beau dessin à la plume, rehaussé de couleurs, intitulé « Im Lager vor Bonn», et daté au verso: « 9 Nov. 1673». Cf. E. W. Moes, Handzeichnungen der Hollandischen und Vlämischen Schule im königlichen Kupferstichkabinet zu Amsterdam, pl. 47. Amsterdam-Leipzig, s. d. [1907].

⁽²⁾ Il est une manifestation excessive de son penchant pour les arts et les artistes dont le Journaal ne parle pas. Entraîné par sa passion, C. Huygens avait séduit à La Haye une personne de la bonne société, peintre de fleurs distinguée, Isabelle Dedel. Par son testament en date du 18 janvier 1685, celle-ci laisse tous ses biens à sa fille Justina Huygens « mijn minderjarige dochter, aen mijn verweckt bij Constantijn Huygens, heere van Zelum (Zeelhem, près de Diest). Voir le texte de l'inventaire des biens délaissés par la défunte dans A. Bredius, Künstler-Inventare, VI, p. 2025. La Haye, 1919. (Quellenstudien zur Holländischen Kunstgeschichte, XII).

⁽³⁾ Cf. J. H. Hora Siccama, Het Journaal van Constantijn Huygens, dans De Gids, XIII (1878) II, p. 1-56.

de le parcourir, en lieu et place des quatre volumes du Journal (1). Un premier coup de sonde, fait au hasard, a donné un résultat négatif. Par deux fois, C. Huygens parle du peintre Gossart de Mabuse, qu'il appelle « Maubeuge » d'après son origine, et de sa manière, dans deux passages assez étendus, bien que d'intérêt inégal, qu'on trouvera reproduits ciaprès, l'un sous l'autre. Le Register précité ne contient pas la moindre mention de ce peintre (2). Dans ces conditions, il nous paraît utile de réunir en quelques pages, une fois pour toutes et pour tous, les renseignements artistiques éparpillés et presque perdus dans le volumineux Journal, rédigé en grande partie dans une langue qui ne le rend pas accessible à tout le monde. Ce travail de synthèse, ou plutôt d'inventaire, aussi utile que fastidieux, nous l'avons entrepris afin que d'autres puissent s'en dispenser. On en trouvera le résultat ci-après, dans des pages sans prétention, où le commentaire est réduit au minimum, et sert avant tout à faire connaître le contenu des extraits, surtout à ceux qui ne lisent pas la langue dans laquelle ils sont rédigés. Si ce travail de compilation ne présente guère de caractère personnel, il constituera, pour ceux qui l'utiliseront en lieu et place du *Journaal*, un gain de temps appréciable. Tel est précisément le modeste but que nous avons poursuivi et que nous

⁽¹⁾ Voici comment se présente le Journal de C. Huygens dans les publications de la Société historique, à Utrecht: Journal van Constantijn Huygens, den 700n, van 21 Oct. 1688 tot 2 Sept. 1696, I (1688-91). Utrecht, 1876. — II (1692-96) Utrecht, 1877. — III Journalen... (1680-82 et 1649-50). Utrecht, 1888. — IV Journal ... (1673 et 1675-78). Utrecht, 1881 (Dans notre publication, les différents volumes sont indiqués par les mêmes chiffres romains qu'ici). — Register op de Journalen van Constantijn Huygens Jr., Amsterdam, 1906. Aanteekeningen en Verbeteringen op het ... Register. Amsterdam, 1915. Werken uitgegeven door het Historisch Genootschap, gevestigd te Utrecht. N. R. n° 23, 25, 46 et 32; Derde Serie, n° 22 et 35.

⁽²⁾ Autres exemples, non pour critiquer les dites Tables, mais pour montrer l'utilité de notre florilège artistique, même après leur publication. A la lettre A, on trouvera un renvoi sous Agnolo; trois autres sigurent à la lettre M, sous Michel, l'auteur du Register ayant voulu séparer Michel-Ange (mentionné sous Agnolo) de son homonyme, surnommé le Caravage (cité sous Michel). Malheureusement, il attribue à ce dernier peintre un passage du Journaal (III, 118), où il est question des Captifs, sculptés par Michel-Ange Buonarroti. — En rencontrant, dans le Register, la mention suivante: « Fiderbe, ivoorschilder », on ne reconnaîtra pas immédiatement le statuaire malinois Luc Fayd'herbe, contemporain de Rubens, travaillant avec celui-ci et sculptant des ivoires d'après les dessins et les tableaux du Maître. Sur cette collaboration artistique, lire l'intéressante étude de G. Gluck, Ueber Entwürfe von Rubens qu Elfenbeinarbeiten Luccs Faidherbes, dans Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XXV (1904) pp. 73-79.

serions heureux d'avoir atteint. Quant aux notes, forcément incomplètes par manque de temps et de sources d'information, elles constituent telles quelles un premier essai d'identification, que nous espérons bien compléter graduellement, avec le concours des lecteurs.

* * *

Bibliophile comme son père, Constantin Huygens possédait à La Haye une belle bibliothèque dont il s'occupait beaucoup et qu'il augmentait à toute occasion (1). Etant à Londres en 1689, il s'informe au sujet des *Transactions of the Royal Society*, paraissant depuis 1665, mais dont on annonçait la publication en une double série, conformément à une décision prise en 1687. Il paie trois livres sterling pour une carte de Londres et trente shilling pour le grand dictionnaire français-anglais, en deux volumes, de Guy Miège, parti l'année précédente (2). Parmi ses livres rares figurait un traité de Leonardo da Vinci, qu'il avait fait relier avec soin (3). Même à table, et bien que gastronome raffiné, il

- 1) Cf. Journaal II, pp. 273 et 329. Le premier fonds de sa collection était constitué par les livres provenant de la riche bibliothèque de son père, érudit quasi universel. Après la mort de celui-ci, Constantin en reçut quelques-uns et en racheta d'autres, lors de la vente publique décidée par Christian, de concert avec ses deux frères. Cette vente se fit en 1688 à La Haye, « op de groote zaal van het Hof». L'exemplaire unique du Catalogue, comprenant près de 4,000 numéros, est conservé au Musée Meermanno-Westtreenianum, à La Haye. Il a été réimprimé en 1903 à cent exemplaires, reproductions fidèles de l'original. Quant à la bibliothèque du fils, décédé en 1697, elle fut vendue en 1701. Un exemplaire du Catalogue, avec prix marqués, se trouve à la Bibliothèque royale, à La Haye.
- (2) « Naermiddagh reed naer St. Paul Churchyard om eenighe boecken te koopen ende naer Transactions van Royall Society te vragen (die al te samen voor 't voorleden jaer stonden uyt te komen, maer noch niet gedruckt waeren). Was naermiddagh in de stadt en kocht voor drij pond sterl. de groote caert van London, door eenen W. Morgan gemaeckt, die vanden Coning daervoor een present van 200 pond gehadt hadde. Gingh tegen den avont naer St. Pauls Chuchyard en kocht het Fransch en Engelsch dictionaris van Guy Miege voor 30 schill. » (19-24 janv., 5 févr. 1689). I, pp. 64, 67, 75. La belle carte de Londres en huit feuillets, qu'on peut admirer au Department of Maps du British Museum, fut terminée par W. Morgan en 1682. Elle remplaçait celle qu'il avait élaborée en 1677 avec J. Ogilby. Cf. Facsimile reproduction... with an Introduction by C. Welch. Londres, 1894-95.
- (3) Cf. Journacl, I, p. 369. Ce traité « vanden proportien en mouvementen der figuren », Huygens l'avait acheté à Londres, en 1690, pour 3 1/2 guinées, chez une Mistress Remy, d'origine brabançonne : « haer man had een schilder geweest in den tijdt van Van Dijck, daer sij veel van wist te vertellen, en hoe hij Mrs. Limmon langh in huys gehadt en onderhouden hadde ». (I, p. 240). Un beau portrait de Marguerite Lemon ou Limmon, peint par son génial amant, orne

reste bibliophile. Ainsi, il note sous le 27 octobre 1682, alors qu'il se trouvait à Amsterdam:

« Borselen thoonde smiddags aen tafel een boekje opde manier van de *Ecole des filles*, daervan de figuren waren van Romeyn DE Hoogh, naer het scheen » (III, p. 77).

Sa collection d'estampes était riche et contenait des pièces de choix : à ses visiteurs, il montre de préférence ses dessins de Breughel L'Ancien. Ainsi il note, sous le 19-28 mars 1692 et le 9 octobre 1693, à La Haye :

« Smiddachs att broer Christiaen bij mij en bleef tot half seven.

Bergesteyn sag mijn nieuwe teeckeningen. — Naermiddagh was Bergesteyn bij mij, en sagen mijn boeck van Breugel noch eens over. — Naermiddach was St. Annelet bij mij, ende saghen mijn teeckeningen vanden ouden Breugel over ». (II, pp. 32, 34, 273.)

A plusieurs reprises, le Journal nous renseigne sur la formation de son Cabinet. Ainsi nous lisons, sous la date du 10 avril 1676 :

« Nous allames voir à Rotterdam le cabinet du Sr. Vander Wolff, lequel me fit présent d'un dessein de Raffaello da Reggio et me parla d'un projet qu'il avait fait de vendre de ses principales pièces à ceux de Rotterdam pour en faire présent à son Altesse » (IV, p. 78).

Huygens possédait également des dessins de l'évêque d'Ypres, de Ferreris et de « Laraisse » ou Gérard de Lairesse, célèbre peintre liégeois dont il avait fait la connaissance à Amsterdam (1). Notre compatriote s'y était établi avec sa femme, Marie Salme, qu'il avait emmenée lorsqu'il s'enfuit de Liége, à la suite d'une méchante affaire que lui valut une de ses modèles. Chose étonnante, après les deux annotations de 1676, concernant les dessins de Lairesse (IV, pp. 107-108), notre chroniqueur ne parle plus des œuvres du peintre

une des salles du palais de Hampton Court, appelée « The King's Writing Closet ». Quant à la dame Remy, elle est probablement la veuve du peintre anversois Remy van Leemput, mort en 1675 à Londres. A von Würzbach, Niederländisches Künstler-Lexikon, II, p. 21, Vienne et Leipzig, 1910.

(1) L'Allgemeines Lexikon de Thieme donne trois Ferreris. Il s'agit probablement de Théodore (1639-93) qui travailla en Angleterre et dans les Pays-Bas, sa patrie. — Pour l' « évêque », voir le même Lexikon, sous Episcopius, désignant Jan de Bisschop, avec renvois au journal de C. Huygens, senior, et à la Correspondance de Christiaen Huygens.

liégeois, bien que celui-ci ait travaillé pour son maître, avant et après le couronnement. L'unique mention postérieure confirme ce qu'on a écrit ailleurs au sujet du caractère volage et de la vie irrégulière du Liégeois. Étant à Amsterdam, Huygens note, sous la date du 12 novembre 1860 : « La femme du peintre Laraisse vint me trouver, comme j'eus envoyé pour avoir des nouvelles de son mary, qui ne demeuroit plus avec elle ». (III, p. 61).

C'est surtout à Anvers qu'il enrichit sa collection, grâce au chanoine Happaerts, qui doit lui pourchasser un dessin de Breughel (1), à Gonzales, à De Vos et à d'autres (2). Quant au chanoine Halmale, il demande des prix excessifs (IV, p. 142). Les annotations du 10-11 juin 1676 nous renseignent amplement sur les pérégrinations artistiques de Huygens à Anvers. A cause de leur intérêt, nous les reproduisons in extenso.

« 10 juin. — Je fus chez Gonzales pour voir le tableau du viel Breugel dont m'avait parlé mon père, mais je trouvay que c'estoit peu de chose.

Jeudi, II juin. — J'allay chez De Vos à sept heures, et achaptay de luy pour 176 livres en desseins. Puis je vis chez Duarte les pieces qui sont en haut dans sa galerie, où il y avoit de bonnes choses : De Boerekermis van den Ouden Breugel, qu'il estimoit mille francs; un homme avec une femme pesant de l'or de Quintin; une piece avec force figures aussi représentant une kermesse ou chose semblable de Johannes Mayus, peintre de Charles V; une autre piece de Breugel d'un paysant volé par des soldats; un Conte de Southampton tout de son long habillé de noir de Holbein; une pièce d'une kermesse de Breugel en couleurs d'eau. Dans un petit cabinet en bas, il y a une piece de Rottenkamer où il y a beaucoup de figures nues, la meilleure que jamais j'aye veue de ce maistre-là. Il y avoit encore là un paysage du vieux Breugel; le roy Eduard,

⁽¹⁾ Le 13 juin 1676, Huygens inscrit : « J'escrivis... à M. Happaert, le priant de vouloir s'informer du dessein de la raccolte du vieil Breugel qu'on disoit estre à Anvers. ». (IV, p. 103). Et le 23 : « J'escrivis à Happaert... qu'il m'acheptast le dessein de Breugel, quand il devroit couster 72 livres ». (IV, p. 106). — Le 2 avril 1678, à Anvers, il annote : « Je fus chez Happaert et achetai quelques tailledouces pour 31 livres. Il ne voulut jamais me vendre son dessein de trois femmes nues de Rosso, ou de Rubbens après lui ». (IV, p. 238).

⁽²⁾ Le 27 juin 1676, Huygens écrit « à Van Wijngaerden de tascher [d'avoir] deux desseins de Breugel de Ver Leyen ». (IV, p. 108). — Le 30 août 1677, De Vos lui envoie « deux portraits de Van Dijck, desseignés avec du lapis noir, mais peu finys ». (IV, p. 213). — Le 23 mars 1678, il achète un portrait de Van Dijck chez Voet. (IV, p. 235).

Elisabeth et Marie, tous enfants, de Holbein (1) et plusieurs petites pieces de paysage du Fluweele Breugel. Dans la grande sale en bas, il y a le *Prince de Barbançon* à cheval de Van Dijck, très bon (2). Je ne pus voir les pièces dans le grand Cabinet...

Le jour d'auparavant, j'avois veu chez le Sr. Stevens, fils de celui qui autrefois a eu une belle collection de tableaux, la pièce du vieux Breugel qu'ils
appellent de blaeuwe Heuijck qui représente le sens litéral de plusieurs proverbes
et sans doute est très belle. Celle qu'ils appellent de Hey y estoit aussi, mais
à mon avis est de beaucoup moins bonne que l'autre ». (IV, p. 101 et 102.)

Depuis l'inoubliable Exposition de l'Art flamand, organisée à Anvers à l'occasion du Centenaire, tout le monde connaît le magnifique tableau de Pierre Breughel l'Ancien, intitulé Les Proverbes flamands, d'après le sujet traité, ou bien, par antonomase, De blaeuwe Huyck ou la jupe bleue, d'après un des emblèmes parémiologiques. Une merveilleuse reproduction photographique, réalisée par la maison A. Gevaert, a contribué largement à la diffusion de ce chef-d'œuvre (3).

- (1) Les ensents du roi Henri VIII furent peints par Holbein pour l'ensemble de Whitehall, incendié en 1698. Cf. H. Huysmans, Le livre des peintres de Carel van Mander, I, p. 218. Paris, 1884.
- (2) Albert de Ligne, prince de Barbançon, amiral de la flotte espagnole. A la suite de ses démêlés avec le Roi d'Espagne, il fut arrêté en 1634 et emprisonné au château d'Anvers. Elargi en 1650, il alla mourir en Espagne. H. Pirenne, Histoire de Belgique, IV, pp. 254, 263 et 266. Bruxelles, 1927. A plusieurs reprises, le prince de Barbançon a tenté le pinceau de Van Dyck. Un portrait en pied, peint en 1630, et une réplique postérieure, se trouvent à Althorp House, dans la galerie du comte Spencer; le portrait-buste appartenant au duc d'Arenberg avait probablement servi d'étude pour le grand portrait équestre, exécuté en 1634, que mentionne Huygens et qui appartient de nos jours au comte de Leicester, à Holkham. Cf. E. Schaeffer, Van Dyck, pp. 230, 423, 468 et 506. Stuttgart et Leipzig, 1909. [Klassiker der Kunst in Gesantausgaben, XIII]. Il existe des gravures d'après Van Dijck e. a. par S. a Bolswert, P. de Bailliu, F. Scott, E. Scriven et par R. Earlom, dont la gravure à la manière noire reproduit le portrait équestre mentionné cidessus. Cf. J.-A. Hora Siccama, Aanteekeningen en Verbeteringen op het... Register, p. 41... J-F. Van Someren, Catalogus van portretten, II, p. 96, nº 149-151. Amsterdam, 1898.
- (3) L'original des Proverbes flamands de Breughel l'Ancien se trouve à Berlin, au Kaiser Friedrich-Museum. Il en existe de nombreuses répliques, e. a. aux Musées d'Anvers et de Harlem. Celle qui figurait à l'Exposition de 1930 appartient à la Collection Caroly, à Anvers. Cf. A. Cornette, De Spreekwoorden van Breughel, dans De Kunst der Nederlanden, I, (1930), pp. 121-126. Quant à l'appellation de « de blaeuwe Heuyck », on la retrouve sur un tableau parémiographique de l'anversois Sébastien Vranckx (1573-1647), reproduit et commenté par L. VAN PUYVELDE, dans le Isidoor Teirlinck Album, p 293-299, et sur une estampe gravée par Théodore Galle, d'Anvers (1571-1633) reproduite par M. de Meyer, dans Vlaanderen door de ceuwen heen, II, p. 401, Amsterdam-Anvers, 1933, d'après l'original, conservé au Cabinet des Estampes, à Bruxelles.

Le titre donné par Huygens à l'autre tableau de la collection Stevens est inexact : il faut lire Die Keye, ou l'Excision des pierres de folie, sujet déjà traité par Jérôme Bosch, et connu de nos jours par deux estampes breugheliennes : La Sorcière de Malleghem et Le Doyen de Renaix (1).

Quant aux tableaux que C. Huygens a contemplés chez Duarte, il nous est possible de faire à leur sujet un rapprochement curieux, grâce à un document d'archives du plus haut intérêt. D'Anvers, le marchand de tableaux Diego Duarte partit pour Amsterdam. Il y était installé en 1682 : en effet, le 12 juillet, il dresse l'inventaire de ses trésors artistiques. Cette pièce importante, énumérant plus de 200 tableaux avec leur attribution et leur évaluation, nous est heureusement conservée; elle a été publiée jadis, dans un recueil devenu introuvable (2). Nous en extrayons ci-dessous les mentions concernant les tableaux signalés par Huygens, avec le numéro d'ordre et les indications données par l'Inventaire, complétant et corrigeant au besoin celles de notre voyageur.

Register van de schilderijen, alhier in onsen huyse, mij Diego Duarte aengaende, tot heden 12 July 1862.

Van ANTONIO VAN DIJCK

N° 60. Een groot stuck, den Prince Barbançon geharnast te peert in een lantschap met sijnen pagie dragende sijn casquet levensgroot (3) Gld. 1200

- (1) Cf. R. van Bastelaer et Hulin de Loo, Pierre Breughel l'Ancien, pp. 93, 141, et 360. Bruxelles, 1907.
- (2) FR. MULLER, Catalogus der Schilderijen van Diego Duarte, te Amsterdam in 1682, met de prijzen van aankoop en taxatie, dans De Oude Tijd, II. (1870), pp. 397-402. L'original se trouve à la Bibliothèque Royale à Bruxelles, mss. II, 94. Comme l'édition de ce document capital est introuvable, incomplète d'ailleurs et incorrecte, nous comptons le republier bientôt.
- (3) L'inventaire de Duarte signale un second portrait du même personnage, par Van Dyck : « Een conterfeytsel vanden selven Prince van hooft tot voet seer fraey en statelyck geschildert, 500 gld.»

Van den ouden BREUGHEL

N° 70. Een Boerenbruiloft vol figuren cost	Gld. 225
N° 71. Een Boerenkermis, waterverf vol figuren	Gld. 225
N° 72. Een lantschapken : de Vluchting van Egypte	Gld. 280
Van Meester OUINTEN MATSYS	

Les extraits qui précèdent sont empruntés à l'édition moderne de l'Inventaire, faite par Fr. Muller. Une comparaison avec l'original montre la façon vraiment « cavalière » dont celui-ci a traité le texte, et prouve en même temps la nécessité d'une réédition correcte et complète, aussi bien de la minute que de la rédaction définitive. A titre documentaire, nous donnons ci-dessous, pour le n° 40, la double mention qui figure dans le document original (3): voici comment s'y présentent en réalité les n° 71 et 72 de la liste. Ceci permettra au lecteur de faire un rapprochement, suggestif à souhait :

- Nº 71. Een Boerenkermis vol figuren, waterverf beyde bynaer van een grootte, daer Carel van Mander in sijn Schilderboek mentie van maeckt (4).
- Nº 72. Een lantschapken, de vluchting van Maria et Joseph uyt Egipten vol werckx, heel curieus kost 280 gld.
- (1) L'original de Les Changeurs est au Louvre, depuis 1806; on en trouve de répliques à Sigmaringen et au Musée d'Anvers. A l'Exposition de 1930 figurait une réplique provenant de la collection du comte G. della Faille de Leverghem, à Rome.
- (2) A la vente du prince de Conti, en 1777, la Chute de Phaéton par Jean Rottenhammer sut adjugée 1,900 livres.
- (3) TEXTE DE LA MINUTE. Fen groot stuck vol figuren vanden vader des huysgesin uythet Evangeli, van Joannes Mayus, discipel van Raphel Urbin en schilder van Carolus V. 204 gld.

TEXTE TRANSCRIT AU NET. — Een raer stuck vol werckx vertoonende de maeltijt vanden vader des huysgesien uit het Evangelie, van Joannes Mayus, discipel van Rafel Urbin geweest en schilder van Carolus Quintus. 200 gld.

(4) Van Mander ne mentionne pas seulement la Kermesse, mais aussi la Noce Villageoise, cotée également 225 fl. Cf. Le Livre des Peintres, éd. H. Hymans, l, p. 303. Ces deux œuvres se trouvent actuellement au Musée de Vienne, le Kunsthistorisches Hosmuseum, qui « fait connaître l'artiste plus complètement que n'importe quelle autre collection », car il « possède quinze tableaux — 10us des chefs-d'œuvre — de Breugel l'Ancien, soit la moitié des œuvres connues du grand artiste ». H. Fierens-Gevaert, Les Primitifs flamands, II, p. 281, Bruxelles 1912.

L'année suivante, vers la même époque, Huygens se retrouve à Anvers. Il admire des Rubens et rend visite à JORDAENS, octogénaire (1), dont il décrit la déchéance physique sans la moindre commisération. Le passage mérite d'être reproduit intégralement.

Anvers, 15 mai 1677. — Duarte me vint prendre avec son carosse et nous allames chez Voet où j'acheptay des desseings; il demeure au St. Jansstraet dans une jolie maison. Il a deux chambres garnies de fort bons tableaux. De là, nous allames chez De Vos où je n'acheptay que quelques petits desseins. Après cela, nous allames voir un jeune chanoine de Nostre-Dame, nommé Kox, qui fait très bien en miniature et est fort bon garçon. Il nous fit voir deux bons petits portraits en miniature de la Reine de Suède et de Hannibal Zeested, faits par un certain Fruytiers (2), mort à présent » (IV, p. 166).

5 juin 1677. — J'allai chez le chanoine Happaerts et y acheptay deux ou trois desseins.

Il (le prince) me fit venir avec luy chez Jordaens, qui parla à luy assis dans une chaise dans laquelle on le portoit. Il distit d'avoir 86 ans et radottoit, parlant mal à propos de temps en temps. Nous vismes la chambre où sont toutes ses figures de plastre et modelles esbauchés, mais de trente il n'y en avoit pas un seul bon.

Mr le P. m'envoya ensuitte pour voir les patrons d'une tapisserie que RUBENS avoit faite pour l'Empereur: c'estoyent des chasses très bien faites en détrempe (3). Il y avoit sept pièces d'environ neuf aulnes chascune. Elles avoyent esté vendues publiquement dans le *Tapissiers-pandt* pour 1100 lb., mais celuy qui les avoit acheptées n'avoit pu les payer et ainsi elles estoyent retournées dans la main

- (1) L'année précédente, aux environs de Bruxelles, Huygens avait fait la connaissance de David Feniers, le jeune. Il écrit dans son Journal, sous le 21 avril 1676 : « Le sr. David Teniers, peintre de J'Archiduc, me vint trouver pour une sauvegarde et je causai quelque temps avec luy. Il demeure à Bruxelles, bij de Isabellestraat, aen de Jeudetrappen », (IV, p. 80) Cf. N. de Pauw, Les trois peintres Teniers et leurs homonymes, dans les Annales de l'Académie d'Archéol. de Belgique, 4° s. X (1897), p. 301. G. des Marez, La maison de David Teniers II et l'hôtel Ravenstein, dans les Annales de la Soc. Roy. d'Archéologie de Bruxelles, XXVI (1912), pp. 5-51.
- (2) Le peintre anversois Philippe Fruytiers est mort en 1666. La première miniature, citée par Huygens, est celle de la reine Hedwige-Eléonore de Suède, dont il a gravé lui-même le portrait en 1650, d'après la miniature.
- (3) Dans les collections de la Couronne d'Autriche, devenues biens nationaux, existe une série en sept pièces où i'on trouve la marque de Bruxelles et celle du fabricant D. EGGERMANS. Ces tapisseries, de style rubénien, ont été acquises en 1666 du marchand viennois Bart. Triangl, à l'occasion du mariage de l'empereur Léopold I avec l'Infante Marguerite d'Espagne. Elles sont reproduites dans L. von Baldass, Die Wiener Gobelinssammlung, nos 181-87, Vienne, 1920.

du doyen des fripiers, nommé Hex, qui me les fit voir. Je fus voir encore, par ordre de S. A., un tableau de Rubbens, qui estoit une Vénus άναδυομένη. Il estoit chez un courtier nommé Schoof demeurant tout joignant le parloir des Augustins.

Je fus après chez Vande Wyngaierden où j'achepitay trois petites tailles douces. Voet me vint trouver chez Duarte, me parlant de deux testes deseignies de Van Dijck qu'il pourchassoit encore ». (IV, p. 174.)

12 juin 1677. — S. A. me prit dans son carosse pour aller voir des tableaux chez un fripier au *Vrydachsmart*, nommé Aertsen. S. A. achepta une *Pomone avec Vertumnus* de Rubens et Breugel: 1400 lb.; chez un courtier, nommé Schoof, une *Vénus naissante* de Rubbens: 950 lb. (1); un marchand, nommé Hoornbeeck, fit ce marché.

(1) Des deux tableaux achetés par Son Altesse, le second partit pour l'Allemagne. Il est signalé à la Galerie de Sans-Souci, à Potsdam, par J. Smith, A Catalogue raisonné of the works of the most eminent dutch, flemish and french painters. Suppl. p. 287 (nº 162), Londres, 1842. - Le premier entra dans la riche galerie des princes d'Orange, au château de Loo. Il fut vendu publiquement à Amsterdam, le 26 juillet 1713, pour 2825 florins, ce qui permit à Houbraeken de l'admirer et d'en donner une description enthousiaste dans son Groote Schouburgh: « In den jare 1713 hebik een stuk van hem gezien, daar ik en alle konstminnaars uuren lang, zonder ons te konnen verzadigen, met verwonderinge op stonden te kijken, waarin zoo menigerhande soort van bloemen, struik- en boomgewassen, op den voorgrond geschildert waren, dat het oog daarin als in eenen doolhof verwart bleef, en schoon 't zelve op het twintigste deel in grootte, niet bij 't leven konde halen, nochtans was yder in zijn soort, in dat kleine bestek, zoo uitvoerig, konstig en natuurlijk geschildert, alsof het in de grootte van 't leven had geweest; inzonderheid stak er in uit een vijgenboom, die in een tuinpot stond, waarvan de stam zoo natuurlijk gekleurd, de bladen zoo geestig en dun geschildert, de groene uitspruitselen, half gekleurde, volwasschen, en van rijpheid geplooide vijgen, zoodanig waren geschildert, dat het geen penceelwerk, maar 't leven scheen te wezen. De twee figuren die in 't zelve waren, verbeeldden Pomona en Vertumnus, door Rubbens geschildert ... ». A. Houbraeken, De groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen, I, p. 86, Amsterdam, 1718. Cf. A. Houbraken 's Grosse Schouburg... übersetzt von A. von Wurzbach, p. 44-45. Vienne, 1880. (Quellenschriften für Kunstgeschichte. XIV). Sur la valeur de cette traduction, lire les réserves faites par C. HOFSTEDE DE GROOTE, A. Houbraken und sein « Groote Schouburgh » kritisch beleuchtet, pp. 35-36. La Haye, 1893. (Quellenstudien zur Holländischen Kunstgeschichte, I). Le tableau de Pomone et Vertumnus, qui excita l'admiration de Houbraken, est malheureusement perdu, comme l'annote Max Rooses dans son ouvrage monumental sur Rubens. Après avoir décrit une esquisse de la Galerie Postrana, à Madrid, il ajoute: « Le tableau, exécuté d'après cette esquisse, doit avoir fait partie de la suite des Métamorphoses et a disparu ». M. Rooses, L'œuvre de P. P. Rubens, III, p. 34, Anvers, 1890.

Quant à l'autre tableau, la Vénus ຂ່າຂລີບວµένη, peint en grande partie par Rubens en 1613 et l'année suivante, acheté par le prince en 1677, il ne se trouvait plus au château d'Orange, au moment de la vente publique en 1713. En 1707, il était entré dans les collections de l'électeur de Brandebourg, mentionnées ci-après, avec les tableaux choisis par le Grand Electeur, lors du partage de la succession d'Amalia, veuve du prince Frédéric-Henri. De nos jours, il fait partie des collections du château de Sans-Souci, à Potsdam. M. Rooses, op. cit., III, p. 170 et V, p. 342.

L'aprèsdisné nous allames voir au *Tapissiers-pandt* les patrons de tapisseries de Rubbens faits pour l'Empereur. Item une tapisserie de 50 lb. l'aulne, qu'on vouloit faire passer pour estre faite sur les patrons de Rafael, mais elle estoit très médiocre. (IV, p. 178).

Peu après, Huygens est en campagne. De Binche, il écrit à De Vos, à Anvers, le 23 août 1677, et le prie de lui envoyer « deux portraits desseignés par Van Dyck qu'il m'avait mandé d'avoir trouvé » (IV, p. 211). Le mois suivant, à Soignies, il admire « un portrait en miniature qu'avait fait la fille d'un peintre de Bruxelles, nommé du Chastel (1), et qui n'estoit pas fort mauvais ». (IV, p. 223.)

L'année suivante, il est à Anvers. Il inscrit successivement, sous le 19, le 24 et le 29 mars 1678, les annotations suivantes, concernant des esquisses de Jacques Callot et deux dessins à la plume exécutés par le graveur flamand Jean Wierix (1550-1617):

Duarte m'envoya un portrait fait à la plume par Wirinx, fort curieux. — Je fus chez Vanden Wijngaerd qui me fit voir un dessein de Wirinx fait à la plume, très curieux et très mauvais. — Je fus avec Duarte chez un certain Muntsaert qui me donna des desseins de Callot, qu'il vouloit vendre, pour les voir, la plus part des schizzi » (IV, pp. 234, 236, 237).

Pour terminer le dépouillement de ce volume du *Journaal*, il nous reste à signaler une annotation importante, concernant une collection hollandaise de sculptures antiques et de tableaux italiens, dont on annonçait la vente publique (2).

Voici ce que Huygens inscrit, le 19 mars 1677, à Rotterdam :

Nous allasmes voir le Sr. Vander Wolf et son cabinet de tableaux, qui devoit estre vendu publiquement le 8 avril. Les meilleures de ses antiques estoyent les testes de Brutus, de Sénèque, de Néron et d'un jeune homme inconnu, avec

- (1) François Du Chatel, né à Bruxelles en 1616 ou en 1625. D'après la Biographie Nationale, son fils épousa la fille de V. H. Janssens, née en 1658 et qui ne se maria qu'en 1690. Cela me paraît chronologiquement impossible. Au Musée du Louvre, à Paris, dans la salle Van Dyck, figure, sous le nº 133, un « Portrait d'un Cavalier » par le maître bruxellois précité. Sa fille épousa le peintre E. Vander Neer. A. von Würzbach, Niederlandisches Künstler-Lexikon, I, p. 432.
- (2) Une autre collection d'antiques mérite d'être signalée : celle de Gérard Reynst, à Amsterdam, dont Buchelius a donné une description intéressante dans ses Res Pictoriae. Cf. P. Hoogewerff en J. Van Regteren Altena, Arnoldus Buchelius « Res Pictoriae », Aanteekeningen over kunstenaars en kunstwerken (1533-1639), pp. 96-99, La Haye, 1928. (Quellenstudien zur Holländischen Kunstgeschichte, XV).

les bustes de l'austine et de Marc Aurèle. Ses meilleurs tableaux, une Vierge avec des Saints du vieux Palma (1), un sujet semblable du Parmesan, un portrait d'un homme avec un plumet blanc, une Vénus avec Cupidon de Paris Bordone, et le portrait d'une vieille femme bazanée. (IV, p. 144).

Ajoutons enfin que, peu après, il voit à Bréda, dans la salle à manger de la famille Bax, « un tableau des *Trois Parques* de la main de Pourrus, à ce qu'il messembla, et très bon pour de l'ouvrage flamand ». (IV, p. 145).

* *

Au mois de septembre 1680, le prince Guillaume III partit pour l'Allemagne, et poussa jusqu'à Berlin, pour rendre visite à son oncle, le prince-électeur de Brandebourg. Cette partie du journal, constituant le troisième volume de la publication du *Historisch Genootschap*, est encore rédigée en français, tout comme la quatrième, que nous venons d'analyser. Il suffira donc de reproduire textuellement les trop rares passages qui présentent quelque intérêt pour l'histoire de la peinture.

Le 18 octobre, Huygens est arrivé à Brandebourg, où il admire un tableau d'autel attribué à Lucas Cranach, du moins pour les volets (2):

« J'allay voir le matin un tableau qui est dans l'église sur l'autel ou plustost deux portes d'un tableau qui semble avoir esté osté du milieu, y ayant maintenant quelques meschantes figures peintes et dorées. C'est un ouvrage de Lucas Cranach et il y a huict Saints de la grandeur quasi naturelle. Le costé d'une de ces portes où est la Marie Madeleine est le meilleur des quatre. La teste de la Madeleine est fort jolie et les drapperies fort bonnes pour le temps où a vescu le Maistre ». (HI, p. 34.)

⁽¹⁾ Dans la Galerie de Guillaume II à La Haye, il y avait un tableau de Palma Vecchio, représentant la Vierge et l'Enfant au milieu de Saint François, Saint Jérôme et quelques Saintes Femmes. Il fut vendu en 1850, sous le n° 171 du Catalogue. J'ignore ce qu'il est devenu.

⁽²⁾ L'œuvre décrite par C. Huygens se trouve encore au même endroit. Elle est reproduite dans les Kunstdenkmaler der Provinz Brandenburg, II, 3 (1912), pl. 45 et 46. — D'après des renseignements obtenus de M. Friedlander, par l'intermédiaire de M. E. Renders, de Bruges, l'œuvre « ziemlich mässig », date d'environ 1510 et ne peut pas être attribuée à Cranach. Il suffit de regarder les reproductions pour s'en convaincre.

A Potsdam, dans le palais de l'Électeur, les honneurs lui sont faits par Fromenteau, originaire de Maestricht, peintre du prince, qui lui montre différentes œuvres de son prédécesseur Wielich ou Wieling, de La Haye, récemment décédé, et d'un animalier appelé Weninx (1); ensuite un portrait de l'école italienne et, surtout, un très beau Rubens.

« S. A. (le prince Guillaume III) ayant mis pied à terre, Mr. l'Electeur la mena dans sa chambre qui estoit fort bien en ordre; il y avoit clevant la cheminée un joly tableau de Wieling, de La fille de Pharao trouvant Moyse dans la rivière. — Fromenteau, peintre de l'Electeur, me fit voir quelques tableaux dans une garderobbe; les meilleurs estoyent une pièce de Rubens, où il y a trois figures nues, d'un homme et de deux femmes; un portrait d'une femme Italienne, habillée à la manière de Palma Vecchio, fort bon; une pièce où il y a un paon mort et d'autres oiseaux du jeune Weninx, de mesme très bonne. — Par toute la maison, il a en a plusieurs de Wielich, peintre de l'Electeur, mort il y avoit quelques temps ». (III, p. 35.)

Les plus belles pièces des collections de l'Électeur se trouvaient à Berlin, dans son château (2). Huygens put les y admirer à son aise, le 21 octobre. Il constate d'abord que toutes les œuvres ne sont pas de valeur égale : parmi les nombreux tableaux qu'il a vus, il n'y a, selon lui, que vingt-cinq à trente toiles vraiment remarquables. Parmi celles-là, il mentionne en tout premier lieu une chasse mythologique de Rubens : Hercule terrassant le lion de Némée, et une Descente de Croix de Van Dyck, conservées au Kaiser-Friedrich Museum, à Berlin (3); ensuite quelques œuvres de maîtres italiens, mais dont l'attribution lui paraît souvent contestable :

« Parmi ceux-là, il y avoit une Descente de la Croix de Van Dyck, très excellente; un Hercule estranglant le lion de Némée de Rubens; un St Sebastien

⁽¹⁾ Sur J.-B. Weeninx, d'Amsterdam (1612-1660), voir une notice détaillée dans J. C. Weverman, De Levensbeschrijvingen der Nederlandsche Konst-Schilders en Konst-Schilderessen, II, p. 163-170, La Haye, 1729.

⁽²⁾ Sur l'origine et le développement de ces collections, lire la belle étude de P. Skidel, Die Beziehungen des grossen Kurfürsten und König Friedrichs I zur Niederländischen Kunst, dans le Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen, IV (1883). p. 125 ss.; XI (1890), pp. 119-149.

⁽³⁾ La « Chasse » de Rubens est décrite e. a. par Smith, Catalogue raisonné, II, p. 108; la Pieta de Van Dyck est reproduite dans les Klassiker der Kunst, de G. Gluck: XIII, pl. 244.

à demye corps de Guide; un tableau avec trois ou quatre figures en détrempe, tant que l'on pouvait juger de loin de Giulio Romano; un homme avec une barbe rouge à demy corps qui passoit là pour estre de Corregio (1); un portrait ou deux de Tintoretto, et un autre d'un homme sec et maigre de Titien ou donné pour tel; la Décollation de St Jean de Titien au dire d'Uylenberg, mais non pas de son bon colory; une petite teste de Ste Catherine, tenue du Parmesan; un homme couché dans un paysage de Giorgione, à ce qu'il sembloit, en petit... » (III, p. 38.)

Parti avec son Prince au mois de septembre 1680, un vendredi 13, Huygens revient à Amsterdam le 11 novembre. A cette date, il arrête son Journal, qu'il ne reprendra que le 2 septembre 1682. Ce nouveau diarium, allant jusqu'au 23 avril de l'année suivante, ne comporte qu'une vingtaine de pages dans la publication de la Société historique d'Utrecht. On n'y relève pas le moindre détail d'intérêt artistique.

* *

A la suite de son prince, prétendant au trône d'Angleterre, C. Huygens s'embarque avec confiance, après avoir transcrit dans son Journal, qui débute sans le moindre préambule, les paroles flatteuses et passablement encourageantes que le prince de Waldeck lui avait adressées au départ, lui assurant « que nous allions à une grande et glorieuse entreprise, mais qu'il faudroit encore passer par beaucoup d'épines avant que d'y réussir » (2).

Leipzig, 1931. A propos de « Hercule terrassant le lion de Némée», M. Rooses fait remarquer que le sujet a été traité à plusieurs reprises par Rubens. La description qu'il en donne dans son grand ouvrage sur Rubens est faite d'après la gravure de W. Rein; elle est suivie de cette indication qui nous intéresse spécialement: « Une composition semblable, sans le paysage de gauche, a été gravée par J. J. Freidhof, en 1801, d'après un tableau qui se trouvait alors dans le palais royal de Berlin ». M. Rooses, op. cit., III, p. 102.

- (1) Nous connaissons le portrait à mi-corps de l'homme à la barbe rousse, peint par le Vénitien 1.0renzo Lotto († 1556, actuellement au Musée de Bréra, à Milan.
- (2) Cf. P. L. Muller, Wilhelm III von Oranien und Georg Friedrich von Waldeck. La Haye, 1873. Sur la répercussion littéraire de la révolution d'Angleterre en France, lire une étude suggestive : « Athalie » et la Révolution d'Angleterre, dans un beau recueil de « Problèmes d'histoire littéraire », publié par G. Charlier, De Ronsard à Victor Hugo, pp. 139-166. Bruxelles, 1931.

Après une traversée maussade, il débarque le 15 novembre 1688 avec le Prince, au milieu des acclamations et des « benedictien » de la population enthousiaste, qui, tout en fumant, accueille le Prince aux cris de « God bless you ». Comme c'est la première fois que Huygens voit fumer une femme, il note cette particularité dans son Journal (1).

Le 28 décembre, il arrive à Londres, précédant de quelques heures son Prince, dont l'entrée fut vraiment triomphale, comme son secrétaire l'inscrit avec joie (2). En passant par Windsor, il a visité rapidement le palais royal, où il a remarqué plusieurs tableaux italiens, e. a. un portrait du Titien, représentant le marquis del Vasto (ou Guasto) avec son épouse (3). Il y retourne le dimanche suivant, mais sans noter ses impressions. A propos de la première visite, nous lisons dans le *Journaal*, sous la date du 24 décembre 1688 :

« Te Winsor sagh eens met der haest het appartement vanden Coningh, daer veel goede Italiaensche schilderijen in waeren, onder andere die van Titiaen, vanden *Marchese del Guasto* met sijn vrouw; een van een vrouw op haer elboog leggende en Jesende; een naeckte jongelingh vanden maniere van Michel Agnelo Da Caravaggio, ende veel andere ». (I, p. 46.)

Le 23 février 1689, Constantin Huygens assiste, de sa fenêtre, au couronnement du prince Guillaume et de la princesse Marie comme roi

- (1) « Langhs de wegen stond overall het landtvolck, gelijck oock de voorgaende dagh, vrouwen, mans en kinderen, roepende alle: « God bless you » en hondert goede wenschen doende. Gaven de Prins en 't volck appelen, en een oude vrouw stondt met een flesse met mede, ende wilde S. H. schenken. Op een plaets stonden vijff vrouwen hem groetende, yder met een pijp taback in haer mondt, gelijk wij dersulcke met groote menichte sagen, sonder eenighe schaemte roockende, oock geheel jonghe van dertien of veertien jaeren ». Journaal, I, p. 15.
- (2) « Wij reden door de deur van 't park naer St. James, daerdoor S. H. omtrent drie ueren oock inquam, onder groot geschreeuw van 't volck, daeronder een groote menichte orangiestricken op haer hoeden hadden ende orange appelen op stokjes droegen; de vrouwen, die met groote menichte in de huysen overall op de wegh stonden, hadden oock veel orangie fontanges op 't hooft ». Journaal, p. 50.
- (3) L'authenticité du Titien de Windsor fut contestée par Norris, « the Kings joyner » : « Naermiddagh (22 oct. 1690) gingh met Norris in de drawingroome van den Coningh om de schilderije van Marchese del Guasto, die boven de deur staet, te sien, dewelcke Norris meende het origineel te wesen, ende niet de schilderije die te Windsor is, en veel beter als de andere » (1,p. 349) Sur le succès prodigieux obtenu par ce portrait du marquis del Vasto et de son épouse, traité dans le genre de la composition allégorique, voir G. Lafenestre, La vie et l'œuvre du Titien, p. 134. Paris, s. d. Un des deux portraits est au Louvre, d'après G. Lafenestre et E. Richtenberger, Le Musée National du Louvre, I, p. 237. Paris, 1907.

et reine d'Angleterre. Dès qu'il est admis en présence de son souverain, il lui présente ses hommages et le complimente sur la riche galerie royale de Banqueting Hall (I), dont il ne se lasserait jamais d'admirer les trésors. Le Roi, moins enthousiaste, lui fait les honneurs de son cabinet et lui montre, entre autres merveilles, les nombreuses miniatures d'Olivier (Isaac ou Pierre, son fils), qui ornent une salle de son palais.

« Wierd aen den Prins ende Princess in 't Banquetting House de croon van Engelandt, ende voorts door gansch Londen, opgedragen, ende sijluyden voor Whitehall met trommelen ende trompetten, als Coning ende Coninginne geproclameert; sach dat uyt mijn vensters. Bij den Coning in sijn cabinet wesende, ende sprekende met hem vande fraye schilderijen die daer waeren, en seggende dat noeyt moede soude werden die te sien, seyde: Jae, je sult se noch wel moede gesien werden. Blacht mij daernae in noch een camer of twee binnenwaerder, daer oock admirabele fraeye dingen waeren, ende in de eene vele miniaturen van Olivier, sommighe naer Italiaensche originelen ». (I, p. 86).

Peu après, le 3 mai, recevant la visite de son secrétaire au palais de Hampton Court, le Roi veut lui montrer le portrait équestre de Charles I, par Van Dyck, mais ne parvient pas à le retrouver. Peutêtre avait-il déjà été transporté au palais royal de Windsor, où il se trouve encore, dans une salle réservée aux œuvres du Maître: The Queen's Ball room ou Van Dyck room (2).

- « Naermiddagh was bij den Coningh, die mij praette van schilderijen, en particulierlijck van de Coningh te peerd van Van Dyck, die hij uyt de galerije
- (1) Le Banqueting Hall of Old York House, reconstruit en 1615 après un incendie, transformé de nos jours en Musée, est tout ce qui reste de l'antique York Palace ou Palais de Whitehall.
- (2) Le sujet a été traité fréquemment par Van Dyck. Citons encore le beau portrait équestre qui orne la « Picture Gallery » royale de Buckingham Palace, ainsi que celui de Hampton Court, provenant de son école. Un autre portrait équestre de Charles I par Van Dyck, colossal et superbe, provenant de Blenheim Castle, se trouve à la National Gallery, salle 35. Il est représentatif de la troisième manière ou manière anglaise de Van Dyck, alors que la manière génoise y est caractérisée par le portrait du marquis Cataneo, et la première ou flamande par celui de Cornelis Van der Gheest. La salle renfermant ces chefs-d'œuvre du maître anversois est appelée : « British School 16-18 c. » Sur les portraits équestres de Charles I peints par Van Dyck, y compris celui du Louvre, « une des gloires du salon carré », voir J. Guiffrey, Antoine Van Dyck, Sa vie et son œuvre, p. 176-82 et 260-62. Paris, 1882. Voir encore le Catalogue raisonné, III, p. 459-61, de J. Smith, qui en cite plus de trente; K. Woermann, Geschichte der Malerei, III, p. 459, qui en énumère une vingtaine, ou les Klassiker der Kunst de G. Gluck, t.XIII, p. 595 de la nouvelle édition (Stuttgart et Leipzig, 1931).

hadde laten weghnemen en meende geset was in de camer die acher sijn cabinet komt, hier te Hampton court; næer willende mij die daer laten sien, was daer niet ». (I, p. 118.)

Trois jours plus tard. Constantin retourne au Banqueting Hall, pour y admirer les merveilleux cartons des tapisseries, destinées à la Chapelle Sixtine, commandés à RAPHAËL en 1514 par Léon X et terminés l'année suivante. (Dans le Journaal, le nom papal est laissé en blanc, l'auteur ne sachant pas s'il s'agissait de Jules II ou de son successeur). Ces cartons avaient beaucoup souffert, parce que les tapissiers de Pieter van Aelst, à Bruxelles, les avaient découpés en morceaux pour faciliter leur travail. Trois cartons se sont perdus; Charles I acheta les sept autres en 1630, sur le conseil de Rubens, pour une somme probablement élevée, puisqu'il put les engager un jour pour 2000 livres. Vendus après son exécution, rachetés par Cromwell, pour 300 livres, ils furent restaurés, à la date indiquée par Huygens, puis transportés à Hampton Court, où ils décorèrent la galerie du palais royal (1); en 1685, la reine Victoria ordonna leur transfert au musée de South Kensington, appelé de nos jours le « Victoria and Albert Museum » (2). La nouvelle de cette restauration fit accourir Huygens au Banqueting Hall, où il put les examiner à loisir, alors qu'ils étaient étendus sur les dalles (3). Il

⁽¹⁾ Le 7 mai 1691, Huygens reçoit la visite du peintre-restaurateur Walton, qui lui dit «dat last hadde van de Coningin om de patroonen van tapijten van Rafel te doen approprieren om in een galerije te Hampton Court opgehangen te werden, met armoisyne gordijnen daervoor, die men ophaelen ende nederlaeten soude konnen ». (I, p. 428)

⁽²⁾ Cf. E. Münz, Les Tapisseries de Raphael, au Vatican et dans les principaux Musées ou collections d'Europe. (Tiré à 330 exemplaires.) Paris, 1896. — Le service éducatif du « Victoria and Albert Museum » a publié en 1927, A picture book of the Raphael Cartoons, appelés, dans l'Introduction, « the most important works of art in the Victoria and Albert Museum », et « the most perfect works which Christian art has produced of a dramatic character, and of spirited and animated action ». Cf. H. Gobel. Wandteppiche. I. Die Niederlande. Leipzig, 1923. I, p. 302; II, planches 257-63.

⁽³⁾ Il les revoit l'année d'après, avec une admiration croissante, comme il l'annote le 16 décembre 1690 : « Gingh daernae in 't Banquetting-house, daer de patroonen van tapijten van Rafel weder open geleght waeren, op 't versoeck van eenighe liefhebbers, en mij seer wonderlijck, en meer als de voorgaende reys, voorquamen ». I, p 375. — Les tapisseries exécutées d'après les cartons de Raphaél, primitivement destinées à la Chapelle Sixtine, sont maintenant étalées au Vatican, dans la Galeria degli arrazzi, ainsi appelée d'après la ville d'Arras, centre de fabrication. De belles répliques en tapisserie des Actes des Apôtres se voient à Hampton Court : travail bruxellois de la fin du XVIIe siècle.

admira tout particulièrement la *Mort d'Ananie* et le *Sacrifice de Lystra*. Les cartons originaux surpassaient de loin, à ses yeux, les reproductions exécutées par les meilleurs graveurs.

« Naermiddagh ging naer 't Banquetting House, daer de patroonen vande tapijten door Raphael voor Paus... gemaeckt, op de vloer laghen, en waeren admirabel fraey, verre de printen, die daervan zijn van de beste meesters, te boven gaende, voornementlijck de stucken van Ananias en Sapphira, ende daer een offerhande in komt en een stier geslacht wordt. De patroonen voors. hadden verpandt geweest voor 2000 lb. sterling bij Carel de eerste sijn tijdt ». (I, p. 131.)

Avant de sortir, Huygens put étudier, dans une petite salle adjacente, une *Vierge avec l'Enfant*, fragment de fresque attribuée à Raphaël, mais qui lui semblait plutôt dans le genre du PARMESAN.

« In een camertje claerbij... was mede een hooft van een Maria met het kindje, in fresco gedaen en uyt de muer gesaeght. Wierdt genoemt Raphael, maer geleeck meer naer de manier van Parmigiano ». (I, p. 131.)

L'année suivante, Huygens annote que le Roi a bien voulu poser, le 17 et le 21 mars 1690, devant deux artistes travaillant simultanément : un Français, nommé CAVALIER, sculpteur en ivoire (1), et un Allemand Godefroid KNELLER, né à Lubbeck en 1648, successeur de Peter Lely comme peintre de la cour (2).

A Londres, Huygens a l'occasion de voir de nombreuses œuvres d'art chez des marchands ou des particuliers. Ainsi nous trouvons dans son Journal, au 25 janvier 1689, la mention d'une petite fresque représentant le dieu de l'Océan, attribuée à Verio, qui a décoré plus d'un plafond dans les palais de Hampton Court et de Windsor.

- « Naermiddagh troonde mij Odijck naer Ouwerkercks camer..., en van daer liet mij sijn quartier sien, dat geweest was dat van du Puy, camerling van den Coningh, kleyn maer netjens. Tegen een muer in een bleyckveldentje was een schilderije in fresco van een Neptunus enz., soo het scheen van Verio ». (I, p. 68.)
- (1) « De Coningh ging inden Coningins closet, om van Knellert geschildert te werden, ende van [Cavalier] in ivoir gesneden, beijde te gelijck... Cavalier, een Franschman, die portraiten in ivoir maeckte en voorlede dynsdach de Coningh oock soo geconterfeit had, was bij mij en thoonde verscheide van sijn conterfeitsels, de Cheurvorst van Beyeren, de Cheurvorst van Saxen en Mylady Dorset, alle heel wel gedaen; seyde, naer Italien te willen gaen. » (I, p. 244 et 246.)
- (2) Des portraits du Roi, exécutés par God. Kneller, se voient au château de Hampton Court (daté 1697), au palais royal de La Haye, au Musée de Lisbonne et chez le duc de Norfolk.

La semaine suivante, il visite l'atelier d'un peintre qui s'occupait aussi d'organiser des ventes publiques et qui exposait en ce moment-là les tableaux, miniatures et dessins qui devaient venir sous le marteau le 3 février, et parmi lesquels il y avait de fort belles pièces. La vente n'eut pas lieu, par défense de l'autorité supérieure, sur les instances du duc de Norfolk.

« Was 's morgens met Sonnius tot eenen Mr. Walton, een schilder, die meest schilderijen verhielp, ende had er noch sommighe staen uyt des Coninx cabinet. Hij woonde in Great Lincols-in-fields, in Holborn-row. Wij saghen daer de schilderijen, miniaturen en teekeningen die den 3 Febr. bij vendue souden verkocht worden, daer noch all vrij wat goeds onder was ». (I, p. 71.)

Avec son guide Sonnius, il visite deux autres ateliers: celui de Gibson, un miniaturiste, qui avait une riche collection de dessins, provenant en grande partie de la vente Lely (1), e. a. tout un portefeuille rempli de dessins du Parmesan. En avril 1695, il lui achète pour plus de six livres, et acquiert une belle sanguine du Guercino chez Cooper, un autre marchand (II, p. 468). La collection de dessins réunis par le peintre John Ryling ou Riley (1646-1691), doué lui-même d'un talent remarquable, était plus riche et plus variée: plusieurs maîtres italiens y étaient représentés par des pièces de choix, énumérées par le visiteur, qui s'étonne de ne pas y rencontrer un seul dessin de Raphaël, qu'il admire spécialement.

« Gingen van daer tot een schilder genaemt Rylingh, een ordelijck goedt conterfeyter, die ons sijne teeckeningen liet sien, daer vele seer goede onder waeren, onder andere een seer groote op blauw gehooghde van Perino Del Vaga, ende eene van naeckte vrouwtjens met de pen van Parmigiano; een van Giulio, daerin een kindt in de wiegh, met andere figuren, maer van Rafel sagh daer niet ». (I, p.71.)

⁽¹⁾ Il s'agit de Peter Lely (1618-80), né à Soest près d'Utrecht, l'auteur principal des « Windsor Beauties de la Cour de Charles II ». Ses collections furent éparpillées en 1682, avant l'arrivée de Huygens en Angleterre. Ainsi nous lisons, au début du Journaal (I, p 60): « Was naermiddagh tot Sonnius, die mij beloofde de rest van de papierekonst, die daer noch resteerde van Lely, te laten sien ». Cf. I, pp. 62, 65 et 70. La vente publique des tableaux et dessins, réunis par ce connaisseur, avait rapporté 26,000 livres, somme énorme pour l'époque. Sa maison et son atelier furent achetés par le peintre Edward Hawker. On trouvera des détails intéressants sur cette vente ci-après et dans H. Walpole, Anecdotes of painting in England, II, p. 449, Londres, 1862.

Après la mort de ce peintre, sa collection fut vendue aux enchères le 6 mars 1692. Cette vente avait attiré l'élite de la noblesse : aussi les dessins et les gravures atteignirent un prix élevé, ce que Huygens note avec quelque dépit, tout en inscrivant le montant de ses acquisitions. (Vers la même époque, une vente de tableaux à laquelle il ne put assister, rapporta en un jour, au dire de Sonnius, 2000 l. st.)

« Was 's avonts in de vendue, die tot Mr. Walton begon, van konst van den overleden schilder Ryly, daer de camer van de verkoopingh seer voll was, en waeren daer onder anderen de lords Devonshire, Dorset, Malborough, Godolphin, den duc van Somerset, enz. De teeckeningen en printen gongen hoogh, ende kocht ick daer desen dagh ende de volgende Saterdagh voor 13 lb. 3 shell. ende 6 pence ». (II, p. 29.)

Dans son Journal, Huygens cite encore quelques riches collections londoniennes. La première appartenait à lord Sidney, qui l'invite à venir voir ses Van Dyck (II, p. 9), dont il n'est plus question ensuite, ce qui prouve que Huygens n'a pas vu cette collection. Il en fut de même pour la collection de lord Newport, membre du conseil privé, où se trouvaient des Van Dyck (II, p. 321). Le Roi croyait qu'il y en avait également dans celle de Myl. Melford, confisquée au profit de Myl. Portland: Huygens a remarqué surtout un petit Bassano (1). Précédemment, il a noté qu'à Wilton, à une lieue de Salisbury, le comte de Pembroke avait réuni quelques Van Dyck dans sa somptueuse maison de campagne (I, p. 35). Nous sommes mieux renseignés sur une autre, réunie par Lord Kent, où figuraient plusieurs toiles de valeur, provenant de la vente Lely; e. a. un nu de Paris Bordone, une Vénus et Cupidon attribuée à Michel-Ange, et surtout un beau portrait

⁽¹⁾ I, p. 512. — Huygens mentionne deux œuvres de Jacopo da Ponte, surnommé IL Bassono: un Christ chassant les marchands du temple, « een seer goedt stuck », dans la galerie de lord Peterborough (I, p. 234) et, à La Haye, une Apparition des Anges aux Bergers. (II, p. 542). Ces deux tableaux sont actuellement au Musée de Madrid, le plus riche en œuvres capitales de ce magicien du coloris, mais il convient d'ajouter que Le Bassan a traité ces deux sujets à plusieurs reprises. Ainsi, une Apparition des Anges aux Bergers, « fraay van ordinantie en kragtig geschilderd op koper », et une réplique, également sur cuivre, représentant l'Adoration des Bergers, tous deux de Bassano, sont mentionnés deux fois (au v° du titre et p. 391) dans le Catalogus de la collection Jan-Lucas Vander Dussen, vendue à Amsterdam le 31 octobre 1774.

d'Anne Killigrew, immortalisée par le poète C. Huygens et par Van Dyck (1).

* Naermiddagh (29 avril 1690) gingh met Long Browne tot Mylord of Kent, om konst te sien, die in St James Square woonde, aen 't einde vander rechter zijde. Hij had een fraey conterfeitsel van Anne Killegrew, door Van Dyck, van 't hooft tot de voeten, met een hondtje. De vier stukken van Bassan Van Noe, die Lely gehad hadde; een groot stuck, meer als levensgroote, van de Venus met een Cupido. 't welck voor Michel Agnolo bij de Lord gehouden wierd; daer hong een mombackhuys of twee aen een boom. Een schoone naeckten vrouwefiguer van Paris Bordone, van Lelys goedt, was er oock ». (I, p. 261.)

Comme on le voit par l'extrait du Journal, Huygens se montre assez sceptique devant l'attribution à Michel-Ange de Vénus et Cupidon, faite par le propriétaire de l'œuvre. Il n'était pas seul de son avis, ainsi qu'il ressort de la petite digression qui nous semble de nature à intéresser le lecteur.

En 1671, Gérard Uylenburgh, peintre et marchand de tableaux à Amsterdam, avait offert à l'Electeur de Brandebourg une douzaine d'œuvres de grands maîtres italiens, à ce qu'il prétendait, pour la somme de 30.000 florins. Le marché fut conclu, sous réserve d'examen. Les tableaux furent donc expédiés à Berlin, mais le « conservateur » de la galerie princière, Henri de Fromantiou ou Fromenteau, comme l'appelle Huygens, les refusa comme étant sans valeur. Uylenburgh proteste, redemande les tableaux qui lui sont renvoyés, et s'adresse aux magistrats de sa ville. Ceux-ci désignent des experts qui déclarent que ces tableaux, sans être tous des chefs-d'œuvre, peuvent faire belle figure dans une collection de peinture italienne. Fromenteau vient à Amsterdam et s'adresse à d'autres experts, parmi lesquels nous remarquons un compatriote, Gérard Lairesse. Dans un acte notarié, ceux-ci certifient que les prétendus tableaux ne sont que des « croûtes » (vodden).

⁽¹⁾ Il existe deux portraits d'Anne Killigrew par Van Dyck: l'un, dans la collection du comte de Grey: l'autre, dans celle du comte de Clarendon. Cf. A. Guiffrey, Antoine Van Dyck, p. 269. L'épouse de Sir Robert Killigrew, qu'il ne faut pas confondre avec sa célèbre homonyme (1660-1685), poète et peintre chantée par Dryden, périt accidentellement dans la Tamise. Son trépas a été pleuré par le père de notre voyageur: « In mortem pulcherrimae matronae Annae Killigrew, sub ponte Londinensi submersae » Cf. De Gedichten van Constantijn Huyggens, uitgg. door J.-A. Wore, III, p. 165-67. Groningue, 1893.

Uylenburgh fait procéder à une contre-expertise, qui lui est favorable, puis envoie les tableaux à La Haye, où ils sont appréciés assez élogieusement par les peintres rassemblés à cet effet. On conserve encore un procès-verbal d'expertise, dressé le 16 mai 1672, par les peintres Carel du Jardin et Willem Doudijns. A propos du tableau que C. Huygens verra plus tard chez lord Kent, nous y lisons la note suivante :

N° I. Een Venus en Cupido, beelden grooter als 't leven, geseyt van Michel Angelo Bonarotti, maer dewijl dit stuck in teykeningh en gratie met het minste van de voors. Michel Angelo niet te compareeren is, hebben sij attestanten haer verplicht gevonden naer waerheyt te oordeelen tselve niet van. maer wel naer de voors. Michel Angelo te comen, waerom sij oordeelen in geenen deele van sodanighen prijs te sijn als het vercocht is ».

Comme l'Electeur maintenait son refus, Uylenburgh mit ses tableaux en vente publique l'année suivante, avec le concours poétique de Vondel et d'Antonides (1). Malgré cela, la vente ne fut pas fructueuse : Vénus ct Cupidon ne trouva pas acquéreur. En 1675, notre marchand fait faillite et va rejoindre en Angleterre son frère Abraham, peintre comme lui. Il entre à l'atelier de Peter Lely, où il est chargé de peindre les fonds et les toilettes pour les portraits exécutés par le maître anglais. Il était parvenu à soustraire à ses créanciers le tableau de Vénus et Cupidon: celui-ci, en effet, ne figure pas sur l'inventaire dressé lors de la saisie, alors qu'on y retrouve la plupart des œuvres offertes en vente précédemment (2). Il emporta ce tableau en Angleterre. C'est ainsi que l'œuvre entra dans la galerie de Peter Lely et fut mise aux enchères en 1682, lorsque furent dispersées les collections amassées par le richissime peintre anglais. Fromenteau assistait à la vente, délégué par l'Electeur : il put ainsi voir passer le tableau qu'il avait refusé jadis et qui fut adjugé à lord Kent, chez qui Huygens le retrouvera en 1690.

Au début de cette année, Huygens avait eu l'occasion d'examiner à

⁽¹⁾ On peut lire le texte de leurs poésies et des procès-verbaux dans le récit circonstancié fait par A Bredius, Italia.msche Schilderijen in 1672. door Amsterdamsche en Haagsche Schilders beoordeeld, dans Oud-Holl.md, IV (1886) pp 41 et 278, et XXXIV (1916) p. 88.

⁽²⁾ Voir le texte de cet inventaire, dressé le 27-28 mars et le 26-27 avril 1675, dans A. Bredius, Künstler-Inventare, V, p. 1667 ss. La Haye. 1919. Sous le nº 131 figure : « Een Venus ende Cuy pido van Michiel Cockxi »

loisir la collection de dessins du cabinet royal, riche surtout en œuvres de Hans Holbein et de Leonardo da Vinci.

« Was smergens met Berghesteyn en Sonnius in de camers onder de Coningh Cabinet, daer wij vier of vijff boecken met teeckeninggen saghen, onder andere die van Holbeen ende van Lionardo da Vinci ». (I, p. 227.)

Avant de quitter l'Angleterre à la suite de Huygens, nous grouperons ici ce que le Journal nous apprend encore au sujet des ventes et de ses acquisitions.

Le 6 février 1692, on vendit une belle miniature de Holbein, acquise pour la duchesse de Monmouth, au prix de 20 livres.

« Was naermiddagh met Sonnius in de vendue tot Walton, die weder begon. Met den avondt begonden sij miniatueren te verkoopen, daer seer vele van Oliver onder waeren, maer meest alle bedorven en bleeck geworden. Daer wierd er een van Holben verkocht, wesende een vrouwtje, in 't roodt gekleedt, dat geconserveert was, ende gold over de 20 lb. sterl. Een emissaris van dutchers of Monmouth kreeg het. » (II. p. 17.)

Le lendemain, Huygens se voit adjuger plusieurs dessins, dont un de Perin del Vaga, mais il n'obtint rien à la séance suivante, où furent vendus des emblèmes de Holbein: « kleine dingentjens van Holbeen, emblemas».

« Was naermiddagh met Sonnius in de vendue, en kocht voor 23 lb. 14 schell. aen teeckeningen, daeronder een fraeye van Perin del Vaga voor 6 lb. 12 schell., seer goedt. » (II, p. 18.)

Le 29 mars 1694, il voit vendre une sanguine de RAPHAEL, fragment d'un Massacre des Innocents (1), à un Mr. Bruce, frère d'un lord dont le nom est resté en blanc.

- « Smergens was tot Smith, de boeckverkooper, en kocht eenige boecken. Naermiddag in de vendue in Commingarden, daer voor 4 lb. 11 sh. aen teeckeningen kocht. Een vrouwtje met root crijt uyt de *Kinderdooding* van Rafel kocht Mr. Bruce, broeder van Lord... voor 11 lb. sterl. » (II, p. 329.)
- (1) Ce sujet dramatique a été traité plus d'une fois par Raphaël, e. a. dans trois Arazzi ou tapisseries d'Arras de la collection du Vatican. Les cartons, dessinés par Raphaël, furent coupés en morceaux et dispersés. Ainsi s'explique l'achat mentionné ci-dessus. D'une autre composition, conservée par une estampe de Marc-Antoine Raymondi, il existe un dessin, exécuté à la sanguine, attribué à Raphaël; il fait partie de la collection royale d'Angleterre.

Dans la suite, Huygens enrichit encore ses collections, comme il ressort des annotations suivantes :

« Was naermiddagh (5 avril 1694) eerst tot Mr. Rose, die altoos veel goedt in de vendue kocht. Hadde een dochter getrouwt vande kleyne Gibson (I), die al vrij goede miniaturen maeckte, daervan hij der ons liet sien. Hij thoonde onder vele teeckeningen: eene seer groote van Paolo Veronese, op blaeuw papier ende gehoocht (2), seer curieus ende goedt. Hadde oock een schoone Parnassus van Rafael (de print (3). Hij had oock verscheyde goede waterverfjes van Warnaer » (4). (II, p. 332.)

Le 22 septembre 1694, Huygens reçoit à Londres la visite d'un marchand de Bruxelles, qui lui présente une copie intéressante, faite dans l'atelier de Rubens, dernier témoignage d'une œuvre disparue de Michel-Ange (5):

« Daernae quam Isac om mij schilderijen te thoonen, van Bruessel gekomen, onder anderen een Leda met de Swaen van of naer Rubens. » (II, p. 414).

Le 5 mars 1695, en compagnie de son fidèle Sonnius, Huygens va voir un marchand nouvellement installé. Plus tard, il fera chez lui des acquisitions particulièrement importantes.

- « Gingen daernae samen tot eenen Mr. Cocq, soon van Cocq de brilleslijper. Hij had al eenige goede Italiaensche teeckeningen, onder andere twee kindertjes,
- (1) Richard Gibson (1616-1690) professeur de deux reines, de queen Anne et de sa sœur, l'épouse de Guillaume III, est appelé ici « de kleyne Gibson », parce qu'il était petit comme un nain. Il avait épousé, en présence de Charles I et de la reine, une naine, qui lui donna cinq enfants de taille normale. Cf. c. a. H. Walpole, Anecdotes of painting in England, nouv éd. II, p. 533.
- (2) Cf. II, p. 28 (à Londres): « Eerst was noch in 't huys daer de Hr. van Ginckel logeerde, om een teeckening van Fred. Zucchero te sien van Pauli Onthoofding, seer goedt ende curieus, op blaeuw papeir ende gehooght ».
- (3) Moins connu que l'Ecole d'Athènes et la Disputa, le Parnasse appartient à l'ensemble des quatre grandes compositions qui décorent la Camera della Segnatura, au Vatican. Le Parnasse a été gravé, d'après Raphaël, par Marc Antonio Raimondi, par un anonyme de son école (XVIos.), et par Jacq. Matham.
- (4) Jakob Warnaer ou Warnars, élève de Ph. Wouwermans, est mentionné à Harlem en 1642. A. von Würzbach, Niederländisches Künstler-Lexikon, s. v. II, p. 841. Vienne et Leipzig, 1910.
- (5) Avant le Corrège, MICHEL-INGE avait peint une « Léda au Cygne » d'une beauté grandiose. L'œuvre avait été apportée en France, mais Desnoyers, ministre de Louis XIII, dans un accès de pudibonderie, la fit détruire à cause de son caractère indécent. Heureusement, elle nous est connue par la gravure et par une copie, dont il est question ci-dessus, exécutée par un artiste flamand de l'école de Rubens et peut-être par Rubens lui-même. De nos jours, cette copie appartient à la célèbre Galerie de Dresde.

kleyn. van Giulio Romano, maer admirabel van konst, hoewel bijnaer maer omtrecken ». (II, p. 460.)

- « Was naermiddagh (20 mars 1695) tot Mr. Kock, soon van den slijper, ende kocht van hem *drie Cupidos* van Giulio Romano en een groote teekening Συμπόσιον τοῦτ' ἐστὶ θεῶν (1), de leste voor twee louisen en de drie kleyne het stuck voor twee croonen ». (II, p. 464.)
- « In de vendue tot Cocq (18 févr. 1696), kocht drie schoone printen van Michel Agnolo ». (II, p. 572.)

Nous ne mentionnerons pas ici toutes les autres acquisitions, non détaillées, faites par Huygens chez Browne, Cocq, Gibson, la veuve Remy, Rose, Sonnius et Walton, le restaurateur; « de reparateur van 's Coninx schilderijen » (II, p. 553). Comme on le voit, notre riche collectionneur achetait beaucoup; par contre, il ne vendait rien, malgré les offres les plus tentantes. En voici la preuve. Le 20 février 1691, il se promenait à Londres avec Berkesteyn: « Seyde mij, dat Devonshire hem in confidentie gevraecht hadde, of ick mijn *Saturnus* van Van Dyck niet verkoopen wilde. Seyde van neen ». (I, p. 401).

Parmi les visites que Huygens reçoit à Londres, il faut signaler celle du peintre bruxellois Jean Vanderheyden, chargé de prendre le profil du Roi, pour les tapisseries qui étaient sur le métier à Bruxelles (2). Le lendemain, 19 août 1696, il vient montrer à Huygens le croquis qu'il a exécuté pendant que le Roi était à table : « een conterfeitsel, dat op blaeuw papier met hoochsel naer den Coninck gemaeckt hadde, dewijl hij aen tafel sat. » (II, p. 625).

Mentionnons pour finir, à titre de curiosité, le projet de mise en loterie d'un portrait de Van Dyck, auquel on aurait voulu intéresser le Roi.

⁽¹⁾ Du Banquet des Dieux, nous connaissons encore, chez nous, nominatim: un tableau peint par Breughel de Velours et daté 1608, actuellement à Vienne, dans la Galerie Liechtenstein; un autre, par H. Schut, alias Brootsack, évalué 300 florins en 1639, d'après Oud-Holland, XXIV (1909), p. 240; enfin, un dessus de cheminée exécuté par Gérard Lairesse, estimé 3,000 florins en 1716, à Amsterdam, mentionné également dans Oud-Holland, X (1892), p. 192. L'allemand Jean Rottenhamer a traité le même sujet à plusieurs reprises, comme on peut le constater au Musée de l'Ermitage ou à la Galerie Liechtenstein. Signalons enfin une planche de 1589, gravée sur cuivre par J. Razet et L. D. Gheym.

⁽²⁾ A propos de cette visite, qu'il me soit permis de montrer comment le Journal de Huygens apporte la certitude dans un point douteux. On lit dans A. von Würzbach, Niederländisches Künstler-Lexikon, l, p. 655, au sujet du peintre hollandais Jean Vander Heyden (1637-1712):

par l'intermédiaire de son conseiller. Ainsi nous apprend la note suivante, dont on regrettera avec nous la concision :

« Naermiddagh (22 mars 1696) was Sonnius bij mij; wilde hebben, dat de Coningh mede soude inleggen om een conterfeitsel van Van Dyck, met swarte gesnedene mouwen (1) te loten. » (II, p. 579.)

* *

De passage à Rotterdam, au début de 1694, notre amateur y visite la collection d'un M. Paets, où figuraient plusieurs tableaux italiens, e. a. une *Nativité* de Palma. Il y remarque aussi plusieurs toiles d'un artiste du terroir, qui ne jouissait alors d'aucune notoriété, mais dont Huygens loue en connaisseur le coloris net et vigoureux, rendant au « chevalier » Adrien Van der Werff un hommage que la postérité ratifiera (2).

« Smergens (14 janv. 1694) tot eenen Hr. Paets, die eenighe goede Italiaensche stucken hadde, onder anderen een *Geboorte* van kleyne figuren van Palsma (lisez Palma Vecchio) gekomen van Vander Wolf. Had oock eenige dingen van een schilder van Rotterdam, Vander Werven genaemt, en hebbende een eele en krachtige en seer nette manier van coloreren. » (II, p. 308.)

Au mois d'octobre 1695, la famille est réunie « op Hofwyck », la belle résidence d'été construite et chantée par le père Huygens, pour

« Er besuchte den Rhein, Belgien und, wie Houbraken sagt, auch England, aber über seinen Aufenthalt daselbst fehlen nähere Anhaltspunkte. Es scheint hier eine Verwechslung mit dem Maler Vander Heyden aus Brüssel vor zu liegen ». La confusion est manifeste : comme le dit Huygens, c'est le peintre bruxellois Jean Vander Heyden, né en 1635 ou 1636, qui s'est rendu en Angleteire, où il est mort en 1686 ou 1687.

- (1) Il est évidemment impossible, sur une indication aussi vague que celle de manches à crevés, d'identifier le portrait mis en loterie. Rappelons pourtant, ne fût-ce que pour rendre hommage à notre génial compatriote, un des merveilleux Van Dyck de la collection Wallace, représentant Philippe Le Roy, seigneur de Ravels, avec son lévrier. Le portrait de son épouse, Marie de Raet, figure dans la même salle. Ces deux tableaux proviennent de la Galerie royale de Guillaume II de Hollande. Dans le Catalogue de la vente, cité précédemment, ils figurent sous les nos 71 et 72, (p. 23). Ils furent mis aux enchères ensemble et adjugés, le 12 août 1850, pour la somme élevée de 63,600 florins.
- (2) Ce jugement de Huygens fut confirmé quelques années après par un amateur éclairé, Allard de la Court, qui visita l'atelier du grand artiste hollandais. Cf. N. de Roever, Een bezoek aan den ridder Adriaen Vander Werff in 1710, dans Oud-Holland, V (1887), p 67. Il y a, au Musée du Louvre, un petit tableau d'A. Van der Werff, représentant des « Nymphes dansant », qui est une pure merveille.

procéder au partage des biens meubles délaissés par Christian, dont le monde savant déplorait la perte récente. A Constantin échut une *Vénus et Adonis* en ivoire, sculptée par Luc Fayd'herbe et payée jadis un bon prix (1):

« Waeren weder (12 oct. 1695) op Hofwyck, en deelden weder eenige meubelen, schilderijen, enz. Kreegh in ons lot de *Venus en Adoms* van ivoor, door FIDERBE gemaeckt, en aen papa sal. verkocht, mij dunckt voor 180 gl. » (II, p. 542.)

Le lendemain, il se rend à La Haye pour examiner un tableau de l'école vénitienne, dont l'attribution collective lui paraît suspecte.

« Naermiddagh (13 oct. 1695) gingh tot Wiljets adress tot den Drost van 't Hoff, de Jode genaemt, en sagen daer de schilderije, daerin twee vrouwen ende een man komen, werdende geseght te wesen van Giorgione, Titiaen en Sebastiaen del Rombo (lisez Piorpho), maer abusive. Oock het stuck dat Warmenhuysen mede gehadt hadde van de Boodschap der Engelen aen de Herders, van Bassano, zijnde van sijn beste dingen ». (II, p. 542.)

* * *

Deux ans plus tôt, au mois de septembre 1693, Huygens se trouvait à Bruxelles. Par deux fois, il visite la collection d'Ullano, où il admire trois portraits de Van Dyck et deux tableaux de Breugel de Velours, très goûté alors et même imité (2); ensuite l'atelier du sculpteur Grupello, qu'il appelle « Gripello », où il remarque un beau *Pâris* et plusieurs bustes « naer 't leven » :

- « Naermiddagh (17 sept.) was tot eenen Hr. d'Ullano, om sijn schilderijen te sien... Daer was een nans-conterfeitsel van Van Dyck, in 't swart gekleedt, en twee Engelsche vrouwen, alle seer goedt en wel geconserveert.
- (1) Pas mentionnée dans E. Marchal, Mémoire sur la Sculpture aux Pays. Bas pendant les XVIe et XVIIIe siècles, Bruxelles, 1871, p. 31 ss., « l'ouvrage qui donne la liste la moins incomplète des travaux de Luc Fayd'herbe », d'après J. Helbig, Luc Fayd'herbe, étudié dans les travaux ignorés de ses biographes dans la Revue de l'Art Chrétien, 5° s, IV (1893), p. 4, n. 1.— Je signale l'œuvre au Fr. Libertus, qui prépare un travail d'ensemble sur l'artiste malinois. Cf. Kunst, III (1932), p. 333.
- (2) Se trouvanf à Breda, Huygens annote, le 27 mars 1691: « Naermiddagh was met Baersenburg tot een schilder, genaemt Van Kessel, imiterende de manier van Fluweele Breugel in vogelen, beesten, etc.; had het Valckhoff en 't huys van de Boeverije geschildert ». (I, p. 411). Sur le seigneur de Ulloa (et non Ullano), voir de Vegiano, Nobiliaire des Pays-Bas, II, pp. 1015 et 1939, Gand, 1865.

Was smergens (22 sept.) met Hoefnagel weder tot Ullano, die ons noch een deel schilderijen liet sien van allerhande slagh en goetheit : onder anderen had hij twee stucken van Fluweele Breugel vander allerbeste slagh, het een zijnde een *Cruycing* met groote menichte figueren, daeronder verscheydene conterfeitsels quamen, ende het ander een *Landschap* met wagens daerin (1), hetwelck ick voor het beste hield ». (II, pp. 268-69.)

Le lendemain, après une promenade au Parc, il entre dans la chapelle du Palais, ornée d'un magnifique tableau d'autel : L'. Adoration des Mages, par Jean Gossart de Mabuse (2); la plus importante parmi les œuvres primitives de ce maître « incomparable » (H. Hymans). Acquise par les archiducs en 1602, préservée presque miraculeusement dans l'incendie de la chapelle, elle entra dans les collections du comte de Carlisle, à Castle Howard, puis à la National Gallery, à Londres (3).

« Wandelde naermiddagh met Hoefnagel in 't Parck, dat wel plaisant is, maer al veel in desordre; daer zijn zeer oude boomen. Gingen in de Capel van 't Hoff, daer op den autaer een seer fraey stuck van Maubeuge staet. Is de Offerhande van Wijsen aen onse Heer ». (II, p. 269.)

Trois ans après, nous retrouvons Huygens à Bruxelles, au mois d'août 1696. Il y enrichit sa collection de tableaux d'une façon originale

- (1) Au Musée de Cassel, il y a un « Landschaft mit Wagen und Figuren, » signé et daté (1597).
- (2) A propos de Jean Gossart, il convient de signaler la note suivante, trop vague à notre gré, inscrite par Huygens le 5 juin 1692, alors qu'il séjournait à Parck, près de Louvain : « Reed smergens met mijn cales van Parck naer Meldert, een slecht dorpje. Logeerde in 't huys van den Coninck, toebehoorende een edelman. In de Coninck camer hinghen eenighe schilderijen van geheele posturen, gekleedt gelijk men over 60 of 70 jaer gekleedt gong, seer vremdt der uytsiendelck sliep in de capel van 't huys, daer eenighe stucken hongen, op de manier van Maubeuge en die ineesters; in 't autaerstuck quam een vouwe tronitje, seer schoon ende wel gedaen », (11, p. 70).
- (3) Cf. H. Hymans, Le Livre des Peintres de Carel van Mander, I, p. 238. Paris, 1884. L'Adoration des Mages de Mabuse, par H. Hymans, dans les Annales de l'Académie d'Archéologie de Belgique, XLIX (1896), pp. 99-108, (Tirage séparé, réimprimé textuellement : Anvers, 1913). J. Destrée, « A propos d'une copie de l'Adoration des Mages » de Jean Gossart, dit Mabuse, dans les Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles, XXXV (1930), pp. 121-130 Après avoir rectifié les erreurs commises par A. J. Wauters, l'auteur retrace les péripétics par lesquelles passa le tableau depuis 1602, lorsqu'il fut acquis par les Archiducs et placé dans la chapelle du Palais de Bruxelles. Entré en 1911 à 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 XVIIe siècle; elle est néanmoins précieuse parce qu'elle donne les parties mutilées de l'original. Cf. J. Lavalleye dans la Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, I (1931), p. 279. Voir encore M. J. Friedländer, Die Altniederländische Malerei, VIII, p. 17 (planche 12). Berlin, (1930).

et pratique. Avec un membre de sa famille, son cousin Hoefnagel, il échange ses chevaux contre différentes toiles de valeur Pour son cheval de selle, acquis l'année précédente à Londres au prix de 200 florins, il obtient deux œuvres de Pourbus : un portrait du peintre difficile à identifier avec certitude, et un autre de la famille Hoefnagel, particulièrement précieux pour l'acquéreur, puisque, dans le groupe familial, figure sa grand'mère maternelle, alors âgée de quinze ou seize ans, tenant un perroquet. Cette dernière indication permet de retrouver dans le groupe, assise au centre, celle qui devint plus tard l'épouse de Chrétien Huygens, secrétaire du Taciturne, et grand'mère de notre voyageur. Le beau tableau, acquis par notre diplomate en 1696, se trouvait encore dans la famille Huygens en 1785, puisqu'il est mentionné en premier lieu dans un inventaire dressé cette année-là (1). Il resta jusqu'en 1785 dans la famille de Wassenaer; plus tard, il entra dans la collection Camberlyn d'Amougies, au château de Pellenberg (2). Depuis 1923, il se trouve au Musée Royal, à Bruxelles (3). Cette œuvre remarquable de Frans Pourbus le Vieux, signée mais pas datée, a été décrite d'après notre source, par Henri Hymans (4). Voici le texte original, qui mentionne deux autres acquisitions, notamment un portrait du cardinal Carondelet (5),

⁽¹⁾ Cf. E. W. Moes, Een verzameling familieportretten der Huygensen in 1785, dans Oud-Holland, XIV (1896), p. 176. — Cf. De Navorscher, N. S. XXII (1872), p. 260.

⁽²⁾ Une description partielle de cette importante collection privée a été publiée par W.J. BYLEVELD, Eene markwaardige verzameling Oud-Nederlandche Kunst in België. dans Oud-Holland, XXXIII (1915), pp. 161-64.

⁽³⁾ Cf. Catalogue de la peinture ancienne, par FIERENS-GEVAERT et A. LAES, 2º éd., p. 183. Bruxelles, 1927. Dans la signature, telle qu'elle est reproduit (F. F: POVR 9), le dernier signe est l'abréviation de la syllabe us. — Cf. la reproduction qui orne cette étude.

⁽⁴⁾ E. a. dans la Bibliographie Nationale, XVIII, col. 119 20. D'après Hymans, le groupe daterait de 1571. La grand'mère de Huygens serait donc née en 1555. De fait, elle naquit le 28 octobre 1561

⁽⁵⁾ De Jean de Carondelet (Dôle, 1469 — Bruges, 1545), archevêque de Palerme et primat de Sicile, conseiller de Charles-Quint, on connaît trois portraits; l'un d'eux, attribué autrefois à Hans Holbein, a figuré à l'Exposition rétrospective de Paris en 1866, comme faisant partie des collections du comte Duchâtel, à Paris. D'après Wauters, il serait l'œuvre de Josse de Cleve. Le même historien attribue à Bernard Van Orley celui de la Pinacothèque de Munich, qu'on croyait d'abord peint par Holbein tandis que H. Hymans, dans son commentaire du Livre des Peintres, y voyait une œuvre de Quintin Metsys. Enfin, sur le volet droit d'un diptyque, acquis pour le Louvre en 1848, d'un amateur de Valenciennes, on voit un troisième portrait de Carandolet, peint par Gossart. Cf. A. J. Wauters, Trois portraits de Jean Carondelet, dans la Revue de l'Art ancien et moderne, IV (1898), pp. 227 26.

Musées royany des Beany-Arts, Bruxelles, Frans Pourbus, le Vieux. — Les noces de Hoefnagel.



puis un autre, non moins intéressant, représentant les trois enfants de Rubens. D'après Huygens, ce groupe admirable serait dû au pinceau d'un nommé Martins, élève de Rubens, sur lequel les renseignements font totalement défaut. Quant au tableau, il est perdu, mais une gravure de P. J. Tassaert en a conservé le souvenir (1).

« Smergens was tot neef Hoefnagel, die mij was komen besoecken, en verreuylde aen hem peerden tegen schilderijen, te weten: mijn Engelsch rijpeerd, dat verleden voorjaer te Londen gekocht hadde met een sael, voor een schilderije van Pourbus, van het geslacht van Hoefnagels, daer grootemoeder Huygens in quam, hebbende een papegaey op haer hand, en oudt omtrent 15 à 16 jaren. Het conterfeitsel van Pourbus self, spelende op een luyt, etc. Het peerd had mij, naer onthoud, 200 gl. gekost. 2 carrpeerden gaf voor een schilderije van eenen Martins, die geseght wierdt geleert te hebben van Rubbens, daerin quamen drie van sijne kinderen ende een grooten hondt, daer der een van opklom, en het andere, wesende een meisje, den hondt, daer sij mede speelden, vast hield, zeer aerdigh gedaen. Een klein swart knechtspeerdetje gaf voor een conterfeytsel van Card. Carondelet ». (II, pp. 628-29.)

Cette annotation intéressante est du 28 août 1696. Le Journal se termine brusquement cinq jours après. Huygens lui-même est mort l'année suivante.

* *

Telles sont les notes artistiques, recueillies par Huygens dans ses randonnées à la suite de son prince, depuis 1673 jusqu'en 1696. Pour être complet, il nous reste à signaler, en dehors de ces limites chronologiques, le *Reisjournaal* de 1649 à 1650, publié à la fin du tome III (p. 87-162). A cette époque, le jeune Huygens n'a que vingt ans. Sur l'ordre de son père, qui sait par expérience combien « les voyages for-

⁽¹⁾ Cf. C. G. Voorhtelm Schneevoogt, Catalogue des estampes gravées d'après P. P. Rubens, p. 168. Harlem, 1873. Sous le nº 132, cette gravure est décrite ainsi: « Rubens three children, done from a capital picture in the possession of Monsieur J. Bertels a Antwerp. P. J. Tassaert feeit en manière noire ». Une description plus détaillée figure dans M. Rooses, L'œuvre de P. P. Rubens, IV, p 267, Anvers 1890. A propos du tableau, l'auteur ajoute: « L'œuvre nous semble être attribuée erronément à Rubens ». Cette remarque finale ne se rencontreplus dans la publication postérieure, en un gros volume, consacrée au Maître anversois par son historiographe attiiré: M. Rooses, Rubens, sa vie et ses œuvres, (trad. du néerlandais par L. van Keymeulen). Amsterdam, Anvers et Gand 1903. Entretemps, Max Rooses avait appris à connaître l Journaal de C. Huygens fils, dont il reprend, p. 608, la description et l'attribution du tableau à « un certain Martin (lise? Martins), qu'on disait élève de Rubens », au sujet duquel M. Rooses ne donne pas de plus ample information.

ment la jeunesse», il entreprend un tour en France et en Italie (1). Nous ne possédons plus le diarium des dernières étapes; quant à la première partie de ce voyage d'études, elle est décrite au jour le jour, mais sans détail de nature à nous intéresser. Ainsi, il nous apprend qu'il est parti de La Have le 21 mai: qu'il est arrivé le lendemain à Anvers, où il rencontre le iésuite-peintre Daniel Seghers (2), ainsi que son collaborateur. Corneille Schut, qui lui montre de très belles esquisses (III, p. 88). Le 4 iuin, il arrive à Paris, et cette ville produit une impression profonde sur le jeune voyageur, malgré son flegme national. Sa première visite est pour le tailleur, puis il parcourt la ville : il admire l'imposante Sorbonne. « een geweldich gebouw » : il visite les parcs et les places publiques, avec leurs fontaines et leurs monuments, les églises et les tombeaux, les sépultures royales de Saint-Denis, les châteaux et les jardins de Saint-Germain, avec le *Mercure* de Jean Boulogne sur une fontaine. d'après le prototype florentin. Dans la « Salle des Antiques » du Louvre. il a remarqué surtout une idole égyptienne et une Diane d'Ephèse, qui avait servi d'oracle : « het beeldt van de Diana Ethesia van witte marmer, dat men segt dat een orakel geweest is: een beeld van een idolum aegyptiacum wesende van swarte porphir en het kleet van roodachtigh marmer » (III, p. 96). La statue grecque, admirée par Huygens, n'est autre que la fameuse Diane à la Biche, placée actuellement dans la salle du Tibre, au Louvre (3).

⁽¹⁾ Voir, à titre de comparaison, un autre journal de voyage, composé vers la même époque par deux compatriotes de Huygens, et publié de nos jours par L. Mariller, Journal de voyage de deux jeunes hollandais à Paris en 1656-1658. Paris, 1889 Dans une édition antérieure de ce Journal publiée par A.-F. Faugère, Paris, 1862, on lit p. 78, à propos du Louvre: « On y voit une sale, des Antiques, remplie de pièces curieuses, comme est une Diane d'Ephèse qui mérite d'être considérée avec soin ».

⁽²⁾ Cf. A. J. J. Delen, Daniel Segers en het huis van Oranje, dans Op de Hoogte. 1931, p. 143 ss. En ces pages intéressantes, l'auteur montre comment le jésuite-peintre fut, à plusieurs reprises, comblé de faveurs par la maison d'Orange.

⁽³⁾ Je dois ce renseignement à M.-E. Michon, conservateur des Antiques, qui a bien voulu m'aider dans mes recherches au Louvre, avec une science et une amabilité auxquelles je me plais à rendre ici un hommage reconnaissant. Voici ce qu'il m'écrit au sujet de la statue grecque admirée par Huygens: «La Diane d'Ephèse qui avait servi d'oracle est la désignation courante, à cette époque, de la fameuse Diane à la Biche, d'abord à Fontainebleau, puis à Versailles, d'où son surnom de Diane de Versailles. Entretemps, elle séjourna au Louvre, où elle fut ramenée à la Révolution. Elle se trouva d'abord dans la Salle actuelle des Caryatides, alors Salle des Antiques du Roi (où Huygens l'a vue), puis aux Tuileries, avant d'aller prendre place dans la grande Galerie de Versailles.

A Maisons, il visite la résidence d'un président à mortier, où il remarque trois tableaux d'un maître appelé Valentine (p. 106) ou Valentin (1); enfin, il parcourt la galerie de Médicis, au Luxembourg, sans un mot d'admiration pour cette création gigantesque de Rubens, chefd'œuvre de la peinture décorative. Le jeu de paume, les salons, les cabarets et les théâtres (2) occupent plus de place dans son journal que les annotations artistiques. Un jour cependant, il se départit de sa concision habituelle et décrit avec quelques détails la galerie de M. Hinsling, « maistre de la Chambre des denrées », où il admire des œuvres de Pordenon (3), Tintoret, Guido Bolognese et d'autres, ainsi que du Titien, représenté surtout par une magnifique Andromède (« van die wasser een Andromeda die seer fraey was ». (III, p. 98) (4). Peu après, il a l'occasion de contempler une autre œuvre du Titien, qu'il loue comme une merveille : le portrait de... Sforza enfant (le prénom est resté en blanc) :

« ... ginghen een cabinet tot Monsieur du Jardin sien daer fraeye schilderijen in waeren en onder andere een conterfeitsel van... Sfortia, wesende een jonghen van tien of twelf jaer, van 't hooft tot de voeten gedaen door TITIAEN, dat wonder fraey was. » (III, p. 108.)

En visitant le Palais-Royal, qui avait été le palais du cardinal de Richelieu, Huygens s'est arrêté longuement devant les dix ou douze

⁽¹⁾ Valentin de Boulogne, dit le Valentin, mourut à Rome en 1634. Le musée du Louvre possède onze tableaux de ce maître.

⁽²⁾ Au théâtre du Marais, on donnait Héraclius de Corneille; à l'Hôtel de Bourgogne, il a vu le Menteur, mais la troupe ne jouait pas mieux — d'après notre Hollandais — que la « bande » de La Haye (III, pp. 106 et 111).

⁽³⁾ Dans son Register, Hora Siccama suppose que le Pordenon s'identifie avec Paris Bordone. Il s'agit en réalité de Giovanni Antonio de Corticelli, dit le Pordenone (1483-1530), appartenant à l'école vénitienne.

⁽⁴⁾ Le Titien a peint une « Andromède au rocher », qui appartient au Musée de l'Ermitage. Elle a été gravée par F. Bettelli. Venturi, Arte Italiana, IX, 3° p., p. 334, lui attribue une « Andromède » de la collection Wallace, à Londres. Ce panneau fut découvert par Claude Phillips dans une salle de bains de Hertford House, la demeure princière qui cachait la collection du marquis de Hertford et devait abriter plus tard le merveilleux ensemble réuni par Richard Wallace et offert par sa veuve à la nation anglaise en 1897. D'après Vasari, ce tableau fut peint vers 1562 pour Philippe II. Il entra dans la collection d'Orléans, qui fut dispersée à Londres en 1798. Depuis lors, on avait perdu ses traces, jusqu'à ce qu'il fût retrouvé à Hertford House, fortement endommagé. Voir une belle reproduction dans O Fischel, Tizian, 3° éd., pl. 148 Leipzig, 1907.

toiles qui ornent le cabinet de la Reine, œuvres de Raphaël. d'Annibal Carrache et de Paul Véronèse, honneur de la peinture vénitienne, selon le Titien. Cette dernière, représentant la Cène, ou plutôt les Pèlerins d'Emmaüs (1), est décrite avec admiration :

« ... onder dewelcke een was van Paolo Veronese uytnemend fraey. Het was een Avontmacl van Onse Heer, en de meester had daer sijn selven en sijn vrouw en al zijn kinderen ingebracht. De figuren waren weinigh min dan levensgroote. » (III, p. 111.)

Le jeune Huygens a quitté Paris, en route pour l'Italie. Il annote avec soin, mais trop brièvement à notre gré, les diverses étapes de son voyage. Il renonce cependant à son laconisme habituel pour décrire la petite ville de Richelieu en Poitou; et son château merveilleux (III, p. 117-19) (2). Il serait intéressant de comparer cette description avec celle qu'a donnée La Fontaine, dans son Voyage en Limousin (3). Notre

- (1) En lisant la description de Huygens, on songe nécessairement au tableau du Louvre, Les Pèlerins d'Emmaüs que Huygens et d'autres ont appelé la Cène (d'Emmaüs), à cause de la figure centrale du Christ. Les deux petites filles jouant avec un chien au premier plan, le groupe des enfants à droite près de la mère portant sur le bras son dernier-né soutenu par le père (le peintre lui-même?), enfin les dimensions des personnages : tout cadre avec le texte de Huygens. Effectivement, nous savons que le tableau du Véronèse, avant d'entrer au Louvre, a décoré le Palais-Cardinal, qui deviendra le Palais-Royal; ensuite, à Fontainebleau, l'appartement d'Anne d'Autriche; aux Tuileries, le grand cabinet du Roi, où il figurait en face de la «Famille de Darius», par Le Brun.
- (2) Cf. E. Bonnaffé, Notes sur les collections des Richelieu, dans la Gazette des Beaux-Arts, 2^{mo} pér. XXVI (1882) pp. 5-25, 96-112, 295-223. L.-A. Bossebœuf, Histoire de Richelieu et de ses environs, au point de vue civil, religieux et artistique. Tours, 1890 (Extrait des « Mémoires de la Société archéologique »). De plus, nous connaissons deux « guides » anciens, mais qui n'existaient pas encore lors du voyage de Huygens, ce sont: Les Promenades de Richelieu ou les Vertus chrétiennes, par J. Desmarets de Saint-Sorlin, Paris, 1653. Vignier, Le Château de Richelieu ou l'Histoire des dieux et des héros de l'antiquité avec des réflexions morales. Saumur, 1676 (nouv. édit. en 1681 et en 1684). Dans ce dernier catalogue, chaque objet cité est accompagné d'un madrigal et quelquefois d'une description en prose. Il était d'ailleurs très précis et fort intéressant malgré ses étonnantes poésies; aussi constituait-il le guide indispensable des nombreux étrangers qui venaient visiter le château des du Plessis, reconstruit par le Cardinal sur un plan grandiose dont, faute de loisirs, il ne put jamais admirer la réalisation. Au lecteur pressé, je signale une description précise et substantielle du palais de Richelieu dans A. Michel, Histoire de l'Art, VI, pp. 182-85, Paris, 1921.
- (3) Cf. Lettres de La Fontaine à sa femme (relation d'un voyage de Paris en Limousin, surtout la lettre V, du 12 septembre 1663, dans les Œuvres de J. de la Fontaine, nouv. éd. par H. REGNIER, IX, p. 258 ss. Paris, 1892 (Coll. «Les Grands Ecrivains de France»). Dans

visiteur insiste surtout sur les tableaux de prix et sur les sculptures antiques (1), qui ornent les trente niches de la cour intérieure du palais cardinalice. Il admire particulièrement les magnifiques statues de Marius et de Sylla, de Néron, de Pompée, d'une Vestale, de Caligula, Caracalla, Cléopâtre, une Vénus particulièrement belle, un Bacchus tout aussi beau, un Mars, un Jupiter, un Mercure, etc. Dans un salon « à l'Italienne, ordinis Corinthici », on pouvait contempler un buste de Pyrrhus, un autre d'Alexandre le Grand (« daer het haer aen gemaeckt was »), et d'Épaminondas; une magnifique statue d'Auguste, absolument intacte; une autre, tout aussi belle, de Germanicus nu; des statues ou bustes de Septime-Sévère, de Commode, de Pupienus, conservé au Musée du Louvre; enfin, de Livie et de Julia Mammea. Au-dessus de la porte d'entrée se dressaient les deux *Captifs* de Michel-Ange, d'une beauté idéale, comme on peut s'en convaincre au Musée du Louvre (2): « die soo fraey waeren als men dencken kan ».

Cette énumération est loin d'être complète: rien que dans la cour intérieure, il y avait 38 statues au lieu de trente, et autant de bustes. Aussi les catalogues anciens citent plusieurs œuvres qui ne sont pas mentionnées ici. La plupart des statues et bustes sont conservés au Louvre (3); quelques pièces sont entrées dans des collections privées (4); les bustes d'Apollon, d'Hercule et d'un Faune, ainsi que ceux de Démos-

ces lettres, le fabuliste se montre tel qu'il est, à preuve, le début de la sixième : «Ce serait une belle chose que de voyager, s'il ne se falloit point lever si matin ». La Fontaine décrit plus spécialement les *Esclaves* de Michel-Ange (p. 264), le *Saint-Jérôme* (p. 272) et la fameuse table qu'il célèbre longuement (pp. 273-275).

(1) «Le plus grand ministre de la France fut aussi le plus illustre de ses amateurs »: c'est ainsi que Bonnaffé inaugure ses recherches sur les collections des Richelieu. A la date du 2 mars 1633, le gouvernement autorise le Cardinal, «protecteur de toutes les nobles choses, sauf la noblesse elle-même » (Bossebœuf), à emporter de Rome soixante statues en pied, deux têtes sans buste, soixante bustes, cinq vases... «Bonnaffé», art. cit., p. 18.

(2) Sur le double chef-d'œuvre de Michel-Ange, on peut lire des détails intéressants dans Bonnaffé, Art. cit., p. 222.

(3) Le Catalogue sommaire en énumère vingt-six, et le comte de Clarac mentionne en plus un buste de Titus (n° 43). Cf. M. de Clarac, Description des Antiques du Musée du Louvre. Paris, 1848. — Catalogue sommaire des Marbres antiques [par A. Héron de Villefosse], p. 194, sub voce. Paris, 1896.

(4) On trouvera une énumération plus complète dans Bossebœuf, op. cit., pp. 185, ss., 216 et 222. Pour les statues conservées dans les collections privées, voir Bonnaffé, art. cit., 108.

thène, de Pyrrhus et de Scipion l'Africain se trouvent actuellement au Musée de Tours (1): les pièces capitales, à une exception près, sont heureusement conservées dans des galeries publiques : après bien des péripéties, la belle statue d'Auguste est entrée au Musée de Berlin (2): le célèbre Bacchus de Richelieu. « l'une des plus belles statues de cette divinité », d'après le comte de Clarac, apporté en France sous François I et qui avait appartenu à Montmorency, arriva au Louvre en même temps que les Captifs de Michel-Ange: il décore maintenant la salle des Cariatides (3), tandis que le Mercure, dit de Richelieu, entré au Louvre à la Révolution avec un choix d'autres antiques, orne la salle du Héros combattant. Enfin, on pouvait encore admirer au château de Richelieu une Vénus « particulièrement belle », statue de marbre découverte à Pouzzoles, que le Bernin jugeait supérieure à la Vénus de Médicis et dont il déplorait la perte pour sa patrie, estimant que pareil chef-d'œuvre devait rester à Rome (4). Cette statue est probablement perdue pour nous, du moins ne suis-je pas parvenu à retrouver

⁽¹⁾ Cf. Bossebœuf, op. cit., p. 222, et le Catalogue de l'Exposition Rétrospective de Tours, p. 11. loué dans la dernière note de ce travail.

⁽²⁾ Du grand salon du château de Richelieu, la belle statue d'Auguste passe à la Malmaison. Après la mort de l'impératrice Joséphine, ce qui restait du cabinet fut acheté par le sieur Durand, qui vendit au Roi, en 1824, les peintures et les vases; les marbres et les bronzes, au comte de Pourtalès. La statue d'Auguste fut placée par le nouvel acquéreur dans une niche à l'entrée de şon hôtel, rue Tronchet. En 1864, elle fut vendue publiquement et acquise par le roi de Prusse. Elle se trouve maintenant au Musée de Berlin.

A l'époque où elle faisait encore partie de la collection Pourtalès, la statue d'Auguste a été dessinée par Frémy pour le grand recueil du comte de Clarac, Musée de Sculpture antique et moderne, terminé à Paris, en 1853. Cf. Texte V, p. 195, et Planches V, p. 914.

⁽³⁾ Le Bacchus de Richelieu a été admirablement reproduit dans le magnifique in-folio: Recueil des plus beaux tableaux, statues et bas-reliefs qui existaient au Louvre avant 1815. Statues, pl. 123 du nouveau tirage. Paris, s. d. [1829-30].

^{(4) «} J'ai dit au Cavalier que nous avons en France une figure, laquelle est à Richelieu, qui est d'une beauté admirable; que c'est une Vénus dont le torse est antique. Il m'a reparti aussitôt qu'il l'avait vue avant qu'elle vînt en France; qu'on l'avait trouvée de ce temps-ci à Puzzolo; qu'elle était plus belle que la Vénus de Médicis et que tels chefs-d'œuvre de l'art devraient demeurer à Rome, sans permettre qu'ils en sortissent. » « Après le dîner, j'ai fait porter au Cavalier le torse en plâtre de cette Vénus qui est à Richelieu, que j'ai apporté de Rome. L'ayant montré au Cavalier, il m'a dit qu'il avait vu le marbre plusieurs fois. » Journal du voyage du Cavalier Bernin en France, par M. de Chantelou, publié par L. LALANNE, dans La Gazette des Beaux-Arts, 2º pér., XXIII (1879), p. 271, et XXVI (1882), p. 178.

ses traces, malgré le concours éclairé de M. E. Michon, qui m'écrit : « Je n'ai pu établir ce qu'elle était devenue, mais une copie par Legros se voit en bordure du tapis vert à Versailles, à gauche en descendant au bassin d'Apollon ». Il convient d'ajouter que les collections de Richelieu ont fourni au Louvre deux groupes représentant *Vénus et l'Amour*, dont le plus beau, appelé « La Vénus drapée », porte sur son socle la signature de Praxitèle (1).

Dans l'oratoire du Cardinal se remarquait un tableau évalué 600.000 florins: un Saint-François par (ou d'après) Michel-Ange (2). On y trouvait aussi un Saint-Jérôme en mosaïque, composé de parcelles de la grosseur d'une tête d'épingle, offert au Cardinal par le connétable de Montmorency, à l'époque de sa captivité (3). Dans la salle spécialement aménagée pour les tableaux, on remarquait une Pieta et un Saint-Jean de Raphaël (4), une Judith par le Corrège, un très beau Concert par Véronèse (5), une Lucrèce (6), et un très beau portrait de la Reine-Mère par Guido Reni (7).

- (1) Cf. le Catalogue sommaire no 336 et 2278. Voir aussi le Musée de Sculpture, composé par M. DE CLARAC, IV, p. 74 (no 1291), et planche 341. Pour l'autre groupe, cf. ibidem., p. 101, (no 1362), et même planche.
- (2) Vignier, cité par Bonnaffé, rapportait dans son catalogue (p. 95 de la deuxième édition) : « Il y avait dans la chambre du Cardinal un tableau de Saint François qui se voit au travers d'un rideau, peint par Fratre Bastian del Piombo, sur le dessin de Michel-Ange. Ce tableau fut donné à son Eminence par M. de Montmorency».
- (3) Voici comment La Fontaine décrit ce tableau, qui l'a particulièrement émerveillé: « L'objet le plus curieux de l'oratoire est sans contredit une mosaïque représentant Saint Jérôme dans le désert, tout de pièces rapportées, la plupart grandes comme des têtes d'épingles, quelques-unes comme des cirons; cependant leur assemblage est un saint Hiérôme si achevé que le pinceau n'aurait pu mieux faire; aussi semble-t-il que ce soit peinture, même à ceux qui regardent de près cet ouvrage». Loc cit., p. p. 272.
- (4) Une Pieta de Raphaël figurait dans la galerie du Régent, qui fut dispersée à la fin du XVIIIe siècle. Il y a quelques années, elle se trouvait en Angleterre, dans la collection H. Dewson. Cf. E. Munz, Raphaël, p. 172, Londres, 1882. Quant au Saint Jean dans le désert, c'est probablement celui du Louvre, qui avait appartenu à la Couronne, d'après G. Lafenestre et E. Richtenberger, Le Musée du Louvre, I, p. 102.
- (5) D'après Vignier, le Concert serait du Titien. Il se trouve actuellement au Louvre. Cf. Bossebœuf, op. cit., p. 206.
- (6) La salle où pendait ce tableau de Guido Reni était appelée « la chambre de Lucrèce »; il représentait « Lucrèce se poignardant en présence de son père et de son époux Collatin ».
- (7) Une liste plus complète eet donnée par Bossebœuf, op. cit., p. 191-216, qui renseigne également (p. 223, note 1) les tableaux conservés au Musée de Tours.

Dans la grande galerie, longue de 60 pieds, étaient représentées les principales actions d'éclat du Cardinal. Des vingt tableaux qui décoraient cette pièce, douze sont actuellement au Musée de Versailles. Ouant au portrait de Richelieu, peint par Philippe de Champaigne, le portraitiste officiel du Cardinal, cette œuvre n'a pas encore été retrouvée, s'il faut en croire Fr. Boucher, qui a consacré aux portraits de Richelieu quelques pages du plus haut intérêt (1). Il ne faut d'ailleurs pas désespérer, selon lui, de la voir réapparaître un jour. à l'occasion d'une vente. A ce propos, il convient de faire remarquer qu'on conserve à la mairie de Richelieu deux portraits du Cardinal : l'un, copie ancienne de celui du Louvre; l'autre, portrait de Richelieu assis, également ancien. Ces deux portraits ont été exposés en 1931 à l'hôtel de ville de Tours lors de la « Rétrospective » avant pour objet la reconstitution du château de Richelieu. Ils figurent sous les numéros 49 et 49 bis dans le très intéressant catalogue de cette exposition rétrospective : brochure richement illustrée, qui est devenue une rareté bibliographique (2).

Dans une autre salle du château, Huygens contemple un meuble d'art unique en France: la fameuse table de pièces rapportées, « geestimeert de schoonste van gansch Vrankryck. In 't midden stond een agaeth wel anderhalf voet langh en schier soo breedt » (III, p. 118). Cette œuvre merveilleuse, célébrée par La Fontaine en prose et en vers,

⁽¹⁾ FR. BOUCHER, Sur quelques portraits du Cardinal de Richelieu par Philippe de Champaigne, dans le Bull. de la Société de l'Art français, 1930, pp. 192-208. Un document de 1635 mentionne quatre portraits en pied du Cardinal, peints par Philippe de Champaigne. Trois sont connus : le portrait du Louvre provient de l'hôtel de Toulouse; la National Gallery, à Londres, possède celui qui se trouvait jadis au Palais Royal; dans la collection E. du Bourg figure celui qui ornait autrefois la bibliothèque de la Sorbonne. Le portrait conservé au château de Richelieu avant la Révolution doit se cacher dans quelque collection privée; il ne faut pas désespérer de le voir réapparaître un jour, à l'occasion d'une vente publique. — Sur les objets d'art enlevés au château de Richelieu à la Révolution française, voir Bossebœuf, op. cit., p. 475, n.

⁽²⁾ Grande Semaine de Tours (9-17 mai 1931). Exposition Rétrospective. Reconstitution du Château de Rishelieu. Tours, 1931. (La préface est signée H. Hennion). Cette brochure rarissime est citée d'après l'exemplaire que j'ai obtenu récemment de M. G. Collon, conservateur de la Bibliothèque de Tours, par l'intermédiaire de son adjoint J. M. Rougé, mon confrère en folklore. Je remercie les deux savants Tourangeaux de leur aimable collaboration.

est heureusement conservée. Elle figure maintenant au Musée du Louvre, à l'entrée de la Galerie d'Apollon.

Rempli d'admiration, le jeune Huygens continue son voyage et arrive à la Grande Chartreuse où il remarque, dans une des nombreuses chapelles, un tableau d'autel renfermant un très beau portrait d'un bâtard de Bourgogne. Avant de repartir, il a l'occasion de voir au travail un moine calligraphe, qui manie admirablement la plume métallique, innovation pour l'époque : « die extraordinaris net schrijft met een kopere pen » (III, p. 143).

Ce détail concernant une nouvelle plume monacale nous amène à déposer la nôtre, avec le ferme espoir que ce travail de condensation systématique, entrepris pour faire gagner du temps aux archéologues et aux historiens de l'art, ne leur paraîtra pas complètement dépourvu d'intérêt et d'utilité.

Louvain.

JEAN GESSLER.

RETABLES D'ORIGINE NÉERLANDAISE DANS LES PAYS NORDIQUES

Il y a trente-deux ans, j'ai commencé à dresser un catalogue raisonné des retables néerlandais qui se trouvent en Suède. Une partie de ce travail fut publiée dans un petit livre, « Altarskåp i Svenska kyrkor och muséer », édité aussi en allemand : «Schnitzaltäre in schwedischen Kirchen », (Strasbourg 1903). Toutefois ce livre limitait le sujet aux œuvres du maître bruxellois Jan Borman et de son fils Pasquier. Depuis ce temps-là les notes non employées pour le dit livre ont été augmentées; j'y ai ajouté des observations au cours de mes voyages et de mes lectures.

Les publier serait sans doute d'une certaine utilité, mais il faudrait alors compléter la collection, élargir les descriptions et surtout, ajouter une illustration satisfaisante, donner en un mot une édition telle que M. Hedicke en a exprimé le désir dans le Repertorium für Kuntwissenschaft (XXX, 344).

Pourtant, je crois devoir imprimer ici mes notices telles quelles, c'est-à-dire sans aucune prétention de fournir une liste complète. La raison de cette publication est l'imminence du XIIIe congrès international d'Histoire de l'Art qui se tiendra cette année à Stockholm au mois de septembre.

Un catalogue, même pauvre, sera mieux que le néant pour les érudits visitant la Suède. Il fournira la preuve de ce qu'une quantité considérable d'œuvres d'art issues des anciens Pays-Bas est conservée et appréciée dans les pays nordiques et surtout en Suède.

La liste est dressée par groupes mis sous le nom d'un maître, réel ou anonyme, qui aide à caractériser les qualités générales du groupe, sans prétention de faire des attributions strictement personnelles. Je citerai aussi en notes à propos de chaque groupe ou de chaque maître, quelques œuvres similaires conservées hors des pays nordiques et qui me sont connues par hasarq. Ce faisant je n'entendrai que mettre en relief le style et la valeur des retables de chez nous. Je ne touche pas au problème de l'organisation du travail dans les grands ateliers.

Maître Arnould de Diest, travaillant à Bruxelles, est connu comme sculpteur du retable de Saint Léonard dans l'église de ce nom à Léau, exécuté entre 1478-1479.

ARNOULD DE DIEST

Dans la niche centrale une statue excellente de saint Léonard du XIV^e siècle, a remplacé le sujet central de maître Arnould. Les autres reliefs, avec leur dais, semblent bien intacts et peuvent être regardés comme base pour toute autre attribution au maître. Les rappels répétés des mêmes formes annoncent qu'il dirigeait un atelier où les modèles immeubles étaient mécaniquement repris par ses apprentis. Le genre de la sculpture appartient à la génération postérieure à Roger van der Weyden, qu'elle imite en plusieurs points (1).

Dans les pays nordiques un seul ouvrage témoigne d'une importation du groupe du Maître Arnould, c'est le retable de *Vemo*, église rurale de Finlande, préfecture d'Åbo et Björneborg, au nord de la ville d'Åbo. Le corps en contient, dans la partie centrale surhaussée, le Calvaire; à gauche la Flagellation et le Portement de la croix; à droite la Descente de croix et la Mise au tombeau.

Au dos de quelques groupes, M. Meinander, qui le premier a publié ce retable avec un commentaire étendu et savant (2), a découvert deux

⁽¹⁾ Voir Destrée dans les Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles XIII, 283 avec reprod. partielle.

⁽²⁾ K K. Meinander, Medeltida altarskap i Finlands kyrkor, Helsingfors, 1908.

marques imprimées au fer froid : le maillet, signe bien connu de la manufacture bruxelloise, et une petite croix grecque dont les bouts sont partagés en trois petites branches, cette dernière est peut-être la marque personnelle d'un artiste. Les volets sont ornés de peintures en mauvais état. Le modelage est un peu tourmenté, en général d'une qualité pauvre, et la composition est moins équilibrée que dans les œuvres d'Arnould citées plus haut et en notes (1).

L'œuvre offre pourtant beaucoup d'analogie avec ceux-ci. Par exemple le Portement de croix, reproduit par Meinander (2) peut

(1) En plus du retable de Léau déjà cité, on peut grouper autour d'Arnould les œuvres suivantes : Villers-la-Ville, Brabant, église du village. Retable avec la Nativité de Jésus-Christ dans la niche centrale. (Voir Destrée, o. c., XIII, p. 279 où sont aussi quelques fragments de retables du même style). Au-dessus du dais de l'étable de Bethléem est représentée la rencontre des cavalcades des trois Rois mages, motif iconographique connu des frères Limbourg, dans les « Très riches heures du duc de Berry ». (Voir Michel, Histoire de l'Art, III, 1, fig. 77.)

Collection Comte Maurice de Nahuys. Retable semblable à celui de Villers-la-Ville, mais beaucoup mieux conservé, avec les poinçons du maillet, du compas et autres. (Voir Destrée, o. c. IX, 385, 404, reprod., et XIII, 275.)

Berlin, Deutsches Museum. Retable de la Collection James Simon. Même type que les deux précédents, seulement plus petit. La rencontre des calvacades des rois mages s'y retrouve. (Voir le catalogue de Demmler, Die Bildwerke des Deutschen Museums, III, Leipzig, 1930 et Archiv f. Kunstgeschichte, Neue Serie 3), Dans ce même rousée, divers fragments de la même école.

Paris, chez Mrs Stora. Retable provenant de la petite église de Fuente, à 12 kilomètres de Valladolid en Espagne, très semblable à celui de Villers-la-Ville, mais en meilleur état de conservation. La rencontre des trois rois y est aussi sculptée (photo communiquée par les propriétaires).

. Ham-sur-Heure, Belgique, (reproduit par Dupierreux, La sculpture wallonne, Bruxelles 1914, p. 156). Nativité de Jésus-Christ, etc. avec la rencontre des rois mages, semblable à ceux déjà nommés.

Ternant dans le Nivernais, France. Retable avec la mort de la Vierge. (Voir Destree, La sculpture brabançonne, XIII, p. 276 : « présente beaucoup d'analogie avec ceux de Léau et du comte de Nahuys, mais il est manifestement plus ancien ».)

Retable de Claude de Villa au Musée du Cinquantenaire à Bruxelles. (Voir Destree, o. c., XIII, 287 etc. avec reproduction La Passion. Ouvrage élégant et très bien conservé, environ 1460-70).

Frankfurt-am-Main, dans le commerce d'art 1898 : trois groupes de la Passion, fragments d'un retable semblable à celui de Claude de Villa (photos vues dans la collection de Deutsches Museum, Berlin).

Bruges, S. Sauveur, retable de la Passion dans une des chapelles du déambulatoire, coté nord-est. Ambierle en Rouennais, France, retable de la Passion, daté par une inscription de 1466 ou 1476 (les deux chissres et rouvent chez Joseph Destrée, o. c., XIII, 296, avec reproduction).

(2) Voir Meinander, o. c., p. 316-322 avec illustrations.

être comparé à un groupe conservé au Deutsches Museum et reproduit dans le catalogue de Demmler. Cela peut s'expliquer par le travail dans l'atelier d'après un modèle établi, mais sans doute aussi par l'imitation d'une œuvre hors de l'atelier. Nous concluons donc : Le retable de Vemo est une œuvre médiocre de l'atelier d'Arnould ou d'un style semblable au sien, exécutée vers 1490-1500.

* * *

LE PREMIER MAÎTRE DE STRENGNÄS

Appelé ainsi d'après le retable célèbre du maître-autel de la cathédrale de Strengnäs. Ce maître est sans doute un des meilleurs sculpteurs de son pays. D'après les poinçons et une inscription de ce retable il a travaillé à Bruxelles et fut sûrement, comme en témoigne la grandeur de l'œuvre, chef d'un atelier important. Je connais en dehors de Strengnäs seulement deux retables de cet atelier. Mais un autre ouvrage, exécuté à une échelle monumentale, le montre comme un grand statuaire (1). Qui l'a vu comprend que le style élevé de plusieurs

(1) Je pense à un groupe de Calvaire, près du porche de l'église St. Nicolas à Liége: le Crucifié entouré de la Vierge et de St Jean En comparant la Vierge avec la Madeleine du retable strengnäsien et le saint Jean de Liége avec le saint Jean du dit retable dans la scène de Thomas, on saisit la parenté. Le comte de Borchgrave d'Altena qui a publié et dûment apprécié les statues de Liége (Sculptures conservées au Pays Mosan, Verviers 1926, avec fig 74,75) veut les attribuer à un maître allemand. Il a été suivi par M^{Ilo} Devigne, qui donne de belles reproductions des statues entières. (La sculpture mosane du XIIo au XVIo siècle, Paris et Bruxelles 1932.) On comprend cette impression. J'ai aussi, devant les visages du retable, pensé à l'art franconien. Mais le retable de Strengnäs étant avec sûreté absolue un produit bruxellois, il est invraisemblable que le maître des statues de Liége soit d'une origine autre que brabançonne. Du reste, le maître suit dans la plupart deses types, dans sa mise en scène et son modelage la tradition de van der Weyden-Dirck-Bouts, en y introduisant pourtant quelques éléments de mouvements exagérés et quelques visages sauvages ou comiques. Le peintre, avec lequel il s'est lié pour la décoration des volets de Strengnäs, appartient aussi aux successeurs de Rogier, c'est l'anonyme « maître de l'histoire de Joseph ».

Les autres œuvres qu'on peut rapprocher du maître de Strengnas hors de la Suède sont :

Paris, Musée des arts décoratifs, nº 56. Legs Emile Peyre. Petit retable de la Passion avec l'empreinte du compas sur caisse, donc bruxellois.

Bruxelles, Musée du Cinquantenaire. Petit retable d'un ouvrage exquis, appartenant au legs Vermeersch, avec trois scènes de la Passion.

des personnages du retable Strengnasien s'explique par i naulture un maître de travailler à une échelle très grande (1).

Les peintures des doubles volets, représentant diverses scènes de l'enfance du Sauveur, la Tentation, les Noces de Cana, etc. ne sont pas sans valeur. Je les avais déjà mentionné dans « Schnitzaltäre » comme œuvres du maître des tondi à Berlin représentant l'histoire de Joseph et de la série des panneaux qui de l'abbaye d'Afflighem ont été transportés au musée de Bruxelles.

Au musée de Bruxelles ce peintre est étiqueté « Maître de l'abbaye d'Afflighem ». Ne serait-il pas plus simple de garder le nom proposé par Friedländer « Meister der Josephsbilder » en attendant la découverte de son vrai nom?

L'écusson de l'évêque de Strengnäs Conrad Rogge se trouve sur la balustrade de la terrasse de Pilate. Rogge exerça son ministère entre 1479 et 1501. Mais on peut fixer encore plus exactement la date d'exécution en acceptant comme indication chronologique les chiffres A° 90, peints sur le col de Siméon dans la scène de la présentation au temple.

Paul Vitry propose d'attribuer le retable à Jan Borman. Il y a là, c'est vrai, une certaine parenté avec le style du retable de Saint Georges, mais il est pourtant clair, que Borman appartient à une génération plus jeune que le maître de Strengnäs. Il y a dans le style de Borman un élément italien plus moderne que les formes du Maître de Strengnäs (2).

LE SECOND MAÎTRE DE STRENGNÄS

L'évêque Conrad Rogge administra, nous venons de le dire, le diocèse de Strengnäs de 1479-1501. Homme de grande culture, appro-

⁽¹⁾ Pour la description des sculptures du retable, voir Schnitzaltare, qui donne aussi quelques illustrations, auxquelles nous ajoutons ici des détails d'après des photographies récentes, faites pour l'inventaire général de l'art des églises de la Suède : Sveriges Kyrkor, dirigé par Curman et Roosval.

⁽²⁾ Voir Histoire de l'Art, éd. par André Michel, V. 325.



Fig. I. — Premier maitre de Strengnas.

Une des trois Maries près du Christ mort.

Détail de la sculpture du retable du maître-autel de la cathédrale de Strengnäs.



fondie par longues études pendant des séjours répétés en Italie, il favorisa l'essor des beaux-arts dans son diocèse. Deux retables en témoignent à Strengnäs, tous les deux avec armoiries de l'évêque. Nous venons de parler du plus grand. Quant à l'autre, dans la forme des personnages ce sculpteur se meut dans la tradition de Roger van der Weyden, mais il ne possède pas le caractère monumental du «Premier maître de Strengnäs» et les éléments d'un nouveau réalisme, qu'il ajoute, sont assez chargés. Il y a là des éléments d'une verve caricaturale qui fait penser au sculpteur des fonts baptismaux de Bois-le-Duc de 1492 (1). Le retable contient dans la partie surhaussée du milieu le Calvaire, entourée du Couronnement d'épines et de la Résurrection : Seize autre scènes de la Passion en échelle miniature entourent les grandes niches (2). Les volets peints sont, comme toutes les autres parties, en parfait état de conservation. C'est une œuvre du même peintre qui a décoré les volets du retable de la passion à Gheel.

Date c. 1480-1490.

A juger d'après les poinçons d'Anvers constatés sur quelques-uns des retables du « Second maître de Strengnäs » son atelier a eu son siège à Anvers.

* * *

(1) Fondus par Arnould de Maestricht; le sculpteur serait un maître Wouter? Voir l'Art flamand et hollandais, II, 1995, pag. 53, etc.

(2) On trouve texte et illustrations Schnitzaltäre, p. 12, etc. et fig 8, 13.

Autres œuvres du second maître de Strengnäs ou se rapprochant de son style.

Gheel. Retable de la Passion (voir illustration dans MUNZENBERGER et BEISEL, Zur Kentniss und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutchlands, Frankfurt a. Main 1885-90).

Berlin, Deutsches Museum nr 7700. Retable de la Passion, voir le catalogue déjà cité de Demmler Poinçon d'Anvers.

Praust, Allemagne, Kreis Danzig, Retable de la Passion. Photos par Dr. Stoedtner, Berlin. 23632. 24902.

Klausen, Wallsahrtkirche, Regierungsbezirk Trier Grand retable de la Passion, «flamand, donné en 1490 ». (Dehio, Hanbuch d. deutsch. Kunstdenkm. IV.) Il comprend trois scènes: la Préparation pour le crucifiment, le Calvaire, la Pietà avec la déposition de la croix au fond. Les personnages sont étrangement dispersés sur les terrains et les fonds arrangés comme des paysages. Ils rappelent ainsi le genre des retables de Calcar et diffèrent entièrement de la concentration riche et ferme des retables bruxellois et anversois. Pourtant le style de figure s'approche du Second maître de Strengnas.

Paris, Musée du Louvre, rétable de Colligny, Marne.

JAN BORMAN

Jan Borman, le maître le mieux connu de tous les sculpteurs belges de l'époque est caractérisé dans *Schnitzaltäre*, où nous citons et reproduisons aussi les cinq premiers des retables suivants, qui se trouvent en Suède et lui sont attribués, ainsi que la grande œuvre de *Güstrow* montée en 1522, exécutée peut-être quelques années plus tôt (1), signée.

Villberga, Upland. La passion et l'enfance du Sauveur. Empreinte: BRVESEL.

Västeras, cathédrale, transept septentrional. Sujets et exécution en tout semblables à Villberga. Sans empreinte. Peinture des volets de l'atelier JAN VAN CONINCXLOO, mais sans signature.

Vadstena, église du monastère. Glorification et mort de la Vierge. La sainte famille (2). Sainte Ursule. Quelques scènes de la Passion disposées en prédelle. Empreinte BRVESEL.

Strengnäs, cathédrale, chapelle des fonts baptismaux. Nativité et scènes de la vie de la Vierge. Sans empreinte. Peintures des volets de l'atelier de Jan van Conincxloo, mais sans signature.

Jäder, Södermanland. Passion et scènes de la vie de Marie. Parfaite identité avec plusieurs sculptures des retables déjà nommés. Signature peinte sur l'une des figures : CHEMACHT TE ME-CHELN BI JANNEN VAN WAVERE INT IAER ONS HER DVISENT VIFHONDERTEN M/?/VIRTIEN. Cela veut peut-être dire que Jan van Wavere dont le style sculptural est tout autre qu'ici a polychromé l'oeuvre dans son atelier à Malines avant de l'expédier en Suède. Cette explication est naturellement à discuter.

^{(1) (}Voir aussi FR. von Schlie, Das Altarwerk der beiden Brüsseler Meister Borman und van Orley in Güstrow, 1883.

⁽²⁾ La sainte famille de Vadstena est une réplique simplifiée du petit chef d'œuvre de Borman, le retable d'Auderghem, dans le musée du Cinquantenaire à Bruxelles. Il y a une statuette, comparable à diverses figures des retables nommés, sans doute de l'atelier de Borman, la Vierge assise avec l'enfant feuilletant un livre. Je la connais en trois exemplaires : un au Louvre, un au Deutsches Museum à Berlin et enfin un, de qualité un peu inférieure, à l'Orphelinat d'Anvers. Elle est à comparer aussi avec la Madone debout de Ytterselö. Celle d'Anvers est reproduite chez Bosschère, o. c., fig. 4.

Mon ancienne thèse avançant que le retable, malgré la signature, est essentiellement une oeuvre bruxelloise n'invoque pas seulement l'identité absolue dans le style des sculptures et de l'architecture, avec les œuvres reconnues de Borman mais encore le témoignage très probant d'une inscription à l'un des volets peints: IAN VAN CONINXLOO, BRVSSEL (1).

A cette liste s'ajoute :

Skepptuna, Upland. Sujets et exécution presque identiques à ceux de Jäder. La polychromie est signée par inscriptions en grandes lettres sur les bordures des vêtements : CORNELIS SCHENIER BRUESEL. Sans doute le Cornelius Coninxloo qui, dans le Dictionnaire de Thieme-Becker porte le numéro I. Il est connu pour avoir peint un autre retable sculpté. Il mourut en 1527. Les peintures des volets rappellent le style de Jan van Coninxloo à Jäder, mais l'exécution est un peu plus grossière. Exposé à Upsal en 1918, à l'exposition de l'Art ancien religieux organisée sous la direction de J. Roosval il y fut attribué à Borman. Publié en 1919 dans l'inventaire général des églises de la Suède, dirigé par Curman et Rooosval, Sveriges Kyrkor (2).

Bro, Upland. Passion. L'architecture partiellement semblable à Güstrow, en particulier dans la scène de l'Ecce homo.

Poinçon BRVESEL. Œuvre probablement de l'atelier de Jan Borman, environ 1520. Exposé Upsala en 1918.

Par les inscriptions etc. de Güstrow et de Jäder, les sept nommés retables de Jan Borman en Suède se placent vers 1514-20 (3).

⁽¹⁾ Voir FRIEDLANDER, O. C., VIII, p. 145. etc.; ROOSVAL, Nederländska Altarskap, dans Utställningen af äldre kyrklig konst i Strengnäs 1910. Studier, dirigés par Curman, Roosval af Ugglas. Pour le problème Jan van Wavre voir aussi: Fernand Donnet dans le Bulletin du Cercle archéologique de Malines XXVI, 1921; Van Dorslaer, communications sur l'auteur du retable de Gheel, dans les Actes du Congrès archéologique d'Anvers 1930.

^{(2) «} Sveriges Kyrkor », Province Upland, vol. IV, p. 227, etc., par R. Josephson et Ingeborg Wilke.

⁽³⁾ D'autres attributions à Jan Borman hors de la Suède: Berlin. Deux prophètes 8086, 8087; DEMMLER: « Borman nahestehend ». Comparez les prophètes dans le retable de Stora à New-York. Retable chez Mrs Stora à New-York, que l'auteur connaît seulement par une photographie

Vierselö, Province Södermanland. Dans la niche du milieu, la Vierge debout, l'enfant demi-nu, porté sur le bras droit, joue avec la feuille d'un livre que tient sa mère. A gauche S. Botvid, et à droite S. Eskil, tous deux Saints missionnaires de la province de Södermanland en Suède. Leur présence prouve que le rétable a été commandé expressément pour une église de Södermanland, où ces deux saints ont vécu et ont trouvé le martyre. C'est surtout la madone, qui nous ramène vers l'atelier Jan Borman. Elle ressemble aux femmes des retables d'Auderghem et de Vadstena. On n'a pas trouvé de poinçon. Date 1500-1510. (1).

* *

LE MAÎTRE DE VECKHOLM

Le maître anonyme de Veckholm. Les œuvres rassemblées sous ce nom ressemblent à celles de Jan Borman. Mais le maître de Veckholm forme ses draperies avec des plis plus aigus et des lignes moins calmes. Dans ses compositions il emploie quelquefois des figures de premier plan vues de dos, comme Borman, mais il préfaire les figures communiquée par les propriétaires La Nativité, entourée de la Circoncision et l'Epiphanie. Au-dessus de la Nativité, le Couronnement de la Vierge, au-dessous, deux prophètes. En partie très proche du rétable de Jâder de Jan Borman. Les détails de l'architecture indiquent une date

(1) Voir Roosval dans la publication de l'exposition de Strengnäs, 1910.

plus récente, environ 1520.

Stockholm. L'hôpital de Danviken possède une paire de volets provenant d'une prédelle, dont les peintures — entre autres la Stigmatisation de St. François — doivent être attribuées à Jan van Coninxloo. Les autres parties du rétable sont perdues. S'il y avait un corpus sculpté, on conjecturerait une grande œuvre de Jan Borman. Les panneaux viennent de l'église des franciscains à Stockholm. Wettergren, dans la publication citée de l'exposition de Strengnäs.

Je ne vois pas de raison de refuser au Retable Pensa di Mondari, Hôtel de Ville à Bruxelles, l'attribution à l'atelier de Borman. Sa conformité avec les rétables de Güstrow et de Suède est parfaite. Voir Destrée, Tapisseries et Sculptures, p. 66, pl. 41, 42 FRIEDLANDER, Alt Nieder-lândische Malerei, VIII, p. 148, attribue les peintures des volets à Jan van Coninxloo

A Saintes, le retable de Sainte-Renelde révèle (à juger d'après une photographic) le style de l'atelier de Borman d'environ 1500.

Bændael (Izelles), près de Bruxelles Retables avec deux scènes de l'histoire de Saint-Jacques majeur.

Tongres, Notre-Dame. Retable du maître autel avec la Dormition comme scène centrale. Ouvrage d'un maître bormannesque, marqué sur la caisse avec le poinçon d'Anvers : le castel (voir Destrée, o. c., 1X, 385)

de profil. A Güstrow dans le retable de Borman, sur les 26 figures des côtés de l'avant-plan 16 sont vues de dos ou presque. Chez le maître de Veckholm, dans le plus grand de ses retables suédois, à *Ljusdal*, sur 18 figures des deux côtés des avant-plans 15 sont de profil, seulement 3 de dos. Telle est aussi la tendance générale des maîtres d'Anvers, qui seront nommés plus loin : le Maître de Viborg, Jan de Molder et Gielizs. Pour cette raison déjà le maître de Veckholm se rapproche de l'école d'Anvers. Mais l'influence de Jan Borman est aussi chez lui tellement évidente qu'il faut le caractériser comme l'élève et imitateur de Borman.

Veckholm, Province de Upland. Au milieu : le Calvaire. Au-dessous, martyre de Saint-Laurent, à gauche Ecce homo, à droite Pietà. Poinçon de Bruxelles, à peine visible. Sur la prédelle, les écussons d'un archevêque et d'une famille noble, propriétaire d'un château voisin, semblent indiquer une date entre 1487 et 1514, probablement vers 1500-1510. Les arcatures des niches semblables à celles de Güstrow (1).

Ljusdal, Province de Hälsingland Le Calvaire en grande partie identique avec celui de Veckholm. Au-dessous Pietà; des deux côtés: scènes de l'enfance; prédelle: le lavement des pieds, la Cène, le Christ au Gethsémane. L'auteur ne connaît le retable que par la photographie de l'Académie des Antiquités à Stockholm. Date: probablement 1500-1510.

Nordingrà, (Province Angermanland) sculpté par un imitateur du maître de Veckholm. Calvaire entouré du Portement de la croix et Pietà. Les compositions et le dessin des figures sont en grande partie des imitations grossières du retable de Ljusdal. Poinçon d'Anvers. Peintures des volets, côtés intérieurs : scènes de la Passion, cotés extérieurs : histoire de la Madone etc. Ouvrage grossier imitant en quelques parties les peintures des volets de Güstrow dont Friedländer (2) caractérise l'auteur comme un apprenti de Bernard van

⁽¹⁾ Voir reproduction dans le Schnitzaltäre, fig. 47.

⁽²⁾ Altniederlândische Malerei, VIII, 149.

Orley. Le retable anversois de Skärkind possède aussi des peintures apparentées (voir plus bas).

Ytter-enhörna, province de Södermanland, diocèse de Strengnäs. Petit retable dédié à la Passion. La marque d'Anvers a été découverte sur la tête d'un des personnages. C'est bien le style de Jan Borman qui est imité ici par une main inférieure, mais le Borman de 1490, comme il était dans le retable de Louvain. La date de l'œuvre serait donc environ 1500.

* * *

PASQUIER BORMAN

Pour caractériser Pasquier, le fils de Jan Borman, il est nécessaire d'observer non seulement les figures isolées, mais leur effet dans l'espace et l'architecture qui les entoure. Il est vraisemblable qu'ici comme ailleurs un maître menuisier a été l'auteur du travail technique de la caisse, mais les deux éléments s'unissent dans un ensemble artistique tellement harmonieux qu'il faut y voir une unité de volonté, sans doute celle du sculpteur. Ce qui diffère d'abord des œuvres du père c'est l'espace libre en haut des scènes. Les dais ne pèsent plus sur les têtes des statuettes, ils ont aussi en eux-mêmes une apparence de légèreté. On évite les arcs réguliers, tout est en petites galeries, fines comme des dentelles. Dans la sculpture proprement dite, Pasquier qui avait été longtemps le collaborateur de son père, garde les formes de celui-ci pour les personnages — tels les tortionnaires — dont il existait des modèles. Mais il accuse les côtés caricaturaux, il taille des plis moins calmes et avec plus de profondeur. Il est moins sculpteur que son père mais peintre à un plus haut degré. Dans quelques figures il se décide pour le chemin des romanistes (1).

Le retable de *Herenthals* en Belgique, dédié au SS. Crépin et Crépinien, œuvre signée, forme le point de départ des attributions.

Malheureusement, cette œuvre magnifique a été honteusement restaurée, au moyen de statuettes toutes nouvelles, orgueilleusement

^{(1) (}Voir Schnitzaltäre, fig. 48)

⁽²⁾ Voir pour d'autres éléments de son caractère Schnitzaltare et Thieme-Becker, Künstlerlexikon.

placées au premier plan et cachant les sculptures originales. On trouve là un exemple capital de mauvaise restauration (1).

En Suède nous avons attribué à Pasquier Borman un petit retable de *Skånela*, province d'Uppland, diocèse d'Upsala, appartenant maintenant à la cathédrale d'Upsala, dont il décore la chambre du trésor. La niche centrale représente la rencontre de Joachim et d'Anne devant la Porte dorée. A l'arrière-plan des paysannes vont vers la porte de la ville, portant leurs produits à vendre dans des corbeilles. Les murs de la ville se perdent dans un lointain plein d'ombre où se meurent des figures toutes petites. Au-dessous la Parenté de la Vierge. A gauche et à droite la légende de Sainte Anne se complète.

La caisse porte l'empreinte d'une tête juvénile, probablement le Saint Michel de Bruxelles. Date probable : environ 1520-25.

Vesteras, Musée. Petit retable avec la glorification de la Vierge ayant appartenu à l'église de Sala-landsförsamling. La description de Schnitzaltäre indique toutes les raisons qui militent en faveur de l'attribution à Pasquier.

LE MAÎTRE DE VIBORG

A Viborg en Danemark, l'église Viborg-Söndre-sogn possède un retable anversois avec le poinçon de la main, publié avec reproductions

(1) Un cavalier de la scène du milieu indique, je crois, que le groupe 8092 du Deutsches Museum Berlin, serait l'œuvre de Pasquier; ce groupe représente un cavalier et un soldat à pied.

I.es retables suivants, hors de la Suède, sont probablement sortis de l'atelier de Pasquier :

Lombeek, Notre-Dame. (Voir Münzenberger et Beissel, o. c. et Ysendyck, Documents classés, III, Retables, pl. 4.)

La Dormition de Jan van Cleve du musée de Munich 1515 a servi de modèle pour une des scènes. Environ 1520.

Villers-la-Ville, retable de la Vierge. (Voir Bulletin des comm. d'art et d'archéol. IV, 1865, p. 232 : notice sur la restauration). Environ 1520. L'inscription « 1538 », dont parle Beissel doit être une erreur. L'architecture est encore toute gothique.

Je ne connais que superficiellement les trois œuvres suivantes, mais je crois devoir les attribuer à Pasquier.

Liège. Eglise de Saint Denis, retable de la Passion sauf la prédelle qui est plus récente. Environ 1525.

Boendael, (Ixelles) près de Bruxelles. Retable de Saint-Christophe. Environ 1530.

Roubeix (Dép. Aisne en France). Retable avec la légende des Saints Crispin et Crispinien. Photographie au Deutsches Museum, Berlin, que M. Demmler a eu la bonté de me communiquer. C'est un ouvrage au moins très voisin du Pasquier.

et commentaires abondants par M. Francis Becket (1). Cette œuvre, la mieux publiée, doit donner son nom à l'atelier anonyme. On y trouve une architecture avec couronnement en lignes concaves, renfermant, dans la partie du milieu surhaussée, le Calvaire, à gauche le Portement de la croix, à droite la Lamentation sur le corps du Christ, à l'étage inférieur 4 scènes de l'enfance de Jésus-Christ entourant une niche avec Jessé et les prophètes (2). Les volets peints des deux faces complètent l'histoire de la Passion et y ajoutent la Messe de Saint Grégoire avec la Cène et les Noces de Cana. M. Becket a justement remarqué que les peintures émanent du même atelier que celles des volets du retable Straeten Ponthoz dont la sculpture relève cependant d'un autre groupe (voir plus bas). Les peintures de Viborg sont toutefois plus jeunes. On y voit de grandes figures en pose contraposte, invention encore inconnue au peintre lorsqu'il a travaillé au retable Straeten Ponthoz.

En Suède j'attribue à l'atelier du maître Viborg le petit retable d'Ârsunda, province de Gestrikland, diocèse d'Upsala. Dans la partie rectangulaire du milieu, surhaussée: Vierge à l'enfant, debout, encadrée d'un rosaire. A gauche, la Nativité, semblable à la scène correspondante de l'œuvre attribué à Jan De Molder voir plus bas), mais la structure des statuettes diffère du genre de de Molder par quelques lignes perpendiculaires des plis, qui comme des contreforts renforcent l'attitude des personnages. A droite: La Circoncision. Plusieurs figures y sont d'une identité presque complète avec celles de la Circoncision de Viborg. L'étage inférieur donne L'Annonciation, La Visitation, La sainte famille, L'Epiphanie, où se voit la

⁽¹⁾ Altertavler i Danemark, Copenhague 1895, Pl. LXII-LXIX.

⁽²⁾ Le même style et même en grande partie littéralement les mêmes scènes se retrouvent dans l'église Marienkirche à Osnabrück en Westphalie. Ici la partie surhaussée du milieu est simplement rectangulaire et les dais des scènes de côtés sont données en demi cercle, tandis qu'à Viborg elles forment un arc en dos d'âne. D'où nous concluons qu'Osnabrück est plus ancien que Viborg, peut-être d'environ 1505.

Hulshout, Belgique, Province d'Anvers, Retable très parent de celui d'Osnabrück, mais plus petit. Reproduction dans Bosschère, o. c. fig. 22.

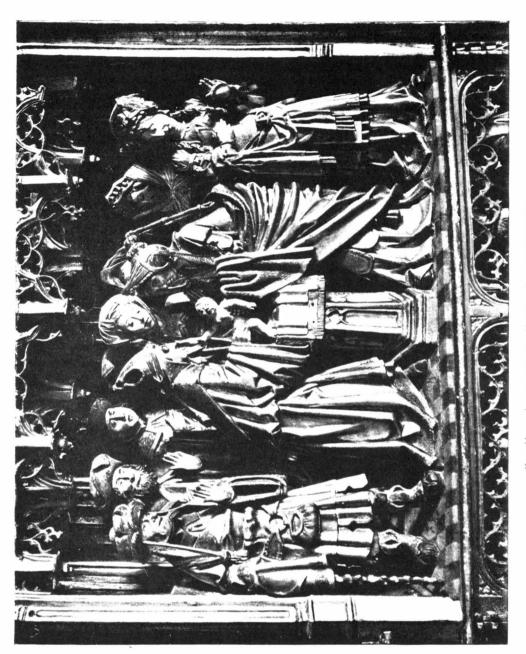


FIG. II. -- LE MATTRE DE VIBORG, LA CREGONGISION, Débuil du redable d'Arsunda (Suède).



parenté avec le groupe Jan de Molder (1). La Présentation au temple est identique à la scène correspondante de Viborg.

Sur la prédelle sont peints donateur et donatrice, etc. Les peintures des volets complètent l'histoire de la Madone.

D'après l'architecture de la caisse, qui manque de toutes les nouveautés visibles dans le retable de Viborg, Årsunda est d'une date plus reculée. Pourtant des formes italianisantes entrent pour une certaine part dans les bâtiments des peintures des volets; nous ne pouvons donc guère nous éloigner des environs de 1510.

En Suède encore, la cathédrale de Vesterås, riche en retables, possède un triptyque avec la Madone encadrée d'un rosaire dans la partie du milieu surhaussée et rectangulaire. Le rosaire est encore entouré de la mandorle rayonnante, de la demi-lune de l'Apocalypse et d'un arbre de Jessé. Des deux côtés se voient l'Epiphanie et la Présentation au temple. En bas, une série de petites scènes de l'enfance de Jésus-Christ. La sculpture est relativement grossière, mais la connexion avec le maître de Viborg est visible : les corps sont larges et solides, les plis des robes souvent disposés en éventail, les pans des justaucorps ressemblent à des lambrequins de quelque matière dure. C'est un ouvrage d'atelier médiocre.

Comparez la Présentation au temple de Vesterås, avec la Circoncision de Viborg. Les contours rectangulaires de la caisse de Vesterås sont conformes à ceux d'Årsunda. Observez un détail à Vesterås : les entrelacs offrent des feuilles vivantes, tandis qu'à Årsunda ils sont encore tout géométriques. Pour ces raisons nous croyons devoir descendre l'âge du retable de Vesterås, mais pas plus qu'à environ 1515. Les peintures des volets, 12 représentations de la vie du Seigneur, quoique proches de celles de Viborg, ne sont pas du même peintre.

Les retables de Hökhuvud (Upland, Suède) de Frustuna (Södermanland, Suède, maintenant Musée Historique, Stockholm) et de Vana en Finlande — tous trois dédiés à la Passion avec de petites scènes, en bas, racontant l'enfance du Sauveur, comme à Viborg —

⁽¹⁾ Voir par ex. Dillnäs, plus bas, page 152.

sont très semblables entre eux; seulement la caisse de Vånå est limitée en haut par des lignes concaves tandis qu'à Hökhuvud et Frustuna elles sont dessinées en rectangles.

D'autre part, Hökhuvud et Frustuna ont introduit pour les trois crucifiés un nouveau type qui se rapproche du maître Jan de Molder. Nous croyons donc voir à Hökhuvud et Frustuna un rejeton sur la plante du maître de Viborg, rejeton sur lequel nous pourrons suivre le développement d'une école nouvelle, l'atelier de Jan de Molder. Dans la série de ses ouvrages, Hökhuvud se placera vers l'an 1510. Les peintures de Hökhuvud sont du même auteur que celles du rétable Straeten Ponthoz et des retables Botkyrka et Vesterlöf stad.

Les œuvres que nous avons pu relever comme sorties de l'atelier Viborg seraient donc à ranger dans l'ordre suivant :

Osnabrück et Hulshout	environ	1505
Hökhuvud et Frustuna	>>	1510
Vesterás	4)	1510
Viborg	>>	1510-15
Vånå	>>	1515-20

Un autre atelier semble encore émaner de celui de Viborg. En regardant le retable de la Vierge à Vesterås on pense au Maître de Briefkapelle (1) de Notre-Dame à Lübeck.

Un petit retable à Säby, en Danemark, portant l'image de la Madone entourée des branches de l'arbre Jessé, est parent du style grossier

⁽¹⁾ La note très personnelle du maître anonyme de Briefkapelle se révèle dans une œuvre magnifique : le retable de la Vierge dans la chapelle méridionale de Notre Dame de Lübeck, généralement appelée !a Briefkapelle (voir Goldschmidt, Lübecker Malerei und Plastik, Lübeck, 1890. Taf. 37, 42, daté par l'inscription peinte sur les volets 1518, entré dans l'église par une donation de 1522, 0. c., p. 23). Le maître sculpteur aime donner aux statuettes une position solide en élargissant les plis vers le bas en forme d'éventail. Dans la sculpture des visages il sait donner aux jeunes femmes une douceur enfantine et aux vieux dignitaires une laideur amusante. Les cous très larges montrent de façon outrée leurs muscles qui se continuent vers les angles de la bouche. On attribue au même maître le retable de l'église Notre Dame à Danzig, chapelle de St. Rénold, avec des scènes de la vie de Sainte-Anne et de la Vierge. Ce retable est surmonté d'une tourelle ouverte avec une grande statue de Saint-Reinhold. La main d'Anvers y est plusieurs fois imprimée. Monté en 1516 (voir Dehio, Handbuch, II, 103, où la parenté avec le retable de Briefkapelle est déjà notée-Photo du Staatliche Bildstelle, Berlin); voir aussi Mûnzenberger et Beissel, o, c, pl. 80.

du triptyque de la Vierge à Vesterås. Il est publié dans le grand ouvrage de Becket déjà cité, planche LXX.

JAN DE MOLDER

Par la découverte des documents du contrat entre le maître Jan de Molder et l'église d'Averbode, le retable provenant de cette église a été pourvu d'un nom sûr d'auteur. Il est conservé au musée de Cluny et publié par M. Lavallaye. Il constitue le point de départ pour l'établissement de l'œuvre de Jan de Molder. A l'atelier de Jan de Molder nous croyons devoir attribuer plusieurs retables conservés en Suède et en autres pays. J'ai cherché ici à les mettre par ordre chronologique.

Le maître sort de l'atelier du Maître De Viborg. Le retable de Hökhuvud (province Upland) est le chaînon de transition. Le Calvaire, formant partie centrale rectangulaire et surhaussée, ainsi que la scène de droite, la Mise au tombeau, gardent le style de « Viborg ». A gauche, le Portement de croix, représentation qui, avec les petites scènes de l'étage inférieur : l'Annonciation et autres sujets de l'enfance du Sauveur se rangent mieux avec les retables qui suivent.

Le retable de *Frustuna*, province de Södermanland, maintenant au Musée historique de Stockholm, est presque identique à celui de Hökhuvud. Seulement le style est partout en meilleure concordance avec celui d'Averbode.

Lofta, province de Småland, maintenant au Musée historique de Stockholm. Silhouette à angles droits, milieu surhaussé. Partie centrale : La Dormition avec le Couronnement de la Vierge dans un étage compris du baldaquin, le tout encadré par un arbre de Jessé, dont les branches pénètrent dans un étage inférieur où se voit Jessé dormant, entouré de quatre prophètes. A gauche la Nativité audessous de laquelle deux petites scènes : l'Annonciation et la Visi-

tation. A droite : la Présentation au temple, au-dessous de laquelle la Circoncision et l'Epiphanie.

La main d'Anvers se trouve entre les sculptures.

Dillnäs, Södermanland (1) retable très proche de celui de Lofta, quoique plus petit.

La partie du milieu, rectangulaire, surhaussée, nous montre La Dormition de la Vierge, et en bas, l'Epiphanie. A gauche, la Nativité, à droite la Circoncision.

Jonsberg, province de Östergötland. Silhouette avec contour supérieur plusieurs fois courbé en lignes concaves, l'architecture en général identique au retable d'Averbode, seulement plus riche. Partie centrale : Calvaire, encadré des sept sacrements, etc. A gauche : Portement de la croix. A droite : Pieta. Etage inférieur, de gauche à droite : Annonciation, Visitation, Nativité, Rois mages, Circoncision, Présentation. Volets perdus. Poinçon d'Anvers — la main — dans les sculptures.

Skärkind, province de Östergötland (1). Très voisin des retables déjà nommés. Les scènes inférieures presque identiques à celles de Lofta. Les trois supérieures représentent : la Nativité, la Dormition, l'Epiphanie. Sur les volets l'histoire de la Vierge est peinte dans le même style que sur les deux autres retables. A Lierre, en Belgique, le retable peint dit « de Colibrant » renferme une scène de mariage

- (1) Après Dillnäs se place le retable d'Averbode, déjà nommé, au musée de Cluny. C'est par la date d'Averbode (1513) que nous osons proposer pour les retables pré-nommés une datation d'environ 1505-1512. Avec l'architecture de la caisse d'Averbode commencent, dans cette série, les silhouettes couronnées de lignes plusieurs fois courbées. Voir J. LAVALLEYE, Le retable d'Averbode, La Revue d'Art, XXVIII, p. 141, Bruxelles 1926.
- (1) Zuckau en Allemagne, (photo du Dr Stoedtner, Berlin) se place dans la série des œuvres de Jan de Molder entre Jonsberg et Vesterlovsta à Reval, en Estonie, un petit retable conservé au musée, représentant la sainte famille, semble émaner du même atelier. Voir Münzenberger et Beissel, o. c., pl. 34.

Anvers, Musée des antiquités, petit retable avec la lamentation autour du corps du Sauveur, semblable à la scène correspondante à Jonsberg. Voir reproduction chez J. de Bosschère, la Sculpture anversoise. Bruxelles 1909, fig. 20, de Bosschère remarque (p. 94) que le petit retable a été commandé par un frère du Couvent d'Averbode. Il est bien probable qu'on ait employé le même atelier que pour le grand retable, nommé plus haut.

Berlin Fragments de retables, deux groupes de la circoncision, dont l'un avec le numéro 22.891. Voir catalogue de DEMMLER. A comparer : Dillnäs.

de dessin semblable. Comparez ce qui a été dit sur le retable de Nordingrà Skärkind et trois autres retables en Suède : Jonsberg, Lofta et Frustuna sont reproduits par M. de Bosschère d'après des photographies de l'Académie des Antiquités de Stockholm (1).

Botkyrka, province de Södermanland. Contour supérieur en courbes concaves. Milieu : Calvaire; au-dessous, quatre prophètes, entourant Jessé, dont l'arbre continue dans la niche supérieure, formant cadre à la scène du Calvaire. A gauche : Portement de la croix, au-dessous la Circoncision. A droite : Descente de croix; au-dessous, Présentation au temple. Les volets peints représentant des scènes de la Passion sont des produits de l'atelier d'où sont sortis les peintures du retable de Gielisz dans la collection Mrs Stora, à Paris, auparavant chez le comte Straeten Ponthoz, voir plus bas.

Vesterlövstad, province d'Upland, reproduit presque exactement le retable de Botkyrka.

Les volets avec la messe de Saint Grégoire, la rencontre d'Abraham et de Melchisedech et la manne dans le désert, etc. sortent de l'atelier de peinture cité pour Botkyrka.

Les retables Botkyrka, Västerlövstad et Skärkind forment un ensemble d'une unité si absolue, qu'on les dirait sortis du même atelier, la même année. Dans le dessin des scènes il règne un grand mouvement que dessinent des courbes énergiques se contrebalançant. Ce principe de mouvement n'est pas si dominateur dans l'ensembl-formé par les retables d'Averbode et de Jonsberg où se trouven plusieurs scènes offrant de préférence des figures verticales. De personnages, qui sont debout devant les larges corniches, y formen aussi coulisses des deux côtés du premier plan. Il semble même que dans le retable de Jonsberg, Visitation, Nativité, Circoncision, Présen tation soient d'une autre source.

Dans les parties principales pourtant le rapport entre Jonsberg et Västerlövstad est évidente. Le même grand rythme y règne et en général les mêmes personnages y jouent leur rôle. Il est vrai qu'à

⁽¹⁾ J. DE BOSSCHÈRE, La sculpture anversoise aux XVº et XVIº siècles, Bruxelles 1909. — M¹¹º la Baronne Greindl à Bruxelles, a attiré mon attention sur la ressemblance entre Skärkind et Lierre.

Västerlöfstad la partie droite du premier plan du Calvaire est occupée par deux soldats qui n'existent pas à Jonsberg à la même place. Mais on les retrouve tous deux près de la croix (1), dans les mêmes attitudes dansantes, quoique en échelle plus petite.

L'activité de l'atelier de Jan de Molder semble se continuer dans celui de GIELISZ dont la liste suit ici.

MAITRE GIELISZ

Nous connaissons ce nom grâce au retable de S. Pierre à Dortmund de 1521 dont le contrat original a été publié par O. Stein (2). En face de cet énorme complexe de bois, d'or et de couleur, nous reconnaissons dans le maître Gielisz le plus gigantesque de tous les

(1) Västerlövstad a, parmi les retables anversois de l'Allemagne, son frère le plus proche à Merlbei an der Mosel, où, de plus, les peintures des volets et l'architecture du retable sont de même facture. Münxenberger et Beissel, Zell o. c. pl. 38. Le Jessé du Musée de Berlin nº 8088 répète les Jessé de Botkirka et de Skärkind. Voir Denmler o. c.

Frankfurt-am-Main, Leonhardtkirche vient immédiatement après Skärkind. Certaines formes architectoniques indiquent le commencement de la Renaissance et placent donc le retable un peu après 1520. Du même groupe : le retable des martyrs à Xanten et le retable de S. Martin à Münstermaifeldt.

- (2) Dans le Beiträge zur Geschichte Dortmunds, herausgeg, v. Histor. Verein f. Dortmund XXII, Dortmund 1913.
- (3) Dans la série des œuvres du maître anonyme de Viborg, nous avons fixé Hökhuvud comme ayant une grande affinité avec Viborg mais en même temps formant chainon de transition avec l'atelier Jan de Molder. Il y a un autre retable frère de Hökhuvud à Waase, petite église dans l'île Rügen, en Mecklenbourg: les trois crucifiés de Waase, sont presque identiques à ceux de Hökhuvud. Par plusieurs statuettes, pourtant, Waase révèle la manière du maître Gielesz. Voir p. ex. la scène où un saint est frappé par des soldats furieux. Waase est donc l'anneau de transition entre l'atelier du Maitre de Viborg et le Maitre Gielisz.

Anrich, Ostfriesland. Retable de passion, semblable à Waase. La Résurrection à comparer avec Haverö. Vu par une photo au Deutsches Museum, Berlin, nº 14196.

Le retable de Schwerte, qui par plusieurs scènes est relié à celui de Dortmund, doit probablement être daté comme contemporain du retable de Haverö, d'après l'architecture du retable ou la ligne ornementale sous le Calvaire garde encore sa nature de ligne horizontale, tandis que, plus tard, on préfère une ligne légèrement courbée aux deux bouts.

C'est le même cas pour le retable de la Passion, appartenant à Mrs Stora à Paris, antérieurement au Comte de Straeten Ponthoz. (Voir Ysenduck. o. c. et Bulletin des commissions royales, Bruxelles 1891, p. 99). Nous avons signalé les peintures de ce retable comme étant du même maître que celui qui a peint les volets du retable de Viborg ainsi que ceux-ci du retable des martyrs à Xanten et du retable de la Passion du Christ à Merl.

entrepreneurs de retable des Pays-Bas. Un style uniforme caractérise presque la totalité de ses productions, quelquefois traitées avec une force artistique assez bien équilibrée, mais souvent révélatrice d'un modelage grossier. On travaille les personnages en relief plutôt qu'en ronde bosse, même ceux du premier plan, où les protagonistes, aux gestes chargés, forment une trâme tendue verticalement qui rappelle la façade des dais dorés. Le tout affecte donc l'apparence d'une espèce de grille ou d'un relief ajouré, ce qui donne aux façades des retables un aspect curieux de solidité. Ils ressemblent — quand on illumine les cierges de l'autel — à une cascade d'or. Les figurants des scènes ne sont pas beaux. Ils ont la tête trop grande, des mouvements anguleux, les nez à l'arête aiguë, à la base large, souvent un peu retroussés, des pieds de la largeur d'une patte de canard.

En Suède nous retrouvons les spécimens suivants de l'atelier Gielisz.

1) Le retable de l'église rurale de Häverö, province d'Upland. La partie du milieu, rectangulaire et surhaussée, contient un Calvaire. A gauche le Couronnement d'épines, à droite la Résurrection qui est très semblable à la scène correspondante de Straeten-Ponthoz. A l'étage inférieur l'Annonciation, la Nativité, l'Epiphanie, la Présentation au temple, la Fuite en Egypte.

Dans la cathédrale de Vesteras (1), le maître autel est orné d'un retable de la Passion avec double paire de volets. Le corpus ainsi que

(1) C'est après Vesterås que se range chronologiquement le retable de Süggerath (Reg. Bezirk Aachen), voir reproduction chez Münzenberger et Beissel, 10 c., pl. 79. Plus tard vient celui de l'église de Saint-Pierre à Dortmund, déjà signalé (Photo Musée Folkwang, Hagen, 1521), c'est dans le retable de Dortmund que se voit, pour la première fois dans ce groupe, la ligne courbée sous le Calvaire. Voir Münzenberger et Beissel, pl. 37.

Bielefeldt. Eglise « Altstaedter Kirche des heiligen Nicolaus ». Peut-être de Gielesz. Daté 1523. Ligne courbée sous le calvaire.

Cathédrale de Cologne, Retable de Saint Agilolfus, auparavant dans l'église Santa Maria ad gradus. L'architecture du retable est de la même espèce que les derniers spécimens de l'atelier du maître Gielisz. La date doit donc en être environ 1525. Les scènes du retable — la Passion dans les trois niches — entrent dans les traditions de Jan de Molder et du maître Gielisz. La sculpture du détail est grossière, mais l'aspect général, aux ombres profondes sous des architectures spacieuses est charmant. Quelques types humains ressemblent à ceux du retable de Briefkapelle à Lûbeck.

Le corpus rectangulaire contient dans sa partie médiane, le Calvaire dont la partie inférieure se rapproche du style de Jan de Molder. A gauche, dans deux étages, le Christ devant Pilate et le Portement de croix. A droite, le Christ aux limbes et la Résurrection où le Christ est tout-à-fait semblable au Christ de Havero.

les scènes sculptées des côtés intérieurs des volets présentent le drame de la Passion. Comme couronnement, on a placé une espèce de petit retable, mais du même atelier et à peu près du même temps. Sur le toit du petit retable a encore été ajouté un pignon aigu ainsi que trois statuettes. Par ces movens l'ensemble a pris une apparence monumentale qui sied à la place très importante qu'il occupe sur le maître autel d'une grande cathédrale gothique avec déambulatoire. Il possède aussi une prédelle aux grandes niches vides, probablement faite pour contenir des reliquaires. Là se voit l'inscription avec le nom du donateur Sten Sture. Gouverneur de la Suède, la date 1516 etc. Il semble que l'atelier de Gielisz possédait dans son stock un grand retable rectangulaire de la Passion, et un petit triptyque de Corpus Domini. Avec ces réserves maître Gielisz a répondu à la commande du gouverneur de la Suède. Erigées dans l'église en 1516, les parties essentielles du retable sont peut-être d'une date un peu plus reculée (environ 1514). La prédelle a été ajoutée par un atelier suédois. Les peintures des volets sont d'un intérêt spécial comme ouvrage du maître de l'abbave de Dilighem ou de son atelier. L'œuvre de ce peintre se trouve enrichie de 28 panneaux dont plusieurs de bonne qualité, représentant des scènes de la Passion. Melchisedech, la Pluie de manne, la Trinité (où l'artiste se sert de Dürer, mais avec un accent tout personnel, comme il le fait aussi dans la Marie-Madeleine nue du Musée de Bruxelles), le Jugement dernier, et deux scènes un peu énigmatiques que j'interprète comme S. Léonard prêchant et Les pèlerins arrivant à l'autel du saint pour lui offrir des chaînes, etc.

LE MAÎTRE DE VAKSALA

Par les types des personnages du grand retable de Vaksala — église rurale tout près d'Upsala — ce maître sculpteur se rapproche de l'art hollandais. Ainsi plusieurs des statuettes de femmes ressemblent à la madone de Jacob Cornelisz d'Amsterdam. Son œuvre à



Fig. III. — Maitre Gielisz, La Résurarition, Fragment du rotable de Havere (Suede),



FIG. IV. — LE MAITRE DE DILIGHEM, LA TRINITÉ. Volet peint du retable du maître-autel de la cathédrale de Västerås.

Vaksala est à ma connaissance la seule de son genre. Le corpus rectangulaire représente en trois parties la Passion; les volets sont occupés par des statuettes isolées de saints et de saintes. Cette ordonnance, hors des règles des retables des Pays-Bas, s'explique par un désir du client qui visiblement y a voulu honorer tout le ciel des martyrs et des docteurs chers aux Suédois en les disposant à la mode traditionnelle de l'art baltique. On y voit entre autres S. Brigitte de Vadstena, S. Olof le roi, S. Botvid de Sudermanie. La prédelle contient les statuettes des Vierges folles et sages. On y voit, la main d'Anvers imprimée. Sur les faces extérieures d'un style proche de celui des sculptures les volets sont munis de peintures et représentant : le Martyre d'Ursule et de ses compagnes et le martyre des dix mille sur le mont Ararat. Date d'environ 1510 (1).

Je mentionne pour finir l'énumération des retables gothiques encore quelques fragments (au Musée National de Copenhague) provenant de l'église de *Skalholt* en *Islande*, qui prouvent que cette île éloignée a possédé un retable anversois d'environ 1525. Atelier inconnu.

* *

GUILLAUME HESSELS

Guillaume Hessels marque la dernière étape évolutive des retables sculptés. Ses figures sont romanisantes, mais il garde en général la composition traditionnelle des scènes, entourées d'une architecture encore toute gothique. Son nom est attaché au retable d'Oplinter (Musée du Cinquantenaire) qui date de 1524 ou 1525 (2). Toutefois dans d'autres œuvres avec figures romanisantes sculptés, par d'autres maîtres, l'architecture se transforme et prend son allure Renaissante.

Pour les pays nordiques cette ultime manifestation du vieil art

⁽¹⁾ M. le Professeur H. Cornell a prétendu, et avec des raisons très fortes, que le magnifique retable de Vaksala aurait été destiné pour un des autels de la cathédrale d'Upsal (Vaksalaskapets Hemlighet, Svensk Tids krift. Stockholm 1918, p. 115).

⁽²⁾ V. YSENDYCK, O. C. Retables Pl. I, Bosschere, p. 113-

des retables vient trop tard. Vers 1525, quand ce genre commence, le mouvement luthérien a déjà pris pied dans nos pays. On sait que la doctrine de Wittenberg fut officiellement acceptée pour la Suède et la Finlande en 1527-1529, pour le Danemark en 1536 et bientôt après pour la Norvège et l'Islande.

Le retard du Danemark et de la Norvège à suivre les nouvelles doctrines explique la présence dans ces pays de quelques exemplaires du nouveau type. C'est, par exemple, en Norvège, le retable de Ringsaker. Son architecture ressemble à celle du retable de la chapelle S. Reinold à Dantzig. Dans le corpus figurent le drame de la Passion, avec le « Gnadenstuhl » et une niche fermée pour contenir l'ostensoir. Sur les faces internes des volets figurent 12 images sculptées de saints et de saintes parmi lesquelles on remarque le norvégien S. Halvar avec sa pierre de moulin. Preuve, que cette ordonnance inaccoutumée dépend, ici comme à Vaksala, d'une commande spéciale d'un client du Nord. Le retable a été publié avec description et une reproduction sommaire par Harry Fet (1).

Le style des figures et de l'architecture est semblable à celui des retables de Pailh et de Herbais-sous-Piétron tous deux clans le Musée du Cinquantenaire à Bruxelles. Ce n'est pas le style personnel de Hessels mais il s'approche de son type.

JOHNNY ROOSVAL.
Professeur à l'Université de Stockholm.

⁽¹⁾ HARRY FET, Norges Kirker i Middelolderen, Kristania 1909, p. 131. Voir aussi Reinert Svennsen. Ringsaker Kirke og Albertavle, Kristiana 1899.

Dans ce groupe, pris largement, entrent les œuvres suivantes de Hessels ou d'un style voisin du sien: Retables de Pailh, S'Heeren Elderen, Chapelle d'Herbais sous Pietron, Oplinter, Wannebecq en Hainaut (1530), Château de Widevale (v. Destree, Annales Ac. roy. archéol. LXX, p. 407, Magendael (1526, d'après Beffroi, III, 206, ouvrage de Hessels), Op-Itter (par Jan van Kalbern ou Vennay d'après le Bulletin des Commissions royales, d'art etc. XVIII, 234).

D'autres retables sculptés de la même classe sont relativement rares, les triptyques avec peintures seules ayant presque exclusivement acquis alors les sympathies de la clientèle.

MARQUES DE SCULPTEURS ET DE POLYCHROMEURS MALINOIS

L'historien de l'art sculptural connaît, à présent, la marque aux trois pals, représentative de l'écu communal de Malines, imprimée, par un fer rougi au feu, dans le bois des pièces de sculpture d'origine malinoise. Exactement déterminée, par notre collègue M. Cam. Poupeye (1), grâce à l'examen et à l'étude comparative d'une importante série de pièces de sculpture, réunies à l'Exposition d'art ancien tenue à Malines en 1911, cette marque aux trois pals se retrouve, et on peut la distinguer d'une façon très nette, sur de nombreuses statues et statuettes des xvie et xviie siècles, répandues dans tous les musées de l'Europe.

Bien que le type de cette marque d'origine n'ait jamais varié, ses dimensions subissent un changement, qui pourrait être concomittant de celui du doyen ou juré de corporation, ou de tout autre mandataire communal chargé d'apposer sur les œuvres des sculpteurs, à titre de contrôle, la marque d'origine. Les périodes correspondantes à ces variétés de la marque communale n'ont pas encore pu être établies.

Outre cette marque d'origine apposée toujours dans le bois, au dos de la statuette, on relève parfois une seconde empreinte, mais dans l'enduit de la polychromie, lorsque celle-ci est restée intacte. Elle avait pour but de garantir l'absence de toute fraude relative à la qualité de l'or appliqué par le peintre sur le bois sculpté. Nous ne connaissons

⁽¹⁾ Cfr. POUPEYE. Les Jardins clos dans le Bulletin du Cercle Archéologique de Malines, t. XXII, 1912.

qu'une seule œuvre portant, dans l'enduit polychrome, l'empreinte du mot « Mechlen », à la manière de l'empreinte du mot « Bruesel », qui fut utilisé pour marquer l'œuvre des polychromeurs bruxellois. En voici une reproduction en dessin, d'après un frottis.

perholen

Répété deux fois sur la même œuvre, le mot « Mechlen », dont les syllabes sont coupées par un écu à surface plane, est accompagné chaque fois d'une autre empreinte, portant le nom «Jan van Wavere», qui est celui d'un sculpteur-polychromeur malinois, dont il sera question plus loin encore. L'œuvre de sculpture pourvue de ces deux empreintes dans l'enduit polychrome est un rétable sculpté en bois, de la fin du xve siècle, conservé à Vienne.

Sur des œuvres aux proportions plus restreintes, telles les multiples statuettes si caractéristiquement malinoises, et qui sont d'une époque postérieure, ce mot « Mechlen », trop long pour leurs dimensions, est réduit à sa lettre initiale. Cette lettre M se présente sous trois formes, tantôt les jambages en sont écartés m tantôt ces mêmes jambages tout en s'écartant se recourbent vers l'extérieur m, plus rarement la lettre est de forme gothique

Sur des œuvres d'origine irréfutablement malinoise, de par la présence de l'une ou de l'autre de ces marques, il se rencontre, parfois, d'autres marques encore, de forme et d'expression variées, les unes imprimées ou tracées dans le bois, les autres empreintes dans l'enduit polychrome recouvrant la pièce sculptée. Ces marques, plutôt rares, qu'une main officielle n'y a point apposées, appartiennent, à l'auteur respectif et de la sculpture et de la polychromie.

Bien que d'aucunes d'entre elles aient été signalées, personne, jusqu'à présent, ne s'est préoccupé de les relever systématiquement, pour l'un ou l'autre des centres de productions sculpturales de nos provinces. Le travail, cependant, présente de l'intérêt, en raison d'identifications

qu une juxtaposition fortuite de plusieurs marques sur une même pièce rend possibles, et en raison aussi de la lumière qu'elles jettent, par leur apposition sur diverses pièces, sur l'activité d'un atelier et sur la personnalité du maître de ce foyer de produits artistiques.

Malgré une enquête poursuivie depuis vingt ans en vue de relever les marques de ce genre sur des pièces malinoises conservées dans les collections publiques et privées, en Belgique et à l'étranger, l'acquis est peu abondant. Leur rareté augmentant leur intérêt, il nous a paru utile de les consigner en les accompagnant de quelques considérations y relatives.

Au moyen âge la gilde des Quatre Couronnés, de Malines, comprenait tous les métiers de l'art de bâtir; les maçons sous l'invocation de saint Claude, les verriers sous celle de saint Castor, les sculpteurs et tailleurs de pierre, « cleystekers en steynebeeldsnyders » sous celle de saint Symphorien, les sculpteurs sur bois et les peintres « houltebeeldsnyders ende scilders » sous celle de saint Nicostrate. Les membres appartenant à chacun de ces métiers formaient un groupe séparé au sein de la gilde.

La différence de résistance des matériaux, bois ou pierre, à l'attaque du ciseau justifiait la répartition des sculpteurs en deux groupes distincts. Aussi les artisans des xve et xvie siècles se livrant à la sculpture et sur pierre et sur bois forment-ils l'exception.

Devenus plus nombreux au xvie siècle, les sculpteurs sur albâtre et sur pierre, dont les œuvres avaient, au surplus, gagné notablement en valeur artistique, cherchèrent, dès lors, à s'affranchir du joug de la gilde des métiers de la construction; toutefois, une résolution du Magistrat communal, en date du 23 août 1539, leur imposa le maintien d'une situation restée sans changement depuis toujours.

De leur côté, les peintres et les sculpteurs sur bois ont dû tenter, peu de temps après, d'obtenir leur divorce avec la gilde-mère, et il semble qu'ils y réussirent, car leur « rolle » ou règlement de 1564, qui est le plus ancien connu, rappelle qu'au 3 avril 1541 certaines

dispositions statutaires avaient été prises entre peintres et sculpteurs, d'une part, et les menuisiers, d'autre part.

Dès lors, l'affranchissement des sculpteurs sur pierre ne tarda plus à s'effectuer aussi, car, le 17 février 1543, un arrangement d'ordre réglementaire intervint entre leur groupe et celui des maçons (1).

L'indépendance des sculpteurs s'affirme, une fois de plus, en 1549, par une résolution du Magistrat interdisant aux menuisiers ou « écreniers » de tailler aucune image ou « représentation d'icelles fut-ce a boche, ny demy boche » (2).

Toute autre documentation administrative de la corporation des artistes peintres et sculpteurs malinois, antérieure à ces dates, s'est égarée. Son absence nous prive de la satisfaction de pouvoir établir les règles d'après lesquelles les marques officielles devaient être apposées sur les œuvres de sculpture et de polychromie, ainsi que toute indication sur le début de leur application.

Pour Bruxelles, une ordonnance du 10 mai 1455, délivrée au métier des Quatre Couronnés, dont les sculpteurs faisaient alors partie, prescrivait, aux jurés ou doyens des tailleurs de pierre et des tailleurs d'images, de garantir les ouvrages et ils pouvaient, de ce chef, prélever le 60^{me} de leur valeur (3).

Pour Anvers, un règlement du 9 novembre 1470 prescrivit aux sculpteurs locaux la même obligation relative à l'apposition d'une marque de contrôle (4).

Pour Malines, la présence des marques de polychromie sur le rétable de Jan van Wavere, conservé à Vienne, et qui appartient à l'art de la fin du xv° siècle, permet d'établir que cette coutume existait alors déjà. Elle remontait plus haut, sans doute, car des documents d'archives fournissent la preuve qu'à cette époque il y eut à Malines divers ateliers de fabrication de rétables en bois sculpté, malheureusement disparus, ou dont l'existence, du moins, est inconnue à ce jour.

⁽¹⁾ Cir. Emm. NEEFFS. Les peintres et les sculpteurs malinois. T. I, introduction.

⁽²⁾ Cfr. la revue « Mechlinia », avril 1924.

⁽³⁾ HENNE et WAUTERS, Histoire de la ville de Bruxelles. t. II, 500.

⁽⁴⁾ Cfr. CH. THYS. Notice sur le rétable de l'église N.-D. à Tongres, dans : Bull. de la Société Scientifique du Limbourg, t. XIII, 187.

L'art sculptural industrialisé y florissait alors d'une manière intense, tout comme les autres industries d'art. La prospérité générale des métiers malinois est attestée par un document de 1472, relatif aux tisserands bruxellois, où il est noté que « à Malines il y a plus d'industrie qu'à Bruxelles » (1).

Favorisé par les libertés communales, par le luxe qu'inaugura la cour de Bourgogne et par les dépenses d'une aristocratie riche et opulente, le commerce fut florissant dans toutes nos provinces. A Malines, l'ampleur prise par l'activité industrielle se manifeste par une réorganisation statutaire successive de tous les métiers d'art, vers le milieu du xve siècle. L'activité artistique lui emboîta le pas et son éclat ne manqua pas d'influencer Marguerite d'York, au lendemain de la mort de son époux, Charles le Téméraire, dans le choix de cette ville comme lieu de résidence. S'épanouissant progressivement, depuis lors, la production artistique y connut une période de vitalité extensive qui, à son tour, détermina Marguerite d'Autriche à fixer sa cour en ce milieu, qu'elle transforma en un foyer rayonnant de splendeur artistique et scientifique.

Aussi les produits de sculpture sortis des ateliers malinois de cette époque sont-ils encore nombreux, et, malgré les vicissitudes des temps, plusieurs d'entr'eux ont conservé les marques dont nous exposerons maintenant quelques particularités.

Nous les répartissons en deux groupes, le premier, A, comprendra les marques de sculpteurs, le second, B, celles de polychromeurs.

Elles sont rangées, dans chaque groupe, par ordre chronologique, et reproduites, toutes, en grandeur réelle.

A. Marques de Sculpteurs.

La plupart des anciennes statuettes étaient destinées à recevoir une polychromie.

La taille terminée, la marque officielle d'origine fut apposée dans

(1) Cfr. HENNE et WAUTERS. Op. cit. 11, 575 et 589.

le bois, sur la partie postérieure de l'œuvre, qui généralement devait rester exempte de couleurs.

L'artiste aussi considéra. habituellement, cette partie comme endroit de sélection pour y tracer sa marque personnelle, mais n'étant pas imposée par les statuts, elle ne fut pas appliquée systématiquement. Parmi celles que nous connaissons, il en est qui sont tracées au ciseau, d'autres imprimées par un fer rougi au feu.

T

La plus ancienne marque de sculpteur qui ait été relevée date de 1515. Elle appartient à

IAN VAN WAVERE

Ce nom, amputé des syllabes VAN et RE, pour lesquelles l'espace nécessaire faisait défaut, se trouve taillé dans le bois même, tout le long du bord d'une chape portée par un évêque, figurant dans un des compartiments du rétable sculpté reproduisant des scènes relatives au culte de sainte Dymphne, et placé au maître-autel de l'église consacré à cette sainte, à Gheel.

Précédé d'une phrase relatant que le rétable fut placé en 1515, ce nom semble être le premier mot d'une autre phrase inachevée, qui devait faire connaître l'auteur de l'œuvre : Voici le texte en son entier : ALS - DESE - TAVEL - WAS - GHESTELT - SCREEF - MEN -

MCCCCCXV - ONTTRENT - KERSMISSE - IAN - WAVE et la reproduction d'un frottis des deux derniers mots taillés dans le bois :

Bien que le nom : Jan van Wavere fut porté par deux personnages différents, signalés tous deux peintres à Malines, à la même epoque, nous croyons qu'en raison de l'entaille du nom dans le bois du rétable, il faut attribuer à l'un d'eux, et peut-être aussi à l'un comme à l'autre,

la qualité de peintre-sculpteur. Nous avons exposé cette manière de voir déjà dans une publication antérieure (1).

Nous connaissons aussi la marque d'un polychromeur qui porte ce même nom; il en sera question plus loin.

II ÉTOILE OU ROUE A HUIT RAIS

R

Une intéressante figurine de saint Pierre, haute de 0.30 m., faisant partie des collections des Musées du Cinquantenaire, à Bruxelles (n° 2886), décrite déjà par feu notre collègue Jos. Destrée (2), porte 4 marques différentes : deux, empreintes dans la polychromie, dont il sera question plus loin, deux autres, imprimées dans le bois, par un fer rougi au feu.

L'une de ces dernières, l'écu aux trois pals de Malines, se trouve au dos de la statuette, l'autre, une étoile ou roue à 8 rais, au dos du socle, mobile.

Quoique l'éventualité puisse se présenter d'une adaptation de socle mobile à une statuette autre que celle à laquelle il était destiné, il n'en est pas le cas ici, car, si la statuette est d'origine malinoise, le socle l'est aussi, puisque dans l'enduit polychrome qui le recouvre, se remarque à la partie antérieure une empreinte qui se retrouve encore sur deux autres pièces d'origine malinoise, dont il sera question plus loin.

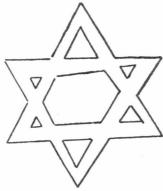
L'empreinte de l'étoile ou roue à 8 rais appartient donc à un sculpteur malinois, dont le nom reste inconnu, jusqu'à présent, mais dont l'activité doit correspondre au premier tiers du xvie siècle. Une seconde reproduction n'en est pas connue.

⁽¹⁾ Cfr. Notre étude: Considérations sur l'auteur du rétable de Sainte-Dymphne, à Gheel, dans : Ann. de la Fédération Archéologique de Belgique: Congrès d'Anvers, 1930.

⁽²⁾ Jos. Destrée. Recherches sur la sculpture brabançonne dans : Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France. 1891, pp. 54-76.

III ÉTOILE A SIX POINTES

formée de deux triangles équilatéraux se croisant en sens inverse.



Dans un article intitulé : *Quelques particularités du Musée de Malines*, paru dans le Bulletin du Cercle Archéologique de cette ville, t. XXIII, 1913, M. H. Coninckx a signalé deux statues conservées dans ce Musée, qui portent, au dos, cette marque tracée dans le bois.

Nous avons eu l'heureuse surprise de rencontrer un jour le même dessin, accompagnant une signature apposée sur un document d'archives. C'est une copie de requête émanant des doyens et jurés de la corporation des menuisiers et datée du 9 juillet 1601 (1). Le nom d'un des doyens signataires, Thomas Hazart, est accompagné du dessin ci-dessus.

Ce nom, aussi orthographié Haesaert, apparaît souvent dans les archives malinoises, tout particulièrement pour la fourniture de travaux de menuiserie. Par le nombre et par la nature de ces travaux, Th. Hazart semble avoir été l'artisan de son époque le mieux qualifié pour des ouvrages en bois de caractère architectonique, offrant quelqu'importance, tels que chaires à prêcher, autels, etc.

Bien que pour les menuisiers défense en fut consacrée par ordonnance du Magistrat, Th. Hazart a dû produire des pièces de sculpture, à preuve les statues signalées ci-dessus. Au reste, Emm. Neeffs, dans son étude sur les peintres et les sculpteurs malinois, le qualifie

⁽¹⁾ Archives de Malines. Menuisiers, S. I. nº 1, f. 24

de menuisier et sculpteur tout à la fois; il est regrettable qu'il ne cite ni sa source, ni l'une de ses œuvres de sculpture.

Les produits de son ciseau sculptural, connus à présent, sont au Musée de Malines: 1° une Vierge tenant l'Enfant sur le bras gauche, l'autre semble avoir tenu un sceptre (h. 0,78 m.), 2° un saint Georges debout, avec un dragon couché à ses pieds (h. 0,74 m.), 3° probablement aussi; un saint Jacques, pèlerin, de même facture (h. 0,72 m.). Notre collègue M. le comte J. de Borchgrave d'Altena a bien voulu nous signaler l'existence, dans l'église de Ternath, d'une statue portant la même marque; nous n'avons pas eu l'occasion de la comparer avec celle des statues du Musée de Malines.

Thomas Hazart est décédé dans la paroisse de St-Jean, le 28 avril 1610.

Un relevé de ses œuvres de menuiserie, en donnant une idée du genre de ses travaux, fera connaître aussi la période de son activité, qui s'étend de 1566 à 1605 :

1566, nouvelle chaire à prêcher pour l'église des Récollets — 1587, autel de la Corporation des Quatre Couronnés, dans l'église de St-Rombaut — 1588, chaire à prêcher pour l'église St-Jean — 1589, grande armoire pour la sacristie de l'église St-Rombaut — 1595, travaux à l'autel du chœur et au tabernacle de l'église N. D. au delà de la Dyle — 1596, chassis pour le tableau de la prise de Lierre, par Jean Gheens — 1605, travaux à l'autel et au tabernacle de l'église St-Jean.

IV

PENTACLE OU ÉTOILE A CINQ POINTES tracée d'un seul trait.

En visitant, il y a quelques années déjà, l'église paroissiale Saint-Laurent, à Oostmalle (province d'Anvers), cette marque tracée

au ciseau, jusque deux fois, au dos d'une statue de sainte Anne, avait attiré notre attention et nous en prîmes un frottis. Nulle autre marque n'a été trouvée sur cette pièce de sculpture.

Nous avons relevé, plus tard encore, cette même marque, et toujours unique, au dos d'une Madone du Musée d'Archéologie de Gand. Enfin, nous l'avons relevée, une troisième fois, au dos d'une Madone tenant l'Enfant sur le bras gauche, haute de 0,60 m., et conservée en l'église paroissiale Saint-Willebrord, à Olmen (province d'Anvers). Mais, cette fois, nous eûmes la surprise de la voir accompagnée d'une seconde marque, qui n'était autre que l'écu aux trois pals de Malines.

Cette constatation nous permet d'attribuer les deux premières au même sculpteur, et de déterminer, tout à la fois, le lieu d'origine de son atelier. Cette communauté d'origine est confirmée, du reste, par certaines ressemblances de l'Enfant Jésus, des statues de Oostmalle et de Olmen, dont nous avons les photographies.

Le nom de l'auteur reste inconnu, mais, à juger des caractères du style des trois pièces, son activité doit être située au XVII° siècle. Leur facture n'atteste pas d'une main fort habile.

V

ÉTOILE A CINO POINTES

aux bouts orrondis.



Dans l'église des SS. Pierre et Paul, à Malines, sont conservées cinq statuettes de même facture, en bois de tilleul polychromé, représentant les saints invoqués contre la peste. Celle de saint Roch, haute de 0,74 m., porte au dos deux empreintes différentes, l'une figurant l'écu communal de Malines, l'autre, l'étoile reproduite ci-dessus.

Nous avons des raisons pour croire qu'elles proviennent de l'ancienne église du Neckerspoel, de cette ville, dont une partie du mobilier fut transférée au moment de sa suppression en celle des SS. Pierre et Paul, où reposent aussi ses archives. Le compte du sanctuaire supprimé de l'année 1638, mentionne une livraison faite au 22 avril, par Maximilien Labbé, de cinq statuettes des mêmes saints de la peste que ceux conservés encore ici et dont le style correspond à l'époque de l'activité de ce sculpteur malinois (1).

Il semble donc que la marque reproduite ci-dessus doit appartenir au sculpteur Maximilien Labbé, dont l'œuvre connue ne dénonce pas une valeur transcendante, bien que il fut sollicité, de son temps, pour de nombreux travaux.

VI

N. V.

Ces deux initiales sont tracées au ciseau, en assez grandes dimensions, à côté d'une marque représentant l'écu de Malines, au dos de deux statuettes d'anges en bois, de 0,73 m. de hauteur, conservées dans la sacristie de l'église Sainte-Catherine, à Malines. Les proportions des lettres représentées ici sont bien inférieures à la réalité.

Les visages polychromés de ces anges, à la physionomie de bambins, sont traités avec beaucoup de finesse et les mains sont élégantes de maintien et délicatement sculptées. Leur facture dénote une main habile du xvII^e siècle, qui pourrait bien être celle de Nicolas van der Veken (1644-1704), auteur connu d'un grand nombre d'œuvres de valeur, encore existantes dans cette même église, et ailleurs. Celles-ci, pourtant, ne portent point les lettres indiquées ci-dessus, au moins pas d'une manière visible. Néanmoins nous pensons qu'elles constituent une indication pour l'identification de pièces de sculpture qui, éventuellement, seraient ainsi signées.

B. Marques de polychromie.

L'imagier, ou sculpteur, ayant terminé la taille du bois, le peintre enlumineur procédait à la polychromie qui devait compléter et achever

(1) Cfr. Notre article sur ces statuettes dans la revue « Mechlinia » t. II, 1922; et pour les particularités relatives au sculpteur voir Emm. Neeffs. Histoire des peintres et des sculpteurs malinois, t. II.

l'œuvre. Les reliefs rudement profilés au ciseau acquerraient un véritable modelé par l'application d'une couche d'apprêt, dans laquelle le polychromeur, ou étoffeur (stoffeerder), imprimait parfois son nom ou sa marque. La statuette était ensuite dorée et l'étoffeur recouvrait alors la dorure d'une couleur à la colle, dans laquelle étaient profilées, au grattoir, des arabesques, aux lignes capricieuses, d'un effet délicieux et parfois aussi des textes relatifs aux personnages représentés, et, exceptionnellement, le nom de l'auteur. En dehors de sa valeur artistique, telle pièce, ainsi marquée, peut donc présenter un intérêt capital, au point de vue de l'histoire de l'art.

Six marques de polychromeur ont été relevées, dont l'une sur un rétable; les autres sont appliquées sur des socles servant de support à des statuettes, et, chaque fois, à la face antérieure de ces socles.

T

JAN VAN WAVERE

Du plus ancien des polychromeurs malinois que nous sommes à même de citer, Jan van Wavere, on a conservé deux œuvres polychromées qui portent son nom, empreint, l'une fois, dans l'enduit polychrome, peint, une autre fois, dans un texte qui atteste qu'il en est l'auteur. C'est à titre de sculpteur que cet artiste tailla son nom dans un troisième rétable sorti de son atelier et dont il a été question dans le groupe précédent.

La plus ancienne des œuvres de polychromie qui est signée de son nom est le rétable de la Passion qui orne l'autel de la chapelle de l'Ordre Teutonique, à Vienne. Deux fois on y trouve son nom, chaque fois empreint dans l'enduit polychrome, au moyen d'un fer rectangulaire, sur la face droite du soubassement de chacune des colonnettes latérales qui encadrent la scène du couronnement; il s'y présente tel qu'il est reproduit ici, d'après un frottis pris par nous.



Il est accompagné, chaque fois, d'une autre empreinte au fer, portant le mot MECH LEN, partagé en deux parties par un écu à surface plane (voir page 160), qui atteste de l'origine malinoise du polychromeur. D'après la facture de l'œuvre et d'après les costumes des personnages, le rétable appartient à la fin du xve siècle.

Sur l'autre œuvre, un rétable également, représentant des épisodes de la vie de la Vierge et de celle du Christ, conservé à Jäder, en Suède, on lit, peinte sur la bordure du manteau de la Vierge figurant dans la scène de la Nativité, cette inscription : GHEMACHT TE MECHELEN BI IAN VAN WAVER INT IAER ONS HER DUISENT VIJF HONDERT EN Z VIERTIEN (1).

Du mot GHEMACHT nous concluons que Jan van Waver fut l'auteur de l'ensemble du rétable, tant pour la sculpture que pour la polychromie; cela nous paraît ne laisser aucun doute.

La vie et l'activité de cet artiste de grande valeur artistique, dont le nom figure sur trois rétables encore existants, restent toujours dans le domaine des mystères. La documentation acquise se réduit à des notes qui établissent l'existence simultanée de deux peintres du même nom, dont le début de l'activité artistique remonte à la fin du xve siècle et dont la mort s'accomplit presque en même temps, pour l'un au cours de l'année 1521, pour l'autre au cours de l'année 1522; nous aurons l'occasion d'en reparler dans une étude sur les rétables malinois, en voie de préparation.

II

DOERMAEL

Ce mot se trouve, tel qu'il est reproduit ici, à la face antérieure de trois socles, sur lesquels reposent des statuettes malinoises ornant le jardin clos, dit de Sainte-Ursule, conservé à l'hôpital N.-D. de Malines (2).

⁽¹⁾ Nous avons transcrit cette inscription d'après un relevé fait par seu Hildebrand et communiqué par M. Paul Saintenoy dans les Annales de la Société d'Archéologie de Bruxelles, t. VIII, p. 522, 1894, M. J. Roosval en a donné une autre transcription légèrement différente par son orthographe, dans son étude: Schitzaltäre in Schwedischen Kirchen und Museen, Strassburg, 1903.

⁽²⁾ Cfr. C. Poupeye. Les jardins clos, op. cit.

Nous l'avons retrouvé une quatrième fois sur le socle d'une Madone à l'Enfant, haute de 0,35 m., conservée au « Deutsches Museum », à Berlin (n° 8074). L'origine malinoise de la statuette est attestée, là aussi, par l'écu communal de Malines imprimé au dos dans le bois, et par la lettre M, marque de la polychromie malinoise, bien visible à la face antérieure, sur un des plis du manteau (1).

A n'en pas douter, le mot que portent ces quatre socles doit désigner un polychromeur du nom VAN DOERMAEL. Plusieurs personnages, porteurs de ce nom, vécurent à Malines, au xve et au xvie siècles. Emm. Neeffs cite un peintre Jean van Doermael vivant en 1523. Une de nos notes confirme son activité dans ce genre de travaux; elle porte qu'en 1533, il toucha une rémunération pour un travail de polychromie exécuté sur des statues appartenant à la corporation des Jardiniers (2).

Reconstituer l'état-civil du peintre polychromeur, Jean van Doermael, n'est pas chose aisée, d'autant plus qu'il ne fut pas l'unique van Doermael porteur de ce prénom. Son homonyme, toutefois, était décédé en 1515, laissant des mineurs, dont les prénoms font défaut, parmi lesquels pourrait bien se ranger le peintre Jean van Doermael (3).

La famille van Doermael comprenait d'autres artistes encore, tel Martin van Dormale, tailleur d'images (4), et Claus van Dormale, reçus, tous deux, franc-maîtres dans la gilde Saint-Luc, à Anvers, respectivement en 1524 et en 1532 (5).

⁽¹⁾ Cfr. Th. Demmler. Die Bildwerke in Holz, Stein und Ton. Grossplastik. Berlin, 1930, f. 352.

⁽²⁾ Arch. de Malines. *Jardiniers*. S. III, n° 3. Compte de la St-Jean 1532-33. — It. betaelt Jan van Doeremael van die belden te stoefferen, soender twee poent die daar toe ghegeven waren in testamente, ende van de beelden te stoppen daer se ghescoert waren. 1 lb. vi s.

⁽³⁾ Arch. de Malines. Reg. scabinal, nº 135. — 10 dec. 1515. — Gielis van den Broecke heeft vercocht Janne ende Henricke van den Broecke gebrueders als momboirs van de kinderen wylen Jans van Doermaele.

⁽⁴⁾ Arch. de Malines. Compte communal, 1531-32, fo 5 — Ontfaen van yssouwen van Marten, Barble ende Margriete van Dormale van iiii guld R tjrs erffel, bij henlieden vercocht xxiii st. Le Martin, cité ici, pourrait être le tailleur d'images qui quitta Malines pour Anvers.

⁽⁵⁾ Cft. Ph. Rombauts et Th. Van Lerius. Les Liggeren et autres archives historiques de la Gilde Anversoise St-Luc, p. 101.

CORNIELIS

A l'hôpital N.-D. de Malines on conserve une petite chapelle au Christ, contenant un crucifix, placé entre la Vierge et saint Jean. Le pied de la croix porte le mot *Cornielis*.

Bien que ce nom soit porté à Malines par deux sculpteurs du xvie siècle, Pierre Cornielis (1527) et son fils, aussi nommé Pierre, aucun peintre porteur de ce nom patronymique n'a été relevé encore.

Le Cornielis, signataire de cette petite œuvre, était, peut-être, un des sculpteurs cités ici, qui pratiqua à la fois la polychromie, mais toute précision fait défaut concernant cet artisan.

IV



Trois différentes statuettes en bois, marquées, au dos, de l'écu aux trois pals de Malines, et sur la dorure de la polychromie de la lettre M, sont placées sur des socles polychromés portant à leur face antérieure, empreinte dans l'enduit polychrome, la marque ci-dessus.

L'une, représentant la Madone à l'Enfant, fait partie des collections du Musée Victoria et Albert, à Londres (n° 637, 1897); la seconde, représentant saint Christophe, fut exposée en 1913 à l'Exposition d'Art ancien, à Gand (n° 1121); la troisième, représentant saint Pierre, et déjà signalée ci-devant p. 165) est conservée aux Musées du Cinquantenaire (n° 2886) à Bruxelles.

La marque se distingue le plus nettement sur le socle du Musée de Londres. Elle est de forme carrée, mesurant 0,013 de côté. En son milieu est tracé une croix allongée, dont le sommet est relié avec l'extrémité du bras gauche, par une ligne oblique; le bras droit de la croix est traversé par deux lignes verticales parallèles. La branche inférieure de la croix est traversée par trois lignes horizontales parallèles, dont la médiane est la plus longue. Sous la croix : un croissant. De chaque côté de la croix, dans la partie supérieure du carré, un signe identique, semblable à un oméga; dans la partie inférieure, à gauche, la lettre S, et, à droite, la lettre I. Une défectuosité de l'empreinte apposée sur le socle de la statuette, représentant saint Pierre, aux Musées du Cinquantenaire, à Bruxelles, en provoquant une déviation oblique de la lettre I, peut la faire passer pour une lettre A, ainsi que l'a lue, feu Jos. Destrée.

Les trois pièces appartiennent au premier tiers du XVI^e siècle. Parmi les peintres malinois connus, il n'y en a qu'un seul dont les lettres initiales correspondent avec les lettres figurant dans la marque. Son nom est Jean Schooff ou Scooffs. Il fut un peintre décorateur bien connu et attaché au service de la Ville pour les travaux de peinture décorative, pendant de nombreuses années. Rien ne s'oppose donc à le considérer comme l'auteur de la polychromie de ces trois statuettes.

V



Une statuette, représentant sainte Marguerite, haute de 0,327 m., conservée au « Deutsches Museum », à Berlin (n° 8072), porte, au dos, la marque d'origine aux trois pals de Malines, empreinte dans le bois. Un socle séparé de la figurine, sur lequel elle repose, présente à la face antérieure, empreinte dans la pâte polychrome, la marque ci-dessus.

De forme rectangulaire elle présente, en son milieu, une croix allongée, dont la branche inférieure est traversée par une ligne horizontale, terminée à gauche par une courbe descendante. De chaque côté de ce signe, une lettre; à droite, B, à gauche P (1).

Serait-ce la signature de Barthelemi Pauwels, peintre du début du xvi^e siècle? La statuette appartient à la même période et rien ne s'oppose donc à le considérer comme l'auteur de sa polychromie.

VI



Au « Deutsches Museum », de Berlin (n° 471), appartient une statuette malinoise, haute de 0,36 m., figurant sainte Anne, tenant la Vierge avec l'Enfant Jésus, sur le bras. Elle ne forme qu'une seule pièce avec le socle sur lequel elle repose.

Au dos de la statuette on voit l'empreinte de l'écu aux trois pals de Malines et sur un des plis du manteau, dans l'or de la polychromie, se remarque la lettre M, attestant la même origine. Dans la pâte polychromée du socle, est empreinte une marque constituée par deux triangles équilatéraux, s'encastrant par leurs angles intérieurs. Dans l'encoche supérieure, résultant de la jonction des triangles se dresse une tige verticale, accostée de part et d'autre par les lettres J. et E. (1). L'empreinte est un peu endommagée de son côté gauche, ce qui rend la lettre E douteuse. Une identification du polychromeur serait donc, pour le moment, hasardée.

L'aperçu qui précède comprend, donc, 6 marques de sculpteur, d'une part, et 6 marques de polychromeur, d'autre part.

Au nombre des marques de sculpteur il en est quatre qui sont uniques (fig. 1, 2, 5 et 6), deux autres se répètent sur plus d'une pièce (fig. 3 et 4);

(1) La figure de l'empreinte a été reproduite aussi dans l'ouvrage de Th. Demmler, déjà cité, t. III.

toutes se retrouvent appliquées dans le bois, au dos de l'œuvre. Au nombre des marques de polychromeur, il en est aussi quatre uniques jusqu'à présent (fig. 1, 3, 5 et 6), et deux autres (fig. 2 et 4) qui se retrouvent sur d'autres pièces; toutes sont empreintes à la face antérieure, d'un rétable, pour l'une, des socles qui servent de support aux statuettes, pour les autres.

Deux marques de sculpteur, représentant des signes, sont imprimées par un fer rougi (fig. 2 et 5), tandis que les quatre autres (fig. 1, 3, 4 et 6) sont tracées au ciseau, parmi elles deux représentent des signes (fig. 3 et 4), deux figurent des noms, l'un, tout au long (fig. 1)), l'autre, par ses initiales (fig. 6).

Toutes les marques de polychromeur figurent des noms, en entier, pour une moitié (fig. 1, 2 et 3), par des initiales, pour l'autre moitié (fig. 4, 5 et 6).

La récolte, malgré des observations poursuivies durant plus de vingt ans, n'est pas abondante au point de vue numérique. Ce résultat restreint trouve sa justification dans la rareté relative de ces marques et dans l'impossibilité de faire pareil travail d'un seul souffle, il exige, d'une part, de trop nombreux et difficiles déplacements, et, d'autre part, il réclame un temps prolongé, absorbé par des recherches patientes et des contrôles souvent nécessaires. Son intérêt, néanmoins, est récompensateur des peines qu'on s'est imposées. Nous serions, au surplus, heureux si les quelques constatations, consignées ici, pouvaient en provoquer d'autres.

G. VAN DOORSLAER.

BIBLIOGRAPHIE (1)

REVUES

1. ARCHITECTURE.

L'église Saint-Martin de Marcinelle, monument classé, fut restaurée en 1923 par l'architecte Dufour. M. Simon Brigode donne une bonne petite monographie de cette église (Documents et rapports de la Société Royale de Paléontologie et Archéologie de l'arrondissement judiciaire de Charleroi, t. XXXIX, 1931-32). La tour occidentale est romane de type courant. L'église fut rebâtie vers la fin du XV° siècle. Elle paraît assez exactement datée par les armoiries de l'évêque de Liége Jean de Hornes (1484-1505) qui figurent sur une clef de voûte du bascôté sud. Elle se rattache à un groupe d'églises hennuyères de cette époque qui ont des caractères communs dus à l'emploi de matériaux taillés dans les mêmes carrières.

L'auteur décrit divers objets mobiliers notamment un fragment de fonts baptismaux romans : il s'agit d'un angle de la cuve orné d'un large crochet surmonté d'une tête humaine. Un rinceau de feuillages décoratifs se prolongeait sur les faces de la cuve.

Lucie Ninane.

2. SCULPTURE ET ARTS INDUSTRIELS.

Claus Sluter est plus que jamais l'objet de l'admiration de tous. Presqu'au même moment où paraît le premier volume du grand ouvrage de Georg Troescher: « Claus Sluter und die burgundische Plastik um die Wende des XIV* Jahrhunderts », des savants belges lui consacrent de très intéressants articles:

M. Dom. Roggen, professeur à l'Université de Gand, publie dans le Gedenkboek A. Vermeylen (Bruges, 1932, p. 331 à 337) une étude d'ensemble du fameux

⁽¹⁾ Par suite de l'étendue des articles de fond de ce numéro, la Chronique et la Bibliographie des ouvrages ainsi qu'une partie de la Bibliographie des Revues, sont reportées au numéro suivant, déjà sous presse.

chef-d'œuvre de Dijon sous le titre : « De profetenput van Khaas Sluter te Dijon ». Il décrit le puits en concordance avec le Calvaire original dont seul nous est resté un Christ émouvant. L'auteur ne dissimule pas son enthousiasme et songe au Parthénon et à Michel-Ange; il déplore qu'un si haut génie soit si méconnu, et s'efforce de réparer cette injustice.

En effet, c'est le prof. Roggen encore qui signe dans les Annales de Bourgogne (1932, n° 4) un article court mais très documenté sur « Les Origines de l'art de Sluter ». Il démontre que Sluter ne peut être qu'un Hollandais, et non pas un Français ni un Allemand (comme veut le prétendre encore Troescher). De plus, par des arguments d'ordre philologique, il croit pouvoir présumer que « Sluter » aurait séjourné en Brabant avant d'être appelé à Dijon et y devenir par la suite le successeur de Marville.

Mais toute l'étude de l'art de Sluter et de l'art de Dijon, et aussi, peut-on dire dès à présent, de tout l'art de la fin du XIV° siècle vient véritablement d'être renouvelée par un article d'une importance capitale que M. J. Duverger publie dans la revue anversoise Bijdragen tot de Geschiedenis, juillet-décembre, p. 185 à 312, intitulé: « De Brusselsche steenbickeleren. Beeldhouwers, Bouwmeesters, Metselaars, enz. der XIV° en XV° eeuw. Met een aanhangsel over Klaas Sluter en zijn Brusselsche medewerkers ».

Aux archives du Royaume à Bruxelles reposait un manuscrit presque inconnu qui n'était autre que le registre de la corporation des « steenbickeleren », c'est-à-dire des sculpteurs, architectes, maçons, etc. où figurent les noms de maîtres depuis le début du XIVe siècle jusqu'en 1503.

Or voici que M. Duverger publie intégralement ce précieux document et apporte ainsi à l'histoire de la sculpture bruxelloise une contribution inappréciable. Mais parmi les maîtres antérieurs à 1388 figure un certain « Claes de Slutere de Herlam ». Nul doute n'est possible, il s'agit du même grand sculpteur désigné en 1404 à Dijon sous le nom de Claus Sluter d'Orlandes. L'auteur voit immédiatement l'importance de sa découverte et a ajouté à sa publication un commentaire extrêmement intéressant. Outre une nouvelle preuve en faveur de l'origine racique hollandaise de Sluter, il pense à juste titre avoir découvert l'origine de l'art de Dijon. Bruxelles acquiert ainsi une importance primordiale dans l'étude des origines de la Renaissance septentrionnale. Parmi les collaborateurs de Sluter à Dijon nous connaissions entre autres Willem Smout et Jan Van Prindael : tous deux figurent dans le registre des maîtres bruxellois.

M. Duverger a étudié à fond la question de l'art dijonais. Il confronte donc ici les données de la tradition et de l'archéologie officielles avec les résultats de

sa découverte; il a étudié tous les noms et peut ainsi opérer des centaines de rapprochements souvent prodigieusement intéressants. La longue liste alphabétique qu'il publie à la fin de son travail est à cet égard un modèle d'érudition et de précision; elle sera pour tous les historiens de l'art un inappréciable instrument de travail.

On s'en rend compte, l'étude capitale de M. Duverger mérite d'être lue et méditée avec le plus grand soin. Ainsi s'affirme d'une manière irréfutable l'origine bruxelloise de l'art de Sluter et le rôle prépondérant de la sculpture brabançonne au XVI° siècle.

M. Roggen avait donc, grâce à la philologie, entrevu la vérité. Le Comte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, lui aussi, pressentait la vérité dont on annonçait la venue imminente. Dans un article récent du Bulletin de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles (n° 6, décembre 1932, p. 201) consacré à l'étude des Sculptures du Portail Sud de l'église de Huldenberg, l'auteur reproduit et étudie, en détail, ces sculptures caractéristiques datant des années 1380 à 1410 qu'il rapproche notamment du portail Sud-Ouest de Hal. Il songe à les rapprocher aussi des images trapues créées en Bourgogne au XV° siècle. Il n'est point douteux que ces rapprochements se vérifient fort bien, depuis la publication de l'étude de M. Duverger. Ainsi la voie est ouverte pour une révision complète des fondements de l'histoire de la sculpture brabançonne.

— Dans le même numéro du Bulletin de la Société Royale d'Archéologie (p. 192), signalons une notice consacrée au Plafond de Hansche au château de Horst, 1655. L'auteur anonyme, grâce à des renseignements précis d'ordre historique, établit avec beaucoup de vraisemblance que ce plafond date de 1655 et est donc antérieur au plafond provenant du château de Beaulieu étudié l'an dernier par le Comte J. de Borchgrave d'Altena et daté de 1659.

Le Comte de Borchgrave publie encore dans Leodium (janvier 1933) quelques Notes au sujet de sculptures conservées à Wellen. Il y a dans cette église de village, outre un portail roman du XII° siècle déjà étudié précédemment, un antependium de 1511 qui fera l'objet d'une étude plus approfondie, une émouvante tête de Saint Jean, une statue de Sainte Brigitte et une autre de la Vierge de Pitié de qualité assez médiocre, du début du XVI° siècle; l'auteur cite encore les sculptures du jubé (vers 1600).

On sait que le Musée de Saint-Omer a l'insigne fortune de conserver un des plus beaux chefs-d'œuvre de notre orfèvrerie mosane du XII^e siècle. Ce trésor fait l'objet d'une description détaillée et d'une étude approfondie au point de vue technique dans le Bulletin mensuel de la société d'études de la Province de

Cambrai, nº 8 et 9, août-septembre 1932, ayant pour titre : Le pied de croix de Saint Bertin. L'auteur, M. Garnier, ingénieur, se livre depuis longtemps à de minutieuses recherches et à des expériences de laboratoire sur les œuvres d'art anciennes. On souhaiterait voir s'établir partout cette collaboration des techniciens et des archéologues. Elle nous vaut aussi ici d'utiles précisions sur cette œuvre d'orfèvrerie aux émaux champlevés.

- Notre sculpture romane fait encore l'objet d'une étude savante du chanoine Jos Coenen dans Kunst, septembre-octobre 1932, n° 9-10, p. 299 et suivantes: Sint Bavo's grafkapel in het Steenmuseum te Gent. Trois sculptures bien connues de toute première qualité figurant des épisodes de la vie de Saint Bavon et de Saint Amand sont conservées au Musée lapidaire de Gand. Ce sont, d'après l'auteur, les restes de la décoration des parois d'une chapelle funéraire de l'abbaye de Saint-Bavon datant de la fin du XII° siècle. L'origine et la destination des chapelles funéraires romanes donnent l'occasion de faire de savantes comparaisons avec d'autres monuments contemporains connus par des descriptions anciennes, telle l'abbaye de Saint-Trond. L'auteur fait aussi des remarques très suggestives sur d'anciens textes relatifs aux tombeaux des fondateurs d'abbaye préservés de l'ardeur des pèlerins par des grilles, et transformés plus tard en chapelles funéraires.
- Dans ce même fascicule double de Kunst, qui publie intégralement les Handelingen van het eerste Congres voor Algemeene Kunstgeschiedenis (Gent, 2° en 3° April 1932), nous relevons (p. 349) une courte communication de M. A. VAN WERVEKE: De Gentsche goud- en zilversmid Van Hoorebeke, zijn huis en zijn kunstverzameling, à l'occasion de la restauration de cette maison patricienne de Gand dont la facade ornée de trois sculptures intéressantes date de 1669.
- Plus loin (p. 334), M. LIBERTUS consacre une étude d'ensemble à la vie et à l'œuvre de grand Baroque *Lucas Fayd'herbe*. Le célèbre Malinois, élève affectionné de Rubens, a à son actif une production nombreuse et de valeur inégale souvent déformée par une influence exagérée de l'art pictural. L'auteur parvient à fixer définitivement la date du monument de l'archevêque Cruesen dans la cathédrale Saint-Rombaut : 1660.
- A cette sculpture flamande des XVII° et XVIII° siècles, si souvent méconnue, M¹º M. Devigne consacre un article fort intéressant dans le Gedenkboek A. Vermeylen déjà cité. C'est : Le temps enlevant la jeunesse. Maquette en terre cuite de Grupello. Il s'agit d'une terre cuite du Musée des Beaux-Arts de Bruxelles (nº 166 du catalogue) attribuée traditionnellement à Luc Faydherbe. L'analyse du style permet à l'auteur d'affirmer que l'œuvre appartient à une

époque de transition dépassant le baroque pour atteindre le « rococo »; le sculpteur ne peut être que Gabriel de Grupello, élève d'Artus Quellin le Vieux, dont les œuvres sont surtout conservées en Allemagne où il travailla fort longtemps. L'intéressante comparaison avec un dessin conservé à Dusseldorf confirme cette attribution.

- M. F. Courtoy continuant dans la revue *Namurcum* (1932, n° 2) la publication de l'Inventaire du Musée de Namur (XIV) décrit une Vierge en albâtre, pleine d'intimité et de grâce, qui serait un travail malinois du XVI° siècle, comme le fait supposer l'étude du style et la comparaison avec un petit retable contemporain des Musées Royaux d'Art et d'Histoire.
- Liège aussi à l'époque de la Renaissance connut une école de sculpture tout à fait remarquable. Dans le Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire (novembre 1932, p. 135) Mme M. CRICK-KUNTZIGER étudie avec le plus grand soin le Monument de l'évêque Reginard, grande dalle funéraire érigée en 1604 par l'abbé Oger de Loncin, à la mémoire de l'évêque Reginard (+ 1604), et conservée actuellement aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire. La description minutieuse de la pièce permet à l'auteur de redresser plusieurs erreurs traditionnelles. La pièce aurait été sculptée par Martin Fiacre (+ 1601) vraisemblablement vers 1505-1600. L'analyse des éléments du décor donne l'occasion de faire des rapprochements du plus haut intérêt avec la sculpture décorative anversoise et les œuvres de Cornelis Floris et de Cornelis Bos. Liége resta cependant longtemps sous l'influence de la puissante personnalité de Lambert Lombard, comme le prouve par exemple le monument d'Hubert Milemans (+ 1558) conservé à l'église Sainte-Croix de Liége. Le monument de l'évêque Réginard, par ailleurs d'une exécution si remarquable au point de vue artistique, est donc un document très important pour l'étude des influences anversoises sur l'art liégeois.
- M^{III} MARGERIN a défendu à l'Ecole du Louvre une thèse de Doctorat consacrée à l'Etude des tapisseries de verdure de leur origine au milieu du XIV^o siècle (lire XVI^o siècle) dans les ateliers d'Arras, de Tournai et d'Audenarde. Le résumé en est publié dans le Bulletin des Musées de France, n° 8, octobre 1932 (p. 140). Il s'agit avant tout d'une étude iconographique, de la valeur de laquelle le résumé ne permet pas de juger, mais qui est de nature sans doute à apporter d'utiles documents pour l'histoire des débuts de l'art de la tapisserie.
- Il faut citer enfin une étude relative à l'art de la broderie et publiée par le chanoine Th. Vanden Plas dans la revue Analeota Praemonstratensia, 1932 avril-juillet, p. 174, sous le titre Borduurwerk te Averbode in de XVI^e ceuw.

Dans les archives de l'abbaye, l'auteur a découvert de nombreuses mentions relatives à l'achat d'ornements brodés du XVI° siècle.

On trouve fréquemment les noms de Félix Tax et de Franciscus Van Veteghem. Dans une seconde partie, nous trouvons la description des broderies du XVI° siècle encore conservées à l'abbaye et, pour terminer, la publication intégrale des pièces justificatives. De telles publications sont destinées à rendre les plus grands services aux spécialistes de l'histoire de la broderie.

HENRI NICAISE.

3. PEINTURE

M. Hulin de Loo établissant comme principe que si l'on observe dans un paysage du XV° siècle des traits propres à une région déterminée, on peut déduire que l'artiste y a passé, interroge quelques œuvres qu'il attribue à Hubert et Jean Van Eyck. Ces miniatures et ces panneaux clatent d'avant 1425, année où Jean entre au service de Philippe le Bon et où Hubert est cité dans les archives gantoises. (Le voyage des frères Van Eyck avant 1425. Académie royale de Belgique, Bulletin de la classe des Beaux-Arts, 1932, n° 11, pp. 123-134). L'examen de quelques miniatures des Heures de Turin-Milan, des volets de l'Ermitage, des Saintes Femmes au Tombeau de la collection Cook à Richmond que l'auteur donne à Hubert prouve que cet artiste voyagea notamment dans la région mosane. en Bourgogne, vers les régions alpestres de la Suisse et qu'il fit un pèlerinage à Jérusalem (la représentation du temple d'Omar en est une preuve suffisante pour M. Hulin de Loo). Jean Van Eyck se déplaça également en Bourgogne et en Suisse. Le passage des deux frères à Constance, lieu du Concile, n'éclairerait-il pas le problème des influences sur K. Witz et le Maître de l'Annonciation d'Aix?

— L'attention des historiens de l'art se porte de plus en plus sur les problèmes relatifs aux relations artistiques de l'Italie et des Pays-Bas. M. L. Van Puyvelde indique l'apport important fait à ces recherches par Liebaert, Vaes, Hoogewerff, Orbaan et Fokker. Il insiste à son tour sur l'intérêt que présentent ces questions, notamment pour la deuxième moitié du XVI° siècle et le XVII° siècle. Sans parler de Rubens ni de Van Dyck, l'école des paysagistes subit l'ascendant des peintres italiens, mais elle, d'autre part, ne fut pas sans avoir une influence indéniable sur la production transalpine. M. Van Puyvelde cite les exemples des frères Bril, de Paolo Fiammingo et de Luigi Pozzoserrato (Toeput). A côté des paysagistes, l'examen de la production de Michel Coxie, d'Arrigo Fiammingo (Henri Van den Broeck), de Jan Miel et de Luigi Primo (Gentile) mériterait des études particulières. On le voit, ces artistes appartiennent au milieu romain. Or les peintres flamands étaient nombreux dans la plupart des villes de la pénin-

sule, on peut considérer le champ immense qui se présente à l'étude des historiens de l'art. (De Vlaamsche Kunstenaars te Rome, dans Koninklyke Vlaamsche Academie, Verslagen en mededeelingen, janvier 1932, pp. 46-56).

- Le Metropolitan Museum of Art de New-York s'est enrichi considérablement à la fin de l'année 1931 en recevant tous les objets de la collection Friedsam. Un fascicule spécial publié en annexe du numéro de novembre 1932 du Bulletin de cette institution (New-York, 1932, 72 pages) est consacré à l'étude de cette collection. Elle comprend des tableaux, de la sculpture, des œuvres de céramique, des émaux, des cristaux, des pièces d'orfèvrerie, des tapisseries et des objets d'art oriental. Les grandes écoles de peinture sont représentées souvent par des maîtres importants. Les artistes flamands y figurent parmi les premiers : une Annonciation de Petrus Christus, un portrait d'homme de Th. Bouts, le Lionello d'Este de Van der Weyden provenant de l'ancienne collection Speyer, des œuvres de l'école de Van der Weyden, des Memlinc, un retable du Maître de la Légende de sainte Ursule, un autre, mutilé, du Maître de la Légende de sainte Barbe, un triptyque de G. David, deux Van Clève, un tableau d'Isenbrant, un portrait de Gossart, des portraits de Metsys, une Vierge et Enfant de Rubens, réplique de celle de l'Ermitage, quatre scènes de tabagie de Brouwer; enfin une tapisserie datant des environs de 1515 et révélant une forte influence de Metsys. Le catalogue de la peinture a été dressé par MM. Burroughs et Wehle, il comprend 91 numéros dont plus de 30 relatifs à la peinture flamande.
- M. C. P. Burger publia en 1927 dans la revue Het Boek une étude donnant l'état des connaissances concernant l'imprimeur Jan Mollyns. Grâce à des documents inédits provenant des collections d'estampes et des archives du Musée Plantin, M. A. J. J. Delen vient de préciser ces indications : De antwerpsche drukkers en houtgraveurs Jan Mollyns de oude en Jan Mollyns de jonge, (De Boek, La Haye, 1932, pp. 45-46). L'auteur différencie Jean Mollyns père et fils, alors que Burger n'y reconnaissait qu'un seul homme. D'autre part, M. Delen prouve que ces imprimeurs furent également, le père surtout, des graveurs et des illustrateurs. Jean Mollyns le vieux est cité dès 1532, il mourut avant le 24 mars 1576. Il imprima et illustra de nombreux volumes; on lui doit une gravure, conservée en exemplaire unique au Musée Plantin, représentant le doge Francesco Donato, 1554. Son fils naquit en 1552. Les renseignements le concernant sont plus fragmentaires.
- M¹¹⁰ CAHEN-HAYEM a défendu à l'Ecole du Louvre une thèse intitulée : L'influence de Rubens sur la peinture française. Un résumé des idées émises par la récipiendaire est publié dans le Bulletin des Musées de France, octobre 1932, pp. 133-135. Il est à souhaiter que la jeune historienne de l'art poursuive

ses études et publie son travail dont le plan parait si clair et les opinions si justes.

- M. E. LAMBERT insiste sur un détail de cette influence de Rubens sur les artistes français. Il attire l'attention sur les nombreux points de contact qu'il y a entre deux œuvres de Rubens et de Delacroix. (Delacroix et Rubens, la Justice de Trajan et l'Elévation de la Croix d'Anvers, dans la Gazette des Beaux-Arts, novembre 1932, pp. 245-248). Delacroix fit un voyage à Anvers en 1838, il note dans son journal la forte impression que lui fit l'Elévation de la Croix. Le peintre romantique a dû se souvenir du rythme et de l'ordonnance de cette composition lorsqu'il réalisa sa Justice de Trajan que conserve le Musée de Rouen.
- M. A. Joubin confirme ce rapprochement en précisant la date du voyage de Delacroix à Anvers (lettre adressée à la *Gazette des Beaux-Arts*, décembre 1932, p. 317). En se basant sur un document postal de Delacroix, cette date doit être reportée en septembre 1839. Peu après son retour à Paris, l'artiste exécuta son œuvre, puisqu'elle fut exposée au Salon à partir du 5 mars 1840.
- Le Deutsche Museum de Berlin possède une œuvre d'Ambrosius Benson intitulée Caritas (n° 716). M. W. Krönig compare la composition de ce tableau avec la Madone de Michel Ange qui orne un autel de l'église Notre-Dame de Bruges depuis 1506. (Beiträge aus der Gemaldegaleric: IV. Brügge und Michelangelo, zu einem Bilde des A. Benson, dans Berliner Museen, 1932, n° 4, pp. 60-61). De fait, le peintre s'est souvenu de la pose de la Vierge et de l'Enfant entre ses genoux lorsqu'il réalisa la femme personnifiant la Charité et l'enfant qui est devant elle. Les deux autres enfants sont léonardesques, tandis que le reste de la composition révèle l'influence de Gérard David. Cette Caritas daterait de la troisième décade du XVI° siècle.
- M. E. VAN NISPEN TOT SEVENAER pose une nouvelle fois la question relative au séjour de Jean Van Eyck à Maestricht (Heeft Jan Van Eyck te Maastricht gewoond?, dans Oudheidkundig Jaarboek, novembre 1932, pp. 91-97). Pour y répondre affirmativement, il s'appuie sur l'examen du paysage formant le fond du tableau célèbre du Louvre, la Madone du chancelier Rolin. Il repousse les arguments de ceux qui veulent y reconnaître une vue de Lyon ou de Liége. Le site géographique, quelques détails particuliers comme le pont, les églises, l'orientation des rues militent, suivant l'auteur, en faveur de Maestricht. Van Eyck n'aurait pu représenter aussi fidèlement cette ville. s'il n'y avait pas habité. Cette thèse n'emporte pas l'opinion. Rien ne prouve que l'artiste ait représenté un panorama bien déterminé dans son tableau.
- M. A. J. J. Delen publie dans Old Master Drawings (Unpublished drawings by Rubens in the Antwerp Print Room, décembre 1932, pp. 31-35, pl. 38-41) des dessins de Rubens que possède le Cabinet d'Estampes du Musée Plantin à

Anvers. Il s'agit de la Bataille de Cadra (entre 1600 et 1608, d'après l'œuvre du Titien), d'Hercule tuant le lion Némée (pendant le séjour à Mantoue), de la Dernière Communion de s. François (rapide esquisse du tableau d'Anvers), de la Mort d'Adonis (1608-1610), de l'étude de la Tête d'Henri IV. L'auteur donne pour chaque dessin toutes ses caractéristiques, les collections par lesquelles il passa, les œuvres qu'il annonce.

- M. Mario Bonzi signale deux petits tableaux flamands que possède l'église paroissiale de San Michele di Pagana, que Fokker n'a pas indiqués dans son répertoire des œuvres flamandes conservées dans les églises d'Italie (Due tavole fiamminghe inedite a San Michele di Pagana, dans Genova, avril 1932, pp. 323-324). Il s'agit d'une Nativité et d'une Fuite en Egypte exécutées par un maniériste anversois. Les médiocres reproductions permettent de constater que ce ne sont pas des œuvres de première valeur.
- M. F. Beaucamp signale la découverte de peintures murales des XIV° et XV° siècles faite il y a quelques années dans des tombes à Warneton et à Comines (La polychromie dans les monuments funéraires en Flandre et en Hainaut au moyen âge, dans le Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques. 1928-1929. Paris, 1932, pp. 551-567).
- On ne peut étudier l'œuvre de Jean Bellegambe de Douai sans noter les influences flamandes qu'elle décèle. M. P. Wescher analyse les Œuvres inconnues de Jean Bellegambe qui apparurent depuis la biographie de l'artiste par Dehaisnes (Gazette des Beaux-Arts, novembre 1932, pp. 217-227). Signalons que la Crucifixion de s. Pierre du Musée de Douai (n° 125) passe du catalogue de Van Orley à celui de Bellegambe, de même le triptyque de la Mise au tombea: du Musée de Varsovie est retiré à l'Ecole de Van der Weyden pour être arinexé à l'actif du maître douaisien.
- Un des dossiers des procès passés devant l'Official de Liége renferme (Archives de l'Etat, à Liége, liasse 114) des renseignements intéressants sur le début de la carrière du peintre Joseph Bernimolin ainsi que sur les usages relatifs à l'apprentissage du métier de peintre (L. L., A propos du peintre Jos. Bernimolin, dans Chronique archéologique du Pays de Liége, 1932, n° 2, pp. 34-36).
- M. VAN REGTEREN ALTENA publie un dessin, paysage boisé, de la collection F. Koenigs à Haarlem. Par des arguments tirés de l'étude du style de la composition, l'auteur propose d'y voir la main de Jan Brueghel (Pieter of Jan Brueghel? dans Oudheidkundig Jaarboek, novembre 1932, pp. 107-109).

- Le musée des Beaux-Arts de Moscou est une création soviétique. Il est constitué par les fonds appartenant à l'Etat ainsi que par les collections de divers particuliers. M. N. J. Romanov étudie les peintres de nature morte de l'école hollandaise qui y sont représentés (Dutch still-life painting in the Moscow Museum on Fine Arts, dans Art in America and Elsewhere, octobre 1932, pp. 165-194). Nous y relevons un tableau représentant une scène de marché attribué à Beuckelaer.
- Les œuvres exécutées par Rubens après son retour d'Italie sont extrêmement importantes pour la compréhension de son développement artistique. Le Dr. G. Gluck apporte un document de plus à l'étude de cette période. Il s'agit d'un Jugement de Salomon, conservé sous le numéro 1543 au Prado. Il est catalogué sous le nom de Jordaens. Comparant cette composition avec d'autres de Rubens, l'auteur parvient à prouver que le Jugement doit être restitué au grand maître qui le peignit entre 1608 et 1610 (Ein verkanntes Werk von Rubens im Prado zu Madrid, dans Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1932, heft 4, pp. 271-273).
- M. A. Dezarrois se demandé si le tableau représentant une Sainte Catherine de la collection d'Alta de Bruxelles est une œuvre de Jean Van Eyck: Un tableau inconnu de Jean Van Eyck? (La revue de l'art, décembre 1932, pp. 171-176) Il analyse l'œuvre et semble y reconnaître la collaboration de Van Eyck et de Petrus Christus. M. Dezarrois publie des attestations de MM. Hulin de Loo et Winkler qui sont plus affirmatives en faveur de Van Eyck. Le jugement de M. Friedlaender est plus nuancé, il insiste surtout sur le nom de Christus. Encore faudrait-il voir s'il s'agit d'une œuvre de ce maître ou de son entourage et examiner l'état du tableau.
- A la séance du 15 janvier 1932 de la Société d'histoire de l'art de Berlin, le Dr. L. Burchard a attiré l'attention de ses confrères sur quelques dessins de Van Dyck dont la ressemblance avec ceux de Rubens est frappante (Rubens ähnliche Van Dyck Zeichungen, dans Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, Berlin, octobre 1931-mai 1932, pp. 8-12). Ces dessins qui, par la technique et la conception, sont si proches de ceux de Rubens ont été exécutés par Van Dyck, lorsqu'il fit son voyage en Italie et qu'il put y étudier les œuvres du maître.
- Ignorant l'article du R. P. Peeters paru dans cette revue (avril 1931, pp. 121-132) concernant un tableau représentant un sujet mystique peint en 1462 et appartenant à un collectionneur anversois, M. J. DUPONT entreprend l'étude de cette composition curieuse au point de vue iconographique (Le sacerdoce de la Vierge. Le Puy d'Amiens en 1437, dans Gazette des Beaux-Arts, décembre 1932, pp. 265-274). L'auteur y voit le thème de la Vierge considérée comme

prêtre. Le peintre est influencé par Van Eyck mais appartient à l'école d'Amiens. L'architecture de l'église figurée sur le panneau est amiénoise. L'auteur se demande si ce tableau ne fut pas exécuté pour la confrérie de Notre-Dame du Puy existant dans la cathédrale d'Amiens depuis 1388.

- Comme chaque année, M. Hannema, directeur du Boymans Museum organisa, en 1932, une «Exposition de Noël» dans laquelle il présenta quelques œuvres peu connues appartenant à des collectionneurs de Rotterdam. Cette initiative est des plus heureuses, elle est tout à l'éloge des règlements administratifs qui régissent le musée. Notons la présence de trois tableaux flamands : une Madone et Enfant de Provost et un paysage de Patinir appartenant à la collection D. G. van Beuningen de Rotterdam, une Vanitas signée par l'anversois Henri Andriessen.
- En novembre 1932 une exposition de dessins appartenant à des collections privées d'Heidelberg fut organisée au Heidelberger Kunstverein. Il y avait notamment une scène de genre de Brouwer, une nature morte de Snyders, des paysages de Momper, Savery et Michau.
- Trois communications faites au congrès flamand d'histoire de l'art (Gand, 1932) se rapportent à la peinture flamande du XV° siècle. M° K. Smits étudie les facteurs qui influencèrent la conception des artistes de ce temps (De gedachtenwereld des nederlandsche primitieven, dans Kunst. 1932, n° 9-10, pp. 306-409). M. Deruelle revient encore sur le problème de la différenciation des mains qui firent le retable de l'Agneau à Gand (De gebroeders Van Eyck. Hun aandeel in het Lam Gods, dans Kunst. 1932, n° 9-10, pp. 310-314). Ces observations n'emportent pas l'opinion. M¹¹ Selschotter étudie une peinture murale du XV° siècle ornant la maison du peintre Reckelbus (Ecn onbekende wandschildering uit de XV° eeuw te Brugge, dans Kunst, 1932, n° 9-10, pp. 315-320). L'attribution à Memlinc faite par l'auteur n'est pas admise par M. Roggen qui préfère y reconnaître l'œuvre d'un disciple de Van der Goes.
- M. P. De Keyser révèle l'existence d'un artiste du début du XVII° siècle resté inconnu jusqu'à ce jour : Jan Van Rysingen. L'auteur analyse le document qui lui a fourni cette découverte, un cahier de dessins signé et daté des années 1632. Ces dessins sont l'œuvre d'un artiste de province, travaillant loin de la sphère anversoise, l'influence de Rubens étant quasi insignifiante. M. De Keyser ne dit pas où est conservé le carnet de desseins. Il en a décrit tous les feuillets. Son article aurait gagné à être illustré (Het Teekenboek van Jan Van Rysingen, 1632, dans Kunst, n° 9-10, 1932, pp. 351-354).
- Afin de célébrer le centenaire du mariage du roi Léopold I avec la princesse Louise d'Orléans, M. Ed. Sarradin, conservateur du Château de Com-

piègne, a organisé une exposition dans le cadre où l'évènement se déroula le 9 août 1832. Cette manifestation est surtout importante pour la connaissance de l'iconographie des deux personnages historiques. La plupart des documents présentés proviennent de collections privées belges. Cette commémoration complète fort heureusement l'exposition organisée en 1930 au Palais d'Egmont par le regretté M. Des Marez. (E. Sarradin, Château de Compiègne. Le mariage de Léopold I, roi des Belges, et de la princesse Louise d'Orléans. Exposition commémorative. Compiègne, 1932, 32 p.).

- M. J. Duverger insiste sur l'aide précieuse qu'apportent les sources archivistiques et littéraires aux historiens de l'art (Bronnen voor de XV° en XVI° ceuwsche nederlandsche kunstgeschiedenis. dans Kunst, 1932, n° 9-10, pp. 321-327). Il appuie sa thèse sur divers exemples repris notamment à ses études antérieures. Il est souhaitable que les archivistes publient le résultat de leurs découvertes en matières d'« archives des arts», les historiens de l'art et les archéologues auront toujours à y glaner. Il conviendrait cependant que les dépouillements des fonds d'archives se fassent systématiquement. La consultation des volumes de Pinchart est souvent fructueuse: malheureusement l'éminent archiviste publia ses textes au hasard de leur découverte ou suivant des renseignements fournis par des collègues. La lecture de l'article de M. Duverger ne supprime pas le principe fondamental en histoire de l'art, à savoir que la source artistique est la première.
- M. Cornette publie son rapport triennal sur l'activité du Musée des Beaux-Arts d'Anvers: Koninklyk Museum van Schoone Kunsten, Antwerpen, 1929-1931. In-4, 44 pages, 25 planches). On y trouve des renseignements sur la direction de l'institution, les acquisitions, l'état des collections, les publications du personnel, les conférences organisées au Musée, les accroissements de la Bibliothèque, les prêts d'œuvres à l'extérieur (ornementation des monuments publics et expositions temporaires). Les acquisitions les plus importantes relèvent de la peinture moderne; il y a lieu de signaler notamment le don très important fait en 1930 par M. François Franck.

Quelques œuvres anciennes sont entrées dans les collections anversoises: la danse de noces de Bruegel le vieux (s'agit-il d'une réplique comme celle du Musée de Berlin?), un paysage de Paul Bril, le Chanteur de Teniers, une Sainte Famille que M. Muls attribue à Lucas de Leyde. Au cours de l'année 1929, le restaurateur Pol Claes regroupa les tableaux 841 et 842 de Corneille De Vos. De fait ces deux toiles n'en formaient qu'une primitivement. Cette reconstitution scrupuleusement réalisée permet de revoir la composition dans son ensemble et son entièreté. Cette toile mesure 235 sur 165 cm., elle est signée et datée: C. de Vos F A° 1631.

- La collection Oskar Reinhart de Wintherthur est justement célèbre. Son propriétaire est parvenu à y faire figurer des œuvres importantes d'artistes de premier plan appartenant à toutes les écoles. A côté des tableaux des primitifs flamands, allemands et hollandais, il faut noter la série capitale d'œuvres du XVIII° et du XIX° siècle français, quelques toiles des XVI° et XVII° siècles hollandais, espagnol et italien. M. Waldemar George consacre un numéro de la revue Formes à l'étude de cette collection (n° 26-27, 1932, pp. 285-297). La plupart des œuvres peintes ou sculptées sont reproduites excellemment. La peinture flamande figure dans cette galerie avec les noms suivants : Gérard David (Pietà Crucifixion), Qu. Metsys (Portrait d'homme, 1509), Bruegel le vieux (Adoration des Mages, 1513), Provost (Résurrection), Rubens (Conversion de s. Paul, esquisse du tableau du Musée de Berlin).
- La grande Rétrospective de l'œuvre de Manet organisée à Paris en 1932 fut l'occasion de nombreuses et pénétrantes études sur l'art du maître. L'origine de son inspiration accrocha l'attention de plusieurs critiques. C'est ainsi qu'on releva, entre autre, l'influence de Rubens sur certaines compositions de Manet. M. Ch. Sterling apporte à ce problème une précision intéressante : Manet, en créant la Nymphe surprise (Musée de Buenos-Aires), s'est fortement souvenu d'une gravure que Vostermans fit d'après un tableau de Rubens, la Suzanne au bain (Manet et Rubens, dans L'amour de l'art, septembre-octobre, 1932, p. 290).
- Parmi les contributions qui forment le Gedenkboek Vermeylen, il y a divers articles consacrés au sujet relevant de cette chronique. Nous avons déjà rendu compte, dans le numéro d'octobre 1932 de cette Revue, de l'étude de M. Laes sur Siberechts.
- M. A. W. BYVANCK s'intéresse à un groupe de manuscrits enluminés par des maîtres des Pays-Bas du Nord vers la fin du XV° siècle et peu après 1500, il en donne les caractéristiques (Miniaturen in noord- en zuid- nederlandsche handschriften. Uit den tyd omstreeks het einde der XV° eeuw, Gedenkboek Vermeylen, 1932, pp. 169-174).
- Le Dr. G. Gluck étudie le thème du combat entre le carême et le carnaval chez Bosch et Bruegel (Die Darstellung des Karnavals und der Fasten von Bosch und Bruegel, Ibidem, pp. 263-268).
- M. F. Desonay, à la suite de Goldschmidt et Winkler, examine l'art du dessin au trait pratiqué par le Maître de Wavrin, il ajoute des documents aux exemples connus (Une œuvre fort peu connue du Maître de Wavrin. Contribution à l'histoire du XV siècle, originaires de notre pays, Ibidem, pp. 409-420).

Une note complémentaire à ce travail a paru dans cette Revue, octobre 1932, pp. 309-321.

M. J. Muls rappelle sommairement la biographie du portraitiste Corneille De Vos (Cornelis De Vos, schilder van Hulst. Zyn leven en zyn tyd, Ibidem, pp. 494-501).

A la fin du tome II de son ouvrage sur le problème Maître de Flémalle-Rogier Van der Weyden, M. Renders annonce la découverte par le Dr. Friedlaender d'un triptyque de Rogier qui est une œuvre capitale en faveur de sa thèse. M. Max J. Friedlaender vient de verser ce document au dossier de cette question (Der Rogier-Altar aus Turin, dans Pantheon, janvier 1933, pp. 7-13). L'article du savant conservateur est des plus importants. Le triptyque (103 × 73 cm.) représente en son panneau central une Crucifixion; sur un volet, il y a le donateur, un membre de la famille de Villa titulaire de l'ordre du Porc épic, et son saint protecteur; sur l'autre volet, un groupe de trois hommes s'apprêtant à procéder à la déposition de la Croix. Ce tableau fut découvert, en état de conservation et de fraicheur parfaités, clans une collection aristocratique de Turin; actuellement, il se trouve dans une collection particulière de Suisse.

L'œuvre est indéniablement de Rogier, elle date des années 1440 environs. On le voit, par la date, elle est située précisément à la limite des tableaux attribués au Maître de Flémalle et à Rogier. Or cette Crucifixion est à rapprocher par de très nombreux détails du Larron de Francfort (1430), des volets Werl (1438), mais aussi de la Déposition de l'Escurial (1435 environ), et du retable Bladelin (1445). De fait ce triptyque est une pièce de première valeur pour prouver l'unité de facture des diverses compositions citées plus haut. Le Dr. Friedlander y affirme, une fois de plus, son adhésion à la thèse de M. Renders.

I. LAVALLEYE.

— Les points de vue sous lesquels l'affaire Campin peut être envisagée sont plus multiples qu'on ne l'aurait cru. Dans Münch. Jahrb. 1932 (pp. 320-338) et sous le titre (Zur Herkunft des Stiles der Van Eyck, M. Karl von Tolnav développe une théorie peu banale qui renverse absolument le problème des influences. Selon lui c'est Jean Van Eyck qui aurait été influencé par le « Maître de Flémalle », et non l'inverse. Cette thèse excessivement curieuse est à examiner avec soin. Elle est rattachée à l'introduction du naturel dans la miniature et la peinture. Serait-elle adoptée qu'elle révolutionnerait toute une période de l'Histoire de l'Art. Un exkurs nous dit pourquoi l'auteur se prononce nettement contre la thèse de M. Renders, et continue à voir Robert Campin dans « Flémalle ».

P. R.

ART POPULAIRE.

A plusieurs reprises, j'ai loué sous cette rubrique la belle publication annuelle L'Art populaire en France, éditée par la librairie Istra (Paris-Strasbourg), sous la direction intelligente et dévouée de M. A. RIFF, conservateur du Musée alsacien et du Musée historique de Strasbourg. Le quatrième volume (1932) vient de paraître, digne de ses devanciers. S'il ne présente pas le caractère varié des autres, il se distingue par une plus grande unité, plusieurs contributions traitant le même sujet, pour une région déterminée. Ainsi se réalise déjà — partiellement — le but de cette intéressante publication : donner, en une suite de monographies, un aperçu complet de l'art populaire en France, sous toutes ses manifestations et dans toutes ses variétés régionales. En effet, les trois premiers articles du nouveau recueil constituent autant de contributions excellentes à l'étude de l'habitation rurale, examinée sous tous ses aspects : en Bretagne, par J. GAUTHIER; dans la Bourgogne, par C. JEANTON; enfin en pays basque, par Ph. VEYRIN et P. GARMENDIA. D'autres études, d'un caractère plus spécialisé, se rattachent au même sujet : La décoration des linteaux en Basse-Auvergne est décrite par J. Desaymard et E. Desforges; E. Violet s'occupe des girouettes maconnaises, qu'il a dessinées lui-même avec soin, tandis qu'un architecte, P. DUFOURNET, examine les épis de faîtage en fer blanc de la Savoie: d'autres encore étudient divers ustensiles, ou bien les ateliers qui les produisent, comme la faïencerie d'Orzilhac, en Provence, par U. Rouchon; la bassinoire en Lorraine, par G. Demeufve; les anneaux basques, par P. Doncœur; les courtepointes provençales, par H. Algoud; enfin le matériel vinaire en pays Toulousain, par P. MESPLE. Signalons encore, pour ne pas être trop incomplet, une étude sur les ex-voto alsaciens en forme de crapaud, par le Dr. E. BLIND, et une autre, par R. FORRER, qui décrit également les Bacchus d'Alsace, sur le char processionnel des bergers des Baux en Provence, intéressant l'histoire liturgique et littéraire autant que le folklore.

A titre documentaire, le directeur de cette excellente publication, à laquelle je souhaite longue vie et lecteurs nombreux, dans l'intérêt du folklore, fait connaître l'activité du Musée alsacien de Strasbourg pendant les années 1927 à 1931. Cette activité se caractérise par l'inauguration de deux nouvelles sections, dont l'une est consacrée aux petites industries disparues avec leur outillage, l'autre aux jouets anciens; ensuite par des acquisitions aussi nombreuses qu'importantes s'élevant à plus de trois cents, sans compter les dons qui sont venus enrichir spécialement la section des jouets anciens. La contribution la plus curieuse, abondamment documentée et illustrée avec soin, est sans contredit celle de H. Haug: La Girafe de Charles X et son influence sur l'art populaire et sur la

mode; la plus importante, issue d'une collaboration remarquable, s'occupe de Sainte Barbe dans la littérature et l'imagerie populaires, par le comte de Lapparent et R. Saulnier, alors que A. Philippe étudie quelques images populaires éditées à Montbéliard, au début du XIX° siècle.

Au comte de Lapparent, qui vient de publier sur Sainte Barbe « conjuratrice de la foudre » un bel article dans la Revue de Folklore français (III, pp. 213-224), je signale, à titre de curiosité, quelques pages fantaisistes sur la vraie légende de sainte Barbe, dans la Chronique archéologique du pays de Liége, (XIX, 1923, pp. 41-45); je me permettrai de lui faire remarquer que le poème hagiographique dont il transcrit le début et qu'il attribue, non sans hésitation, à la fin du XIII° siècle, me paraît moins ancien. En tout cas, le manuscrit d'où il est tiré (Bibl. Roy. Bruxelles : mss. n° 10, pp. 295-304) ne date que du XV° siècle (1). L'article sur Sainte Barbe est admirablement illustré; les autres contributions ne le sont pas moins.

La même librairie, comme j'ai déjà eu l'occasion de le signaler (Revue, I, p. 286) publie également les magnifiques Archives alsaciennes d'histoire de l'Art. Depuis ma dernière chronique, consacrée au tome IX (1931), deux nouveaux volumes ont paru, dignes en tout point des précédents. Je ne puis leur consacrer ici une notice qui en ferait connaître tout l'intérêt; au point de vue spécial où je me place forcément dans cette chronique consacrée à l'art populaire, je dois me contenter de signaler quelques contributions appartenant, de loin ou de près, à ce domaine restreint. Dans le tome X, après les deux études de J. Walter sur l'Hortus deliciarum et la croix de Niedermünster, je relève l'article du Dr. Gerlinger sur le Dompeter près Avolsheim; ceux de Th. Ungener. Une horloge à sphère tournante, et de Ch. Gockner, Une gourde d'étain de 1656.

Dans le tome XI (1932), particulièrement remarquable, figure une belle étude hagiographique de P. Perdrizet sur *Saint Guillaume* (pp. 105-121), à propos d'une curieuse plaquette en cuivre repoussé et doré du XVII° siècle.

La contribution de H. Haug sur un Christ de pitié à Strasbourg n'est pas moins intéressante. A cause de l'importance du sujet et des nombreux rapprochement effectués par les auteurs, je signale pour finir, sans pouvoir le louer autant qu'il le mérite, le travail capital de Th. Ungener et A. Glory, L'Adolescent au cadran solaire de la cathédrale de Strasbourg, régal des yeux et de l'esprit, comme le volume tout entier.

JEAN GESSLER.

(1) Cf. J Van den Gheyn, Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque royale de Relyique, v. pp. 347-50 (n° 3355). Bruxelles, 1905.

LES DÉBUTS DE VAN DYCK

Antoine van Dyck, l'élève de Rubens (1). Cette dénomination, dont je m'efforcerai de démontrer l'inexactitude, a fait bien du tort à la gloire de van Dyck. Elle a fait considérer van Dyck comme un épigone, et l'a frustré d'une partie de ses œuvres. Ses derniers et plus importants biographes, Alfred Michiels, Jules Guiffrey, Lionel Cust et Max Rooses, n'ont pu se résigner à lui attribuer une quantité de tableaux de valeur, qu'il fit dans sa jeunesse : comment auraient-ils osé mettre au compte d'un jeune élève, des œuvres, qui ont la valeur de créations du grand maître Rubens lui-même? Van Dyck, que tout le monde présente comme l'élève direct de Rubens, pourrait-il avoir peint dans sa jeunesse autrement que son maître?

L'étude assidue d'œuvres du jeune van Dyck m'a amené à d'autres conclusions. A l'encontre de Rubens, dont le talent ne mûrit que lentement, van Dyck fut un peintre précoce. Mieux que cela : plusieurs de ses meilleures œuvres, van Dyck les fit avant sa vingtième année. La comparaison de ces tableaux avec ce que produisit Rubens au même moment, nous permet de faire des constatations importantes. Le talent souple de van Dyck se pliait à toutes les exigences de Rubens au moment où le jeune artiste prêtait son aide au grand maître dans l'atelier de celui-ci; mais van Dyck, dans les travaux qu'il faisait avant et au cours des mêmes années, dans son propre atelier, se révélait un maître précoce, doué d'une personnalité nettement marquée et s'ex-

⁽¹⁾ Les idées présentées ici ont fait l'objet d'une communication « Les relations artistiques de Rubens et de van Dyck » au V° Congrès International d'Histoire, tenu à Bruxelles en 1923; cette communication n'a pas été publiée

primant en un style souvent très distinct de celui de Rubens. D'ailleurs, le contact de van Dycl avec Rubens n'a nullement amené, comme on l'a souvent prétendu, une sujétion du jeune artiste à Rubens. Il ne l'a pas empêché de poursuivre avec vigueur la voie, dans laquelle il s'était délibérément engagé.

A en juger d'après ses œuvres, son tempérament devait être très impressionnable. Ce tempérament devait le porter à aimer dès l'abord le style exubérant des peintres baroques italiens de son temps, dont il put voir à Anvers quantité d'œuvres introduites par les collectionneurs comme van der Geest et Rubens, et les marchands comme Corneille de Wael et Fourchoudt. Les plus personnels de ces peintres, ceux de Rome surtout, dans leur mouvement d'allure franchement révolutionnaire, répudiaient les principes de la grande Renaissance, principes basés sur l'enrichissement des formes et la clarté de la présentation. A dessein ils détruisaient la belle harmonie, amenée par l'équilibre des mouvements contrastés et par la mesure pondérée dans la composition et le coloris. Tout comme l'évolution de la vie sociale, l'évolution du style semble obéir à la loi inexorable d'oscillation de l'esprit humain : celui-ci va toujours d'une direction dans une direction toute opposée. Le style baroque tend à exprimer l'intensité de la vie, de la vie dans ce qu'elle a de divers, d'ondovant, de changeant. Il ne raisonne plus. Il fait se mouvoir les masses, les plans, les formes, sans ordre immédiatement apparent. Au début du XVIIe siècle, les peintres baroques écoutaient, dans tout l'Occident, l'appel du grand rénovateur Caravaggio. Ils se détournaient du Baroque académique de l'Ecole de Bologne, qui préconisait un compromis élégant entre les tendances de leur temps et l'art classique du XVIe siècle. Ils étaient convaincus que cet art éclectique était dépourvu de ce qui ferait défaut dans une graine de blé qu'on aurait soigneusement composée avec les éléments chimiques dont se composent les graines naturelles. Le principe même de la vie en est absent. Or, le style de Caravaggio est éminemment vivant. Il présente les sujets d'une facon énergique. Il leur donne une expression intense. Dans ce but il fait éclater une lumière éblouissante à côté d'ombres profondes, il recherche des oppositions de couleurs saturées, il abandonne la synthèse grandiose de la composition, pour ne plus conférer aux mouvements multiples qu'un rythme général et vigoureux, qui garde la cohésion à tout le tableau.

Pour peu que l'on étudie, sans idée préconçue, l'œuvre de jeunesse de van Dyck, on est frappé par son style nettement baroque, bien plus baroque que celui de Rubens au même moment. Les aptitudes naturelles du nerveux et fougueux van Dyck portaient le jeune artiste à l'art fiévreux préconisé par les nouveautés du Baroque romain, que Rubens abandonnait vers 1615, au moment même où le talent de van Dyck s'épanouissait.

Une synthèse de l'œuvre de jeunesse de van Dyck, synthèse à établir solidement sur des déductions d'analyse, pourra le prouver.

Mais avant de l'esquisser, il convient d'examiner si les documents d'ordre historique, dont on a jusqu'à ce jour conclu à l'existence de liens de dépendance de van Dyck vis-à-vis de Rubens, ne s'inscrivent pas en faux à la conception d'un développement libre du talent du jeune van Dyck (1).

Interrogeons donc à nouveau les documents.

LES DOCUMENTS

Les Etudes, La Maîtrise, Les Premiers Travaux.

Y a-t-il des sources sûres qui permettent d'accepter l'affirmation si tenace que van Dyck serait l'élève direct de Rubens?

Pour peu qu'on désire se rendre compte de la pertinence de cette affirmation, on ira compulser les registres de la corporation Saint-Luc des peintres d'Anvers. Dans ces registres on inscrivait les noms des apprentis et élèves reçus annuellement par les différents maîtres. Or,

⁽¹⁾ Nous n'avons nullement la prétention de ne présenter que de l'inédit dans cette étude. Les documents que nous produirons et même plus d'une considération ne paraîtront pas neufs pour les érudits. Déjà W. Bode, W. Oldenbourg, et W. Valentiner ont rendu à van Dyck une partie de son dû. J'ai tiré d'une nouvelle critique des documents et de l'étude du style des œuvres qu'on peut attribuer à la jeunesse de van Dyck, des déductions nouvelles concernant l'évolution personnelle de ce maître.

nous y trouvons le nom de van Dyck parmi les apprentis reçus en 1609; il est inscrit chez Hendrik van Balen l'Ancien, peintre retardataire, mais, paraît-il, excellent professeur : « Antoni van Dyck by van Balen » (1).

Par ailleurs, le registre des inscriptions ne mentionne pas l'inscription de van Dyck chez Rubens à une date ultérieure. Est-ce à dire que van Dyck n'ait pas travaillé à l'atelier de Rubens? La déduction ne peut se faire. En sa qualité de peintre en titre de la Cour d'Albert et Isabelle (la nomination date du 23 septembre 1609), Rubens était exempt des obligations des membres de la corporation : il n'était pas tenu de faire inscrire ses élèves. Sur quoi, dès lors, repose la croyance que van Dyck soit entré comme apprenti dans l'atelier de Rubens? Elle se base exclusivement sur la tradition. C'est l'Italien Bellori qui en parle dans son ouvrage *Vite dei Pittori*, c'est l'érudit Mols du XVIII^e siècle, qui prétend que l'entrée de van Dyck chez Rubens se fit vers 1611-1612, donc à l'âge de 12-13 ans.

Il y a tout lieu de croire que van Dyck n'est entré en contact direct avec Rubens qu'au moment où son talent s'était déjà bien développé.

Van Dyck était encore bien jeune, qu'il possédait déjà un atelier, où il travaillait pour son propre compte, sans pour cela afficher la maîtrise et travailler ouvertement pour la vente en enfreignant les prescriptions du métier. Je le déduis de documents historiques.

Une déposition faite devant notaire par Jan Bruegel le Jeune, le 15 mars 1661, dans un procès concernant l'authenticité de treize tableaux de van Dyck, nous apprend que Jan Bruegel a vu travailler van Dyck à une série de bustes du Christ et des apôtres, lorsqu'il occupait la maison le « Dom van Ceulen », et cela avant son départ pour l'Italie, donc avant 1621 (2). D'autres dépositions faites au même procès notamment celles de Verhagen et sa femme, ainsi que celles de

⁽¹⁾ PH. ROMBOUTS et TH. VAN LERIUS, De Liggeren en andere historische Archieven der Antwerpsche Sint-Lucasgilde. Anvers 1872, 1, p. 457.

^{(2) «} Ende onder andere heeft gesien dat aleer den selven naer Italien vertrock ende woonende doen tertijd in den Dom van Ceulen bij de Minnebroeders, dat hij onder handen heeft gehadt twaelff apostelen ende Salvator. » L. Galesloot. Un Procès pour vente de tableaux attribués à Antoine Van Dyck. Annales de l'Académie d'Archéologie de Belgique, XXIV (1868), p. 582.

Herman Servaes et Juste van Egmont, « élèves de van Dyck », nous font supposer qu'au moins une série de bustes du Christ et des apôtres aurait été peinte par van Dyck en 1616-1617.

Il est probable que van Dyck volait déjà de ses propres ailes en 1616, à l'âge de 17 ans. De toute façon il n'habite plus alors chez son père, et il agit en citoyen libre. En effet, le 3 décembre 1616, il intente, en son propre nom, une action contre ses beaux-frères, qui voulaient le frustrer de ses droits dans la succession de sa grand'mère; le 13 septembre 1617 il fait de même au nom de ses frères et sœurs mineurs, après en avoir reçu l'autorisation paternelle. Van Dyck pose là, par deux fois, un acte d'indépendance morale et civique. Cette indépendance s'affirme nettement, et son père finit par la lui reconnaître, par acte du 15 février 1618. La maison qu'habitait van Dyck, et où il avait son atelier, le « Dom van Ceulen », n'était pas la maison paternelle. Il résulte de l'acte d'émancipation du 15 février 1618 que la maison paternelle était toujours le « Stadt van Gendt » dans la « Corte Nieuwstraet » (1).

Un dernier document officiel nous apprend qu'Antoine van Dyck fut reçu franc-maître le 11 février 1618, à l'âge de 19 ans. Les registres de la Corporation de Saint-Luc renferment la mention suivante : « Anderen ontfanck van de volle meesters. Anno 1618, 11 February : Antonio van Dick, Schilder... gul. 23. 4. » (2)

A côté de ces documents officiels, on peut produire quatre documents écrits concernant les relations artistiques de Rubens et van Dyck.

Il importe d'observer que deux de ces derniers documents, dans lesquels van Dyck est expressément cité comme élève de Rubens, datent, comme le quatrième, de l'année 1620. A ce moment van Dyck était franc-maître, et avait déjà produit des œuvres importantes. Il ne peut dès lors plus être question pour lui de fréquenter l'atelier de Rubens comme apprenti, ni même comme élève dans l'acceptation actuelle du mot.

⁽¹⁾ Texte dans F. Van den Branden, Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool, Anvers, 1883, P. 700.

⁽²⁾ Ph. Rombouts et Th. van Lerius, De Liggeren, o. c. I, p. 545.

Le premier de ces documents est une lettre adressée par Rubens à Sir Dudley Carleton, le 28 avril 1618. L'artiste propose au diplomate anglais de procéder à l'échange de plusieurs statues antiques de la collection de Dudley Carleton contre des tableaux, dont il donne la nomenclature et une courte description. Dans cette liste de tableaux, Rubens mentionne un *Achille parmi les filles de Lycomède*, fait, dit Rubens, par le meilleur de ses disciples :

« Un quadro di un Achille vestito di donna fatto del meglior mio discepolo, il tutto ritocco de mia mano, quadro vagissimo e pieno de molte fanciulle bellissime. » (I)

Il est probable que Rubens vise van Dyck par cette désignation un peu vague : « mon meilleur disciple ».

Le second document est le contrat en date du 29 mars 1620, conclu entre Rubens et le Père Jacobus Tirinus, préfet de la maison des Jésuites à Anvers, contrat concernant l'exécution d'un grand nombre de tableaux pour l'église des Jésuites et notamment des tableaux pour les plafonds détruits en 1718. D'après ce contrat Rubens est tenu d'exécuter de sa propre main les esquisses, mais les tableaux mêmes peuvent être exécutés « par van Dyck, et aussi par quelques autres de ses disciples ». Voici le texte :

« Ten tweeden dat den voors. Sr Rubens de teekeningen van alle de voors. 39 stucken sal gehouden syn met syn eygen handt in 't cleyne te maken, ende, door van Dyck, mitsgaders sommige andere syne discipelen, soo in 't groot te doen opwerken ende volmaken als den heysch van de stucken ende van de plaetsen daer s'ingeset moeten worden wesen sal, ende belooft hier in syne eere ende conscientie te quyten in der vuegen dat hy met syn eygen hand in de selve volmaken sal 't gene men bevinden zal daer aen te gebreken... » (2)

La logique aussi bien que l'explication philologique du mot *mits-gaders* (qui signifie : et en plus) ne permettent de donner, à cette phrase un peu équivoque, un autre sens que le suivant : le travail pourra

⁽¹⁾ RUELENS et ROOSES, Correspondance de Rubens, II, p. 137.

⁽²⁾ Publié par le Baron de Reiffenberg dans Nouveaux mémoires de l'Académie Royale des Sciences et Belles-Lettres de Bruxelles, t. X (1837), pp. 17-19.

être exécuté par van Dyck — cité personnellement, parce qu'en ce moment il était déjà un maître reconnu — et aussi par quelques autres disciples de Rubens.

Tout ce qu'on peut tirer de ce texte, c'est que van Dyck, en 1620, est le « disciple » de Rubens. Encore convient-il de prendre le mot dans le sens de quelqu'un qui collabore avec le maître, qui sait suivre la même manière, et non dans le sens plus large de quelqu'un, qui a été formé par le maître. Actuellement le terme « disciple » est encore employé dans ce sens par les pharmaciens pour désigner leur aide et remplaçant éventuel.

En 1620 van Dyck collaborait donc avec Rubens.

Le troisième de ces documents non officiels, concernant les relations de van Dyck avec Rubens, est une lettre de Toby Matthew à Sir Dudley Carleton, en date du 25 novembre 1620. Dans cette lettre l'agent du diplomate parle d'œuvres de Rubens à acquérir, et il ajoute, en post-scriptum :

Your Lp (1) will have heard how van Dike his (2) famous allievo is gone into England; and the kings hath given him a Pension of L. 100 per annum (3).

Voici donc, encore une fois, van Dyck cité comme l'élève de Rubens dans un texte de la même année.

La quatrième de ces documents est une lettre, non signée, en date du 17 juillet 1620, écrite au grand mécène anglais, le comte Thomas d'Arundel, probablement par son agent à Anvers (4). Voici le passage dans lequel il est question de van Dyck :

« Van Deick sta tuttavia con il Sigr Rubens e viene le sue opere stimate pocho meno di quelle suo maestro. E giovane di vintiun anno, con padre e madre in questa citta molto richi; di maniera che è difficile, che lui si parta de queste parti; tanto più che vede la fortuna nella quele è Rubens. »

- (1) Lordship.
- (2) De Rubens, cité dans le corps de la lettre.
- (3) Correspondance de Rubens, II. p. 262.

⁽⁴⁾ Le texte original en a été publié par Hookham Carpenter, Pictoral notices, consisting of a memoir of van Dyck, with a descriptive catalogue of the Etchings executed by him, etc. Londres 1844, Ed. Hymans, 1854, p. 9.

On a voulu tirer de ce texte plus qu'il ne dit. L. Hymans et Max Rooses, suivis en cela par tous ceux qui se sont occupés après eux de la vie de van Dyck, ont donné une tradition par trop libre de la première phrase : « Van Deick sta tuttavia con il Sigr Rubens... » par : « Van Dyck habite avec Rubens »... (1) Vraisemblablement l'agent du mécène n'a pas eu l'intention de dire que van Dyck habitait la maison de Rubens, mais que van Dyck était un peintre se trouvant à Anvers à côté de Rubens, collaborant avec Rubens, et considéré presque comme l'égal du maître.

En cette même année 1620 commence le premier séjour de van Dyck en Angleterre.

Que pouvons-nous conclure de l'examen de ces documents écrits, par rapport aux relations de van Dyck avec Rubens? Les documents officiels, d'un côté, nous apprennent trois faits : l'apprentissage chez van Balen à partir de 1609, l'occupation d'une maison et d'un atelier vers 1616, l'obtention de la maîtrise en 1618. Ils ne nous obligent pas d'affirmer que van Dyck ait jamais fréquenté l'atelier de Rubens comme apprenti. Ils ne l'excluent pas expressément. Mais, si van Dyck avait fréquenté cet atelier, en cette qualité, cela aurait dû avoir lieu entre les années 1609 et 1616, en tout cas avant 1618, date de sa maîtrise.

Ceci est peu probable.

D'abord l'enfant est inscrit chez Hendrik van Balen, excellent professeur, qui eut un grand nombre d'élèves.

Ensuite, il est douteux que Rubens aurait accepté un tout jeune apprenti. Rubens s'établit à Anvers à la fin de 1608. Les grandes commandes affluent aussitôt. C'est L'Adoration des Mages et L'Elévation de la Croix en 1610, La Descente de Croix en 1611. Sans tarder, le maître entreprend la construction d'un vaste atelier, pour lequel il achète un terrain le 14 janvier 1611. On serait tenté de dire : c'est le moment où il a besoin d'aides et d'élèves. En fait, il a besoin de collaborateurs, mais pas d'élèves ni d'apprentis encombrants, tels

⁽¹⁾ Dans la Correspondance de Rubens, II, p. 250.

que le jeune van Dyck, qui, en 1609, débute dans la carrière chez van Balen à l'âge de 10 ans. Il refuse les jeunes apprentis. Nous en trouvons un exemple frappant dans une lettre, qu'il écrit en date du 11 mai 1611, à son ami Jacques de Bie : il lui dit ne pouvoir agréer un élève que celui-ci recommande, et il lui certifie, non sans quelqu'exagération, en avoir refusé déjà une centaine.

C'est peu probable encore parce que van Dyck, le premier apprentissage terminé, manifeste, dans ses premières œuvres, un style indépendant de la manière de Rubens. Le jeune homme, qui, à l'âge de 14 ans, signe et date le *Portrait de Vieillard* de la collection del Monte, manifeste par ce portrait si personnel une compréhension peu commune de l'art de peindre, et le désir de suivre sa voie en toute liberté. Par ailleurs, plusieurs de ses œuvres authentiques de jeunesse, — certains bustes d'apôtres, notamment — ne s'expliquent que lorsqu'on les considère comme ayant été faites avant que l'artiste ne se soit rapproché de Rubens.

Enfin, il est d'une importance primordiale de relever que le jeune van Dyck ne possédait pas seulement un atelier, mais qu'il avait aussi des élèves. Dans le procès, qui eut lieu en 1660-1662, devant les échevins d'Anvers, au sujet de l'authenticité de treize bustes du Christ et des Apôtres de van Dyck (1), Verhagen et sa femme témoignent que des bustes d'apôtres, commandés par Verhagen à van Dyck vers 1615-1617, ont été copiés par ses élèves; Herman Servaes et Juste van Egmont, qui se déclarent anciens élèves-collaborateurs de van Dyck, affirment avoir copié certains de ces bustes d'apôtres.

Cependant, il appert des documents non officiels que van Dyck a été le disciple de Rubens. D'abord, le maître lui-même le désigne comme tel : même si l'on n'acceptait pas que Rubens ait visé van Dyck en parlant de son meilleur « disciple » dans la lettre du 28 avril 1618 à Dudley Carleton, il resterait encore le contrat du 29 mars 1620 concernant la décoration picturale de l'église des Jésuites à Anvers : van Dyck y est cité à côté des autres disciples; il est mis hors pair;

⁽¹⁾ Les pièces de ce procès ont été publiées par L. Galesloot, dans les Annales de l'Académie d'Archéologie de Belgique, XXIV (1868), pp. 561-578

et le contrat est signé par Rubens. Ensuite un des meilleurs connaisseurs contemporains considère van Dyck comme l' « élève » de Rubens : c'est Toby Matthew, l'envoyé spécial de Sir Dudley Carleton, qui dans la lettre du 29 novembre 1620, l'appelle le « famous allievo » de Rubens. Ce que l'agent du comte Thomas d'Arundel écrit, le 17 juillet 1620, n'est pas précisément en désaccord avec ceci.

Voici donc une double constatation : à en juger d'après plusieurs documents, van Dyck n'a probablement pas fréquenté l'atelier de Rubens; néanmoins, il est cité comme disciple de Rubens dans des documents qui méritent tout confiance.

Ces constatations semblent, à première vue, se contredire. Elles se concilient parfaitement. Le jeune peintre van Dyck a reçu sa première formation à l'atelier de Hendrik van Balen, où il est entré en 1609. Il n'a jamais fréquenté l'atelier de Rubens pour y apprendre son métier. Son talent s'est développé assez librement. Déjà vers 1616, à l'âge de 17 ans, il travaille dans son propre atelier. Très tôt, en 1618, à l'âge de 19 ans, il reçoit les droits de la maîtrise. Mais le jeune peintre, à ce moment, ne tarde pas à subir l'attraction irrésistible du style nouveau que développe le grand maître Rubens, et, en 1618, comme tous les artistes d'Anvers de ce moment, il accepte ce style moderne : des œuvres faites en ce moment, le démontrent. Il y réussit si bien que Rubens sollicite sa collaboration. Il est alors, pendant près de trois ans, de 1618 à 1620, le meilleur des collaborateurs de Rubens.

Mais, ici encore, gardons-nous de conceptions trop nettement arrêtées. Il est vrai que le talent si souple de van Dyck parvient à s'assimiler le style de Rubens parfois d'une façon parfaite : il serait extrêmement difficile de reconnaître, par la seule étude du style que les cartons de l'*Histoire de Decius Mus* à Vienne sont de van Dyck. Rooses prétendait le « voir » ; il ne pouvait le savoir que par les textes qui en apportent la preuve : la facture de ces œuvres n'est pas plus celle de van Dyck que celle de Rubens.

Néanmoins, et voici le signe du génie, pendant ces années mêmes où van Dyck est le collaborateur de Rubens dans l'atelier de celui-ci, sa personnalité ne subit pas, comme on le prétend, l'emprise du géant.

Il produit, travaillant chez lui pour son compte, des œuvres marquées d'une forte personnalité. L'étude critique de ces œuvres pourra le prouver.

Le Départ pour l'Angleterre et le Séjour en Italie.

Le jeune van Dyck n'a pu être longtemps le collaborateur de Rubens. En cette année 1620, dans laquelle on le cite par trois fois comme disciple de Rubens, il part pour l'Angleterre, et peu après, pour l'Italie.

Plusieurs érudits, Max Rooses en tête, affirment qu'après un bref séjour en Angleterré en 1620 et un voyage de quelques mois en Italie, van Dyck revint à Anvers, où il travailla encore jusqu'en 1623, toujours avec Rubens.

Il est temps que nous nous inscrivions en faux contre cette assertion, dont on s'est servi également pour conclure à une inféodation de van Dyck à son soi-disant « maître ».

Interrogeons les faits, tels que les documents nous les font connaître. Le jeune van Dyck quitte Anvers dans l'automne de l'année même, où les documents le citent comme « élève » de Rubens. Ce départ doit avoir eu lieu entre le 17 juillet et le 25 novembre 1620.

Deux textes cités plus haut le prouvent.

Le 17 juillet 1620 van Dyck réside à Anvers. Ceci résulte de la lettre écrite à cette date au comte Thomas d'Arundel par son agent à Anvers. Il y est dit : « Van Deick sta tuttavia con il sigr. Rubens ».

Le 25 novembre 1620 l'artiste est déjà en Angleterre. Toby Matthew l'écrit d'Anvers à Sir Dudley Carleton : « Your Lordship will have heard how van Dike, his famous allievo, is gone into England; and the kings hath given him a Pension of L. 100 per annum ».

D'emblée van Dyck est introduit à la cour de Jacques I. Déjà le 26 février 1621 il reçoit du roi un paiement de 100 livres. Les registres de l'Echiquier renferment le poste suivant à cette date :

« Anthony van Dike, in reward for service :

To Anthony van Dike the sôme of one hundred pounds by way of reward

for speciall service by him performed for his Majestie without accompt imprest or other charge to be sett uppon him for the same or for anie part thereof ». (1)

Ce séjour de van Dyck en Angleterre fut bref. A la date du 28 février, l'artiste obtient un passeport. Ceci résulte de l'extrait suivant des Registres du Conseil privé du roi :

« 28 February, 1620-1621. A passe for Antonie van Dyck gentleman, his Majesties servant, to travell for 8 months, he havinge obtayned his Majesties leave in that behalf. As was signified by the Earl of Arundel. » (2)

Dans quel but ce jeune artiste de 21 ans, qui avait conquis une position enviable à la cour d'Angleterre, la quitte-t-il brusquement? Les biographes de van Dyck ont fait les suppositions les plus diverses : la cour l'acceptait mal; on lui préférait Mytens; van Dyck aurait demandé un congé pour retourner à Anvers et y poursuivre sa carrière... Les explications les plus simples sont les plus plausibles. Le texte des Registres du Conseil cite van Dyck comme « his Majesties servant » et dit que l'autorisation pour la délivrance du passeport fut transmise par le comte d'Arundel. Van Dyck restait par conséquent au service du Roi d'Angleterre. Il me semble probable que le comte d'Arundel, qui était un grand collectionneur d'art antique et italien — Sandrart décrit sa riche collection — et qui avait sollicité le peintre à venir à la Cour d'Angleterre, aura cru nécessaire d'envoyer son protégé, futur peintre de la Cour, en Italie, pour y faire des études de perfectionnement : nous constaterons, d'ailleurs, que van Dyck a fait une grande partie de ce voyage en compagnie et sous la protection de la comtesse d'Arundel, qui se trouvait depuis un an en Italie. Dès lors, le congé de huit mois devait lui être délivré, non en vue du voyage d'étude — qui devait durer plus longtemps —, mais pour permettre à l'artiste de liquider ses affaires à Anvers.

Effectivement, van Dyck passe ces huit mois à Anvers. Il part de là pour Gênes le 3 octobre 1621, et il restera en Italie jusqu'en automne 1627.

⁽¹⁾ W. HOOKHAM CARPENTER, Memoirs, etc., éd. L. Hymans, 1845, p. 12.

⁽²⁾ Ibid, p. 13.

Ceci est affirmé par l'auteur d'une biographie manuscrite bien documentée de la seconde moitié du XVIII° siècle, actuellement à la bibliothèque des Musées du Louvre. Ce manuscrit était connu des biographes modernes de van Dyck. Jules Guiffrey et Alfred Michiels s'en servirent pour leurs livres sur van Dyck, parus respectivement en 1881 et 1882. Ce ne fut cependant pas sans réticence qu'on accepta ses données dans l'histoire de l'art. Etaient-elles bien fondées? On ne le croyait pas, et on trouva quelques-unes de ces données en contradiction avec Bellori et Soprani, les historiographes italiens, qui publièrent leurs Vies des artistes en 1672 et 1674. Ni Henri Hymans, ni Lionel Cust, ni Max Rooses n'accordèrent aux renseignements de cette biographie manuscrite le crédit qu'elle mérite. Et ce crédit fut définitivement ébranlé, lorsque Max Rooses, aveuglé par la croyance à un long séjour de van Dyck auprès de Rubens, publia, il y a vingtcing ans, un long article, où il s'évertua à démontrer que le jeune artiste aurait passé son congé de huit mois en Italie, et qu'il se serait ensuite établi à Anvers, d'où il ne serait reparti pour l'Italie qu'en 1623 (1). Max Rooses apporte trois preuves pour appuyer son système concernant un séjour prolongé à Anvers et deux voyages en Italie.

La première comporte un fait historique, que Max Rooses croit être établi : la présence de van Dyck au lit de mort de son père, qui trépassa le 1^{er} décembre 1622.

La deuxième est la confection de tableaux par van Dyck à Anvers en 1622 et 1623.

La troisième preuve s'appuie sur le fait que van Dyck aurait entrepris au préalable un court voyage en Italie, où il aurait été en contact avec l'art italien : cette preuve se trouve dans le caractère italianisant de certains tableaux de van Dyck, qui semblent dater d'avant 1624, et la présence de copies d'œuvres du Titien dans le carnet d'esquisses de van Dyck, en possession du duc de Devonshire à Chatsworth : ces dessins, qui doivent avoir été faits en Italie, se trouvent dans la

⁽¹⁾ Revue de l'Art flamand et hollandais, 1907, pp. 1-12, 101-110.

partie du carnet, qui est, pour des raisons diverses, antérieure à 1624. Ces preuves ne résistent pas à un examen consciencieux.

D'abord, quant à la présence de van Dyck au lit de mort de son père, Max Rooses paraît avoir mal interprété le texte, dont il s'est servi. En 1629 van Dyck a fait don à l'église des Dominicaines d'Anvers d'un tableau Christ en Croix, actuellement au Musée royal d'Anvers, et où van Dyck a inscrit lui-même qu'il offre le tableau en souvenir de son père. Les registres de la communauté des Dominicaines disent à propos de ce tableau, que celui-ci a été offert par van Dyck « om seker vrindschappen en getrouwigheden, die wij gedaen hadden in sijne apsensie aen sijnen vader Sr Francisci van Dyck ende in sijne doodtbedde dat voor ons aen sijne soon begeert hadde ». Il ne me paraît pas possible d'interpréter ce texte autrement que comme suit : le don a été fait en reconnaissance pour les soins donnés par les sœurs à son père, pendant l'absence du peintre, et parce que son père en avait exprimé le désir, à son lit de mort. Il résulte, me semble-t-il, de ce texte que van Dyck était absent lorsque mourut son père; le tableau, que van Dyck a offert en 1629 en mémoire de son père, présente d'ailleurs nettement le coloris des œuvres de 1628-1632. L'absence de van Dyck, au moment où mourut son père, pourrait se prouver encore par un autre document : le notaire Adrien Diericx, son beau-frère, a écrit au magistrat d'Anvers, le 27 septembre 1624, au moment où il devait régulariser la succession de son beau-père, qu'Antoine van Dyck se trouvait à l'étranger et n'avait donné aucune procuration pour la liquidation de ses affaires. Ceci s'écrit en 1624. Si même van Dyck avait assisté en 1622 à l'agonie de son père, il aurait eu soin, en partant, de donner procuration pour la liquidation de la succession. Mais van Dyck était absent depuis 1621, et faisait, en 1624, le tour d'Italie, comme nous allons le voir bientôt (1).

La deuxième preuve concerne des tableaux que van Dyck aurait dû exécuter à Anvers de 1622 à 1624. Ces tableaux, van Dyck peut les avoir peints à Anvers en 1621, pendant les huit mois de congé

⁽¹⁾ MGR. M. VAES dans Bulletin de l'Institut historique belge de Rome, 1924, p. 191.

qu'il y passa. Le plus important est le portrait de Nicolas Rockox, bourgmestre d'Anvers. Il s'agit du portrait se trouvant dans la collection de Mrs Henry Barton Jacobs à Baltimore et, paraît-il, jadis à la collection Steinmeyer à Cologne. Une réplique existe à l'Ermitage : elle provient de la collection Stroganoff à Leningrad. Max Rooses insiste sur l'inscription que Vorsterman ajouta à la gravure de ce portrait : « Antoon van Dyck pinxit anno 1625 ». C'est là une erreur de Vorsterman, peut-être une erreur voulue par cet artiste, dont on connaît le caractère vindicatif. Van Dyck était en Italie en 1625 et Vorsterman lui-même se trouvait hors de nos provinces de 1624 à 1630. Rooses et Schaeffer (celui-ci dans Klassiker der Kunst) affirment que le portrait aurait été fait après ce qu'ils appellent le « premier » voyage de van Dyck en Italie. Il serait tout aussi admissible qu'il ait été peint en 1621, pendant les quelques mois s'écoulant entre le retour d'Angleterre et le départ pour l'Italie : d'ailleurs, le tableau porte l'inscription apocryphe: « Aetatis suae 60, A° 1621. Obiit December A° 1640 », et il représente Rockox à peu près au même âge que dans le portrait de ce magistrat, commencé par Rubens en 1613 et terminé en 1615.

Quant à la troisième preuve : les influences italiennes dans des tableaux et des dessins antérieurs à 1624, elle n'est pas pertinente dans le système de Max Rooses. Van Dyck peut avoir fait des tableaux italianisants, avant d'avoir été en Italie : il a pu voir beaucoup de tableaux italiens à Anvers ; des cargaisons entières y arrivaient. Nous parlerons ailleurs de ses tableaux italianisants, et la thèse, que nous présentons, fera mieux comprendre leur caractère, que l'on s'expliquait mal dans l'œuvre d'un jeune artiste qui aurait travaillé à Anvers sous l'égide de Rubens.

Max Rooses et Lionel Cust ont commis l'erreur de négliger le manuscrit du Louvre. Cette biographie renferme des renseignements du plus haut intérêt et d'une véracité parfaite. Elle est l'œuvre d'un amateur éclairé d'Anvers, Dumont, qui travaillait ardenment et d'une façon objective pour rassembler des documents sur van Dyck. Il se servit de sources fort importantes, et notamment de la correspondance

adressée par Corneille de Wael, le peintre-marchand, auprès duquel van Dyck résidait à Gênes, à Luc van Uffel, riche marchand flamand, habitant Venise. Il a fallu l'étude critique et minutieuse qu'en fit Mgr M. Vaes (1) pour nous convaincre de sa valeur historique et de son importance.

Nous ne pourrions trouver de guide plus sûr que Mgr M. Vaes pour suivre, d'après les indications de l'auteur du manuscrit du Louvre, les pérégrinations de van Dyck à travers l'Italie.

D'après les données suffisamment précises du manuscrit le séjour de van Dyck en Italie se place entre la mi-novembre 1621 et l'autonne 1627. Toutes les œuvres de cette époque ont par conséquent été faites en Italie. Certains déplacements indiqués avec précision permettront de fixer le lieu et la date de la confection de plusieurs tableaux.

L'auteur du manuscrit du Louvre a conclu de la lecture de la correspondance de Corneille de Wael à Luc van Uffel que van Dyck, parti d'Anvers le 3 octobre 1621, arriva à Gênes le 20 novembre suivant. Le jeune artiste logea chez Corneille de Wael, peintre anversois, établi comme marchand de tableaux. Gênes est la ville d'Italie dans laquelle van Dyck a résidé le plus longtemps. Il y retrouvait les portraits d'apparat que Rubens y avait faits quinze ans auparavant; il me semble que ces portraits eurent bien plus d'influence sur van Dyck que n'en avaient eue les tableaux que Rubens avait exécutés sous ses yeux : ils étaient mieux en rapport avec son tempérament.

Le premier séjour à Gênes fut de courte durée. L'artiste part pour Rome en février 1622 : Corneille de Wael doit avoir écrit que van Dyck s'embarqua alors sur une felouque en destination de Civita Vecchia; le manuscrit du Louvre le dit.

Le passage à Rome en 1622 n'est pas attesté exclusivement par l'auteur du manuscrit du Louvre; différentes œuvres de van Dyck n'ont pu être exécutées qu'à Rome et qu'à ce moment.

C'est d'abord un portrait que van Dyck fit de George Page, agent

⁽¹⁾ MGR. M. VAES dans Bulletin de l'Institut historique belge de Rome. 1924, 4° fasc., pp. 163-234, et 1927, 7° fasc., pp. 5-7.

politique de Jacques I d'Angleterre, qui séjourna à Rome du 18 février 1622 au 20 juillet 1622, et qui y revint de février à mai 1623. Plus tard, van Dyck dédia au même seigneur une gravure de Lucas Vorsterman d'après une de ses *Pietà*, en souvenir de ses relations amicales avec lui à Rome : « mutuae consuetudinis olim in Urbe contractae ».

C'est ensuite le portrait de Robert Shirley, ambassadeur de Perse, qui ne fut à Rome que du 22 juillet 1622 au 29 août 1622, à en juger d'après les « avvisi » envoyés à Francesco Maria II, duc d'Urbin. Des dessins pour ce portrait se trouvent d'ailleurs dans l'Album des dessins parmi les dessins faits en Italie par van Dyck.

C'est enfin le portrait de François Duquesnoy, que van Dyck doit avoir exécuté en ce moment, à en juger d'après l'âge du grand sculpteur flamand.

Après Rome, van Dyck visita Venise. Plusieurs preuves confirment les dires de l'auteur du manuscrit du Louvre concernant un séjour de notre artiste à Venise. Van Dyck peignit le portrait de Luc van Uffel, et il fit, dans son album le croquis de deux œuvres de Titien : Lavinia portant un plat et Le Titien et sa Fille, qui se trouvaient dans la collection de cet amateur flamand. Il fit le portrait de Daniel Nys, autre marchand flamand établi dans la ville des lagunes. Il visita la collection de Nicolo Grasso, où il prit un croquis de La Toilette de Vénus du Titien.

Mgr Vaes fait la supposition ingénieuse que van Dyck doit s'être rendu à Venise dans l'automne de 1622 : en ce moment la comtesse d'Arundel, femme de son protecteur, s'y trouvait. Cette grande dame, admiratrice de l'art flamand, qui avait fait exécuter son portrait par Rubens à Anvers, pouvait introduire le jeune artiste, protégé de son mari, dans la société italienne. La comtesse comptait partir de Venise le 23 septembre 1622, et il est probable que van Dyck ait voulu la rejoindre avant cette date.

Au départ de Venise van Dyck voyage dans la suite de la comtesse d'Arundel. C'est Soprani, l'historiographe italien du XVII^e siècle qui l'affirme, et l'auteur du manuscrit du Louvre le confirme : « la comtesse

conduisit van Dyck à Milan ». Grâce à différents « avvisi », Mgr M. Vaes a pu établir l'itinéraire du voyage de la comtesse d'Arundel, et cela nous permet de suivre les déplacements de van Dyck à cette époque. La comtesse obtint un passeport à Venise le 6 octobre 1622; elle quitta la ville des doges le 10 novembre suivant. Elle passa par Padoue, où deux de ses fils étudiaient à l'université. Dans l'album des esquisses de van Dyck on retrouve des dessins faits d'après des tableaux se trouvant en ce moment à Padoue. La comtesse est à Mantoue vers la mi-novembre : nous savons, par une lettre de remerciements qu'elle adressa au duc Ferdinand, qu'elle y reçut un accueil fastueux. C'est en ce moment que van Dyck doit avoir fait un portrait de Ferdinand de Gonzague, et qu'il doit avoir dessiné la Mort de la Vierge du Caravage, tableau que Rubens avait acheté pour le duc de Mantoue à Rome. Le dessin se trouve à l'Albertina. Dans la collection du duc de Mantoue il doit avoir vu différents tableaux de jeunesse de Rubens et une belle collection de tableaux italiens.

La comtesse d'Arundel arriva à Milan le 29 novembre 1622, mais déjà le lendemain ou le surlendemain elle quitta la ville pour se rendre à Turin. A Milan, van Dyck a fait deux dessins d'après *La Vierge et Sainte Anne* de Léonard da Vinci, qui se trouvait à cette époque à Milan, et *Le Repos durant la fuite en Egypte* de Raphaël.

La comtesse et van Dyck arrivent à Turin au début de décembre 1622. Non en 1623, comme le croit Alexandre de Vesme, qui a écrit une étude sur le séjour de van Dyck à Turin et qui, comme l'explique Mgr M. Vaes, doit s'être trompé d'une année. A Turin, van Dyck a fait le portrait du duc de Savoie et des deux Princes de Piémont et de Carignan, qui ont disparu. Jusqu'à quand resta-t-il à Turin? Certainement jusqu'au début de 1623, puisque le portrait du prince de Piémont n'a pu être fait avant que ce prince ne soit rentré d'une expédition à Avignon chez le Roi de France, au début de l'année 1623.

Quittant la comtesse, van Dyck doit s'être rendu une seconde fois à Rome, où il data de 1623 le Portrait du Cardinal Bentivoglio, fit un Christ en Croix pour ce cardinal et exécuta le Portrait du Cardinal Maffeo Barberini. Celui-ci devint pape au mois d'août 1623 sous le nom

d'Urbain VIII. Puisque van Dyck l'a peint comme cardinal, il doit l'avoir fait avant le moment de son ascension à la dignité pontificale. Ceci concorde avec les notes de l'auteur du manuscrit du Louvre, qui place un séjour à Rome après l'étape de Turin.

Pour se rendre à Rome, van Dyck a pu passer par Florence. Son passage à Florence est établi par un portrait que l'artiste peignit de Laurent de Médicis, frère de Cosme II, qui fit présent à van Dyck d'une bourse de cent sequins d'or. L'auteur du manuscrit du Louvre, qui affirme ceci, prétend que van Dyck passa à Florence lors du voyage de Rome à Venise. C'est possible, dit Mgr M. Vaes, mais peu probable: van Dyck, voulant rencontrer la comtesse d'Arundel, devait avoir trop de hâte pour rejoindre Venise. Voyageant de Turin à Rome, van Dyck avait les loisirs nécessaires pour s'arrêter à Florence en vue d'y peindre quelques portraits et d'y visiter les belles collections. Il peignit aussi à Florence le portrait de Sustermans. M. Bautier place l'exécution de ce portrait en 1624. Il faut supposer que ce portrait fut exécuté avant octobre 1623: à cette date Sustermans part pour Vienne.

L'auteur du manuscrit du Louvre nous dit que son second séjour à Rome ne dura que huit mois et qu'après ce temps l'artiste retourna à Gênes. Ce retour se place probablement en octobre ou novembre 1623. Là il établit son atelier chez Corneille de Wael, et fit les nombreux portraits et tableaux religieux que l'on connaît. De la fin 1623 à la fin de 1627, il ne quitta Gênes que deux fois, et pour peu de temps.

En 1624, il se transporte à Palerme. Il y est sollicité probablement par la colonie gênoise qui y était nombreuse. A la tête de cette colonie se trouve, comme représentant de la nation gênoise, Horace Lomellini. La femme de celui-ci était le peintre Sophronisbe Lomellini, dont van Dyck a fait le portrait dans son album avec une inscription très longue et très admirative. Cette inscription s'explique par un sentiment de gratitude de van Dyck envers ses hôtes. Le dessin du portrait de Sophronisbe porte la date du 12 juillet 1624.

Van Dyck fit encore en Sicile le portrait de Philibert-Emmanuel de Savoie, vice-roi de Sicile, à en croire Bellori, et exécuta plusieurs commandes qui lui étaient faites.

Il quitta la Sicile pour échapper à une épidémie de peste. A quel moment? Mgr M. Vaes l'établit avec précision. L'épidémie éclate au mois de mai 1624 : en juin on édicte de fortes prescriptions prophylactiques et enfin le 10 septembre il y a une recrudescence d'épidémie. Il faut supposer que van Dyck arriva à Palerme avant que l'épidémie n'éclata, donc avant mai, et qu'il quitta, au plus tard peu après le 10 septembre. Il fuit, sans passeport, d'une ville où règne la peste. Il n'a donc pas le droit de débarquer dans un port important. Il est, dès lors, inutile de s'arrêter aux légendes à propos d'un débarquement à Naples ou à Gênes. Mgr M. Vaes suppose avec beaucoup d'à propos qu'il a débarqué à San Michele di Pagano, et cela expliquerait le fait que nous trouvons un très beau tableau de van Dyck dans cette petite localité. De là l'artiste rentre à Gênes.

Van Dyck fit encore un court séjour dans le midi de la France. Le manuscrit du Louvre dit qu'il est à Marseille le 4 juillet 1625 (1) qu'il va à Aix, chez Peiresc, l'ami de Rubens, et qu'il part de là pour la Belgique.

Le retour en Belgique, en ce moment, est une erreur de l'auteur du manuscrit du Louvre. Un extrait des registres de la confrérie de Sainte-Rosalie à Palerme nous prouve que van Dyck doit être retourné à Gênes, et qu'il y était en 1627. Ce texte dit que le grand tableau *Notre-Dame au Rosaire* a été payé le 8 avril 1628 et qu'il a été « récemment fait en la ville de Gênes » (2).

Si le paiement a été fait le 8 avril 1628, il faut, pour trouver la date à laquelle le tableau a été achevé, déduire le laps de temps qu'il a fallu pour l'expédier et engager les dépenses du paiement. Cela nous permet de supposer que van Dyck resta à Gênes jusqu'à l'automne 1627 : il devait y terminer la *Notre-Dame au Rosaire* (3).

⁽¹⁾ L. HYMANS parle d'un séjour de van Dyck à Saint-Jean-Maurienne où l'artiste aurait peint le portrait d'une fillette en témoignage de reconnaissance à la famille Borelli. Bulletin de l'Académie Royale d'Archéologie, VII (1899), p. 410.

⁽²⁾ SALINAS dans L'Arte, II (1899), p. 499.

⁽³⁾ S. J. A. CHURCHILL, Sir Anthony van Dycks visit to Sicily about 1624. Burl. Mag., XIV, 1909; E. Mell, Documento relativo al quadro dell' Altara dell' Compagnia del Rosario di S. Rosario di S. Domenico. Archivo Storico. Siciliano, Palerme, 1878.

Nous le retrouvons à Anvers le 8 mars 1628. Peut-être y fit-il, à la fin de 1627, le portrait de Peter Stevens de La Haye qui porte cette date.

Van Dyck, au cours de son séjour en Italie, doit s'être délié du service du roi d'Angleterre, et lorsqu'il s'installa à Anvers il le fait, comme maître reconnu, à côté de Rubens.

* *

L'histoire de la jeunesse de van Dyck était restée bien confuse. On se contentait de quelques dates, de quelques généralités; on accordait même du crédit à des anecdotes traditionnelles ou à des potins d'atelier.

Il était nécessaire d'élaguer cette histoire, de revoir la valeur des documents certains, de regarder ceux-ci sous un angle nouveau et de les interpréter, en gardant en mémoire les œuvres du maître qui s'y rapportent.

Si nous joignons à cette étude historique la critique de style des tableaux, l'évolution artistique du jeune van Dyck nous paraîtra bien différente de celle qu'on nous a présentée bien souvent. Nous verrons que son talent s'est développé librement et largement. Et nous n'oserons plus traiter le jeune van Dyck d'élève de Rubens : nous le considérerons comme un jeune génie qui a suivi sa voie personnelle dans la peinture européenne.

LEO VAN PUYVELDE.

NACHTRÄGLICH VERÄNDERTE KOMPOSITIONEN

bei Jacob Jordaens

Eine erste Bedingung jeder kunsthistorischen Betrachtung ist es, sich Rechenschaft über die Beschaffenheit des Objektes abzulegen. Manche Fragen, über die man mit stilistischen und historischen Argumenten vergebens debattieren würde, finden allein schon bei der Beschreibung des Erhaltungs-Zustandes des Gegenstands ausreichend Beantwortung. Damit sollen die andern Methoden keinesfalls entwertet werden. Erst die historisch-stilistische und künstlerische Analyse vermag die realen Beobachtungen sinnvoll zu deuten. Die Hoffnung, einer solchen Deutung der Kunst Jacob Jordaens' neues Material zu bieten, hat mich zur Mitteilung der folgenden Notizen ermutigt.

Wenn hier Bilder und Zeichnungen von Jordaens vorgeführt werden, deren Entstehungsgeschichte von der « normalen », d. h. in einem kontinuierlichen Ablauf sich vollziehenden in irgend einer Weise abweicht, so muss festgestellt werden, dass selbst der normale Ablauf bei Jordaens Eigentümlichkeiten aufweist, die zwar auch bei anderen Künstlern vorkommen, die bei ihm aber durch die Häufigkeit des Auftretens fast zu einem spezifischen Merkmal werden. In manchen Fällen geben sie entscheidende Kriterien für Eigenhändigkeit oder Priorität einer Bildfassung ab. Es sind die Pentimenti, die Korrekturen während der Arbeit, die, zumal in der Frühzeit, kaum bei einem Bilde fehlen. Die Bildvorbereitung war bei Jordaens gerade in den ersten

Jahren seines Schaffens wohl nicht so detailliert, der Künstler verliess sich mehr auf seine Phantasie, eine Vermutung, die von den frühen Zeichnungen bestätigt wird. Es sind meist temperamentvoll hingeworfene Federskizzen, mit Bister laviert, und stets, soweit die Ausführungen erhalten sind, von der letzten Bildfassung merklich unterschieden. Es kommt hinzu, class gerade die frühen Bilder Jordaens' durch ihre pastose Malweise das völlige Zudecken einmal gemalter Partien nicht mehr zulassen, sodass die Reuezüge bei genauerem Zusehen fast überall deutlich erkennbar sind. Um nicht ins uferlose Detail zu gehen, sei nur eine bisher unbeachtete Korrektur grösseren Ausmasses erwähnt. Sie stellt eine besondere Möglichkeit der Uebermalung dar, da sie nicht während der Arbeit sondern zweifellos später vorgenommen worden ist. Sie findet sich auf dem Dresdener Bild « Die Angehörigen Christi am Grabe » (Abb. Rooses, S. 33). Durch seine changierenden Farben und die eckig knittrigen Falten hebt sich hier das Uebergewand der trauernden Maria heraus. Die Beobachtung aus der Nähe zeigt denn auch, dass dieses ganze Stück von einer vielleicht sogar Jahrzehnte späteren Uebermalung herrührt, wenn auch von Jordaens eigener Hand. Bestätigung hierfür bietet die grosse Studienzeichnung zu diesem Bilde in Berlin, die an der gleichen Stelle den einfachen, rundlichen, handfesten Faltenstil zeigt, den man in dieser Zeit (etwa Mitte der 1620er Jahre) bei Jordaens erwarten muss.

Nicht so häufig sind nachträgliche Aenderungen am Format der Bilder, eine Gepflogenheit, die sich auch in der Rubenswerkstatt ab und zu nachweisen lässt (1). Soweit ich das Material überblicke, hat die Literatur nur einmal einen Fall dieser Art bei Jordaens fest-

⁽¹⁾ Noch nie — auch nicht im neuen Katalog des Kaiser-Friedrich-Museums — ist die ohne Zweifel nachträgliche Erweiterung bemerkt worden, die das grosse Spätwerk a Diana mit Nymphen und Satyrn » der Berliner Galerie erfahren hat. Das ursprüngliche Format hebt sich dem Auge ohne weiteres heraus. Dass die breiten Streifen der angesetzten Ränder nicht während der Arbeit sondern erst nach der völligen Vollendung des Bildes hinzukamen, geht aus Stellen hervor, die nachträglich übermalt werden mussten (wie dem Oberarm der rechten Nymphe, der vom Brunnenbecken überschnitten wird). Eine willkommene Bestätigung dieser Beobachtung bietet die Entwurfszeichnung für das Bild, in der Sammlung des Barons Rothschild in Paris (Abb. Glück-Haberditzl, Nr. 241).

gestellt (1). Zoege v. Manteuffel hat in einem kleinen Aufsatz in der Festschrift für Adolph Goldschmidt (1923), gestützt auf eine frühe, in Dresden befindliche Zeichnung nachgewiesen, dass das Meleagar und Atalante-Bild des Prado aus zwei Teilen besteht, deren rechter die ursprüngliche Komposition enthält. Die linke Bildhälfte ist eine spätere Erweiterung, die Manteuffel nicht näher datierte, die aber doch keinesfalls vor 1640 entstanden ist. Sie zeigt die auffallende, etagenhafte Staffelung der Komposition, die wir u. a. auf dem 1642 entstandenen Diogenes in Dresden beobachten.

Einen prinzipiell ähnlich gelagerten Fall, der noch nicht besprochen worden ist, finden wir bei dem schönen Bild der Beweinung Christi in dem kleinen Museum der Hospices civils in Antwerpen (2). Das Gemälde ist bekanntlich 1670 dem « Maeghdenhuis » zur Erinnerung an Jordaens vermacht worden und Rooses hat es dementsprechend als eines der spätesten Bilder in sein Werk aufgenommen (Abb. S. 246). Dieser Datierung hat schon Oldenbourg widersprochen, als er in seiner vorzüglichen Darstellung der flämischen Malerei das Bild der Hospices civils zu den Frühwerken rechnete. In der Tat ist dieses Gemälde eine Arbeit des jungen Jordaens und etwa in der Mitte der 1620er Jahre entstanden. Allerdings nur in seinem Kern. An allen vier Seiten ist das Bild aber um breite Streifen vergrössert, die es erst abzudecken gilt, will man die ursprüngliche Anlage erkennen (Abb. 1). Erst in dieser Form zeigen sich die pastose Malweise, das harte, prall treffende Licht, die enggedrängte Füllung des Rahmens, die für frühe Bilder so charakteristisch sind. Erst in dieser reduzierten Gestalt wird die tiefe Empfindung, wird die ganze Monumentalität dieses Meisterwerks offenbar, das zu den bedeutendsten Schöpfungen des jungen Künstlers gehört. Trotz der — wie gewöhnlich bei Leinwandbildern — geringeren Transparenz der Farbe, ordnen sich die verschieden gestuften Töne

⁽¹⁾ Anstückungen während der Arbeit sind natürlich häufiger. Sie finden sich u. a. bei zwei Bildern in München, ferner bei der riesigen Darstellung in Mainz (Christus im Tempel), die oben und an den Seiten angestückt ist.

⁽²⁾ Herrn. abbé Philippen, der mir in liebenswürdigster Weise meine Untersuchungen erleichterte, sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

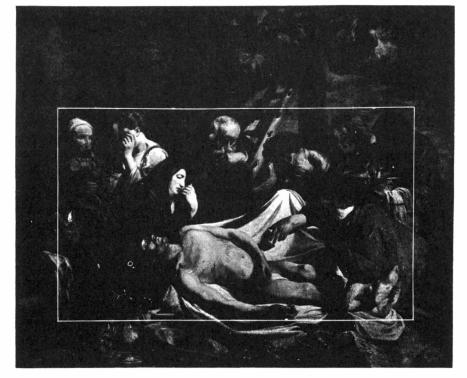


ABB. 1. — J. JORDAENS. BEWEINUNG CHRISTI.
Antwerpen, Hospices civils.



Abb. 5. — J. Jordaens. « Der Krug geht so lange zum Brunnen bis er bricht. » ${}_{\rm Aniwerpen,\ Museum\ Plantin-Moretus}$



des Inkarnats mit dem Blaugrün von Marias Mantel, dem Karmin Joseph von Arimathias und dem Zinnober bei Johannes zu einem reichen und doch keineswegs lauten Akkord. Den Beweis, dass dies das ursprüngliche Bildformat war, liefert eine gute Replik, die vor einigen Jahren im Berliner Handel war. Sie gibt den Ausschnitt ungefähr so wie wir ihn rekonstruieren, wobei ja als durchaus wahrscheinlich vorausgesetzt werden kann, dass bei der Anstückung kleinere Streifen der Originalfassung verloren gegangen sind.

Die Randstreifen, mit den Putten im Himmel, dem Sarkophag und den verschiedenen Geräten im Vordergrund (von denen die Kanne als leicht erkennbare Uebermalung in das ältere Bildentrum hereinragt). unterscheiden sich vor allem durch die Art des Farbenauftrags. Sie sind viel stärker mit Hilfe von Lasuren gemalt und weichen infolgedessen von den fetten, kompakten Farbflächen der Mitte erheblich ab. Dennoch stammen auch sie von Jordaens selbst, wenn sie auch ziemlich grob sind und qualitativ bedeutend unter dem Niveau der Mitte stehen. Greift der Maler doch, indem er weinende Cherubim das Kreuz umflattern lässt, auf eine eigene Bildidee zurück, die ursprünglich nicht ausgeführt worden war. Sie ist in einer Zeichnung in Kopenhagen erhalten (Abb. Rooses 247) und zeigt auch in anderer Hinsicht beträchtliche Unterschiede gegenüber dem Antwerpener Bild. (Die Frau, die auf der Zeichnung rechts aussen steht, ist in dem Antwerpener Bild mit der Alten, die das Becken hält, vertauscht worden, aus einer ursprünglich weiblichen Figur wurde Johannes u. a. m.). Die Kopenhagener Zeichnung nimmt übrigens, wie ich an anderer Stelle zu zeigen gedenke, in der Entwicklung von Jordaens Zeichenstil insofern eine wichtige Stelle ein, als sie nebeneinander Elemente der Frühzeit und des späteren, ausgereiften Stils enthält.

Einen zweiten Fall nachträglicher Veränderung repräsentiert das grosse Gemälde des Quellwunders Moses' in der Galerie in Kassel. Das Bild ist von Rooses als eine Werkstattarbeit beurteilt und infolgedessen gewöhnlich nicht beachtet worden. Dass bei diesem Format die Werkstatt weitgehend beteiligt war, ist bei der ganzen Arbeitsweise des späten Jordaens (genau wie bei Rubens) selbstverständlich. Es

besteht deswegen aber kein Anlass, ein solches Bild von der Betrachtung auszuschliessen, da ja der Werkstattbegriff sinnlos wird, wenn in ihm nicht mehr Führung und Verantwortlichkeit des Meisters enthalten ist. Die riesige Leinwand ist aus drei breiten Querstreifen zusammengesetzt, von denen der obere und untere in der Malweise einander äusserst gleichen, von dem mittleren aber stark abweichen. Die Farbe sitzt auf den äusseren Streifen dünner und ist im ganzen trüber und glanzloser. Auch wirkt die Zeichnung weniger straff, und selbst die Grösse der Gestalten ist oben und unten anders als in der Mitte. Das Sinnfälligste ist aber die Eigenart der Komposition, die wir durch Abtrennung der äusseren Streifen in unserer Abbildung verdeutlichen (Abb. 2). Es geht daraus hervor, dass die mittlere Zone nach unten durchaus keiner Ergänzung bedarf, dass im Gegenteil die Kom position geradezu für diese Randführung gedacht und angelegt ist. (Die zwei Köpfe links, die der unteren Raumzone angehören, sind nachträglich aufgesetzt). Nicht ganz richtig wird der Bildabschluss oben sein. Die Gesten Moses' und Arons sowie der nach oben blickende Mann auf dem Dromedar, schliesslich die ganze nach rechts ansteigende Komposition verlangen eine Ergänzung in der Höhe. Es ist jedoch durchaus nicht gesagt, dass hier schon von Anfang an die Gestalt Christi erschien, die ikonographisch an dieser Stelle durchaus singulär ist.

Der Zeitraum, der die Anfügungen vom Bilde trennt, ist sicher nicht so gross, wie bei der Antwerpener Beweinung. Für die Mitte, die sich stilistisch am ehesten mit Bildern wie dem Dresdener Venusopfer deckt, wird man die 1. Hälfte der 1650er Jahre annehmen dürfen; die im Ganzen doch schwächeren und sehr verlegen gefüllten Randstreifen werden erst im Laufe der 1660er Jahre dazugekommen sein. Dass die Erfindung des Bildes mit vielen « alten » Motiven arbeitet, (deren Nachweis im einzelnen sich hier wohl erübrigt; für die Hauptgruppe rechts war das Karlsruher Bild natürlich massgebend), wird niemand verwundern, der mit Jordaens' höchst ökonomischer Arbeitsweise vertraut ist. Andererseits sollte nicht verkannt werden, dass zum mindesten der Mittelstreifen eine sehr überlegene Massengliederung bringt,



Abb. 2. — J. Jordaens. Quellwunder Moses'.



deren kettenartiges Gefüge — sicher nicht ohne die Kenntnis später Rubensbilder entstanden — jedenfalls über alles hinausgeht, was der frühe Jordaens gebracht hatte. Vergeblich würde man in einer älteren Arbeit des Meisters diese grosszügig gesteigerte Bewegung bis hin zu den zwei Hauptfiguren suchen.

Erwähnenswert, trotz ihrer relativ geringen Ausdehnung, ist die Anstückung bei Jordaens' « Anbetung der Hirten » in Antwerpen. Sie betrifft allein die rechte Bildseite, wo der ganze Streifen mit der Landschaft nachträglich angesetzt worden ist (1). Durch diese Erweiterung. die vielleicht, aber durchaus nicht notwendig, von Jordaens selbst herrührt, wird der Charakter der Komposition entstellt, und erst nach ihrer Abdeckung (Abb. 3) wird die klare Symmetrie der Anlage, die Beziehung der Figuren auf die Hauptrichtungen des Bildes deutlich erkannt. Erst in diesem Zustand erscheint es uns auch möglich, eine chronologische Einordnung des Bildes vorzunehmen. Leicht ist sie bei dem in seinem Stimmungsgehalt so merkwürdig van Dyckhaften Gemälde keineswegs, und Rooses' nach unserer Meinung irrtümliche Ansetzung auf « um 1653 » kann manche Argumente für sich ins Feld führen. Jordaens ist in keinem anderen Bild so leuchtend und mild in der Wahl der Farbtöne, selten dominiert wie hier ein helles Blau im Verein mit van Dyck'schem Braun und Kirschrot. Aber gerade dieses Festhalten an Lokalfarben, ferner die Schlankheit der Figurenproportion, die Einfachheit der Faltengebung, schliesslich einzelne Typen (wie die Magd vorn, die mehrfach um 1640 vorkommt, z. B. auch auf der im gleichen Saal hängenden farbigen Zeichnung « Le roi boit ») sprechen für das Ende der 1630 er Jahre (2). Man muss sich nur einmal die Symmetrie der Konfiguration und die kulissenartige Staffelung der Figurenschichten klar machen, um hier eine der Vorstufen für das Dresdener Diogenesbild zu erkennen. Vor allem aber ist es die

⁽¹⁾ Unter der Schnauze des Hundes werden noch deutlich die Stabe des vorher gemalten Korbes sichtbar. Das kleine Bildchen, das in Antwerpen als Skizze zu diesem Bilde geht (Kat. 928), ist offensichtlich garnicht von Jordaens sondern eine ziemlich späte und schwache Kopie.

⁽²⁾ Wenn die Lichtheit der Farben und die schwebende Zartheit der Modellierung für diese Zeit befremdlich erscheinen, so ist in Betracht zu ziehen, dass gerade für die 30er Jahre nur wenig datierte Bilder zur Verfügung stehen.

« statische » Isolierung der einzelnen Figur, die vor einer allzu späten Ansetzung warnt. Seit der Mitte der 40er Jahre liebt es Jordaens, jede Figur in eine rhythmische Beziehung zu ihrer Nachbarfigur zu bringen, die Bewegungen werden aufeinander abgestimmt und kettenartig in Zusammenhang gebracht. Gerade unter diesem Gesichtspunkt wirkt die Zeichnung der Slg. Koenigs nicht wie eine Studie zu dem Antwerpener Bild. Es scheint sich bei ihr vielmehr um einen ersten Entwurf zu der Anbetung der Hirten in Lyon (Abb. Rooses 201) zu handeln, da sie den Aufbau des Antwerpener Bildes gerade im Sinne dieser neuen Figurenbewegtheit abwandelt. Wie ganz anders drängen hier die Hirten zur Jungfrau, wie ganz anders ist jede Geste begleitet von ähnlichen, korrespondierenden und variierenden Motiven; entscheidend geradezu das eigentümliche Sitzen Marias, das nicht nur in Lyon sondern auch auf der Brüsseler Skizze zum Triumph Friedrich-Heinrichs und von nun an mehrfach zu finden ist. Umso wertvoller als Argument dafür, dass die Anstückung des Antwerpener Bildes nicht zum ursprünglichen Bestand gehört, ist es, dass auch in dieser Zeichnung der Abschluss rechts unmittelbar hinter den Figuren liegt. Dass die Skizze im Louvre, die den gleichen knappen Bildabschluss zeigt (Abb. De Kunst der Nederlanden, S. 90), trotz der Aehnlichkeit der Maria und Josephgruppe gleichfalls zu diesen späteren Arbeiten gehört, kann hiernach nicht mehr zweifelhaft sein. Die Umwandlung in ein Breitformat könnte dafür sprechen, dass sie eine Vorstufe der 1653 datierten Frankfurter Anbetung darstellt (1).

Wie genau Jordaens auf eigene frühere Erfindungen zurückgriff, zeigt ja auch die Londoner Zeichnung der Anbetung der Hirten (Hind II, 1, Abb. 4), die vermutlich zu den Vorbereitungen des ehem. Six'schen Bildes gehört (es soll sich jetzt in der Sammlung Sir H. Deterdings befinden) und wie dieses Bild sicher nicht vor der Mitte der 1640^{er} Jahre entstanden ist. Obwohl die Anstückungen hier sowohl von Rooses wie vom Londoner Katalog richtig beobachtet worden sind, lohnt es doch, das Blatt in diesem Zusammenhang zu besprechen,

⁽¹⁾ Sehr ähnlich ist auch die Marienfigur der grossen Anbetung der Könige in Rotterdam, die zweifellos ein ganz spätes Werk von etwa 1660 ist.



Abb. 3. — J. Jordaens. Anbetung der Hirten. Antwerpen.



ABB. 4. — J. JORDAENS, ANBETUNG DER HIRTEN, London, British Museum



gerade weil die Vergrösserung nicht nachträglich sondern innerhalb eines kontinuierlichen Arbeitsvorgangs entstanden ist (1). Hebt sich doch der Kern des Blattes, der einer früheren Komposition nachgebildet ist, in der plastischen Wucht und Isoliertheit seiner Figuren auffällig von den Randstreifen ab, in denen die weichere, gelockerte Formenbildung des späten Jordaens ganz deutlich in Erscheinung tritt. Es ist denkbar, dass Jordaens für die Mitte sich an eine ältere Entwurfszeichnung hielt, die etwa aus der Zeit der Anbetungen in Stockholm und ehem. Lichnowsky, Kuchelna, (jetzt in holländischem Privatbesitz) stammte. Die Aehnlichkeit ist trotz des Zeitabstands frappant und es verträgt sich durchaus damit, class die rechte Randfigur in ihrer Bewegung eine gewisse Verwandtschaft mit dem gleichfalls frühen Meleagar des Antwerpener Bildes hat. Frühe Zeichnungen, die diese Komposition enthalten, sind mir bis jetzt noch nicht bekannt geworden, jedoch lassen sich positiv auch die etwas späteren Entwürfe zu der Anbetung der Hirten in der Sammlung Mayer van den Bergh (Rotterdam und Delacre, Gent, abgeb. Rooses S. 17 und S. 49) vergleichen (2).

Die komplizierteste Veränderung, die mir bislang bekannt geworden ist, scheint Jordaens mit dem Bild der Fähre und Findung des Zinsgroschens in Amsterdam vorgenommen zu haben (Abb. 6). Die in dunkeln Farben glühende Leinwand gehört wie die eben besprochene Zeichnung zu den Reprisen innerhalb des Werkes. Die grossartige Komposition in Kopenhagen wird hier auf einer späteren Entwicklungsstufe wieder aufgegriffen und mit neuen malerischen Mitteln dargestellt. In diesem Sinne ist das Gemälde wohl immer beurteilt worden und eine Datierung eher nach als vor 1640 wird kaum auf Widerspruch stossen. (Farbig steht es dem « Merkur und Argus » bei Hulin de Loo besonders nahe). Abgesehen von einer ganzen

⁽¹⁾ Anstückungen während der Arbeit sind bei Zeichnungen häufiger als bei Gemälden. Bei dieser Gelegenheit sei darauf aufmerksam gernacht, dass auch die wegen ihres Datums wichtige Zeichnung des «Zerbrochenen Kruges» im Musée Plantin (1638) ringsum vergrössert ist. Die sonst unverständliche Anbringung des Sprichworttextes in der Mitte des Blattes erhält dadurch ihre zwanglose Erklärung. Unsere Abb. 5 zeigt das ursprüngliche Format.

⁽²⁾ Das Bild, das Rooses noch nicht kannte, ist von Marinus gestochen.

Reihe z. T. sehr auffälliger Pentimente bemerkt man bei genauerem Zusehen einige Nähte in der Leinwand, deren Verlauf zugleich auch eine stilistische Trennungslinie der verschiedenen Bildteile darstellt. Das ist vor allem oben der Fall, wo sich von dem ziemlich pastos gemaltenBildzentrum der Randstreifen in einer viel dünneren und durchsichtigeren Malweise abhebt. Wie wenig diese Teile zusammenhängen verrät sich allein schon an der rechten Seite, wo die Darstellungen völlig übergangslos aneinanderstossen. Die Malweise bei den kleinen Zuschauerfiguren oben erinnert stark an die Anbetung der Hirten in Frankfurt a. M. von 1653. Es ist nun auffallend, dass die kleinfigurigen Teile des Mittelgrunds auch diesseits der Leinwandnaht mitsamt der Architektur sich in gleicher Weise von den grossen Figuren unterscheiden. Man muss annehmen, dass Jordaens gleichzeitig mit der Erweiterung auch diese Gestalten nachträglich eingefügt hat. Neben der farbigen Differenz, die sich bei längerer Betrachtung des Originals eindringlich geltend macht, spricht die mangelnde « innere » Verknüpfung der Teile für diese Annahme : während alle später hinzugefügten Figuren die Fähre und das Zinsgroschenwunder mit gespanntester Aufmerksamkeit verfolgen, ninmt keine Figur der « ursprünglichen » Bildgruppe den geringsten Bezug auf die « Aussenstehenden ». Keine Geste verbindet sie, und zieht man die Kopenhagener Fähre zum Vergleich heran, so zeigt sich, wie gut die Komposition auch ohne die späteren Erweiterungen existieren könnte. Der obere Bildabschluss wird etwas höher, als die Naht anzeigt, gesessen haben, iedoch war der Mast, wie in Kopenhagen, sicher vom Rande überschnitten. Das Motiv der jungen Frau rechts, die sich an der Verstrebung des Mastes festhält, ist so wenig zu Ende gedacht, so offensichtlich als Verlegenheitslösung eingeführt (übrigens auch von Pentimenten umgeben), dass von hier keine gegenteiligen Schlüsse gezogen werden können. Die Entstehungsgeschichte des Bildes ist damit gewiss noch nicht restlos geklärt. Vielleicht regen diese Zeilen zu einer gelegentlichen Untersuchung mit Röntgenstrahlen an, die allein alle Vorgänge dieser Art aufhellen kann. Es könnte sich dabei sogar ergeben, dass die Malerei des Kerns noch älter ist, als wir es angaben.

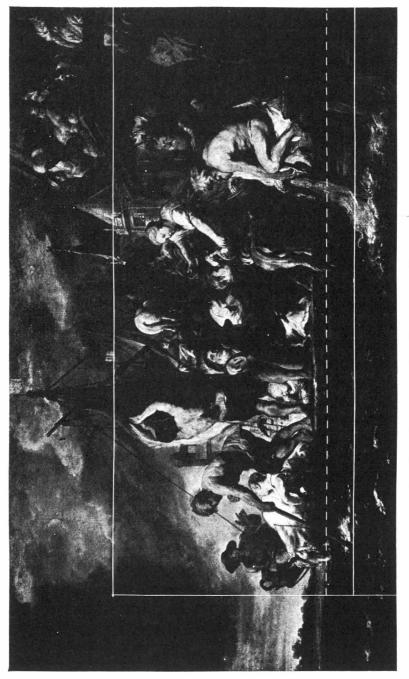


Abb. 6, -1. Jordaens, Die Pinduk des Zinschoschens,

Amsterdam, Rijksmuseum.



Nach allen diesen Beobachtungen wird die Frage unausweichlich. welches die Gründe dafür waren, das Format der Bilder so einschneidend zu verändern. Generell lässt sich darauf überhaupt keine Antwort geben. Die entscheidende Rolle dürften jedenfalls äussere Umstände gespielt haben, sei es, dass der Verwendungszweck ein anderer geworden war (wie sicher bei der Beweinung der Hospices civils), sei es, dass dem Auftraggeber aus anderen Gründen eine Veränderung angebracht erschien. Man wird jedoch auch den Geschmack des Künstlers selbst in Rechnung stellen dürfen, wie vielleicht in dem Amsterdamer Bild, wo die plastische Isolierung der Hauptgruppe von einer mehr räumlichen Werten zugewandten Phantasie nachträglich aufgehoben wurde. Jedenfalls zeigen die angeführten Fälle, die sich bei weiterer Uebersicht über das Material sicher noch vermehren lassen, dass sich unter Umständen vor jeder aesthetischen Analyse aus der einfachen Bildbetrachtung Erscheinungen konstatieren lassen, die für die Erkenntnis des künstlerischen Schaffens nicht ohne Interesse sind. Als Voraussetzung für eine trotz aller datierten Werke noch sehr schwierige Chronologie der Werke Jordaens' sind Beobachtungen dieser Art unentbehrlich.

JULIUS HELD
Berlin,

LOUIS DE CAULERY AU MUSÉE D'ANVERS

La peinture des Pays-Bas au XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle est encore mal connue dans ses détails.

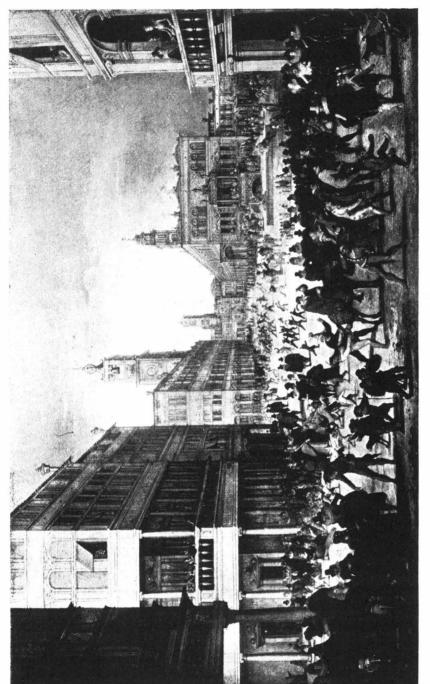
Les importants et nombreux travaux de ces soixante dernières années sont parvenus à mettre un commencement d'ordre et de clarté dans l'œuvre des personnalités principales; mais bien des petits maîtres restent encore à découvrir et à étudier. Tel serait par exemple le mystérieux Louis de Caulery auquel nous voudrions aujourd'hui attribuer un tableau du Musée d'Anvers, classé jusqu'ici aux anonymes de l'école flamande au XVII^e siècle.

Les renseignements que nous possédons sur de Caulery sont de deux ordres :

- 1° Des renseignements, restreints le est vrai, mais les uns indiscutables, et les autres offrant des probabilités si évidentes que nous pouvons les accepter avec une quasi-certitude.
- 2° Des renseignements fournis par des hypothèses. Celles-ci s'appuient sur des possibilités ou des présomptions, mais les preuves n'ont pas été découvertes.

Voyons d'abord la partie solide de notre connaissance dans cette question Louis de Caulery.

Un fort joli panneau du Musée de Hambourg représentant un Carnaval est signé en toutes lettres Louis de Caulery (n° 413, H. 0,54 cm. 6, L. 0,90 cm. Bois). Par analogie avec cette peinture, Théodore van Frimmel, très justement semble-t-il, attribua au même



L. DE CAULERY, CARNAVAL,

Tableau signé du Musée de Hambourg (nº 413).

LOUIS DE CAULERY, CARNAVAL SUR LA GLACE.

Musée d'Anvers no 938

artiste en 1907 (1) deux autres tableaux alors à Vienne, l'un de la collection Klarwill (reproduit dans le catalogue de la vente de cette collection chez Lepke à Berlin, le 17-4-1928, n° 57 du catalogue), l'autre dans la collection Lanckoronsky.

Depuis cette date déjà ancienne de 1907, aucune indication, à notre connaissance, n'était venue enrichir ce schéma de groupement. Nous proposons aujourd'hui d'adjoindre à ces trois premiers numéros « Le Carnaval sur la Glace » entré au Musée d'Anvers en 1914, venant du legs Beernaert, et qui figure au catalogue comme œuvre d'un « Maître flamand du XVIIe siècle » (nº 938, H. om 59, L. om 98. Bois). La simple comparaison avec le tableau type, signé, du Musée de Hambourg montre l'identité des deux mains. Même disposition générale des bâtiments représentés en allées rectilignes : C'est le tracé italien, classique à cette époque et mis à la mode par les traités d'architecture de Serlio et de ses émules. Des motifs complets du reste, reviennent très semblables à Anvers comme à Hambourg ou à Vienne (coll. Klarwill), par exemple la construction avec la large porte et le balcon. à l'extrême droite. Même goût pour les personnages au premier plan se détachant en sombre sur un fond plus clair, mêmes alternatives d'ombres et de lumières si caractéristiques, qui nuancent la peinture et lui donnent vie et animation. Si nous passons au détail nous verrons que le module allongé des figures est le même, que des deux côtés triomphe cette science du modelé qui dote d'épaisseur et de poids cette multitude de petits acteurs; tandis qu'une variété et une originalité très spéciale de gestes, marquent toute la page et lui impriment un cachet de gaieté et de mouvement. Considérons les visages très particuliers des élégantes que nous apercevons aux premiers rangs de la scène : grands fronts, sourcils rapprochés des orbites, nez très fins, bouches extrêmement petites, se retrouvent exactement. Des comparaisons de touches et de coloris nous amèneraient encore à constater des similitudes : il faut remarquer spécialement les tons jaunes-bruns si répandus dans ces panneaux. Ces différentes analogies, prises entre

⁽¹⁾ Blätter für Gemäldekunde, t. III, p. 195.

beaucoup d'autres que nous ne pouvons citer ici, prouvent à notre avis que le tableau signé de Hambourg et celui d'Anvers sont bien de la même main. Quatre compositions fortement liées entre elles par leur style et leur facture, et dont l'une est signée, voilà donc les seules indications à notre avis, indiscutables, que nous possédions pour connaître de Caulery.

De ces œuvres quelles déductions pouvons-nous tirer pour définir leur auteur? Un Flamand ou un demi-Flamand sans aucun doute, à en juger par le coloris gras, la couleur épaisse, et toute l'allure de la peinture; du reste, le tableau de Hambourg comme celui d'Anvers est sur chêne; un flamand qui a voyagé en Italie ou beaucoup regardé les gravures de ce pays; qui travaille entre 1590 et 1615 à en juger par les costumes (comparer par exemple avec le tableau daté de 1592 du Musée de Bruxelles (n° 857) — avec les tableaux de Vredeman de Vries datant de 1596 à Vienne (n° 725-726) — les vêtements sont presque identiques, dans le tableau de Francken au Mauritshuis — (n° 244) — la fête de 1611 où la mode paraît sur le point de changer. Selon nous telles sont les seules données qui constituent dans la connaissance de de Caulery, la partie solide dont nous parlions au début. Voyons maintenant la construction hypothétique qui peut s'adjoindre à ce noyau central.

Théodore van Frimmel avait suggéré dans son article des *Blätter* für Gemäldekünde de 1907, que Louis de Caulery pourrait être identique avec le Louis de Bruxelles que cite van Mander dans son livre des peintres (Edition Hymans, t. I, p. 350); mais cette supposition basée sur une simple similitude de prénom paraît bien fragile.

M. Zoeg van Manteuffel émet, dans son article sur de Caulery du dictionnaire de Thieme et Becker (t. VI, 1912), une idée beaucoup plus intéressante. Il se demande si l'auteur du tableau de Hambourg ne pourrait pas être ce Louis de Caulery, peintre de Cambrai, qui signe de ses initiales et date de l'année 1594 la miniature d'une Sainte Famille peinte en camaïeu; cette feuille accompagne un album de cent quarante et une gravures que l'artiste avait réunies :

« Pour aux futurs montrer en apparence qu'il estait grand amateur

de science » comme nous l'apprend une médiocre pièce de vers et une inscription qui nous donne le nom complet de notre peintre. Ce recueil était en 1874 la propriété de Madame Payot-Dupire à Cambrai (voir A. Durrieu les Artistes Cambrésiens du IX^e au XIX^e siècle, I vol. in-8°, 1874, p. 96). Nous ne savons où se cache actuellement ce précieux volume; si l'on parvenait quelque jour à le retrouver, la comparaison de la miniature et des tableaux de Carnaval pourrait sans doute indiquer si le signataire du tableau de Hambourg est bien l'artiste Cambrésien Louis de Caulery; le dessin au trait de la miniature que Durrieu joint à son article ne peut donner aucune indication.

En attendant que cette hypothèse si séduisante puisse être prouvée, on peut remarquer que rien jusqu'à présent ne vient la contredire. Bien au contraire, tout ce que nous savons, tous les renseignements que peuvent nous offrir les quatre tableaux sont plutôt en sa faveur. Les dates paraissent concorder : d'après Durrieu (op. cit. p. 98) de Caulery serait mort en 1598; nous avons vu que nos Carnavals peuvent être de quelques années antérieures. Les considérations de coloris et de facture nous amènent bien vers la Flandre, mais vers une Flandre Méridionale. Un côté assez dessiné, une certaine légerté de mouvement et de touche, une harmonie de tons assez austère nous feraient peut-être penser à quelque Flamand du Nord de la France, à quelque peintre originaire de l'Est, plutôt qu'à un pur Flamand d'Anvers.

Notre artiste est certainement très proche de Sébastien Vrancx, mais une nuance cependant les sépare : plaçons côte à côte les foires de villages, les vues de châteaux et de jardins de Vrancx, et les Fêtes de Louis de Caulery, et nous verrons que les premières sont plus immobiles, plus lourdes, moins vivantes et moins grouillantes que les secondes, et c'est ce côté « Callot avant la lettre » qui nous amènerait à chercher d'abord vers les frontières françaises.

Cambrai a priori ne paraît donc pas impossible. Il faut remarquer que les villes représentées par Louis de Caulery semblent plus ou moins imaginaires. En effet les rues et les palais sont bien de disposition italienne, mais les détails de leur architecture se rapportent à des bâtiments du Nord; par exemple les tours rondes avec créneaux,

les fenêtres allongées, les frontons surchargés se rapprochent du style que van Orley et Gossart avaient mis à la mode dans la première moitié du siècle; même si certaines parties sont inspirées de quelques monuments de Venise, le rôle de la création et de la déformation propres à l'artiste reste prépondérant, et il sera difficile, craignons-nous, de tirer quelque indication du milieu représenté dans les quatre tableaux actuellement connus.

Tout à fait hypothétiquement nous rapprocherions de ce groupement de « Carnavals » une peinture du Musée de Bruxelles dont il existe plusieurs répliques, et qui est actuellement attribué à Sébastien Vrancx ou à Denis van Alsloot : il s'agit de la Scène de patinage sur les fossés d'Anvers cataloguée sous le n° 509. Mais ici les rapports avec le tableau signé de Hambourg sont moins étroits; dans l'état actuel de nos connaissances nous ne faisons que signaler ces analogies lointaines, sans pouvoir encore préciser comment cette peinture de Bruxelles se lierait plus ou moins directement à l'atelier que nous venons d'étudier.

En résumé, Louis de Caulery évidemment ne joue pas un grand rôle dans ces années qui marquent le changement de siècle et annoncent la venue de Rubens, le génial transformateur; toutefois dans son domaine très particulier, ce petit maître des Fêtes et des Carnavals ne doit pas être négligé. De même que son émule Sébastien Vrancx, par Pieter Snayers, annonce Van der Meulen et le grand style de Louis XIV, de même Louis de Caulery fait partie d'une chaîne dont les premiers anneaux remonteraient à Van Hemessen et au vieux Bruegel, comprendraient Hans Bol et passeraient par Denis van Alsloot pour aboutir aux Teniers et aux Duchâtel des cortèges et des réjouissances.

Il y a là toute une tradition importante dans la peinture flamande, tradition qui sera reprise au XVIII^e siècle par les Horemans, les Thomas et les Goovaerts. Louis de Caulery appartient à cette race de peintres qui ont aimé la rue, la foule, les fêtes et les foires, qui se sont divertis à leurs cent comédies diverses, ont su en rendre avec esprit et vivacité toute l'animation imprévue et toute l'impression

mouvante. Pour ce spectacle toujours changeant, Louis de Caulery a su trouver un cadre tout particulier où sa fantaisie semble jouer un rôle prépondérant, et où le Nord se marie bizarrement au Midi.

Cette vision originale semble être sa marque caractéristique et pour ainsi dire sa signature (1).

EDOUARD MICHEL.

⁽¹⁾ Nous tenons à remercier ici M. André Linzeler, conservateur au Cabinet des Estampes, à la Bibliothèque Nationale, pour ces renseignements qu'il a bien voulu aimablement nous fournir.

LA CHÂSSE DE SAINTE-GUDULE A BRUXELLES AU XVI^{ME} SIÈCLE

Le corps de Sainte-Gudule repose à Bruxelles depuis le X^e siècle. Il y fut transféré sur les ordres de Charles de France, duc de Lotharingie, en 988, au moment où ce prince construisit le manoir féodal entre les deux bras de la Senne. Venue de Moortsel, la précieuse dépouille fut placée dans la chapelle castrale, dédiée à Saint-Géry et y demeura pendant près de soixante ans (1).

Le culte de la Sainte devint rapidement très populaire dans la bourgade naissante. Aussi devant la foule toujours croissante des fidèles, accourrus de toute part pour vénérer ses reliques, le comte Lambert-Baldéric décida, vers 1047, de déposer celles-ci dans la basilique de Saint-Michel, édifiée sur les hauteurs du Molenberg, à proximité de la voie principale, dont l'accès facile ne pouvait que favoriser la dévotion des pélerins. A cette occasion, il fit consacrer ce temple par l'évêque de Cambrai, Gérard, et d'accord avec lui, y établit un chapitre de douze chanoines auxquels incomberait désormais la desservance du sanctuaire (2).

La châsse de sainte Gudule fut abritée sur l'autel majeur (3) et son

⁽¹⁾ Voir à ce sujet la Vita Gudilae, éditée dans les Monumenta Germaniae historica, SS., t. XV^2 , p. 1202.

⁽²⁾ Ego Baldricus parrochialem ecclesiam Brucselle consecrari feci et in ea corpus sanctissimum virginis Christi Gudile quanta potui honorificentia transtuli, quod in ecclesiola Sancti Gaugerici negligenter positum inveni... Charte, délivrée par le fondateur vers 1047, conservée aux Archives Générales du Royaume à Bruxelles (sigle = A G R B), Archives ecclésiastiques, carton 288, nº 1.

⁽³⁾ Parlant d'une relique de la sainte, enchâssée dans une statue, un manuscrit du début du

culte continua à prospérer à telle enseigne que le nom de la vierge fut bientôt associé à celui de l'archange comme patronne secondaire de l'église chapitrale (4).

Chaque année les chanoines célébraient la fête liturgique de leur patronne au 8 janvier, avec octave solennelle (5). Pareillement, ils remémoraient l'anniversaire de la translation des reliques au 6 juillet (6). Un office spécial était récité, à cette occasion, par le clergé de la ville de Bruxelles (7).

Nous n'avons aucune indication sur l'état de la châsse ou fierte qui abrita le corps de la Sainte durant le Moyen Age. Tout au plus apprenons-nous qu'on portait le *feretrum* dans quelques processions annuelles, ainsi qu'à l'occasion des supplications spéciales organisées par exemple à l'époque des guerres ou des maladies contagieuses (8).

Au cours du XVI° siècle, les chanoines décidèrent de renouveler la châsse, jugée sans doute trop vétuste. Ils s'adressèrent, à cet effet, à divers artistes et conclurent des accords avec l'un ou l'autre d'entreeux. Deux documents nous ont été conservés à ce sujet : Le premier, daté du 29 janvier 1530 (n. s.), constitue un projet soumis à l'orfèvre Henri Bosch (9); l'autre, passé le 13 août 1555 avec François Cobbe, donna lieu à plusieurs contestations (10). En définitive, nous ignorons lequel des deux projets fut mis à exécution.

XVIe siècle ajoute: wiens lichaeme es rustende in de casse staende in den hoegen choer boven den hoogen outaer. Archives de l'église Sainte-Gudule (sigle: A.E.S.G.), registre no 1344, fol. 270.

- (4) La bulle de Pascal II, délivrée en 1113, cite déjà l'Œcclesiam Sancti Michaelis et Sancte Gudile, A.E.S.G., chartrier nº 1.
 - (5) Voir à ce sujet le nécrologe-calendrier écrit en 1480, A.E.S.G., reg. 1157, fol. 2 et 4.
- (6) Voir *Ibidem*, fol. 46. La fête est déjà signalée dans une charte du 7 juillet 1324, A.G.R.B., Archives ecclésiastiques, cart. 293, nº 326 bis.
- (7) On trouve un office avec octave dans un petit bréviaire du XVº siècle, de provenance bruxelloise, portant le nº 5839 de la section des manuscrits de la Bibliothèque Royale. Voir le fol. 148vo. et sq.
- (8) Les comptes de 1465-1466 portent la mention suivante: Primo van sinte Goedelen casse omm te dragene voir peys ende vrede en voir alle salighen minschen, voir 12 reysen ende van elckere 9 den. gros., valent 9 sol. gross. A.E.S.G., reg. 1367, fol. 15. Durant l'année 1466 on annote: Iter van sinte Goedelen casse omme te dragene dominica voir Sinxenen ende in festo Michaëlis, 3 stur 2 den. gross. Ibidem, fol. 13^{vo}.
 - (9) Voir document publié plus loin sous le nº 1.
 - (10) Voir extraits publiés plus loin sous le nº II.

Quoi qu'il en soit, la dépouille de sainte Gudule demeura exposée et vénérée dans l'église-mère de Bruxelles jusqu'en 1579. Le 6 juin de cette année, le temple fut envahi par les iconoclastes, qui, aidés dans leurs rapines par la populace, brisèrent les images et dispersèrent les reliques (11). Depuis ce moment toute trace du corps de la patronne de Bruxelles est perdue et hélas! sans espoir. On a pu conserver quelques fragments insignifiants, enfermés jadis dans un reliquaire portatif, et sauvés grâce à cela lors de l'arrivée des pillards (12).

Nous croyons rendre service aux archéologues en publiant in-extenso la proposition soumise à l'orfèvre Jean Bosch en 1530. Elle fournit des précisions remarquables sur l'ornementation projetée de la fierte. Nous y ajoutons le passage correspondant de l'accord postérieur, en omettant la teneur du texte relatif aux conditions de travail, formulé sensiblement dans le même sens que lors du premier contrat.

Ces document illustrent les méthodes courantes au XVI° siècle dans la facture et l'ornementation d'une série curieuse d'objets du culte. A ce titre, ils apportent une contribution intéressante à l'histoire de la joaillerie liturgique dans notre pays.

PLAC. LEFÈVRE, o. Praem.

I

Accord entre les maîtres de fabrique de la collégiale et l'orfèvre Henri Bosch, 1530, janvier 29 (n. s.).

Allen den ghenen die dese letteren seien sien oft hoiren lesen, Jan van der Noot ende Jan van Beerthem, scepene te Bruessel, saluyt met kinnissen der waerheyt. Doen te wetene alzoe opten... (a) dach der maent van decembri lestleden de voersienighe ende discrete heeren ende meesteren

⁽¹¹⁾ On lit dans les comptes de la Fabrique de 1579 la mention suivante: Item VIa junii. op den Sincxenavont, na den zesse uren 't savonts, nae d' loff, was de kercke van Sinter Goedelen met ghewelt open ghebroken ende teenemael ghespolieert van den soldaeten ende borghers. A.E.S.G., reg. 1457, fol. 90.

⁽¹²⁾ Il s'agit ici de la relique signalée plus haut à la note 3. Une reconnaissance canonique en a été faite, le 8 mai 1670, par le vicaire capitulaire de Malines Corriache, dont l'attestation est conservée aux A.E.S. G., Fonds des Reliques, nº 252.

⁽a) Blanc laissé dans le texte.

Merten Coels, bachelier in der Godtheyt, canonick ende plebaen van Sinte Goedelen kercke, Adolf van der Noot, doctoer in den rechten, raedt ons genadichs Heeren des Keysers in synen lande van Brabandt, ende joncker Bernaert Estor, heere van Bigaerden, meesteren van der fabrycken der voerscreve kercken, bestaedt hebben gehadt Henricke Bosch, goutsmit, zoen wylen Peeters Bosch, de casse of feretze van der heyligher ende reynder maecht Sinte Goedelen, patronersse der voerscreve kercken, ghelyck zy dat overgaven in geschrifte in zekere cohier papiers, daer af de tenuere van woerde te woerde hier na volcht ende luydt aldus:

Op ten .. (a) dach decembris anno XVc neghenen twintich, hebben de voersienige ende discrete heeren, meester Merten Coels, bachelier in de Godtheyt, canonick ende plebaen van Sinte-Goedelen kercke, meester Adolf van der Noot, doctoer in den rechten, raidt ordinaris ons genadichs heeren des Keysers in zynen lande van Brabant ende joncker Bernaert Estor, meesteren van der fabrycken der voerscreve kercken van Sinte Goedelen, bestaet Henricke Bosch goutsmet, zoen wylen Peeters, de casse oft feretre van der heyligher ende reynder maecht Sinte Goedelen, patronersse der voerscreve kercken, om die by den selven Henricke gemaeckte te wordene in vuege ende op te condicien hier navolgende:

Ierst es by den voerscreve fabryckmeesters gheseeght ende verleent dat sy hadden in schilderye doen maken eenen patroon, om daer nae ende uyt te makene een nieuwe silveren feretre oft casse voer de heylige ende reyne maecht Sinte Goedelen voerschreven, welcken patroon van der voerscreve cassen er voer de scepenen nabeschreven, in presentien van den partyen tegenwoirdich geweest ende, ter verserkerheyt van elck van den partyen, es daer op by den secretaris deser stadt doen geschreven geweest alzoe hier na volcht: « Patroon van der cassen van Sinte Goedelen binnen Bruessel » ende geteekent metten gewoenlycken hantteeken desselfs secretaris. Welcken patroon wordde, in presentien van den voerseiden scepenen, gelevert den voerseyden Henricke Bosch, die welcke geloeft heeft dien in wesen ende onverandert te houdene ende wel te bewarene, ende altyt te thoonene ende te voerschyn te bringhene als die voerseyde fabryckmeesters dat begheren sullen, oft andersins van noode wesen sal. Welcken voerseyden patroon de voerseyde Henrick Bosch vercleerde selve geordineert, ende daer by geweest te hebbene daer dyen by den schilder gemaect es geweest.

Heeft oick geloeft de voerscreve Henrick Bosch opt dack van der voerseide cassen te drivene halff taille vierentwintich poincten van der legenden van Sinte Goedelen voerschreven, alsulck als hem de voerseide fabryckmeesters overgheven sullen, vercleerende voirts dat de schilders, in huer patroonen, nyet al kunnen gesetten dat die goutsmeden, na die selve patroonen werckende, schuldich syn te makene

Des nochtans nyet te min es hy met desen voeseiden patroon wel te vreden, al wesende den selven patroon exprés ende volcomende genoech om by hem daer uyt ende na te werckene, ende na der kunst, eysch ende natuere van den ambachte van den goutsmeden ende van den meesters en de kunsteneers des selfs ambachts te verstaene, te wetene ende te makene alle 't ghene dat daer toe, meer dan den voerseide patroon inhoudt oft uuytwyst, behoort, ghelovende die voerseide Henrick dat te doene in alder bester vueghen ende manieren dat yemant van den voerseide ambachte, oft andere hen des verstaende alderbest, souden kunnen bevoerweerden oft onderspreken, na der kunst eysch en de natuere van den voerseide ambachte, ende besunder tot alsulken sunderlinghe excellenten wercke, en de cassen van alsulcker patronerssen. in alsulcken stadt en de kercke als van deser stadt van Bruessel, in de voerseide moederkercke van Sinte-Goedelen, gelovende voirts d' leste alsoe goet, kunstelyck ende excellentelyck te makene als d' ierste, ende zoe lancx zoe meer d' werck ende kunst te verbeteren ende nyet te verminderen.

(a) Blanc laissé dans le texte.

Voerts es by den voerseide kerckmeesters ondersproken, ende by den voerseide Henricke geaccordeert, dat de voerseide geheele casse, navolgende den voerseide patroone volbracht zynde, nyet meer weghen en sal ten coste oft laste van der voerseide fabrycken dan 200 merck zilvers eens, de welcke de voerseide fabrycken leveren sal tot huerder goeder staden ende belieften. Ende sal de voerseide Henrick voer zyn hant ende werck van der voerseide cassen hebben, voer zynen loon ende arbeyt, van elcken mercke zilvers gemaect ende volmaect als voer 6 rinsguldene eens, tot 40 placken Brabants elcken gulden gereekent, hehoudelyck dat zoe verre de voerseide casse, volmaect zynde navolgende den voerseide patroon, zwaerder in silver woech ende meer uuytbrocht dan de voerseide 200 marcken zilvers, soe sullen de voerseide fabryckmeesters, in den name als voer, ontlast ende ongehouden syn den voerseide Henricke yet voer syn hant, arbeyt, loon oft faitsoen te ghevene van tghene dat de voerseide casse meer dan de voerseide 200 mercken zilvers weghen sal, hoe vele oft luttel tselve meer zy; ten waere dat de voerseide Henrick conste beleyden, alsoe hy seyde te hopene dat hy doen soude, dat den persoon daer toe gheven soude 50 mercken zilvers, sonder cost oft last van der voerseide fabrycken. In welcken gevalle sal hem voer de hant, loon ende salaris voer zynen arbeyt, voer elck merck zilvers gegeven ende volmaect als dander 200 marcken voerseide, betaelt worden, voer elck van den voerseide 50 of meer mercken zilvers, 6 rinsguldene ten pryse als voere, in vuegen ende manieren als hier voere ende na van den voerseide 200 mercken zilvers bevoirweert ende ondersproken es.

Voirts heeft de voerseide Henrick toegeseet en geloeft dat hy de voerseide casse sal maken kunstelycker ende excellentelycker, met meer wercx ende betere dan oick, na de natuere van den ambachts van den goutsmeden, tvoerseide patroon heyscht, sonder dat hy Henrick daer aff yet sal moghen eysschen anders oft meer dan de voerseide 6 rinsguldens voer elck merck zilvers, als voerseid es, ende sonder dat de kercke oft fabryckmeesters hem yet meer sullen gheven oft schuldich syn, hoe vele oick tselve soude by de ghene hen des verstaende meer gheestimeert oft geschat wordden. Maer sal de voerscreve Henrick dat doen ter eeren Goids ende der heilige maeght sinte Goedelen, ende zoeals hy daer duere oft by sal willen ende begheren, als meester ende kunstenere van zynen voerseide ambachte in kinnisse ende reputatie te commene ende gefameert te wordene. Ende emmers heeft de voerscreve Henrick geloeft dat hy de voerseide casse nyet en sal moghen maken met min kunsten ende werckx dan den voerseiden patroon heyscht, na de natuere ende maniere van den voerseiden ambachte van een goutsmeden, ende bezundere van alzulcken wercke in alzulcker kercken ende plaetsen ende als voerseit is. Ende oft de voerseide Henrick dat dede in al oft in deele, ende den voerseide patroon navolgende tghene des voerseit es nyet en voldede, ende in syn werck eenige faulten oft gebreken oft yet andersins waere, soe dat tselve ter kinnissen ende declaracie van den ghenen hen des verstaende, nyet en waere navolgende den voerseide patroon ende tghene des voerseit leverbaer, maer waere sulck dat men tselve soude moeghen recuseren t'onfangene, soe sal de voerscreve Henrick, tot synen coste ende laste, ende sonder cost oft last van der voerscreve fabrycken, schuldich syn dat binnen sess maenden tyts, na dat tselve gebreck tot huerlieden kennissen ghecommen sal zyn, te beteren ende leveren volmaect, navolgende tghene des voerseit es; oft, by gebreke van hem, sullen de voerscreve fabryckmeesters dat elders moghen doen maken ende beteren, daer aff de selve meesters sullen den kuese hebben, dwelck al geschieden sal ten coste ende laste van den voerscreve Henricke, ende sonder cost oft last van den voerscreve fabrycken, de welcke altyt sal gestaen betalende voer den loon ende arbeyt van elcken mercke zilvere volmaect, navolgende den voerscreve patroon, 6 rinsguldenen eens, ten pryse ende als voere. Ende in gevalle de voerscreve Henrick de voerscreve casse gemaeckt heeft, navolgende den voerscreve patroon, sonder eenige faulte, ende andersins sulcke dat die als voere leverbaer waere, soe sullen de voerscreve fabryckmeesters, des nyet te min, moeghen by de ghene hen

des verstaende de voerscreve casse doen visiteren, om te wetene oft de voerscreve 6 rinsgulden voer de hant, loon, arbeyt ende salaris aen dwerck van elck merck zilvers verdient zyn oft nyet, ten eynde dat zoo verre bevonden wordde dat, na gemeyn loon ende salaris onder tvoerscreve ambacht van alsulcken wercken alzoe tselve gemaeckt sal zyn, min daer aen verdient waere, dat die voerscreve kerckmeesters sullen gestaen ende die voerscreve Henrick niet meer hebben dan alzoe vele als in der voerscreve manieren bevonden sal wordden daer aen verdient te zyne, hoe vele tselve oick min op elck merck gedragen soude dan de voerscreve 6 rynsgulden. Ende al waert sake dat de voerscreve visitatie gedaen zynde, bevonden worde dat aen elck merck waere voei de hant oft arbeyt meer dan de voerscreve 6 rinsgulden verdient hoe vele tselve meer gedroech, soe en sal de voerscreve Henrick nochtans nyet meer hebben dan, als voerscreve es voer elck merck, de voerscreve 6 rynsgulden. Ende om dat ghene des voerscreven steet by de voergenoemde partyen te bat soude moghen voldaen ende volvuert wordden, in allen zynen poincten ende elcken articulen besundere, soe hebben de voergenoemde partyen malcanderen daer voer gesedt ende verbonden 't eenen zekeren onderpande, te wetene de voerscreve heere ende meester Merten Coels ende Joncker Bernaert Estor in den name ende van weghen, als boven, der voerscreve kercken fabrycken, ende de voerscreve Henrick Bosch alle zyne goede, eygene ende hane, vercregene ende te vercryghene, gelovende malcanderen, in den name van weghen ende na den onderscheede als boven, daer of waerschap ende altoos genoech te doene, op datter yet aengebrake. Ende oft in den voerscreve Henricke Bosch eenich gebreck bevonden wordde van der voergenoemde ordinancien, gelyck die hier voere gehinsereert staet, van poincte te poincte te voldoene, soe is daer voere borghe wordden ende bleven Jouffrouwe Margriete Booz, moeder des voerseiden Henrickx Bosch, die geloeft heeft tselve gebreck der voerscreve kercken van sinter Goedelen te voldoene ende te volvuerene, ende daer voere heeft zy den selven kerckmeesteren, tot behoef voerschreven, gesedt ende verbonden, teenen zekeren onderpande, alle huere goeden, eygene ende hane, vercregenen ende te vercrigene, gelovende hen tot behoef voerscreven daer aff waerschap ende altoos genoech te doene, op datter yet aangebrake Ende de voerseide Henrick Bosch heeft geloeft zynre voerscreve moeder vander voerscreve borchtocht ende van allen costen ende lasten, die heur ter causen van dien eenichsins soude moeghen commen, costeloos ende schadeloos tontheffene, ende geheelyck ende altemale tontslane. Ende de daer voere heeft hy huer gesedt ende verbonden teenen zekeren onderpande alle zyne goeden, eyghene ende hane, vercregene ende te vercryghene, gelovende huer daer af waerschap ende altoos genoech te doene, op datter yet aengebrake. In orconden van welcken dinghen hebben wy, schepenen bovengenoempt onse zeghelen desen letteren doen aenhangen. Ghegeyen int jaer Ons Heeren duysent vyfhondert ende neghenen twintich, op ten neghenentwintichsten dach der maent van januario

La note suivante, placée au dos, prouve que ce contrat ne fut pas réalisé :

Nota: Andere contract gemaect met Mr Franchois Cobbe, goutsmit, op ten XIII augusti XVc LV, voer schepenen van Bruessele, gepasseert onder Boschverken secretaris. Daer na, te wetene op ten XXIII februarii XVc LVIII, heeft de voerscreve Cobbe, goutsmit, noch gepasseert condemnatie volontaire tot behoef van de fabrycke, onder Boschverken secretario XXXI.

Copie en écriture du XVIo siècle aux A. E. S. G., liasse no 1601.

Contrat entre les maîtres de fabrique de la collégiale et l'orfèvre François Cobbe, 1555, août 13.

Extrait relatif à la facture de la châsse :

In den jersten, cs by den voerscreve fabryckmeesteren geseet ende vercleert hoe dat zy begheerten des selffs meester Franchois hadden doen maecken een patroon van houte, wesende een stuck oft vierendeel van der zelven kassen, met eenen houten daecke daer toe dienende, om daer nae by den voerscreve meester Franchoisen Cobben gemaect oft gevrocht te wordene die geheele casse oft feretre van zilvere van sinte Goedelen voerscreve, van linghde, hoochde ende breydde, nae den heisch des selff patroons; welck patroon by vercleeren des voerscreven meester Franchoys goet ende genoech was om daer nae de zelve gehele zilveren casse loffelyck ende constelyck gemaect ende volbracht te wordene, behalven dat in ende op ten voerscreve patroon niet gesneden oft geteeckent en stonden diversche dryvinghen van den zilvere totter voerscreve cassen dienende, de welcke de zelve meester Franchoys heeft geloefft ende geloefft, mits desen, wel loffelyck ende zeer constelyck te dryvenen daer ende zoe behoeren zal, nae den eysch van alzulcken excellenten casse, belovende d'leste alzoe goet ende constelyck te maeckenen als d'ierste...

Original aum A.E.S.G., liasse 1601.

CHRONIQUE

PROCÈS-VERBAUX

ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE

Séance des membres titulaires du 11 décembre 1932

La séance s'ouvre à 2 h. 1/2 à Bruxelles, aux Musées royaux des Beaux-Arts. sous la présidence de M. A. De Ridder, président.

Présents: MM. Van Puyvelde, vice-président; Rolland, secrétaire; Lavalleye, secrétaire-adjoint; Bautier, Ganshof, Michel, Sibenaler, Tahon, Vte Terlinden, Van Doorslaer, Visart de Bocarmé, van de Walle.

Excusés: MM. le chevalier Soil de Moriamé, président honoraire; Hasse, trésorier; Delen, Gessler, Kintsschots, le chevalier Lagasse de Locht, Van den Borren, Van Ortroy, le baron Verhaegen.

Le P. V. de la séance du 2 octobre est lu et approuvé.

Lecture est donnée d'une lettre de M. G. Hasse, trésorier, priant de l'excuser pour ses absences multipliées et mettant sa charge à la disposition de l'assemblée. Après un long échange de vues on décide d'accepter la démission de M. Hasse. Le Président se mettra encore en relations avec ce confrère. Toutefois, comme le remplacement du trésorier ne peut régulièrement s'effectuer que s'il figure à l'ordre du jour d'une séance; que la prochaine réunion n'aura lieu qu'en février, et que la situation financière de l'Académie exige un prompt règlement des comptes, on décide de recourir aux bons offices d'un trésorier-adjoint intérimaire. M. le Dr. Van Schevensteen, d'Anvers, sera pressenti pour gérer ces fonctions. Il se mettra, le cas échéant, immédiatement en rapport avec M. Hasse.

La constitution de l'Académie en Association sans but lucratif fournit également matière à une longue discussion à l'issue de laquelle on décide que MM. Saintenoy et Rolland rédigeront de concert un texte succinct destiné à la publication au *Moniteur*. Ce texte renverra, pour tous détails, à un Règlement d'ordre intérieur. Ses différentes dispositions seront présentées en séance à l'approbation des confrères.

Séance générale du 11 décembre 1932.

La séance s'ouvre à 3 h. aux Musées royaux des Beaux-Arts à Bruxelles, sous la présidence de M. A. De Ridder, président.

Présents: MM. Van Puyvelde, vice-président; Rolland, secrétaire; Lavalleye, secrétaire-adjoint; Bautier, Ganshof, Michel, Sibenaler, Tahon, Vte Terlinden, Van Doorslaer, Visart de Bocarmé, van de Walle, membres titulaires, M^{nex} Bergmans et Ninane, MM. de Beer, Breuer, Comte de Borchgrave d'Altena, Joly, Hoc, Laes, Nelis, Sander Pierron, abbé Thibaut de Maisières, Velge, membres correspondants.

Excusés: MM. le chevalier Soil de Moriamé, président honoraire; Hasse, trésorier; Delen, Gessler, Kintsschots, le chevalier Lagasse de Locht, Van deil Borren, Van Ortroy, le baron Verhaegen, membres titulaires; MM. Closson, Halkin, Leuridant, R. P. Peeters S. J., le baron van Zuylen van Nyevelt, memcorrespondants.

Le P. V. de la séance du 2 octobre est lu et approuvé.

Le Président adresse les félicitations de la compagnie à M. Soil de Moriamé, président honoraire, qui vient de se voir conférer la noblesse avec le titre de chevalier. Le rôle joué par M. Soil de Moriamé dans le domaine archéologique et en particulier les hautes fonctions qu'il a gérées à l'Académie royale d'Archéologie de Belgique ont contribué à lui valoir cette dignité.

Au nom de l'Académie le Président remercie MM. Joly et Visart de Bocarmé qui ont fait un don important à l'intention de la revue.

Lecture est faite de la correspondance qui consiste en des lettres de remerciments de M. B. van de Walle, élu membre titulaire, de M^{ne} Simone Bergmans, et du baron Delbeke, élus membres correspondants, ainsi que M. Jean Alazard, nommé membre correspondant étranger.

La parole est donnée à M. Van Doorslaer qui communique des notes sur Quelques marques de sculpteurs et polychromeurs malinois. L'orateur expose comment, à côté des marques officielles aux trois pals et au mot Mechelen. employés respectivement pour les sculptures sur bois et leur polychromie, il a été amené à rencontrer d'autres marques, personnelles celles-ci, de sculpteurs et de polychromeurs. Il connaît personnellement 6 de ces marques dans l'un et l'autre cas. Elles prennent les formes les plus diverses : nom de l'auteur, figures géométriques, etc. Cette communication (publiée dans la Revue, 1933, n° 2) est suivie d'un échange de vues entre MM. Saintenoy, Rolland et l'orateur.

M. J. Lavalleye fait ensuite une communication accompagnée de projections sur le problème Juste de Gand ou Berruguete. Il expose les théories émises récemment au sujet de diverses œuvres, notamment la série des portraits d'hommes illustres et les Allégories, attribuées à Juste de Gand. Le comte Gamba, M. Allende-Salazar et, dans une moindre mesure, M. Hulin de Loo proposent de reconnaître dans ces tableaux une intervention très large, pour ne pas dire parfois unique, du peintre espagnol Pedro Berruguete. Par des arguments externes et internes M. Lavalleye tente de rejeter cette nouvelle attribution. Son travail paraîtra dans le Bulletin de l'Institut historique belge de Rome sous les auspices de la Fondation Nationale Princesse Marie-José. A la suite de cette communication, MM. Ed. Michel, P. Bautier, L. Van Puyvelde, émettent longuement leurs avis qui, pour des raisons fort diverses, s'opposent quelquefois à l'un ou à l'autre des points soulevés par M. Lavalleye.

M. Hoc parle ensuite des Médailles de St Job, honoré à Wesemael, dont il fait circuler des exemplaires et des reproductions. A ce propos l'orateur rappelle l'histoire de Job, traite du développement de son culte et de son iconographie. Le petit problème que soulève la présence de musiciens sur les médailles est éclairei grâce à un concours d'explications fournies par MM. Van Puyvelde, de Beer, Comte de Borchgrave d'Altena, R. P. de Moreau, Vicomte Terlinden et Breuer.

La séance est levée à 5 h. 30.

Séance des membres titulaires du 5 février 1933

La séance s'ouvre à 2 h. 1/2 au Palais des Académies à Bruxelles, sous la présidence de M. Soil de Moriamé, président-honoraire, en l'absence de M. A. De Ridder, président.

Présents: MM. Van Puyvelde, vice-président; Rolland, secrétaire; Ganshof, chevalier Lagasse de Locht, chanoine Lefèvre O. P., Ed. Michel, R. P. de Moreau S. J., Pâris, Stroobant, Tahon, vicomte Terlinden, Visart de Bocarmé.

Excusés : en plus du président, MM. Bautier, Delen, Gessler, Hasse, Mgr. Lamy, abbé Philippen, Van den Borren, Baron Verhaegen, van de Walle.

Le P. V. de la séance du 11 décembre est lu et approuvé.

Donnant suite à ce procès-verbal, le secrétaire explique comment le Dr. Van Schevensteen ayant décliné l'offre qui lui a été faite, le Bureau s'est adresse à M. J. de Beer, qui a bien voulu remplir provisoirement les fonctions de trésorier-adjoint.

Afin de régulariser la situation, on nomme M. J. de Beer f.f. de trésorier,

sa qualité de membre correspondant l'empêchant de prendre dès maintenant le titre de trésorier.

Le vicomte Terlinden est élu vice-président pour 1933.

Le titre de membre d'honneur, possédé par le baron M. Houtart, est transformé, d'accord avec l'intéressé, en celui de membre titulaire.

M. Enrico Lacchin, professeur d'Histoire de l'Art à Venise et Inspecteur des Beaux-Arts pour le Gouvernement Italien, est proclamé correspondant étranger.

La discussion du projet de constitution de l'Académie en Association sans but lucratif est remise à une séance ultérieure, à fixer. On décide que la convocation à cette séance sera accompagnée d'une copie du dit projet.

Le Secrétaire, Paul Rolland. Le Président honoraire, Soil de Moriamé.

Séance générale du 5 février 1933.

La séance s'ouvre à 3 heures au Palais des Académies à Bruxelles, sous la présidence de M. Soil de Moriamé, président honoraire, en l'absence de M. A. De Ridder président.

Présents: MM. Van Puyvelde, vice-préseident; Rolland, secrétaire; Ganshof, chevalier Lagasse de Locht, chanoine Lefèvre O. P., Ed. Michel, le R. P. de Moreau S. J., Pâris, Stroobant, Tahon, vicomte Terlinden, Visart de Bocarmé, membres titulaires. M. Lavalleye, secrétaire-adjoint; Mmes Bergmans, Crick-Kuntziger, Ninane; MM. le comte J. de Borchgrave d'Altena, Breuer, Courtoy, de Beer, Faider, Joly, Laes, Nelis, R. P. Peeters S. J., Sander Pierron, abbé Thibaut de Maisières, membres correspondants.

Excusés: en plus du président, MM. Bautier, Delen, Gessler, Hasse, Mgr. Lamy, abbé Philippen, Van den Borren, Baron Verhaegen, van de Walle, membres titulaires; MM. Closson, (l'Hoop, membres correspondants.

Le P. V. de la séance du 11 décembre est adopté.

Le président communique les nominations qui viennent d'être faites, en séance des membres titulaires, de MM. le vicomte Terlinden et de Beer, respectivement comme vice-président pour 1933 et f. f. de trésorier.

A ce dernier propos, lecture est faite d'une lettre de M. Hasse, trésorier démissionnaire, affirmant son dévoûment à la Compagnie, et remettant un chèque en faveur de la Revue. Des remercîments lui seront adressés.

Les secrétaire et f. f. de trésorier font rapport sur la situation financière de l'Académie. Ces rapports sont approuvés.

Le chevalier Soil de Moriamé procède ensuite à l'installation de MM. Leo Van Puyvelde et du vicomte Ch. Terlinden en qualité de président et vice-président pour 1933.

Prenant possession du fauteuil présidentiel, M. Van Puyvelde remercie et regrette l'absence de son prédécesseur immédiat, M. A. De Ridder, indisposé.

M. Van Puyvelde fait alors une communication sur les Débuts de Van Dyck. Dans cette communication, qui constitue la première partie d'une étude où l'auteur entend démontrer qu'Antoine Van Dyck ne fut jamais l'élève véritable de Rubens, il est surtout question de textes. On y apprend comment Van Dyck, reçu comme apprenti chez Hendrik Van Baelen en 1609, a pu en 1620, c'est-à-dire 2 ans après son obtention de la maîtrise et longtemps après l'acquisition d'une véritable personnalité artistique, être cité comme « disciple » de Rubens : il ne faut entendre par là qu'un collaborateur. Les documents relatifs à son premier passage en Angleterre et à son séjour en Italie, à partir de 1620, ne permettent pas non plus de soutenir la thèse de l'apprentissage effectif chez Rubens.

Cette communication, qui paraîtra dans notre périodique, est suivie d'un échange de vues entre MM. Ganshof, Stroobant, le R. P. de Moreau S. J., Michel et l'auteur.

La parole est donnée à M. Ed. Michel, qui, sous le titre : « A propos de Eruegel le Vieux » et après avoir exposé les opinions de MM. Hulin de Loo et Van Bastelaer, Friedlaender et Gluck relatives à l'œuvre du grand Bruegel, développe, photographies à l'appui, les raisons pour lesquelles il lui semble que l'exclusive prononcée par le dernier auteur contre les Proverbes du Musée Mayer van den Berg à Anvers, n'est pas fondée.

Après une question posée par M. Breuer, la séance est levée à 5 h.

Le Secrétaire, Paul Rolland. Le Présiderat, Leo van Puyvelde.

Séance générale du 2 avril 1933.

La séance s'ouvre à 3 h. au Palais des Académies à Bruxelles sous la présidence du chevalier Soil de Moriamé, président honoraire, en l'absence de MM. Van Puyvelde et vicomte Terlinden, respectivement président et vice-président.

Présents: MM. Rolland, secrétaire; de Beer, f.f. de trésorier; De Ridder, Ganshof, Hasse, Joly, Ed. Michel, R. P. de Moreau, Visart de Bocarmé, van de Walle, Tahon, membres titulaires, Mmes Bergmans, Crick, Ninane, MM. Breuer, comte de Borchgrave d'Altena, Faider, Sander Pierron, Velge, membres correspondants.

Excusés: MM. Closson, Courtoy, Halkin, P. Lacoste, Laes, le chevalier Lagasse de Locht, Mgr. Lamy, Lavalleye, Losseau, Sibenaler, Thibaut de Maisières, Van den Borren, Dr. Van Doorslaer.

Le P. V. de la séance du 5 février est lu et adopté.

Le secrétaire donne connaissance de lettres du baron M. Houtart et de M. Enrico Lacchin, nommés respectivement membre titulaire et membres correspondant étranger au cours de la dernière séance; d'une lettre de M. M. Sabbe, remerciant l'Académie de l'adresse qu'elle lui a envoyée à l'occasion de la manifestation organisée en son honneur: de la Fondation Universitaire annonçant l'octroi du subside ordinaire.

La parole est donnée à M. Gessler, qui entretient la compagnie de C. Huygens, le jeune, et son journal. Ce journal, rédigé de 1673 à 1696, alors que Huygens était secrétaire du roi Guillaume III, renferme de nombreux passages relatifs à des œuvres d'art que l'auteur a vues à Anvers, Brandebourg, Potsdam, Berlin, Londres, etc. M. Gessler a rassemblé ces divers passages à l'intention de notre revue et fait lecture de quelques-uns d'entre eux.

M. Hasse lit ensuite une note sur *Une statue archaïque trouvée à Anvers*, lors des travaux préparatoires à la construction du tunnel. C'est un bloc sans tête, en grès lédien, où l'on peut reconnaître un buste qui servait vraisemblablement d'enseigne de maison. M. Hasse lui trouve des rapports avec le singe de l'Hôtel de Ville de Mons.

MM. Faider et Gessler présentent quelques observations.

M. Rolland fait à son tour une communication sur *Une infiltration de l'art mosan dans l'art scaldien : l'orfèvrerie*. Il étudie à cet effet l'action, à Tournai, de Nicolas de Verdun et d'orfèvres travaillant dans le sillage d'Hugo d'Oignies, et décèle les circonstances qui ont favorisé cette marche de l'art mosan vers l'Escaut (1).

Cette communication est suivie d'un échange de vues entre MM. Ganshof, Gessler, Faider et l'auteur.

Le comte J. de Borchgrave d'Altena parle enfin de La châsse de St. Symphorien, conservée à Mons. Il la représente comme ayant été exécutée d'après les principes de Godefroid de Claire, vers 1160, et restaurée vers 1280. Il groupe les œuvres qui s'y rattachent.

Après une question posée par M. Faider la séance est levée à 5 h. 30.

Le Secrétaire, Paul Rolland. Le Président honoraire, Soil de Moriamé.

¹⁾ Cette communication paraît dans les Annales du Congrès Archéologique de Liége, 1932.

Rapport sur l'exercice 1932

Chers Confrères,

Mon rapport sur l'activité de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique durant l'exercice 1932 sera relativement bref. Point n'est besoin de beaucoup de mots pour décrire une situation qu'un exposé précis des faits suffit à mettre en lumière. Les seuls événements qui, si nous en avions le loisir, autoriseraient qu'on s'y attardât, sont les décès, qu'on ne saurait jamais assez regretter : celui de M. J. Destrée, Conservateur honoraire des Musées royaux du Cinquantenaire, membre correspondant de notre compagnie depuis 1889 et membre titulaire depuis 1891; celui de Dom Ursmer Berlière, ancien Directeur de l'Institut historique belge à Rome, élu membre correspondant en 1903, titulaire en 1913, et honoraire en 1926; ainsi que celui du Baron Frédégand Cogels, Gouverneur honoraire de la Province d'Anvers, membre honoraire depuis 1901. Mais ne rappelons ces tristes faits que pour puiser des exemples de courage dans la vie laborieuse des disparus.

L'Académie fut présidée en 1932 par M. Alfred De Ridder, Directeur général honoraire et Conseiller historique au Ministère des Affaires Etrangères. La vice-présidence fut attribuée à M. Léo Van Puyvelde, Conservateur en Chef des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, à la suite des élections du 7 février. En séance du 7 août, le secrétaire et le trésorier ont été réélus pour un terme de 3 ans; toutefois, le 11 décembre, le second de ces membres du Bureau, M. Hasse, a offert sa démission.

Les élections de membres titulaires ont promu à ce titre, le 3 avril : MM. le R. P. de Moreau, S. J., le Baron Verhaegen et le Chanoine Pl. Lefèvre, O. P.; le 2 octobre : M. Baudouin van de Walle.

Les élections de membres correspondants régnicoles ont associé à nos travaux, le 3 avril : M^{no} Ninane, Professeur à l'Ecole des Hautes Etudes de Gand, MM. Henri Nowé, Conservateur des Archives et du Musée archéologique de Gand, l'Abbé Thibaut de Maisières, Professeur à l'Institut Saint-Louis à Bruxelles; le 2 octobre : M^{no} Simone Bergmans, Professeur à l'Ecole des Haute Etudes de Gand et le Baron Francis Delbeke, Avocat à Anvers.

De plus, 4 membres correspondants étrangers ont enrichi nos listes. Ce sont MM. Luigi Serrat, Surintendant des Beaux-Arts au Ministère de l'Educatio nationale à Rome; G. Marçais, Professeur à la Faculté des Lettres d'Alger Reginald H. Pearson, archéologue à Croydon; Jean Alazard, Professeur à l'Un versité d'Alger et à l'Ecole du Louvre.

L'activité de la Compagnie s'est manifestée sous deux formes : intérieure « extérieure.

L'activité intérieure s'est concentrée pour ainsi dire uniquement dans les séances ordinaires. Celles-ci, chaque fois doubles (c'est-à-dire réservées aux titulaires, et générales) ont été tenues régulièrement tous les deux mois, soit les dimanches 7 février, 3 avril, 5 juin, 7 août, 2 octobre et 11 décembre. Il y eut toutefois plus de variété que d'habitude dans les locaux qui les ont abritées : Palais des Académies à Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles, Académie Royale des Beaux-Arts à Anvers et Musée de l'Assistance Publique à Anvers.

Au cours de ces réunions, les communications suivantes ont été entendues :

Prérogatives nobiliaires et ambitions bourgeoises, par M. A. De Ridder (7 février).

Les Enseignes de pèlerinage en Belgique, par M. J. de Beer (7 février).

Quelques aspects de la fondation et du développement des villes en Flandre au Moyen Age, par M. F.-L. Ganshof (3 avril).

Le mouvement béguinal en Belgique et en Rhénanie avant la fondation des béguinages, par M. l'Abbé L. Philippen (5 juin).

La peinture des XV° et XVI° siècles au Portugal : Musées d'Evora, de Coïmbre et de Viseu, par M. P. Bautier (5 juin).

Les travaux de l'orfèvre anversois Renier de Jaesvelt pour l'abbaye d'Averbode, par M. le Chanoine Pl. Lefèvre O. P. (7 août).

Notes sur quelques orfèvreries mosanes conservées à l'étranger, par le Comte J. de Borchgrave d'Altena (7 août).

Une sculpture encore existante polychromée par Robert Campin, par M. Paul Rolland (7 août).

L'église collégiale Saint-Sulpice à Diest, par Mgr. Hugues Lamy, O. P. (2 octobre).

Les puits de tanneurs à Anvers aux XV° et XVI° siècles, par M. G. Hasse (2 octobre).

Deux chefs-d'œuvre de J. Jongelinck: médailles de Jean Scheyfve, Bourgmestre d'Anvers, par M. J. de Beer (2 octobre).

Notes sur quelques marques de sculpteurs et de polychromeurs malinois, par M. le Dr. G. Van Doorslaere (11 décembre).

Juste de Gand, ou Berruguete, par M. J. Lavalleye (2 décembre).

Médaille de St Job vénéré à Wesemael, par M. Hoc (2 décembre).

Il est à noter que ces réunions deviennent de plus en plus animées par les échanges de vues qui suivent la plupart des communications.

En liaison avec une séance, une visite fut organisée: celle du musée de l'Assistance publique à Anvers (5 juin).

L'activité extérieure de l'Académie se présente sous deux aspects : les délégations et les publications.

Les premières, plus nombreuses que précédemment, ont été confiées comme suit : pour le Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique, à MM. A. De Ridder et Léo Van Puyvelde; pour le Congrès archéologique de France, à M. P. Saintenoy; pour le Congrès des sciences préhistoriques à Londres, à M. J. Breuer; pour la manifestation Van Eyck à Gand, à MM. L. Van Puyvelde, Hulin de Loo et Faider; pour la Journée de l'Association française pour l'avancement des Sciences, à MM. Rolland et Hasse; pour le 3° Congrès d'Archéologie chrétienne à Ravenne, à M. le Chanoine Maere.

Quant aux publications, elles ont constitué, aux yeux des associés et des tiers, l'expression la plus tangible de notre labeur. La 2° année de notre revue, vécue en conformité avec les principes que nous avons exposés dans notre rapport précédent, a marqué un progrès réel sur la première. Vingt articles de fond, partagés de façon exactement égale entre les disciplines qui nous sont réservées : l'archéologie et l'histoire de l'art, ont paru, agrémentés d'illustrations de plus en plus nombreuses.

La provenance des collaborations fut également des plus variées. A côté des noms de confrères qu'il est superflu de vous rappeler, signalons ceux d'auteurs étrangers qui ont honoré notre périodique de leurs signatures : MM. Henri Drouot, Agrégé de l'Université de Dijon: Filanguieri di Candida, Professeur à l'Université de Naples; Fernand Guey, Directeur des Musées de peinture et de céramique de Rouen; J. H. Holwerda, Directeur du Musée d'Antiquité de Leyde; P. Johansen, ancien Bibliothécaire et Professeur d'Histoire de l'Art à l'Académie des Beaux-Arts de Copenhague; Puig i Cadafalch, Président de l'Institut d'Etudes catalanes à Barcelone.

En outre, la Revue a analysé un nombre considérable d'ouvrages et de périodiques. A ce-dernier égard, saisissons l'occasion de remercier les collaborateurs permanents, membres ou non de notre Compagnie, qui s'efforcent de tenir les lecteurs de notre revue au courant du mouvement de la science dans les domaines envisagés. Mais remercions par dessus tout des confrères généreux, soit MM. le comte d'Arschot, Pierre Bautier, Albert Joly, L. Kintsschots, le chevalier Soil de Moriamé, le vicomte Ch. Terlinden et Visart de Bocarmé, qui ont bien voulu nous aider financièrement.

Comme on le voit, si l'Académie royale d'Archéologie de Belgique a entendu sonner le 4 octobre 1932 son 90° anniversaire, elle n'en témoigne pas moins d'une vitalité toujours renouvelée.

LE SECRÉTAIRE. Paul Rolland.

MUSÉES

MUSÉES ROYAUX DES BEAUX-ARTS DE BELGIQUE, A BRUXELLES

Accroissements

Plusieurs tableaux ont enrichi, dans ces derniers mois, les collections nationales. Le morceau capital est assurément le beau « primitif » exposé sous la dénomination « Ecole des anciens Pays-Bas, vers 1500 » tableau dont la scène principale, Pilate se lavant les mains (Bois : haut. 1m33, larg, om79), se complète de petites scènes accessoires relatant des épisodes de la Passion du Christ : le Couronnement d'épines, l'Ecce Homo et la Flagellation, L'œuvre est-elle vraiment issue du milieu brugeois, comme beaucoup d'historiens le pensent? Certains voudraient la rattacher aux Pays-Bas septentrionaux, d'autres à l'Allemagne! Déjà en 1902, M. Hulin de Loo l'avait donné à un inconnu « allemand », dans son savant catalogue critique de l'Exposition des Primitifs flamands à Bruges, à laquelle l'avait confiée son propriétaire d'alors, le vicomte Ruffo de Bonneval. En attendant que la critique nous apporte une attribution plus précise, apprécions à sa valeur cette œuvre remarquable, qui se recommande tout à la fois par la richesse de son coloris et par le parfait état de sa conservation. Ce Pilate se lavant les mains a renforcé, d'une manière sensible, le merveilleux ensemble de tableaux primitifs aux Musées royaux de Bruxelles.

Trois paysages de l'école flamande viennent d'accroître l'intérêt documentaire de nos collections, particulièrement un Port de Paul Bril et un Paysage avec attelages de Théobald Michau : ces peintres n'étaient pas encore représentés dans nos galeries. Historiens et amateurs d'art regrettaient, non sans raison, l'absence d'une œuvre de Paul Bril, artiste originaire d'Anvers (il naquit en 1554), qui dès sa vingtième année et jusqu'à sa mort (1626) travailla à Rome, d'où il a exercé une action décisive sur l'évolution du paysage... flamand! Le Port (toile : haut. 1m05, larg. 1m50) de Paul Bril (celui-ci affectionnait les paysages fluviaux et maritimes) n'est pas signé, il est vrai, mais il constitue une production caractéristique de cet artiste novateur. Le Paysage avec attelages (Bois : haut. 0m35, larg. 0m41) porte la signature de Théobald Michau, natif de Tournai (1676) qui, pendant plus de cinquante ans, vécut à Anvers († 1765); l'œuvre montre à quel point, au XVIII° siècle, les paysagistes de chez nous — surtout Théobald Michau — demeurent fidèles à la formule de Jean Breughel

de Velours, dans le domaine des tableaux de chevalet. Ce petit tableau, d'une exécution fine, aux tons bleus et rouges très vifs, est un excellent spécimen de l'art de Théobald Michau; il a été offert aux Musées Royaux par M. l'expert Georges Le Roy, en souvenir de son père M. l'expert Arthur Le Roy. Le troisième paysage est de la main du peintre courtraisien Roelant Savery (1576—1639) qui l'a signé et daté 1622. Fort joli tableau, lui aussi, peint d'une manière précise et délicate; il témoigne du double talent de Roelant Savery, qui fut peintre de paysages et d'animaux; l'œuvre est intitulée Oiseaux dans un paysage (Bois: haut. om28, larg. om42).

Deux natures mortes ont élargi la représentation, dans nos collections, des deux plus éminents peintres d'animaux et natures mortes de l'école anversoise du XVII^e siècle, Frans Snyders et son élève Jan Fyt. Le Chevreuil (toile : haut. 1m72, larg. 1m17) de Frans Snyders révèle une facture ferme, large et sure; dans le bas de ce tableau (à droite), nous avons découvert la signature du maître (F. Snyders fecit); tracée en traits noirs, sur un fond très sombre, elle est dissimulée sous les couches de vernis. Les Champignons (Bois : haut. 0m49, larg. 0m63) de Fyt composent avec quelques autres accessoires, un morceau d'un rare attrait; ce « peintre » prodigieux y fait valoir ses dons de coloriste, en même temps que sa science du clair obscur, par quoi ses tableaux de petit format, aux tonalités subtiles et amorties, s'apparentent souvent aux œuvres des maîtres hollandais du XVII° siècle. Ce joyau a été donné aux Musées par la Société des Amis des Musées Royaux. Celle-ci, au cours de ses vingt-cinq années d'existence a fait bénéficier les Musées des Beaux-Arts de multiples dons, d'une importance parfois capitale; elle a enrichi leurs collections de vingt-quatre tableaux, une sculpture et un dessin. D'autre part, elle a gratifié les Musées Royaux d'Art et d'Histoire de diverses pièces de valeur : sculptures, meubles, faïences, armures, dentelles, etc. Tous ces objets et œuvres d'art ont été décrits et commentés dans le Mémorial que la Société vient de publier; de plus, ils ont été rassemblés et exposés, pendant un mois (15 décembre-15 janvier), dans une salle du Musée d'Art ancien. Mémorial et Exposition attestent hautement l'activité généreuse des « Amis des Musées » à l'égard des collections nationales.

A l'occasion de cet anniversaire, M. le Baron Robert Gendebien a donné aux Musées Royaux des Beaux-Arts, une *Nature morte* (toile : haut. 0m56, larg. 0m40), signée et datée 1665, d'Ottmar Eliger. Né à Gothenburg (en 1633), Ottmar Eliger (ou Elliger) travailla surtout à Amsterdam, à Hambourg et à Berlin (où il mourut en 1679), mais il eut pour premier maître, Daniel Seghers. à Anvers. Par cet apprentissage, Ottmar Eliger se rattache à l'école flamande.

La Société des Amis des Musées Royaux vient d'acquérir pour nos collections, un Portrait d'homme et un Portrait de femme — des pendants — (Bois :

haut. om80, larg. om63) qui offrent un sérieux intérêt pour l'histoire de la peinture bruxelloise du XVII° siècle. Ce sont deux productions de Pieter Meert, monogrammées et datées 1661, et portant une inscription indiquant l'âge des personnages: respectivement 86 et 70 ans. Les œuvres certaines de Pieter Meert sont très rares. Corneille De Bie rapporte que Pieter Meert a peint de nombreux portraits pour les corporations bruxelloises; comme celles-ci se trouvaient établies dans des immeubles de la Grand'Place, la plupart des œuvres de Pieter Meert furent détruites lors du bombardement de 1695. De cet artiste, — M. Sander Pierron lui a consacré une intéressante étude en 1922, dans la Revue de l'Art, on connaît à ce jour : les Maîtres des pauvres (signés et datés 1644), aux Hospices civils de Bruxelles; les Syndics des Poissonniers de Bruxelles (ni signés, ni datés) aux Musées Royaux des Beaux-Arts; — et les deux portraits isolés, énumérés ci-dessus. Les modèles — un vieillard et une dame âgée — sont figurés à mi-corps et de face. Effigies expressives, sobres, véridiques. Ces portraits ont fait partie de l'ancienne collection du Baron Janssen, qui voulut bien, il y a une dizaine d'années, les déposer pour quelque temps dans nos galeries. Désormais c'est aux Musées Royaux des Beaux-Arts que Pieter Meert sera le mieux représenté.

ARTHUR LAES.

LA RÉORGANISATION DES MUSÉES DE GAND

Savant historien doublé d'un archéologue averti, à la fois homme de science et de goût, M. Henri Nowé, conservateur du dépôt d'archives et des musées d'archéologie de Gand, vient d'installer les riches collections de la ville dans le double cadre d'une ancienne abbaye cistercienne restaurée avec soin et d'un vieil hôtel de province.

L'imposante maison patricienne qu'habita jadis, rue Jean Breydel, le chevalier de Coninck, aura retrouvé sous peu l'aménagement intérieur que réclame la noblesse de son architecture XVIII° siècle. Déjà les grands salons du rez-dechaussée dont l'enfilade entoure une magnifique cour intérieure, ont repris très belle allure, grâce à l'utilisation judicieuse de nombreuses pièces de choix. Il ne manque plus que les tentures et quelques détails d'achèvement pour rendre à ces pièces d'apparat un décor digne d'elles. Le premier étage n'est encore que promesses dans l'encombrement des meubles et des bibelots, mais il est permis d'assurer qu'une fois les travaux terminés, ce musée des Arts décoratifs sera d'un extrême intérêt à la fois pour le chercheur érudit et le touriste cultivé (1).

⁽t) Nous y signalons en outre l'existence d'une importante bibliothèque ouverte au public et consacrée à l'art décoratif.

Celui de la Biloke (1) tient désormais sans contredit, parmi les musées belges, une place de premier rang, tout à l'honneur de ceux qui président à ses destinées. Une fois de plus, le jeune conservateur s'est attaché tout spécialement à créer des ensembles originaux, au sein desquels les plus précieuses choses sont fort adroitement mises en valeur.

Nous ne pouvons naturellement songer à tout décrire ici par le menu, mais comment ne pas évoquer les harmonies délicates si heureusement obtenues dans les nombreuses petites pièces de l'étage, au sol desquelles des nattes de paille mettent une fraîcheur imprévue.

Le ton des murs est savamment approprié aux objets rassemblés: d'un bleu très doux pour les étains et quelques cuivres, d'un jaune soutenu pour les ferronneries qu'une main soigneuse passa au noir, plus loin tapissés de carreaux de faïence, plus loin encore recouverts de cuir de Malines aux ors patinés. L'amusante série des costumes, les magnifiques panoplies d'armes de toutes provenances, les curieuses collections de porcelaines, de poteries et de grès (pour ne citer qu'au hasard) sont arrangées dans des décors choisis, avec un sens très raffiné de la couleur.

Aux murs du cloître dont les galeries bordent un jardin intérieur aux buis archaïquement compliqués, se succèdent de très intéressantes vues du vieux Gand, extraites des précieux fonds Van Lokeren et Goetghebuer.

Sous son immense voûte en bardeaux, l'ancien réfectoire du monastère conserve encore les célèbres peintures murales du XIV siècle. Les longues tables des moniales sont aujourd'hui remplacées par des vitrines d'art religieux, entre lesquelles s'interposent quelques morceaux de sculpture dignes d'étude.

Deux autres salles sont uniquement consacrées à l'archéologie purement gantoise : l'une est bordée de torchères et d'étendards corporatifs : l'autre est réservée aux jovaux et aux souvenirs des confréries militaires de la ville.

Les salles du bas contiennent principalement des meubles et des tapisseries.

Dans les constructions adjacentes, les appartements dits « de l'abbesse » forment un morceau de choix. Enfin de nouvelles salles, encore en formation, s'annoncent comme devant réaliser bientôt de très jolis ensembles XVIII° siècle.

L'œuvre réorganisatrice de M. Nowé, se poursuit encore à l'ancien Mont-de-Piété, rue d'Abraham, devenue depuis 1931 le lieu de dépôt des archives communales. Ce remarquable immeuble, construit en 1621 par le fameux Cobergher, — et qui compte parmi les plus beaux de la ville — se prêtait admirabement à pareilles fins. A peine transformé pour les besoins de la cause, il offre aux

⁽¹⁾ L. Van Puyvelde: Un hôpital du moyen âge et une abbaye y annexée. — La Biloque de Gand, Gand 1925.

précieux documents un asile particulièrement sûr. Il n'est pour les archivistes, lieu de travail mieux aménagé et d'accès plus commode.

On ne peut parler des musées de Gand sans signaler celui du Folklore que M. Boes remania complètement l'an dernier avec une amusante originalité, et dont il fit vraiment un modèle du genre. Il réunit dans la curieuse église des Carmes, rue Longue des Pierres, d'intéressantes collections d'objets les plus divers, parmi lesquels une série hors pair de vieux pots de pharmacie.

M. Henri Nowé et ses collaborateurs sont riches encore de projets non réalisés. Nous ne pouvons que les féliciter chaudement du résultat déjà obtenu, et leur souhaiter pour l'avenir tout le succès que mérite leur inlassable effort.

Andrée Dopchie.

LE MUSÉE DE FOLKLORE DE TOURNAI

La célébration du centenaire de l'Indépendance nationale a, il y a déjà trois ans. réchauffé le sentiment régionaliste. La pensée émue qui nous reportait vers les documents de la Révolution de 1830 et évoquait la gloire de nos ancêtres, nous a rapprochés en même temps des souvenirs qui rappelaient leur vie simple et pleine de bon sens. Dans toutes les provinces, l'on vit surgir des initiatives enthousiastes qui eurent pour but de célébrer la contrée natale, ses traditions, ses mœurs, ses coutumes, sa vie artistique, artisanale et domestique. Avec une piété charmante et attendrie, on organisa partout des expositions de Folklore. Jamais on n'a voulu autant honorer les liens qui nous rattachent au passé et qui perpétuent les traditions les plus fières et les plus naïves.

Tournai, où le folklore est aussi riche en souvenirs, ne pouvait rester étranger à ces initiatives. On y a inauguré le 11 mai 1930, non une exposition éphémère, mais un Musée définitif, sous le titre évocateur de « Maison Tournaisienne ». dans des immeubles qui répondaient avec le meilleur à-propos à cette destination. Ce sont deux petites maisons, datant de 1673, situées Réduit des Sions, à deux pas de la Grand'Place, dans un quartier discret et qui a gardé l'empreinte du passé. Avec leurs façades en briques et pierres, leurs fenêtres à croisillons, leurs cordons usés par le temps, leurs pignons à escaliers, elles constituent des spécimens intéressants de l'architecture de l'époque espagnole, assez répandue à Tournai.

Elles ont permis des reconstitutions d'intérieurs dans un cadre authentique et expressif: un vieux cabaret local, plein d'évocations amusantes, une ancienne cuisine et une chambre de « balotil », rappelant le métier qu'exerçaient, il y a encore une quarantaine d'années à domicile, ces modestes fabricants de bas et de « vareuses ». Les autres salles, toutes d'une architecture pittoresque et véri-

dique, sont réservées aux documents d'exposition: articles de toilette et objets usuels, exhumés des tiroirs; collection de journaux disparus; peintures, dessins. lithographies se rattachant au Vieux-Tournai; documents rappelant les artistes et les sociétés locales; souvenirs pieux, chapelles populaires, porcelaines et faïences; bref, mille et un riens qui expriment avec tendresse les traditions de la petite histoire locale. On pourrait encore signaler des groupes de mannequins fixant les traits de types disparus, montrant l'évolution des uniformes des Volontaires-pompiers. marquant le souvenir de la Garde civique et des Régiments locaux. Mais le but de cette notice n'est point de se livrer à une énumération aride.

Pour constituer et meubler la « Maison Tournaisienne », il a suffi de faire appel à la population; de toutes parts sont venues des collaborations généreuses et enthousiastes. Pas un seul objet, au Musée de Folklore de Tournai, qui n'ait été offert à titre définitif. Aussi les locaux sont-ils déjà trop étroits; les collections sont étouffées, ne peuvent s'accroître et il serait regrettable que la récente présentation fut compromise par de nouveaux objets.

D'autre part, différents projets intéressants sont en voie de réalisation; on travaille à l'installation d'intérieurs rustiques, de groupements et mises en scène coutumiers: tels, la cuisine de ferme, l'atelier du sabotier tournaisien, le réfectoire et la cellule de la « Pauvre Claire », la reconstitution du tour des enfants trouvés. Des compartiments doivent être consacrés à la médecine populaire, aux superstitions et sortilèges, au mauvais gré. On songe à étendre le rayon des spécialités locales, ceux de la toilette et des coiffures, ceux des jeux populaires et jouets d'enfants, etc.

La Ville de Tournai a acquis le terrain contigu au Musée et sur lequel s'élèvent encore quelques vestiges de « fondations » datant de 1510 et de 1600. On pourra v reconstruire fidèlement une jolie façade tournaisienne provenant d'un immeuble démoli et dont le propriétaire a offert les pierres. Voilà d'heureuses circonstances! L'administration communale hésitera-t-elle à faire au plus tôt le léger sacrifice nécessaire, celui-ci étant d'avance ratifié par toute la population?

WALTER RAVEZ.

MUSÉE DE BRUGES

Par souci de justice et de vérité, nous tenons à compléter notre note concernant le Musée de Bruges parue dans cette *Revue* (janvier 1933, p. 72) en signalant la part importante que prit M. Reckelbus, artiste peintre et conservateur du Musée, dans l'arrangement intérieur de celui-ci : disposition des locaux, choix des tonalités des murs, placement des œuvres. L'unanimité des éloges décernés au Musée de Bruges prouve combien le goût de M. Reckelbus fut heureux.

I. LAVALLEYE.

DIVERS

FÉDÉRATION ARCHÉOLOGIQUE ET HISTORIQUE DE BELGIQUE

Création d'un Comité permanent

Conformément au vœu émis au Congrès d'Anvers et dont voici le texte :

- « Le Congrès Archéologique et historique d'Anvers, désireux de voir la Fédé-
- » ration archéologique et historique de Belgique poursuivre avec unité de vue
- » sa mission en ce qui touche les congrès, publications et autres manifestations de
- » son ressort, fait la proposition suivante :
 - » Le Bureau du Congrès d'Anvers étudiera les moyens de réaliser la consti-
- » tution d'un Bureau permanent et fera rapport à ce sujet au cours d'une réunion
- » des délégués des sociétés féclérées qu'il convoquera à cette intention à
- » Bruxelles dans quelques mois. Chaque société fédérée s'y fera représenter
- » par trois délégués, mais un seul d'entre ceux-ci aura droit au vote. »

Deux réunions ont été tenues, à Bruxelles en 1931, par les délégués des sociétés fédérées.

Après une réunion préparatoire, tenue à Liége, lors de la XXIX° session de la Fédération, en 1932, l'Assemblée des délégués réunie le 5 août, à 11 heures, à l'Université de Liége, a voté, à l'unanimité, la résolution suivante :

Ils y a lieu d'insérer dans les statuts de la Fédération les 4 articles suivants qui porteront les numéros 8, 9, 10 et 11 : le numérotage des articles suivants étant modifiés en conséquence :

ARTICLE 8

Il est créé au sein de la Fédération un Comité permanent.

Ce comité a uniquement pour mission de veiller à l'exécution des promesses faites en vue de la réalisation des Congrès et de tenir la main à ce que, dans la mesure du possible, les vœux émis par les Congrès puissent être réalisés.

Il ne s'immiscera en rien clans la gestion ou la clirection des Associations fédérées, ni dans celle de leurs publications.

Il établira une liaison entre les Congrès successifs. En cas de défection de la société désignée pour organiser un Congrès ou en cas d'infraction aux statuts par cette société, il provoquera une réunion de l'assemblée des délégués. Il n'aura pas à intervenir autrement dans l'organisation des Congrès et s'abstiendra égale-

ment, à cette occasion, de s'immiscer d'aucune façon dans les affaires des sociétés locales.

ARTICLE 9

Le Comité est composé de dix-sept membres, dont treize sont élus pour six ans, par l'assemblée générale des délégués des sociétés fédérées et sont rééligibles par tiers tous les deux ans.

Neuf membres du Comité sont pris, à raison de un par province et de préférence parmi les Présidents et Secrétaires-Généraux des Congrès.

Quatre membres sont choisis par l'assemblée générale des délégués, sans conditions.

Font, en outre, partie de droit du Comité :

le Président et le Secrétaire-Général du dernier Congrès et le Président et le Secrétaire-Général du prochain Congrès.

Le Président du dernier Congrès est, de droit, le Président du Comité permanent. Le Secrétaire-Général du dernier Congrès est, de droit, le Secrétaire-Général du Comité permanent.

Le Bureau, composé du Président et du Secrétaire-Général, est chargé du soin des affaires courantes.

ARTICLE 10

Chaque année, le deuxième dimanche de mars, une assemblée générale des délégués des sociétés fédérées, convoquée à raison de trois délégués par société, entendra le rapport du Secrétaire-Général sur l'activité du Comité durant l'exercice écoulé, statuera sur les mesures qu'il aura prises au cours de cet exercice, orientera sa marche pour l'exercice futur.

Tous les deux ans, à pareille date, l'Assemblée Générale des délégués procédera au renouvellement par tiers du Comité.

Des réunions extraordinaires pourront être provoquées à l'initiative du Comité ou à la requête de cinq sociétés fédérées.

L'ordre du jour détaillé des réunions figurera dans la convocation qui sera, sauf urgence, envoyée six semaines au moins avant la date fixée.

Le lieu de la réunion est fixée par la convocation. Toutes les décisions de l'assemblée seront prises à la majorité des voix des sociétés représentées, à raison d'une voix par société.

Les frais de Secrétariat du Comité permanent sont à la charge du dernier Congrès.

ARTICLE II

Le siège officiel de la Fédération et du Comité est fixé dans la ville qui a organisé le dernier Congrès.

BIBLIOGRAPHIE

I. OUVRAGES

Notre-Dame de Paris. 50 photographies de Sougez, Paris, Editions « Tel » 1932.

Une édition de photographies originales correspond exactement, dans le domaine de l'archéologie, à ce qu'est une édition de textes dans le domaine de l'histoire. De part et d'autre on a affaire à une publication de documents. La valeur de pareille contribution à l'heuristique dépend de trois conditions : l'importance du sujet, la présentation matérielle et la qualité de la critique. Car, à ce dernier point de vue, il est évident que la documentation doit être présentée et expliquée, sous forme analytique tout au moins.

Les Editions « Tel » de Paris, en publiant un magnifique portefeuille de photographies inédites de Sougez, ont absolument répondu aux desiderata de la science

En ce qui concerne l'importance du sujet, nous jugeons superflu d'insister — même en tenant compte de l'angle sous lequel se place notre Revue, spécialement consacrée au Pays-Bas — sur le rôle qu'a joué la cathédrale de Paris dans l'évolution du style gothique, qui, né en France, commença par déborder sur notre territoire avant de gagner toute l'Europe occidentale.

De son côté, la présentation matérielle est au-dessus de tout éloge parce qu'audessus de toute attente. Il faut bien avouer que nous n'étions pas habitués, en France et en Belgique, à des reproductions de telle envergure. Il y a là 50 agrandissements photographiques auxquels il faut ajouter les deux clichés de la couverture, qui permettent de scruter jusque dans ses moindres détails la sculpture du monument. Notez que la planche I, qui représente la façade occidentale, ne mesure pas moins de 50 x 36 cm.

Quant à l'explication critique, elle a gardé une juste mesure dans la présentation objective des planches qui figure en tête du recueil. Nous n'avons à signaler qu'une toute petite erreur : la planche 13, façade latérale sud, n'est pas analysée; les explications qui portent le n° 13 correspondent en réalité à la figure 14.

Les Editions « Tel » se proposent de publier ainsi une série d'albums relatifs aux chefs-d'œuvre de toutes les civilisations. Souhaitons que leur attention se porte encore sur des sujets qui puissent intéresser si magnifiquement nos lecteurs.

PAUL ROLLAND.

HENRI DAVID. De Sluter à Sambin. La fin du Moyen Age. Paris, E. Leroux, 1933, 2 vol. 20 x 26; XX-397 p., 2 cartes, 144 fig.; XXXII-497 p., 1 carte, 138 fig. (Etude d'Art et d'Archéologie, sous la direction de Henri Focillon.)

La Bourgogne est à l'ordre du jour. Sluter surtout. Que l'on pense aux ouvrages et articles récents de Troescher, Drouot (ici même), Roggen, Duverger. Mais Sluter n'est pas tout l'art bourguignon. Du point de vue des origines, dirions-nous, il ne l'est même pas du tout. Il impose à la Bourgogne sa domination jusqu'à ce que Sambin y vienne asseoir définitivement celle d'un autre maître. A notre époque, marquée du règne de fortes individualités politiques, il ne messied pas d'accuser le rôle de grandes personnalités artistiques du passé. Toutefois, c'est moins à l'étude de deux hommes qu'à celle de la période qui les sépare qu'a procédé M. Henri David dans sa présente thèse de doctorat ès-lettres. Le sous-titre l'annonce : « Essai critique sur la Sculpture et le Décor monumental en Bourgogne au XVe et au XVIe siècles ». De telle sorte que l'on nous offre plutôt comme un nouveau volet du polyptyque tant réclamé de l'histoire régionale de l'art. Suite logique aux synthèses de M. Paul Vitry (MICHEL COLOMBE, La Sculpture française de son temps) et de MM. KOECHLIN et Marquet de Vasselot, La Sculpture à Troyes et dans la Champagne méridionale au XVI° siècle).

L'ouvrage est divisé d'une façon excellente.

Le premier volume embrasse la fin du XV siècle. Il fixe l'état de l'art slutérien dans le second tiers de ce siècle, révèle l'apaisement de ce style dans le dernier tiers du même siècle, analyse les affinités flamandes de la succession slutérienne, passe en revue les relations champenoises, rhénanes et allemandes et s'arrête à indiquer le contact avec l'art de la Loire. Un tableau final décrit la physionomie de l'art simple des environs de l'an 1500.

Le deuxième volume étudie la résistance gothique, la conquête italienne, les bas-reliefs pittoresques, le décor d'arabesques, la statuaire religieuse au milieu du XVI° siècle et l'atelier de la Dame de Fontettes. Il envisage comme conclusion le décor monumental en Bourgogne dans la seconde moitié du XVI° siècle et l'art de Sambin.

A l'issue de cette lecture on ne sait ce que l'on doit admirer le plus, ou la réelle maîtrise de la synthèse, ou la grande richesse de la documentation. L'auteur

en effet, ne s'est épargné nulle peine pour grouper, selon la méthode comparative, le plus de monuments possible, en vue de fournir une base sérieuse à son jugement. Sans négliger la consultation des archives, l'observation directe a été le souci dominant de ses recherches exhaustives. Aussi est-ce seulement a posteriori qu'il a défini le domaine géographique de son ouvrage : la Bourgogne à laquelle il fait allusion est « l'ensemble de pays où, dans la statuaire, une filiation plus ou moins implicite mais directe avec les ateliers dijonnais du XV* siècle reste sensible et vérifiable ». Limitation dans l'espace qu'on ne taxera certainement pas de parti pris. Quant à la limitation dans le temps, n'avons-nous pas dit qu'elle s'explique aussi scientifiquement par la part éminente qu'ont prise Sluter et Sambin dans l'orientation de l'art régional?

En ce qui concerne le dernier, M. David était admirablement désigné pour apprécier son intervention par sa propre préparation en Lombardie et en Toscane : on sait qu'il est ancien membre de l'Institut Français de Florence. Quant au premier, c'est en envisageant son action sous un angle différent de M. David, que nous croyons fortifier les arguments clont l'auteur s'est servi pour lui attribuer une influence décisive. Ce n'est peut-être qu'une question de nuances. Mais, de ce côté-ci de la frontière, plus que partout ailleurs, cette question de nuances prend l'aspect d'une opposition de teintes assez éclatantes.

M. David, en effet, tout en faisant preuve de l'objectivité et de la sérénité scientifiques les plus absolues, semble interpréter certaines situations d'une façon qui aboutit à diminuer la part prise par les Pays-Bas dans la naissance et l'évolution de l'art dijonnais. Pour Sluter spécialement, sans tomber dans l'erreur qui consiste à le faire naître en France, il ne le reconmaît en possession de tout son talent que grâce à une sorte de parisianisation (1). D'autre part, une distinction peut-être excessive entre le réalisme personnel slutérien et le réalisme générique flamand (I, p. 8-9) (2) lui permet de rapprocher le goût de l'artiste des tendances traditionnelles de la Bourgogne. Il en résulte que, ni par sa formation décisive, ni par l'essence de son art, Sluter n'aurait apporté quelque chose de spécifiquement néerlandais à Dijon. Insisterions-nous sur son origine, comme d'ailleurs sur celle de ses principaux compagnons, que nous risquerions de nous voir objecter, d'abord, que les Pays-Bas eux-mêmes étaient presque complètement sous

^{(1) «} C'est au foyer de civilisation entretenu par les fils de Jean le Bon, que notre artiste doit les moyens d'assouplir son métier, de former son goût, de répondre à sa vocation. Il faut voir en Sluter un Néerlandais révélé à lui-même par l'action éducatrice de la France », p. 6 en note.

^{(2) «} Ainsi nous avons montré comment, par la puissance personnelle de son chef et par son éducation francisante, le groupe des imagiers dijonnais se distingue tout de suite de la production néerlandaise proprement dite », p. 118.

l'emprise de la France (I, p. 3) et, ensuite, que le contingent des compagnons de Sluter était relativement plus bourguignon qu'on ne le croît (I, passim).

Nous sommes tout à fait d'accord pour reconnaître d'une façon générale que le prestige merveilleux de la France s'est étendu au Moyen Age sur nos régions. Celles-ci, d'ailleurs, relevaient féodalement de Paris, pour une bonne part quoique précisément pas pour les régions où Sluter naquit et se forma! Nous concevons même qu'une seule grande Ecole d'art ait régné sur le Nord de la France et l'Ouest des Pays-Bas — abstraction faite de différences régionales. Mais ce sont précisément ces différences régionales qui importent ici. Et, dans ce cas, nous croyons pouvoir soutenir qu'à la fin du XIV° siècle et au commencement du XVe, l'Ile de France, d'une part, et les Provinces du Nord, parmi lesquelles nous comptons les nôtres, d'autre part, tendaient à n'avoir plus de commun que des principes fort généraux. Le reste se différenciait à vue d'œil. Si donc, des artistes flamands, parmi lesquels il faut compter Sluter, qui poussa seulement à bout les principes dont il était nourri, ont été mandés en Bourgogne pour y excercer leur profession, le résultat n'a pu être que l'introduction de la différenciation artistique flamande à Dijon. Quant à l'origine de certains compagnons, notamment celle de Gillequin Tailleleu et de son fils Tassin, elle était nettement flamande. Le père Tailleleu par exemple est qualifié natif « d'Estades (Staden, près d'Ypres), de l'évêché de Tournai ». Gillequin est d'ailleurs le diminutif flamand de Gilles (Gilleken).

Cette façon quelque peu différente d'envisager l'apport flamand comme tel dans l'évolution des ateliers de Dijon, revêt une certaine importance dans le premier et dans le troisième chapitres du Tome I. Dans le chapitre III surtout, qui traite des affinités flamandes, la formule apportée par Sluter étant mise hors de cause dès le principe, on comprend que les influences septentrionales se soient bornées à peu de choses pour M. David.

Si c'est trop pour que nous puissions nous abstenir de protester courtoisement, c'est toutefois trop peu pour affecter la valeur générale de l'ouvrage. Aussi bien, la bonne méthode employée a souvent rectifié d'elle-même les conséquences de prémices légèrement désaxées.

Félicitons-nous plutôt de disposer de cette précieuse monographie qui, avec tout son apparatus scientifique de bibliographie, d'index des noms de lieux et des œuvres d'art, d'index des noms de personnes, de table des figures, de cartes et de table des matières, constitue une étape importante dans la bibliographie de l'art. Ajoutons qu'elle est magnifiquement écrite. Ses préfaces sont des modèles du genre. Il y est question quelque part des qualités bourguignonnes de Bossuet; la tradition littéraire n'a pas failli à Dijon.

PAUL ROLLAND.

Dr. J. Duverger. De Brusselsche Steenbickeleren, Beeldhouwers, Bouwmeesters, Metseloors, enz. der XIV* en XV* Eeuwen, met een aanhangsel over Klaas Sluter en zijn Brusselsche medewerkers te Dijon. Gand, A. Vincke, 1933, in-8°, 134 pp.

Ce n'est pas sans raisons légitimes que M. J. Duverger a réservé un tirage spécial sur meilleur papier et augmenté de deux pages d'addenda et corrigenda », à l'étude parue sous son nom et avec le même titre dans les Bijdragen tot de Geschiedenis d'Anvers (23° année, 1932, pp. 185-312). Les renvois de ce dernier article mentionnant des pages de 1 à 127, nous faisaient pressentir pareil tirage à part. Sans doute eût-il été préférable de ne pas faire double emploi de cette copie; mais la dureté des temps, surtout en matière d'édition scientifique, autorise toute combinaison. Si les éditeurs sont contents... nous aussi. L'essentiel est que l'étude ait paru, et sous forme particulière qui dispense d'aller la rechercher au sein d'un périodique assez peu répandu.

Le sujet en vaut la peine, c'est toute une révélation que cet atelier de Bruxelles clont une liste de jurés et nouveaux membres nous est livrée au moment où la question Sluter, qui s'y greffe, jouit d'un regain d'actualité. Cette liste, M. Duverger n'est sans doute pas le premier à l'avoir connue ni, non plus, le premier à avoir songé à l'éditer. Mais il est le premier à en avoir compris la réelle valeur et à en avoir mené à bien la publication. Contenue dans un registre reposant aujourd'hui aux Archives générales du Royaume, à Bruxelles (1), elle remonte à l'an 1350 dans ses parties les plus anciennes, transcrites en bloc vers 1400, et descend, à la façon d'un régulièrement tenu, jusqu'en 1503.

L'édition actuelle en est absolument critique. Accompagnée de notes explicatives en bas de page, elle est suivie d'une table des noms des personnes rencontrées et des auteurs consultés. Mais ce par quoi elle diffère des travaux analogues souvent amorphes, c'est par son introduction où l'auteur, après avoir défini l'objet de son étude, expose en larges traits la situation corporative du métier des « steenbickeleren » (maçons ou architectes, ardoisiers, tailleurs de pierre et sculpteurs) à Bruxelles. Plus importants encore sont le chapitre de la même introduction où il est question de la significatiin du manuscrit dans l'histoire de l'art, et son annexe, qui traite de Sluter et de ses collaborateurs.

Il s'agit, en effet, de la plus ancienne liste de métier trouvée jusqu'ici dans les anciens Pays-Bas. Sa valeur documentaire, déjà intéressante au point de vue des institutions, cède le pas à sa portée au point de vue artistique. Fournissant des centaines de noms, elle permet de situer à Bruxelles l'origine, ou tout au moins la formation professionnelle d'artisans ou d'artistes signalés ailleurs. Entre

⁽¹⁾ Pourquoi ne donner qu'en note (page 6), et incidemment, l'indication du lieu de conservation actuel du document? Cette mention relève de sa description.

tous ceux-ci on remarque Claus Sluter, vraisemblablement originaire de Haarlem: Claes de Slutere van Herlam, qui entra dans le métier bruxellois vers 1379. On notera que cette découverte concorde parfaitement avec l'hypothèse exprimée par M. Hulin de Loo et développée par M. Roggen, que la forme Celoistre, rencontrée à Dijon, serait une déformation bruxelloise de Sluter. A notre avis toutefois, le passage de Sluter à Bruxelles ne constituerait pas un argument décisif en faveur de sa formation en cet endroit - car l'inscription au métier pourrait uniquement signifier une autorisation à travailler en ville - si la même liste ne renfermait encore les noms de la plupart des collaborateurs que Sluter appela auprès de lui à Dijon. Comme Sluter ne dut faire appel qu'à des artistes (lont les tendances épousaient les siennes, il semble infiniment probable que ces tendances étaient celles du milieu commun d'où ils venaient tous et qui les avait tous formés de la même façon. Il n'existe donc aucune nécessité de trouver à l'art du Maître et de ses compagnons des initiateurs français. En ce qui concerne les rapports de Sluter avec André Beauneveu, M. Duverger présente même une nouvelle interprétation des textes qui nous semble tout à fait plausible. « Visiter », dans la langue de l'époque, signifie bien, entre autres choses, « examiner », « vérifier ». Sluter alla donc en inspection à Mehun, ce qui renverse absolument les rôles. Au demeurant, les formules que Sluter accusa avec une fougue personnelle à Dijon, pourraient bien être originaires de nos contrées. M. Duverger rappelle avec raison le cas du tournaisien Janin Lomme, qui alla ériger à Pampelune, pour le roi de Navarre, en 1416, un tombeau de même inspiration que ceux de Champmol, quoique complètement indépendant d'eux. Des études d'archéologie devraient être poussées chez nous dans le sens de la datation des monuments de style dit « bourguignon ». Certains d'entre eux paraissent bien être antérieurs à l'apparition littérale de ce style. Toutefois, nous ne pouvons nous rallier à l'affirmation de l'auteur, qui prétend que Bruxelles fut, au XV° siècle, le principal centre des Pays-Bas pour la sculpture. Ne venons nous pas d'évoquer le cas de Tournai, où cet art brilla encore du plus vif éclat au moins jusqu'au milieu de ce siècle? C'est dans l'ensemble de nos provinces, d'ailleurs peu étendues, qu'il faut chercher la source d'une sculpture qui compléta tout naturellement, à Dijon, par l'œuvre d'une deuxième équipe, brabançonne, une architecture réalisée par une première équipe, composée cette fois presque exclusivement de Flamands.

Exprimons deux souhaits pour finir. Le premier c'est de voir hâter l'édition annoncée par l'auteur de la liste des steenbickeleren commencée en 1450. Sans doute constituera-t-elle le deuxième volume des Bouwstoffen tot de Nederlandsche Kunstgeschiedenis, dont le présent volume forme le premier numéro. Le second souhait est de voir l'initiative de M. Duverger suivie par d'autres érudits et étendue à tous le pays. Nous avons besoin d'une édition critique des sources de

notre histoire de l'art. Je pense ici à certain registre de St. Luc de Tournai, malmené en ces derniers temps et qu'il importerait de voir publier scientifiquement.

PAUL ROLLAND.

Gustav Glück. Bruegels Gemälde. Vienne, Antön Schroll et Cie. 1932.

La personnalité de Pieter Bruegel est d'une telle puissance, elle domine de si haut la peinture flamande du XVI° siècle, que tout travail l'éclairant d'un jour nouveau nous intéresse et nous captive. L'ouvrage important que M. Gustave Gluck vient de consacrer aux peintures du vieux Maître mérite a tous égards d'être marqué et signalé; grâce à l'apparition de cette dernière étude nous avons maintenant sur Bruegel l'opinion des trois spécialistes les plus qualifiés et les plus universellement réputés pour la peinture aux Pays-Bas.

M. Hulin de Loo dès 1907 nous donnait un catalogue critique si magistralement établi, qu'aujourd'hui encore, il reste fondamental, servant de base à tous les travaux sur la question. L'auteur campait une figure de grand style; justice était enfin rendue, après deux siècles d'incompréhension et d'oubli au merveilleux créateur des Mois et des Saisons, qui sortait définitivement de la catégorie des Maîtres Drôles pour reprendre sa vraie place, parmi les Grands Maîtres.

Avec M. Friedländer et son livre de 1921 (que complète l'article du Panthéon de 1931), nous retrouvons un Bruegel très semblable à celui de M. Hulin de Loo pour toute la partie de l'œuvre datant de la maturité. Pour la question des années de jeunesse, le savant critique fait de notre peintre un artiste de formation purement septentrionale et germanique; il va jusqu'à mettre en doute l'apprentissage dans le milieu italianisant de Pieter Coeck, d'Alost, passage cependant rapporté par Van Mander; il croit à l'influence prépondérante de Jérôme Bosch, et ajoute au catalogue de M. Hulin de Loo des productions tout à fait inférieures comme l'Opération de la Pierre de la collection Palugyan à Budapest, les Paysans dans l'embrasure d'une porte de la collection Salomonsohn à Berlin, etc...

Le livre tout récent de M. Gustave Gluck nous donne une image plus haute et plus nette de Bruegel, image débarrassée des créations médiocres dont la théorie précédente tendait à surcharger le catalogue. Par contre des œuvres nouvellement appartées depuis 1921 figurent dans l'ouvrage de M. Gluck : quelques-unes sont d'une telle beauté, possèdent si bien les caractéristiques breugeliennes que l'avenir très probablement ratifiera leur classement parmi les peintures indiscutables (Mort de la Vierge de la collection de Sir Lee. Adoration des Mages par temps de neige, de la collection Reinart à Winterthur). Le nouveau travail, considéré dans un ensemble, continue l'œuvre

d'épuration et d'élimination commencée par M. Hulin de Loo en 1907. N'est-ce pas du reste à ce dernier savant que M. Gluck dédie son livre, marquant ainsi son attachement à la tradition.

Pour cet ouvrage documenté et solidement construit tous les admirateurs de Bruegel devront des remercîments à M. Gluck; qu'il leur soit cependant permis de regretter qu'une bibliographie classée, et plus complète, ne vienne pas aider les chercheurs de l'avenir, et rendre meilleure justice aux prédécesseurs.

Dans la question des influences, M. Gluck, contrairement à MM. Van Bastelaer et Friedländer admet que Bruegel a beaucoup regardé les modèles italiens, qu'il s'est assimilé les enseignements de leur génie et qu'il a subi de ce fait une forte empreinte se mariant bizarrement à celle de Jérôme Bosch; en somme sur ce point M. Gluck fait sienne les théories soutenues, dès 1923, par Dvorak, Lugt, Vermeylen et nous mêmes, et nous ne pouvons que souscrire à son jugement.

A propos des œuvres de jeunesse. M. Gluck pose une hypothèse hardie. Il donne à Bruegel, dans sa première période, soit des œuvres inférieures comme ces Vendeurs chassés du Temple, aujourd'hui au Musée de Copenhague et qui furent exposés à Anvers en 1930 (nº 51), soit au contraire une création remarquable mais que M. Friedländer avec la plupart des critiques, plaçait à l'extrême fin de la carrière; nous voulons parler de l'Icare du Musée de Bruxelles. Autour de cette peinture M. Gluck groupe fort justement le Port de Naples de la collection Doria à Rome, l'Estuaire de la collection Stuyck del Bruyere, l'Archange St Michel du Dr. Vitale Block de Berlin, toutes œuvres qui, en effet, présentent les rapports les plus évidents avec l'Icare, mais toutes œuvres aussi qui ont pour caractéristiques d'être nettement poétiques d'inspiration, et d'une conception bien supérieure à leur exécution; celle-ci dans le trait notamment, présentant des faiblesses et des hésitations. M. Gustave Gluck a bien compris qu'il ne pouvait faire voisiner des productions aussi particulières, avec une peinture nette, ferme, sûre, comme les Proverbes Mayer van den Berah, que M. Hulin de Loo et Friedländer avaient toujours considérée comme authentique; aussi dans le nouveau volume, ces Proverbes Mayer van den Bergh sont-ils relégués parmi les peintures dues à d'autres artistes que le vieux Bruegel.

Cette initiative de M. Gluck nous paraît fort discutable, et il est probable qu'elle donnera lieu à maintes controverses.

La place nous manque ici pour traiter la question : indiquons seulement quelquesuns des arguments les plus frappants, qui selon nous, s'opposent à l'hypothèse de M. Gluck :

1. Les Proverbes Mayer van den Bergh présentent les plus grandes analogies de facture avec les œuvres indiscutables des années 60 (Chute des Anges rebelles, Dénombrement de Bethléem, par exemple;

- 2. L'Icare et son groupe s'éloignant au contraire, comme exécution et conception, des œuvres qui suivent immédiatement la période de jeunesse (Combat de Carême et Carnaval, Les Jeux d'Enfants;
- 3. Les dessins que nous possédons des débuts de Breugel (à partir de 1552) sont fort différents dans la sûreté de leur trait, et la sobrieté de leur composition, des œuvres données par M. Gluck à l'artiste dans sa jeunesse.

Pour toutes ces raisons nous croyons que l'avenir réintégrera ces *Proverbes Mayer van den Bergh* comme œuvres authentiques de la première période; en conséquence on serait amené probablement à donner à un maître voisin et contemporain de Bruegel l'*Icare* et son groupement.

Ainsi corrigée la construction de M. Gustave Gluck, s'approcherait, croyonsnous, de très près de la vérité; la discussion ne porterait plus que sur quelques
panneaux isolés comme les *Proverbes de Berlin* ou la *Tempête de Vienne*.
Cette vérité, toujours plus étroitement serrée fait apparaître plus profond et
plus grand le Vieux Maître créateur, qui le premier dans la Peinture des PaysBas, sut allier intimement le thème immense de la Nature, à la joie, à la tristesse
où à l'angoisse de l'homme.

EDOUARD MICHEL.

VICTOR DE MUNTER, Pierre-Joseph Verhaghen. Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1932. In-4, 197 pages, 80 planches, 150 francs.

Le peintre louvaniste Pierre-Joseph Verhaghen (Aerschot 1728-Louvain 1811) fut, par trois fois, l'objet d'études relativement étendues. Piot, dès 1839, s'efforça dans le Messager des Sciences historiques de Gand, de réhabiliter l'artiste que la vogue des courants classique et romantique reléguait assez loin. L'archiviste de Louvain, Edouard Van Even, se plut à retracer la biographie du peintre en 1875. Sa riche documentation archivistique lui permit de révéler plus d'un point obscur de la vie de Verhaghen, de préciser quelques dates au sujet de ses déplacements en Italie et à Vienne ou bien encore de compléter le catalogue de ses œuvres. Plus récemment, M. L. Gillet, consacra quelques pages substantielles à l'art de Verhaghen dans l'Histoire de l'Art que dirigea André Michel (1924).

M. Victor De Munter, conservateur du Musée de Louvain, a voulu lui aussi s'occuper du plus grand des peintres que compte l'école de peinture belge du XVIII° siècle, qui s'avère si peu éclatante en général. Sa publication abondamment illustrée a paru en même temps qu'était organisée une exposition rétrospective des œuvres du maître au Musée de Louvain (voir cette Revue, janvier 1933, p. 89).

M. De Munter, héritier des papiers de Van Even, n'a pas pu tirer plus de

détails que ne l'avait fait l'archiviste en 1875, lorsqu'il édita son travail à un nombre très restreint d'exemplaires. Au point de vue strictement biographique, l'étude de M. De Munter n'apporte rien de neuf. Il publie la correspondance de Verhaghen, non plus dans la langue originale, comme le fit Piot, mais en traduction française. Par ailleurs cette correspondance n'offre que bien peu d'intérêt pour mieux pénétrer l'âme ou l'art du peintre.

Le volume que nous analysons est plus original dans ses chapitres consacrés à l'étude des œuvres du maître. Sans doute Piot et Van Even tentèrent de dresser la liste des tableaux peints par Verhaghen. M. De Munter a pu ajouter plusieurs numéros à ce catalogue. Malheureusement cette partie ne mérite pas tous les éloges. En effet, l'auteur n'a pas cru bon de concevoir ce catalogue suivant toutes les rigueurs et les exigences scientifiques et critiques. Il a groupé les tableaux d'après les sujets, rejetant tout classement chronologique. Partant il n'a pas montré l'évolution du peintre. Il convient de noter que bien souvent les indications concernant les toiles manquent de précisions. Nul doute d'autre part, que ce catalogue pourrait être complété; M. P. Bautier a déjà donné quelques éléments en vue de rendre moins déficiente cette liste (note parue dans le Bulletin de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles, pp. 187-191).

Les nombreuses et belles planches qui terminent le volume rendront des services, elles sont une documentation abondante. Leur consultation permet cependant un regret : celui de ne pas trouver dans le livre un chapitre réservé à l'analyse du style de l'artiste, de sa conception, de son inspiration et de son coloris. Les œuvres sont citées comme si toutes avaient la même valeur. Or. Verhaghen a peint des toiles médiocres, voire mauvaises, elles sont conservées spécialement dans la région de Louvain. Mais à côté de cela, l'artiste a réalisé des compositions importantes et qui le classe parmi les bons peintres de l'école flamande. Qu'il suffise de rappeler les peintures des chœurs des abbatiales de Parc et Averbode, de la collégiale de Courtrai, les tableaux des Musées d'Anvers, Bruxelles, Gand, Louvain et Vienne. Cette étude aurait amené normalement l'auteur à résoudre quelques problèmes généraux concernant Verhaghen : sa place dans l'évolution de la peinture flamande, ce qu'il doit à Rubens et De Crayer pour la composition surtout, à Tiepolo pour le coloris, sa position à l'égard de ses contemporains, notamment des peintres d'histoire anversois, son influence éventuelle sur les milieux louvanistes.

M. De Munter s'est plu a parler dans deux chapitres de Jean-Joseph Verhaghen, frère du peintre des compositions religieuses. Cet artiste se confina dans la manière de Teniers, ses petites scènes d'intérieur et ses natures mortes où abondent les pots n'ont guère d'importance. On ne retiendrait pas le nom de Verhaghen « Pottekens » s'il n'était le frère de P. J. Verhaghen.

En conclusion, M. De Munter, après Piot et Van Even, a versé une documentation importante au dossier de Verhaghen. Celui-ci est suffisamment fourni pour qu'un historien de l'art scientifiquement formé reprenne le sujet avec toute l'ampleur et la rigueur souhaitables. Il fera œuvre utile, car il mettra en meilleure lumière un artiste qui eut une réelle valeur et une importance indéniable; il fera mieux connaître, d'autre part, une période encore mal étudiée. Nous nous associons au vœu émis en 1924 par M. Gillet de voir réaliser le plus vite possible ce beau travail, étant persuadé que l'historien de l'art qui s'est assigné depuis plusieurs années cette tâche la mènera à bien.

J. LAVALLEYE.

FLORIS PRIMS. Het Koninklijk Paleis te Antwerpen. Anvers, Buschmann, 1931, 41 pages.

L'histoire d'un logis tel que le palais royal d'Anvers évoque l'écho d'événements politiques d'intérêt local et le souvenir diversement attachant de ceux qui ont vécu dans ce décor et qui en ont ordonné les transformations successives. L'archiviste de la ville d'Anvers, M. Floris Prims, dont on connait les multiples travaux a patiemment reconstitué toute l'histoire de cette habitation, appelée aujourd'hui la maison du roi, qui orne l'artère centrale de la ville d'Anvers, la place de Meir. Ses investigations nous mènent jusqu'aux temps reculés qui virent se former ce quartier de la ville devenu, au milieu XVI° siècle un des plus beaux quartiers de la cité. L'auteur nous donne la reproduction d'un fragment du beau plan d'Anvers de Virgiluis Bononiensis. On y voit les habitations qui, au XVIº siècle, occupaient l'emplacement du palais actuel. Par voie de succession et d'achat ces habitations diverses étaient devenues en 1744 la propriété de Jan Alexander van Susteren, fils de Gisbertus Franciscus van Susteren et de Helena Maria Roose. Jan van Susteren chargea l'architecte Pieter van Baurscheidt de la construction de l'habitation encore existante et la décoration en fut confiéc aux artistes anversois du temps, Balthasar Beschev et Jozef Geeraerts.

Après la mort de son propriétaire en 1764 « het hoof van Roose » — ainsi était nommée la demeure — fut vendue avec une partie de son mobilier.

Puis ce fut l'invasion française et le général Souhan en prend possession. Un peu plus tard c'est Napoléon qui l'illustre de sa présence et, la trouvant à sa convenance, décide d'y établir son quartier impérial. Il en fait faire l'acquisition et la fait meubler dans le style nouveau par des tapissiers parisiens : trois places seulement conservent leur mobilier ancien. Ces appartements luxueux ne revirent point le grand empereur. Par une sorte d'ironie du sort c'est Alexandre de Russie qui en fut le premier bénéficiaire, lors de son passage à Anvers.

Le palais restera définitivement une résidence princière. En 1814 c'est Guillaume de Hollande qui en prend possession et, après les bouleversements politiques, de 1830 c'est Léopold I qui est acclamé par la foule du haut du balcon du palais.

Nous continuons à suivre pas à pas, à la suite de l'auteur, l'histoire de cette maison praticienne devenue résidence d'apparat des hôtes de marque de la ville d'Anvers. Tout récemment la présence de nos souverains, pendant près de deux mois, au début de la grande guerre, y a laissé des souvenirs vivaces.

M. F. Prims ne s'est pas borné à évoquer les grands noms qui sont liés à l'histoire du « palais du roi ». Il signale aussi quelques-uns des apports principaux qui ont enrichi ou modifié l'ordonnance du palais, tel que l'aménagement de la salle de réception sous Guillaume de Hollande. Mais on peut regretter qu'il n'ait pas accordé plus d'importance à cette partie de son étude. Le palais méritait d'être décrit, son architecture est délicate et d'une sobre élégance.

LUCIE NINANE.

Paul Harsin. Comment on écrit l'Histoire. (Bibliothèque scientifique belge n° 14) Liége, Georges Thône, 1933, 1 vol. in-8°, 152 p.

Sous ce titre, M. Paul Harsin a rassemblé succintement le texte de 15 leçons de « notions de critique historiques » qu'il a été appelé à faire à l'Université de Liége (levant les étudiants en candidature préparatoire au Droit, en vertu de la loi de 1929. Qu'on ne s'attende pas à trouver là un ouvrage de méthodologie remplaçant le volumineux Lehrbuch der historischen Methode und der Geschichtsphilosophie d'E. Bernheim, ni non plus, un manuel de critique semblable à l'Introduction aux Etudes historiques de Langlois et Seignobos. L'auteur s'en défend vivement et a soin de bien déterminer son vrai public, tout en espérant être utile aussi à d'autres lecteurs. Je partage intimement son espoir, et commencerai par recommander son sommaire à certains historiens de l'Art, qui, éblouis par le développement qu'ont pris aujourd'hui, avec l'aide de la photographie, de la chimie et de l'électricité, les moyens de critique purement matériels, dédaignent, ou tout au moins oublient, de rechercher le bon petit texte bien clair qui leur éviterait des mécomptes ou tout simplement des faux pas. Ou'ils se donnent comme livre de chevet le volume très portatif de M. Harsin; ils y trouveront les notions essentielles sur le travail de documentation, les connaissances préliminaires (par lesquelles on finit, généralement!) la critique d'authenticité, la critique de crédibilité et la synthèse historique. Nourris de cette bonne manne, ils pourront prendre comme dessert l'appendice: « Comment se forment les mots historiques » et partir, pleins de force, vers... l'approfondissement de leurs connaissances techniques dans des bouquins de plus vaste envergure. Alors seulement il leur sera permis d'écrire.

Est-ce à dire que nous soyons d'accord avec M. Harsin sur tout ce qu'il dit. Que non pas. Nous discuterions volontiers avec lui l'acception du mot « historique », et la « relativité » — c'est de mode — dont il revêt trop la vérité de ce genre. Mais serait-ce bien ici le lieu? Etait-ce même dans son livre qu'il devait soulever ne fût-ce que l'apparence de ces questions trop ardues pour des étudiants en candidature? De plus, nous aurions à lui reprocher d'avoir passé sous silence les sources narratives (chroniques, annales, etc.) dans son exposé relatif à la documentation (p. 31). Nous protesterions même au sujet de sa conception du rôle des Archives de l'Etat en province : il les considère, en quelque sorte, uniquement comme des hospices facultatifs pour vieux papiers de tous genres (pp. 26-27) alors qu'il y a des documents officiels qui leur reviennent de droit. Mais ces remarques n'atteignent pas les principes de l'ouvrage. On ne saurait, au contraire, trop féliciter les éditeurs de la Bibliothèque scientifique belge d'avoir enfin accueilli un travail d'histoire à la suite de 13 dissertations, relatives aux sciences dites exactes. Est-ce que, par hasard... mais ne philosophons pas (cf. supra et HARSIN, op. cit. p. 12).

PAUL ROLLAND.

L'Art, des origines à nos jours. Paris, Larousse, 1933, in-4°, II, 436 p. illustr., 6 hors-texte en couleurs.

Le jugement que nous portions dans notre n° I de 1933 sur la grande publication que la Maison Larousse a entreprise n'était pas téméraire. Le Tome II est digne en tous points du Tome I. N'en observe-t-il pas d'ailleurs les méthodes? C'est, cette fois, la suite du XVII°, le XVIII°, le XIX° et le XX° siècles en Europe; l'Extrême-Orient; l'Amérique Ancienne et l'Art Nègre qui sont passés en revue. Comme pour la première fois, la rédaction de ces chapitres a été confiée à des spécialistes, qui, tout en faisant œuvre de large érudition dans leur domaine, ont su se plier aux exigences de l'ensemble.

L'Art français, qui à ces grandes époques aussi bien qu'à l'époque gothique a rayonné chez nous, est traité par MM. Luc Benoist, Guillaume Janneau, Paul Ratouis de Limay, Léon Deshairs, A. H. Martinie, Robert Rey.

Quant à l'Art belge en particulier, il a retrouvé en MM. Marcel Laurent et Ed. Michel ses défenseurs de choix.

On ne saurait trop approuver ces deux collaborateurs d'avoir brisé une nouvelle lance en faveur de la reconnaissance d'une vitalité artistique de bon aloi à notre XVIII° siècle. On a trop pris l'habitude de le décrier. Que ce soit une époque

d'apaisement après l'héroïsme, voire la grandiloquence du Baroque rubénien, c'est tout à la fois exact et très bien. On ne pouvait s'époumoner indéfiniment,

En architecture — domaine réservé à M. M. Laurent — le néo-classique remporte de belles et légitimes victoires. Dans le détail, on voit Bruxelles soumis d'abord à l'influence italienne, puis à la française; la province — surtout le Hainaut — s'inspirer principalement du style français, et Liége se créer un particularisme original qui rejaillira, pour créer des ensembles curieux, sur le mobilier. Le quartier du Parc et de la place Royale, à Bruxelles, constitue, à la fin du XVIII e siècle, un effort magnifique d'urbanisme qui dépasse tout ce que l'on avait pu connaître chez nous, mais dont, pas trop loin, Nancy offrait une réalisation merveilleuse. Des noms à retenir : Guimard, Montoyer, Dewez.

La sculpture épouse les tendances de l'architecture avec Vervoort, Bergé, Plumier et surtout Laurent Delvaux que Godecharle continue.

La peinture de cette époque est « mal connue » nous dit M. E. Michel, et cela parce qu'on l'a longtemps méconnue. Toutefois, on commence à savoir que, à mesure que le XVIII° siècle s'avance, les artistes sortent de l'ombre dans laquelle les avait tenus la Trinité anversoise, pour suivre d'autres dieux, moins importants peut-être mais qui ont l'avantage de ne pas éclipser leurs émules de leur personnalité. Après les avoir oubliés tous, on se les remémore tous aujourd'hui. M. E. Michel nous aide à établir parmi eux des catégories de genres et de valeurs.

Un très bon index des noms d'artistes cités et des œuvres anonymes termine ce volume II. Il s'applique à tout l'ouvrage.

PAUL ROLLAND.

— Louis Réau, Dictionnaire illustré d'Art et d'Archéologie, Paris, Larousse, 1930, un vol. in-8°, 488 pp. illustr.

M. Louis Réau a raison lorsqu'il écrit dans sa préface : « En lisant les études consacrées à l'art, on constate trop souvent que des termes techniques, même usuels, sont tantôt employés à contre-sens, tantôt pris par des auteurs différents dans des acceptions variables et parfois contradictoires. Certains critiques improvisés croient en imposer aux lecteurs naïfs par le prétentieux étalage de termes d'atelier dont ils ne comprennent pas le sens véritable : ce feu d'artifice de mots rares et sybillins dont ils émaillent à tort et à travers leur propos est un moyen commode pour masquer tant bien que mal l'indigence et le vague de leur pensée ».

Le dictionnaire de M. Réau répondait à une véritable nécessité : il fallait absolument préciser la signification des termes techniques employés en art et en archéologie pour toutes les époques et dans tous les domaines. On possédait des

vocabulaires limités dans le temps et dans l'espace ou bien l'on avait affaire à des ouvrages inachevés ou dont le but dépassait la définition systématique des termes. Il y avait une grave lacune à combler. Elle l'est de la façon la plus complète car l'auteur s'étend jusqu'aux épithètes qui ont passé du domaine de la littérature dans celui de l'art. Je n'en veux pour exemple que le mot « ressenti ». Je ne parle pas des mots nouveaux que les progrès de l'histoire de l'Antiquité et de l'Extrême-Orient ont fait naître depuis quelques années.

Avec raison, dans un volume qu'il voulait rendre facile à manier et accessible à toutes les bourses, M. Louis Réau a renoncé à tout l'appareil d'érudition, c'est-à-dire qu'il a volontairement omis citations et références. Il n'en a pas moins, fort logiquement, placé en tête de tous ces articles l'étymologie qui révèle le sens primitif et fondamental du mot, ainsi qu'éventuellement les formes anciennes de celui-ci. A la suite de la définition même, aidant pour ainsi dire à passer du particulier au général par la méthode comparative, il fournit la liste des équivalents de chaque mot dans quelques langues étrangères. Enfin, à la fin de l'euvrage, il publie une bibliographie des dictionnaires généraux et des dictionnaires et manuels spéciaux, soit pour une période, soit pour une branche de l'histoire de l'art.

Les illustrations au trait sont au nombre de 656. Elles sont schématiques à souhait. Leur inévitable monotonie est relevée par seize planches hors-texte en héliogravure.

On connaît la vogue du petit dictionnaire illustré Larousse; le *Dictionnaire* d'Art et d'Archéologie, qui en épouse le format, est destiné à devenir son compagnon inséparable.

PAUL ROLLAND.

— Th. Bondroit (Chanoine), *Pour l'embellissement de notre vie*. L'Art enseigné aux jeunes. (Préface du P. Sertillange, O. P., membre de l'Institut.) Tournai, Casterman, 1933, 1 vol. in-8° carré, 200 pp. illustr. 19 fr.

Bien qu'ayant trente-cinq années de professorat sur les épaules, — il nous l'annonce dans sa dédicace — M. le chanoine Bondroit est un « jeune ». On comprend dès lors tout à la fois qu'il s'adresse à des adolescents et que, comme eux, il ouvre devant l'art moderne « de grands yeux curieux et ardents ». Mais il n'y a pas que de l'art moderne dans les exemples qui forment le sujet de ses vingt-sept causeries esthétiques; ou plutôt, il n'y a pas seulement de la forme moderne de l'Art, il y a également de sa forme ancienne, laquelle fut moderne en son temps : Ars una, species mille. Aussi, les rubriques : « architecture », « sculpture et orfèvrerie », « peinture » réservent-elles un accueil empressé aux

magnifiques actualités artistiques du passé. Je n'en prends pour témoin que la rubrique « architecture », dont voici le sommaire : les Tours de Notre-Dame de Paris; les Tours de Notre-Dame de Tournai; la Porte Mantille de Tournai; l'Hôtel des Invalides à Paris, le Monument de Psichari à Rossignol.

On remarquera immédiatement qu'une place de premier plan est réservée à Tournai dans cette énumération. Si j'ajoute que la rubrique « Sculpture et Orfèvrerie » comprend encore des études sur « Un beau Calvaire d'ivoire » et sur « La Châsse de St. Eleuthère », conservés tous deux dans la cathédrale de cette ville, que la rubrique « Peinture » analyse une « Déposition de Croix de Roger de la Pasture », on trouvera peut-être que Tournai s'est taillé la part du lion.

Et c'est très bien ainsi. Car si nous nous représentons le public estudiantin local auquel, de façon toute naturelle, cette œuvre est destinée — elle lui est même dédiée — nous devons convenir qu'elle est adéquate puisque le meilleur système pédagogique est encore de passer du particulier au général, lequel est ici atteint, ou tout au moins approché, par la méthode comparative discrète.

Je dirai immédiatement que non seulement l'auteur atteint pleinement son but particulier, mais qu'il le dépasse. C'est pourquoi, comme je suis certain que son beau volume, très bien écrit, élégamment imprimé et richement illustré, connaîtra vraiment la vogue chez ceux qui cherchent à « embellir leur vie », je ne puis me soustraire à mon devoir de relever deux erreurs historiques et archéologiques. Elles sont d'ailleurs représentatives de l'opinion d'une partie de l'élite intellectuelle. Et tout d'abord il n'est nullement certain que les nefs romanes de la cathédrale actuelle de Tournai fussent sous toit vers 1070; cet événement paraît plutôt s'être produit seulement vers 1141. En second lieu, les sculptures de la Porte Mantille (et non « Mantile » : ilia en latin donne ille en français), que M. Bondroit voit dominées par l'idée de la Croisade, ne portent pas seulement deux inscriptions gravées sous deux des personnages allégoriques de la psychomachie: Superbia et Luxuria. Cette documentation incomplète sévit depuis le milieu du siècle dernier sans qu'on ait pris la peine de la contrôler. En ouvrant « de grands yeux curieux » on lit pourtant très bien aussi les deux inscriptions opposées: Humilitas et Castitas. M. Bondroit avait logiquement deviné la première; mais il remplace la seconde par Temperantia. L'esprit y est, mais non la lettre, c'est dommage.

Ce sont là quelques-uns des défauts de précision (1) qui n'enlèvent pas beau-

⁽¹⁾ J'en trouve encore un dans la lecture graviter pour gnaviter — ce qui est tout différent — d'un mot de l'inscription figurant sur le portrait de Boniface Amerbach par Holbein le jeune Ce portrait est pourtant reproduit! Quant aux correspondances de la table des matières avec les pages auxquelles se rapportent ses rubriques elle est d'une haute fantaisie! Le papillon Erratum n'y remédie pas.

coup aux descriptions magistrales et aux prestigieuses analyses fourmillant, par ailleurs, de détails intéressants. N'est-ce pas un, qui frappe l'imagination, que celui-ci: il a trait à la technique des grandes statues d'apôtres de la châsse de Saint Eleuthère (1247): « Les meilleures pièces — saint Eleuthère, le Christ glorieux, saint Pierre, d'autres — sont d'un As, comme nous dirions aujourd'hui.

Pensez donc que cet As a pu réaliser certaines statues sans dépouilles. De la tôle d'argent, comme Minerve, tel personnage est sorti tout entier, de pied en cap, saint Pierre, par exemple, sans une faille, sans additions rapportées, sans un fragment fondu. Certaines têtes n'ont pas une soudure... »

Quant à l'impression qu'a l'auteur de l'interdépendance complète entre les nefs et le transept (absides) de la cathédrale, c'est-à-dire de l'unicité de plan primitif — contrairement à ce qui se dit couramment —, elle trouvera sa confirmation absolue dans un mémoire que nous comptons publier bientôt sur l'âge de cet édifice.

L'appréciation sur le dégagement complet du monument, même dans un décor de verdure, rencontre aussi notre sympathie. De grâce, pas de « pièce montée » ou, pour parler comme un architecte de nos amis, « pas de tête de veau sur un plat, même avec un peu de persil ». Nous apprenons d'ailleurs que la Ville vient de prendre une décision renonçant à ce ... nudisme intégral.

PAUL ROLLAND.

MINISTÈRE DE L'EDUCATION NATIONALE D'ITALIE. Direction générale de l'Antiquité et des Beaux-Arts. Publications diverses.

La section des Beaux-Arts de la direction générale de l'Antiquité et des Beaux-Arts du Ministère italien de l'Education nationale est dirigée par des hommes dont la science égale le sens de la bonne organisation du travail en même temps que l'art de susciter le concours éclairé de collaborateurs formés aux meilleures méthodes scientifiques. Une des multiples manifestations de l'activité de cette administration se constate dans les nombreuses publications qu'elle patrone et qu'elle fait imprimer à la *Libreria dello Stato* (Piazza Verdi, Roma). Nous nous proposons de passer rapidement en revue les publications relatives à l'art depuis les temps chrétiens.

Le Bollettino d'Arte del Ministero della Educazione Natzionale, dirigé par l'académicien Roberto Paribeni, directeur général des Beaux-Arts, aidé par le Professeur Luigi Serra, surintendant des Beaux-Arts, membre correspondant de l'Académie royale d'Archéologie, publie mensuellement des articles de grande valeur sur les questions les plus diverses relevant du domaine artistique italien.

Une chronique renseigne sur les travaux de restaurations entamés — et l'on sait combien ces travaux sont menés avec rapidité depuis quelques années —, sur le nettoyage des tableaux, sur les accroissements des musées, etc.

Afin de mettre en valeur et de répandre la connaissance des trésors d'art que conservent les très nombreux musées et pinacothèques, le département des Beaux-Arts a lancé deux séries de publications très utiles : les itinéraires et les guides des musées et monuments d'Italie. Dans les itinéraires (*Itinerari dei musei c monumenti d'Italia*), on trouve la description sommaire des collections qui sont publiques; une abondante documentation photographique accompagne ces listes. Les guides (*Guide dei musei e monumenti d'Italia*) sont de véritables catalogues descriptifs des œuvres d'art. L'ordre du placement dans les salles est respecté en vue de faciliter les visites. Les objets ou tableaux principaux sont étudiés avec l'ampleur désirée. Chacune de ces deux séries comprend déjà plus de vingt volumes, l'initiative du lancement de ces collections date de la fin de l'année 1929.

Nous avons parlé dans notre chronique (voir Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'ant, avril 1932, p. 189) d'une série nouvelle de publications créée en 1031, celle des inventaires archéologiques (Inventari degli oggetti d'Arte d'Italia). On le sait, l'Italie est divisée, au point de vue qui nous occupe, en plusieurs surintendances des Beaux-Arts. A la tête de ces circonscriptions, se trouvent des hommes dont le souci constant doit être de s'intéresser à l'état de conservation des monuments, à la bonne présentation des musées, à l'avancement des études concernant l'art de la région. Rapidement, le siège de ces surintendances est devenu un centre important de vie et de documentation scientifiques et artistiques. On conçoit aisément qu'avec l'aide de collaborateurs avertis on ait songé à entreprendre la publication de l'inventaire archéologique de l'Italie. Le volume consacré à la province de Bergame est l'œuvre de Angelo Pinetti (In-4, 500 pages, 317 illustrations, 90 lires). On annonce celui de la province de Calabre. Le type adopté pour ces publications est différent de celui en usage en Allemagne et en Hollande. Il est moins complet, il est vrai qu'il y a tant de choses à inventorier! Un inventaire donnant autant de renseignements sur chaque objet que ceux d'Allemage et de Hollande ne parviendrait jamais à se terminer en Italie.

Les villes importantes de la Péninsule exigent, à elles seulles, des inventaires particuliers. La direction des Beaux-Arts n'a pas craint de distraire ces centres des préoccupations des rédacteurs de l'inventaire général. Elle a chargé quelques historiens de l'art de dresser l'inventaire de ces cités. Cette série de catalogues d'objets d'art (Cataloghi delle cose d'arte d'Italia, gr. in-4) est remarquable par le luxe de sa présentation. Quatre volume ont déjà paru, alors que la collection est à peine lancée. Pietro Toesca a pubié l'inventaire d'Aosta (50 lires), Roberto Papini celui de Pise (deux volumes de 70 lires chacun), Carlo Cecchelli est

l'auteur de celui de Zara (218 pages, près de 250 photos, 65 lires), enfin Luigi SERRA a édité celui d'Urbino (285 pages, près de 250 photos, 75 lires).

Chaque volume est précédé d'une petite préface dans laquelle l'auteur retrace en grande ligne l'évolution de l'art dans la cité. Une bibliographie générale termine cette introduction. Ensuite tous les édifices (civils, militaires et religieux) sont l'objet d'analyses précises non seulement pour leur ensemble architectural, mais aussi pour les œuvres d'art (tableaux, fresques, sculptures, objets d'industrie d'art, mobilier religieux et civil) qu'ils renferment. Chaque notice est rédigée sur un modèle communément adopté : numéro d'inventaire, description, état de conservation à la date de la rédaction de l'inventaire, notice historique et artistique dans laquelle sont discutées les questions relatives à l'auteur, à la date de facture, à la place du monument ou de l'œuvre dans l'ensemble de la production de l'artiste, bibiographie spéciale, photographies existantes et maisons d'éditions où l'on peut se les procurer. Les splendides reproductions photographiques qui illustrent ces inventaires sont des aides précieuses pour l'étude. Un seul regret pourrait être formulé au sujet de ces volumes : il y manque des plans terriers des églises analysées.

L'énumération rapide des diverses collections scientifiques que dirige de front la direction générale des Beaux-Arts d'Italie est tout à l'honneur des hommes éminemment compétents qui en assument la gestion. Grâce au concours de collaborateurs actifs et érudits, que les besognes ingrates et souvent pénibles de mise au point en vue de la rédaction de petites notes d'inventorisation ne rebutent pas, des instruments de travail de premier ordre sont mis à la portée du monde scientifique. Ils révèlent souvent des œuvres peu connues, et malgré cela importantes. Lorsque ces guides, ces inventaires et ces catalogues existeront pour tous les musées, toutes les régions et toutes les villes de l'Italie, un monument incomparable de science et d'art sera élevé à la gloire de l'art d'Italie; ce sera aussi un témoignage éclatant de l'esprit d'entreprise, de la valeur scientifique et du zèle patriotique des historiens de l'art actuels de la Péninsule. Il serait injuste de ne pas souligner aussi l'effort, couronné de succès, réalisé par la *Libreria dello Stato* qui assume toute la partie matérielle de ces précieuses publications.

J. LAVALLEYE.

Annales Institutorum quae provehendis humanioribus disciplinis artibusque colendis a variis in Urbe erecta sunt nationibus (Rome, Palazzo Ricci. Gr. in-4).

Depuis 1928 un comité d'érudits de Rome, MM. Eugénie Strong, Hoogewerff, Recchi et Golzio, dirige la publication d'annales qui rendent les plus grands

services aux chercheurs, et en particulier aux historiens de l'art, qui doivent travailler dans la Ville Eternelle. Quatre volumes ont paru. Dans chacun d'eux, une première partie donne des renseignements complets sur les nombreux instituts scientifiques italiens et étrangers installés à Rome : titre de l'institution, adresse, nom du directeur et des membres, dates d'ouverture, conditions d'admission à la bibliothèque, histoire de l'institut, composition et spécialisation de la bibliothèque, travaux et publications des membres, manifestations artistiques lorsque ces instituts comportent une section d'artistes, conférences et cours organisés, bibliographie.

La seconde partie des annales est consacrée à divers sujets spéciaux. Le tome I (Rome, 1929, 225 p.) comprend une biographie de Ludwig von Pastor, œuvre de F. Dengel. Le tome II (Rome, 1930, 276 p.) renferme un très précieux Guide des bibliothèques de Rome, rédigé par l'Institut historique hollandais (pp. 155-225). La belle et vaste documentation existant dans cet institut ainsi que la science étendue de son directeur sont des garants en faveur de la perfection de ce guide. Ce répertoire renseigne sur la spécialisation et l'importance des fonds des bibliothèques qui dépendent de la Cité Vaticane, des universités pontificales et italiennes, des instituts étrangers, des corps savants, des cercles scientifiques de Rome. Les bibliothèques de l'Institut du Palazzo Venezia, de la fondation Hertziana, de l'Ecole française et de l'Institut hollandais rendront particulièrement service aux historiens de l'art, étant notamment bien dotées, en ce qui concerne l'art des temps chrétiens. La matière relevant de l'Antiquité païenne n'intéressant pas directement la matière de cette Revue, nous ne relèverons pas ici ce qui regarde les chercheurs en la matière. Nous ne pouvons cependant pas omettre de signaler un article capital à ce sujet, parce qu'il fournit une documentation abondante, claire et précise, il est dû à un jeune érudit belge : Fr. De Ruyt, L'Antiquité classique étudiée à Rome, dans le Bulletin de l'Institut historique belge de Rome, 1932, pp. 187-205.

Le tome III (Rome, 1931, 287 p.) comporte, outre les renseignements concernant la vie des instituts scientifiques, une partie décrivant les archives de l'Etat à Rome et en Italie (pp. 197-217), rédigée par M. A. Lodolini. La liste des fonds d'archives est dressée avec minutie. Les historiens de l'art qui auront à consulter les dépôts d'archives de l'Etat, étudieront au préalable ce répertoire, cela leur évitera pas mal d'investigations erronées. Diverses rubriques nouvelles sont créées dans ce tome, notamment celles relatives aux instituts scientifiques étrangers installés hors de Rome (Florence, Naples et Venise), un essai de répertoire des archives photographiques existant dans certains instituts à Rome : institut du Palais de Venise, institut hollandais, institut polonais (pp. 257-261), une liste des associations culturelles de Rome avec des renseignements concernant leur adresse, leur direction, leur bibliothèque et leurs publications, enfin

une bibliographie de Thomas Ashby, le regretté directeur de l'Ecole britannique de Rome, dont les travaux concourent tant à une meilleure connaissance de l'histoire et des arts de Rome et de l'Antiquité.

Le tome IV (Rome, 1932, 291 p.) mentionne la bibliographie des travaux relatifs à l'archéologie publiés par les établissements scientifiques scandinaves.

Les Annales Institutorum de Rome sont une collection de grande valeur destinée à faciliter hautement les recherches et à orienter les investigations des érudits que leurs travaux obligent à résider à Rome.

J. LAVALLEYE.

II. REVUES

. ARCHITECTURE

- A propos de quelques ouvrages récents, le professeur R. Maere signale la tendance actuelle des érudits qui, dans le domaine de l'histoire de l'art, s'attachent en ordre principal à l'étude des caractères propres et de l'évolution du style et ne donnent plus qu'une place secondaire aux questions des influences et des origines. Les récents travaux de H. Focillon, S. Guyer, E. Gall manifestent cette tendance (Théories nouvelles en Histoire de l'art, Revue d'Histoire Ecclésiastique, 1933, janvier, pp. 108-109).
- Antoine Keldermans fut appelé à Harlem lors de la construction de la tour de l'église Saint-Bavon de cette ville. On conserve dans l'église un tableau représentant l'édifice : c'est vraisemblablement une maquette. C'est en vue de l'érection de la tour de la croisée que cette maquette fut exécutée, postérieurement à la construction de l'église elle-même. La maquette représente-t-elle la tour de Keldermans? Les érudits ne semblent pas encore avoir résolu cette question. M. J. H. H. Kessels croit pouvoir dater le tableau du début du XVI° siècle et à ce propos il se refuse à croire Van Mander qui attribue l'œuvre à Geertgen tot Sint Jans. M^{me} J. M. F. Sterck-Proot est moins affirmative quant à l'époque de l'exécution de la maquette, et ne rejette pas l'attribution à Geertgen. (Oud Holland, 1933, afl. II, pp. 71-76).
- Le Chanoine Coenen publie une deuxième série de documents d'archives qui peuvent intéresser l'archéologie limbourgeoise (*Limburg*, juillet 1932 à janvier 1933).

- M. C. Leurs émet une hypothèse assez hardie sur l'influence anglaise dans l'architecture romane du comté de Flandre: il croit trouver cette influence dans le développement des chœurs, les déambulatoires et les tribunes qui caractérisaient deux monuments, hélas disparus depuis longtemps, l'église Saint-Donatien à Bruges et l'église abbatiale Saint-Pierre à Gand. Mais l'auteur doit avouer que ces caractères ne sont pas non plus étrangers à la Normandie et à l'Île de France. (Gedenkboek A. Vermeylen, 1932, pp. 527-529.)
- L'église paroissiale de Saint-Sébastien à Stavelot, élevée de 1750 à 1753, fut consacrée en 1754, tel qu'il appert d'un acte publié par M. WILLIAM LEGRAND dans Leodium (1933, mars).
- La restauration de l'ancien hôtel de Lierre à Anvers est presque terminée. Quelques photographies dans *Natuur- en Stedenschoon* (1933, mars, pp. 45-46) opposent l'état ancien et le nouveau.
- A Liége des fouilles ont permis, il y a quelques années, de retrouver certains vestiges de l'ancien prieuré bénédictin de Saint-Léonard. Le chanoine Coenen retrace l'histoire de cet établissement (Bulletin le Vieux Liége, 1933, février).
- L'église de Dieupart, près d'Aywaille, fut l'objet de multiples transformations et additions depuis l'époque romane. Le Dr. Louis Thiry, qui nous annonce une monographie de cette église, énumère les campagnes de construction successives et fait la part des restaurations désastreuses de 1902-3 (Bulletin le Vieux Liége, 1933, janv.).
- Signalons dans Sambre et Meuse (1932, décembre) la liste des édifices de l'Entre-Sambre-et-Meuse classés par la Commission des Monuments et des Sites, et la première partie d'une étude du général Philippe sur Les anciens Monastères de l'Entre-Sambre-et-Meuse. Quelques notes sur Fagnolle et une photographie de l'ancien puits de Philippeville. Cet édicule de forme octogonale avec un toît légèrement bulbeux, terminé par un clocheton, a été démoli en 1875; il datait vraisemblablement du XVII^e siècle.
- Le château de Beauraing fut restauré en 1927. Certaines parties de fondations remonteraient au XII^e siècle. Les quatre grosses tours d'angle, dont les murs ont 4 mètres d'épaisseur, datent du XV^e siècle; une cinquième tour, élevée en 1552, et restaurée en 1930 contenait la chapelle. L'enceinte du parc de 1567 et les dépendances élevées dans le parc ont été conservées (Gustave Debière, Sambre et Meuse, 1932, déc.).

- Signalons le Dictionnaire historique du Limbourg Néerlandais de la période féodale à nos jours, publié par tranches dans les Publications de la Société Historique et Archéologique dans le Limbourg à Maestricht. Son auteur est M. L. Baron de Crassier. Ce dictionnaire contient quelques données d'ordre historique sur des édifices du Limbourg, qui ne sont pas sans rapport avec nos provinces mosanes voisines. Relevons dans le t. XIII, (1932, pp. 155-250) les notes sur les églises de Heerlen, Hoensbroeck, Horst, Klimmen, Limbricht, sur l'abbaye de Rolduc et sur nombre de châteaux anciens.
- Les églises de Maestricht nous intéressent comme dépendant du diocèse de Liége et par leurs rapports étroits avec notre architecture mosane. Signalons une étude sur les chartes et documents concernant le chapitre libre de Saint-Servais à Maestricht que publie sous forme de regestes le Dr P. DOPPLER, ancien archiviste du royaume, (« Verzameling van charters en bescheiden betrek-kelijk het Vrije Rijkskapittel van Sint-Servaas te Maastricht », suite, 1370-1460. Publications de la Société Historique et Archéologique dans le Limbourg à Maestricht, t. XIII, 1932, pp. 253-411.
- L'église du Béguinage à Bruxelles n'est pas antérieure à l'année 1657. Elle fut élevée à l'emplacement d'une église plus ancienne qui avait été dévastée par les Gueux. M. Jos. Van Tichelen a compulsé les archives du Grand Béguinage : il y a trouvé des données multiples et toutes nouvelles au sujet des circonstances qui ont présidé à l'exécution des travaux de restauration de l'église. Ces travaux se prolongèrent jusqu'en 1603-4. (« Het Groot Begijnhof en de Geuzen te Brussel ». Eigen Schoon en De Brabander, 1933, n° 10, pp. 257-269). Espérons que M. J. Van Tichelen continuera ses recherches fructueuses pour la période qui concerne l'édifice actuel dont l'architecte est resté inconnu jusqu'à ce jour.

LUCIE NINANE.

— Reims a eu trop d'influence sur notre développement artistique médiéval pour que nous omettions de mentionner un volume paru sous ce nom et sous la signature de MICHEL LE GRAND dans la collection des régions et villes d'art publiée par la maison Artaud (anc. Edit. Rey) de Grenoble. C'est plus un ouvrage d'histoire et d'archéologie — quoique toujours de vulgarisation, mais de bonne — qu'un simple guide pour touristes. On y parle, par exemple, d'églises disparues, telles que Saint-Nicaise. De belles héliogravures illustrent le texte, malheureusement quelquefois loin du passage auxquelles elles se rapportent.

P. R.

2. SCULPTURE ET ARTS INDUSTRIELS

- On sait la réputation qu'acquirent nos fondeurs de cuivre de Malines après le sac de Dinant en 1466, qui marqua la ruine de cette industrie jadis si florissante sur les bords de la Meuse. M. C. C. Oman étudie dans Oud Holland, 1933, afl. II, pp. 77 et suiv. (The founders of Malines and England, 1460-1560) quelques œuvres malinoises importées en Angleterre. A vrai dire les fondeurs anglais surent résister à la concurrence flamande dans plusieurs branches de leur métier, telles les plaques tombales et les cloches; par contre les souverains anglais se fournissaient de canons à Malines, et l'on connaît les chaudrons portant la signature de maîtres malinois. Comme chefs-d'œuvre de l'art du cuivre en Angleterre, il faut citer surtout la grille du monument de Charles Somerset dans la chapelle Saint-Georges à Windsor, œuvre de Jean Van den Eynde et le très beau lutrin de la cathédrale de Norwich (à rapprocher du lutrin de Bornival des Musées du Cinquantenaire). Chacun reconnaîtra que l'étude ainsi comprise de nos œuvres d'art industriel à l'étranger est toujours des plus instructives.
- Dans *Pantheon*, avril 1933, M. J. Baum (*Mittelalterliche Plastik in Lothringen und Burgund*, pp. 125-130) résume et critique de manière intéressante les conclusions de quelques ouvrages récents consacrés à la sculpture des anciens Pays-Bas. Nous ne pouvons cependant suivre l'auteur lorsqu'il veut chercher l'origine de l'art de Claus Sluter dans le Sud de la France.
- Plusieurs notices de la Biographie Nationale (Bruxelles, Bruylant, 1932. Tome XXV, fascicule 2) sont consacrées à des sculpteurs ou des artisans d'art. Nous avons relevé les noms suivants: Aert Van Tricht, fondeur de laiton (G. Van Doorslaer); Charles T'Sermertens, du XVII° siècle (M. Devigne); Jean Tuerlinckx, facteur d'instruments du XVIII° siècle (Closson); Joseph Tuerlinckx, sculpteur (H. Conincx): Balthazar et Gaspar Turchelsteyn, fondeurs de cloches (G. Van Doorslaerj; Jean-Baptiste Turner, sculpteur du XVIII° siècle (H. Conincx); J. F. Van Turnhout, sculpteur de Malines au XVIII° siècle (H. Conincx); Tuscap, famille de sculpteurs tournaisiens (M. Devigne); Jan Van Tiegen, tapissier bruxellois (M^{mo} Crick); Ulner, dynastie de menuisiers et sculpteurs flamands du XVIII° siècle (P. Bergmans); François Van Ursel, sculpteur anversois du XVIII° siècle (P. Bergmans); Uten Zwaen, sculpteur cité à Bruges (Van Zuylen van Nyevelt).
- Poursuivant l'analyse des documents sculptés qui se trouvent en abondance dans les églises brabançonnes, le comte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA étudie Les sculptures conservées à Notre-Dame de Bon Secours (Bulletin de la Société

royale d'Archéologie de Bruxelles, avril 1933, pp. 41-46). L'auteur décrit minutieusement les œuvres afin de pouvoir les dater avec plus de précision. Signalons qu'il indique une parenté de facture entre la Vierge de Bon Secours du début du XIV° siècle et celle de l'église de Velthem. En poussant toujours son enquête, l'auteur arrivera à établir une véritable synthèse de l'école de sculpture si prospère du Brabant.

- M. Utrillo étudie les plats de laiton exposés dans une salle du Musée des Arts décoratifs de Barcelone (Les bacines de llauto del museu de Pedralbes, dans Butlleti dels museus d'art de Barcelona, janvier 1933, pp. 8-14). Plusieurs œuvres de cette collection proviennent des centres dinandiers mosans.
- Signalons dans les Notizie e documenti Rubeniani in un archivio privato parues dans les Miscelanea di Studi storici, ad Alessandro Luzio (voir chronique « Peinture ») les nombreuses mentions relatives aux tapisseries flamandes relevées par l'auteur dans les inventaires de la famille du Cardinal Gean Francesco Di Bagno. Citons notamment la note de la p. 180 où nous trouvons le texte d'une lettre de 1629 adressée de Bruxelles, dans laquelle il est question d'un travail exécuté par le tapissier RAES pour le cardinal Richelieu en même temps que pour le cardinal italien. Nul doute que dans les archives italiennes on trouverait encore de multiples renseignements précieux pour l'histoire de nos tapisseries si nombreuses partout.

HENRI NICAISE.

— Le nom de la ville de Courtrai n'est pas signalé dans le répertoire des cités belges où l'industrie de la faïence est en honneur vers la fin du XVIII° siècle. M. H. NICAISE, poursuivant avec succès ses recherches sur cette branche de l'industrie d'art, a découvert cinq pièces de faïence portant, inscrit en bleu grand feu au revers, le nom de « Courtray ». Ces objets sont de style Louis XVI. Des investigations aux Archives de l'Etat à Bruxelles et à Bruges ont révélé à l'auteur des textes inédits qui prouvent qu'aux environs des années 1787 un certain Van Beveren dirigeait une faïencerie à Courtrai (Faïences de Courtrai, dans le Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire, novembre 1932, pp. 145-149).

J. L.

3. PEINTURE

- Le bel ouvrage que M. H. Schneider consacre au peintre hollandais Jan Lievens intéressera les historiens de la peinture flamande (Jan Lievens. Sein Leben und seine Werke. Haarlem, 1932. In-8, VIII-322 p., 42 pl.). En effet, cet artiste résida au moins de 1635 à 1644 à Anvers, participant à la vie artistique si intense de la Métropole à cette époque. Il est cité dans les Liggeren en 1635, il devint bourgeois d'Anvers le 12 décembre 1640. Il fit partie du cercle de l'école des portraitistes se réclamant de Van Dyck, fut lié d'amitié avec Vosterman, Van Craesbeeck et surtout Brouwer. La période anversoise de la production de Jan Lievens est connue, en ordre principal, par des dessins et des gravures. Le peintre hollandais subit fortement l'influence de Van Dyck et de Rubens (pour ses paysages, surtout), ce qui détermina un changement dans son style. Lorsque M. Schneider dresse le catalogue des œuvres peintes, dessinées ou gravées qu'il attribue au maître ou qu'il retire de la production incontestable de Lievens, il ne manque, pas de noter dans ses notices si copieuses, si complètes l'influence exercée par le milieu anversois, par Rubens, Van Dyck, Teniers ou Brouwer. Signalons que M. Schneider débaptise divers tableaux de ces deux derniers peintres pour les donner à Lievens.
- M. Otto Andrup apporte une contribution importante à la connaissance de la vie et de l'art de Karel Van Mander, s'intéressant en particulier aux tapisseries dont le Vasari flamand fit les cartons (Noter vedrorende Karel Van Manders biografi, dans Kunstmuseets Aarsskrift, Copenhague, 1932, pp. 104-140).
- Titien peignit au cours de la première étape de sa carrière une composition représentant la Vierge avec l'Enfant et sainte Dorothée. Ce tableau, récemment nettoyé, se trouve pour le moment dans la collection F. A. Szarvasy à Londres. Le sujet fut repris plusieurs fois. Antoine Van Dyck est le premier qui en exécuta une copie. Cette œuvre que possède actuellement le comte Antoine Seilern, à Vienne, est intéressante à plus d'un titre : elle montre l'importance que Van Dyck attachait à l'œuvre du Titien qu'il se plut à transcrire; elle prouve cependant qu'un copiste, lorsqu'il est lui-même un maître, ne parvient jamais à éclipser sa personnalité. En effet, le tableau de Vienne est une copie libre, tant au point de vue du coloris que de l'écriture, qui révèle autant le génie de Van Dyck que le souvenir d'une production du Titien. Cette réplique appartint sans doute à la collection bruxelloise du gouverneur des Pays-Bas, Léopold Guillaume, vers le milieu du XVII° siècle (Ph. Hendy, Ein berühmter Tizian wieder aufgetaucht, dans Pantheon, février 1933, pp. 52-54).

— La presse a annoncé que M. Renders comptait publier un livre dans lequel il prouverait qu'Hubert Van Eyck, frère de Jean, peintre comme lui et « inventeur » du retable de l'Agneau Mystique de Gand, n'a jamais existé. Une des thèses de M. Renders sera que le quatrain inscrit sous le polyptyque est un faux. Lorsque ce numéro de revue paraîtra, l'ouvrage de M. Renders aura vu le jour.

Les tenants de la thèse traditionnelle ont tenu à répondre par avance aux arguments de M. Renders divulgués par les journaux. M. J. de Smet, en défendant les positions anciennes, a développé un plaidoyer dans lequel il s'attaque surtout aux idées de M. Lyna concernant la non-authenticité de l'épitaphe d'Hubert Van Eyck (Une controverse à propos d'Hubert Van Eyck, dans Bulletin de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Gand, 1932, pp. 8-33). Le chanoine Vanden Gheyn examine la forme graphique des lettres du quatrain, il la déclare du XV° siècle, époque où l'on ne se soucie pas d'archéologie et d'imitation, prétend l'auteur (L'inscription sur le retable de l'Agneau Mystique, Ibidem, p. 34-46).

Ces arguments développés par les archéologues gantois n'ont pas convaincu M. André Dezarrois qui, dans *La revue de l'Art* (avril 1933, pp. 185-192), expose rapidement l'essentiel de la thèse de M. Renders, en acceptant la position nouvelle.

M. J. Duverger, poursuivant ses études sur l'œuvre d'Hubert Van Eyck, signale quelques remarques concernant les Heures de Milan et le retable de Gand dans Oud Holland (Huibrecht en Jan Van Eyck. Einige nieuwe gegevens betreffende hun leven en hun werk, 1933, n° 2, pp. 64-70).

Le chanoine Vanden Gheyn critique l'étude du chanoine Lemaire relative à l'interprétation du retable de l'Agneau de Gand (voir cette Revue, janvier 1933, p. 93): Van Eyck's Aanbidding van het Lam en de liturgie (Gand, s. d., 10 p.). L'archéologue gantois n'admet pas que le tableau aurait pu être commandé par le duc Guillaume IV de Hollande, mais s'en tient à la tradition qui reconnait en Judocus Vydt le donateur. Il rejette, d'autre part, l'interprétation liturgique proposée par le professeur de Louvain.

M. Fr. Lyna publia en janvier 1931 un article dont nous avons rendu compte (voir Revue, avril 1931, p. 188) et dans lequel il apportait des arguments pour prétendre que l'épitaphe d'Hubert Van Eyck est un document de valeur nulle, puisque son texte ne fut rédigé qu'entre 1564 et 1568, après l'édition de Lucas de Heere de 1565. M. Lyna reprend l'examen de cette question dans un nouveau travail où il élargit d'ailleurs considérablement les vues, Over de echtheid van het grafschrift van Hubrecht Van Eyck en het quatrain van de gentsche altaartafel, dans Verzamelde Opstellen (Hasselt). 1933, 14 p. Philologiquement, dit-il, ee texte de l'épitaphe date de la fin du XVI' siècle et non de la première moitié du XV' siécle. Le quatrain inscrit au bas du retable de Gand prouve-t-il quelque chose en faveur de l'existence d'Hubert? M. Lyna, rejoignant MM. Renders et

Dezarrois, ne reconnait aucune valeur à ce texte. L'auteur fait appel à l'argument du silence. Il prouve que tous les artistes et compilateurs qui virent le retable ignorèrent tous l'existence de ce quatrain, partant celle du nom et de la part prise par Hubert, avant 1568.

M. Lyna termine son article en répondant à M. de Smet, de Gand.

— Dès la publication de l'ouvrage de M. Renders sur le problème Maître de Flémalle-Rogier Van der Weyden, M. Ed. Michel, tout en reconnaissant l'intérêt de la thèse nouvelle, prit néanmoins position contre elle. Nous avons analysé dans cette Revue (janvier 1932, p. 95) les arguments présentés par M. Michel ainsi qu'une première réponse de M. Renders (même Revue, avril 1932, p. 187). Ce dernier revient à la charge en suivant de plus près les arguments de son contradicteur (E. Renders, La question Maître de Flémalle-Rogier Van der Weyden. La Vierge du Musée de Berlin n'est pas de Rogier, dans La revue de l'art, février 1933, pp. 45-63). Le tableau de Berlin étant un des points de comparaison de M. Michel ne peut valablement être invoqué, puisqu'il n'est qu'une œuvre d'élève et non un original indiscutable de Van der Weyden. D'autre part, le critique brugeois analyse la manière de Rogier et celle de Memlinc en faisant ressortir leur différence.

Par une autre voie que celle des rapprochements de détails, M. Ed. MICHEL tente de renverser la position de M. Renders (Unité ou dualité. A propos du problème Maître de Flémalle-Rogier, dans Oud Holland, 1933, n° 2, pp. 49-57). Il étudie les tableaux dans leur structure complète. Il trace des lignes sur diverses œuvres attribuées au Maître de Flémalle et à Rogier; l'auteur en déduit que le premier artiste a conçu ses sujets en verticales et angles rentrants, tandis que Van der Weyden aime avant tout les courbes et les lignes longues se liant aux lignes du paysage. Ce nouvel argument, exposé comme il l'est, n'emportera pas nécessairement l'opinion. Pour avoir une valeur probante, il aurait dû s'appliquer sur un plus grand nombre d'œuvres. Rien n'empêche de tracer sur les tableaux envisagés par M. Michel des lignes contredisant les siennes. D'ailleurs, M. Michel lui-même en 1930 insista sur les triangles dans lesquels peuvent s'inscrire certaines productions de Rogier (La Revue de l'art, mai 1930, notamment page 267).

Quoiqu'il en soit de ces discussions, il faut se réjouir de constater les progrès qu'elles font faire à la connaissance du problème lui-même. C'est ainsi que MM. Renders et Lyna communiquent le résultat de Deux découvertes relatives à Van der Weyden, dans la Gazette des Beaux-Arts, mars 1933, pp. 129-137. M. Hulin de Loo démontra en 1930 que le portrait d'homme du Musée de Berlin attribué au Maître de Flémalle pouvait être identifié avec Robert, seigneur de Masmines, dont les traits figurent dans un recueil de dessins d'Arras. Poussant plus loin ses investigations que M. Hulin, M. Renders parvient à démontrer que

le portrait ne fut pas peint avant le 10 janvier 1430. Par des arguments relevant des données de l'histoire, le critique brugeois rejette la possibilité de la facture du tableau par Robert Campin, ennemi d'ailleurs du maître du seigneur de Masmines, Philippe le Bon.

M. Lyna est l'auteur de la seconde découverte : il s'agit du lieu d'origine de la femme de Rogier Van der Weyden. Des recherches d'archives démontrent que celle-ci fut Elisabeth Goffaert, bruxelloise, fille du cordonnier Jan Goffaert.

— La muséographie fait de rapides progrès depuis quelques années. Les musées d'Etat ne sont pas seuls à le prouver. Les musées diocésains eux ausssi participent au vaste mouvement de réforme et de réorganisation. Leurs dirigeants d'ailleurs ne font en cela que se conformer aux directives pontificales en la matière. Celles-ci notamment prescrivent la constitution de commissions diocésaines d'art sacré, la création de musée lorsqu'il n'existe pas encore, l'établissement de cours d'histoire de l'art dans les grands séminaires. M. l'abbé Thibaut de Maisieres, dans un travail très précis, rappelle cette question du Musée diocésain (Nova et Vetera, janvier 1933, 24 p.). L'auteur examine en particulier la situation des musées diocésains — à l'exclusion des trésors de cathédrales — dans divers pays. Les musées les mieux organisés existent en Allemagne et dans les Pays-Bas. En Belgique trois musées diocésains ont une vie réelle, ce sont ceux de Liége (conservateur, M. le chanoine Coenen), de Namur (conservateur, M. le chanoine Schmitz) et Malines (conservateur, M. le chanoine Laenen). Si les cathédrales de Bruges et Tournai possèdent de très beaux trésors, on ne peut leur reconnaître le titre de musées. L'auteur précise ensuite les buts du musée diocésain. Cette institution doit être, en premier lieu, un centre de protection et de documentation pour les œuvres d'art se trouvant dans les locaux dépendant de l'autorité épiscopale. Elle doit avoir également une portée pédagogique, notamment à l'intention des clercs aux études clans les séminaires. Les excellentes remarques de M. l'abbé Thibaut de Maisières retiendront certainement l'attention des évêques et des spécialistes. Le Cardinal Archevêque de Malines en donne l'exemple. Il vient de constituer une commission restreinte chargée d'étudier le transfert et l'installation du Musée diocésain de la ville métropolitaine dans un local approprié et d'examiner les possibilités de rendre cette institution plus riche, mieux outillée et plus vivante.

— M. L. Van Puyvelde a publié à quelques jours de distance deux articles qui relèvent de l'étude technique des tableaux. La question du nettoyage des tableaux anciens fit beaucoup de bruit en Belgique il y a quelques années. Tout le monde émit des opinions à ce sujet, bien peu nombreux étaient ceux qui en connaissaient quelque chose. Il serait souhaitable que ces problèmes fussent étudiés sereinement. Le travail de M. Van Puyvelde sur Le nettoyage des tableaux

anciens (Annuaire des Beaux-Arts, 1933, pp. 19-30) apporte une contribution intéressante. Il note, en débutant, la différence qu'il y a entre une restauration et un nettoyage. Ensuite l'auteur s'étend sur la question des différentes maladies du vernis et sur les soins qu'il y a lieu de prodiguer, suivant les cas, à l'œuvre peinte. Des exemples bien choisis illustrent la théorie.

L'application de la radiographie aux tableaux, telle est la seconde étude de M. Van Puyvelde (Journal de radiologie et d'électrologie, février 1933, pp. 83-90). Sans doute on ne pourra jamais résoudre tous les problèmes relatifs à un tableau au moyen des uniques rayons X. Cependant il est des cas où leur emploi s'impose : celui notamment où l'on veut se rendre compte si, sous un repeint, il y a encore trace de la peinture primitive. Les exemples puisés dans les archives du Musée de Bruxelles sont largement probants. L'emploi de la radiographie permet parfois la révélation d'œuvres anciennes de première valeur.

- Les archives des grandes familles italiennes contiennent certainement de nombreux documents précieux pour la connaissance de la vie des artistes flamands ayant vécus en Italie. Aussi faut-il se réjouir chaque fois qu'on publie l'un ou l'autre texte. M. P. Torelli révèle des documents inédits de Rubens dans un recueil, hélas, peu accessible : Notizie e documenti rubeniani in un Archivio private, dans Miscellanea di studi storici. Ad Alessandro Luzio, gli Archivi di Stato italiani (Florence, 1933, pp. 173-194). L'auteur a entrepris le dépouillement des archives privées des marquis Guidi di Bagno, et en particulier de l'un des plus illustres représentants de cette famille, le cardinal Gian Francesco di Bagno, nonce en Flandre de 1621 à 1627. On savait déjà que le diplomate était en relation avec Rubens pour des questions d'ordre diplomatique et politique. La découverte de documents inédits par M. Torelli prouve que le cardinal avait une correspondance suivie avec de nombreux savants et humanistes flamands, clont Rubens. L'auteur publie trois lettres inédites du grand maître. La première et la seconde donnent des renseignements sur la construction du temple de Diane Ephèse (1626). La troisième est plus importante parce qu'elle se rapporte à une œuvre de l'auteur de la lettre. Elle est datée d'Anvers, le 16 février 1639. Rubens demande au chapelain du cardinal, l'abbé Philippe Chifflet, des précisions sur la commande d'une composition religieuse qui devait servir de carton de tapisserie. M. Torelli a recherché dans les inventaires d'archives de la famille di Bagni s'il pouvait obtenir des détails sur ce projet. Ce fut infructueux, sur ce point au moins; car ce dépouillement a mis l'auteur sur la trace de plusieurs mentions d'autres œuvres exécutées par Rubens, ainsi que de divers travaux artistiques dus à d'autres artistes dont pas mal de flamands.

— M. Georg L. Stout dirige depuis un an un nouveau périodique, Technical Studies in the field of the Fine Arts, que publie le Fogg Art Museum de la

Harvard University (Cambridge, U. S. A.). Dans le fascicule d'avril 1933, pp. 181-206, le directeur de la revue étudie la technique de la peinture flamande avant la fin du XVI° siècle, A study of the method in a flemish painting. L'article se base sur le tableau du Maître du Précieux Sang, Saint Luc peignant le portrait de la Vierge du Fogg Art Museum. L'auteur analyse la composition de la palette du Saint, la technique du panneau. Au préalable, M. Stout rappelle les données que livrent Van Mander et le Manuscrit de Strasbourg.

- M. P. Rolland examine Les résultats et les leçons d'une exposition d'art flamand dans Savoir et Beauté, janvier 1933, pp. 15-21. L'auteur rappelle les rétroactes de l'organisation des expositions d'art à l'occasion du Centenaire de l'Indépendance, les idées directives qui présidèrent à leur programme. Il public ensuite quelques chiffres et statistiques concernant les sommes dépensées, les entrées, etc. M. Rolland s'élève, avec combien de raison, contre le principe de diviser l'art national en branche flamande et branche wallonne.
- Le portrait de jeune fille de Rubens qui faisait partie de la collection du comte Andrassy, de Hongrie, vient d'être vendu par la Newhouse Gallery de New-York à M. Charles F. Williams de Cincinnati. Le Dr. Valentiner est porté à dater l'œuvre des années 1610-1612 (The Art News, 11 mars 1933, pp. 1 et 8).
- Le Dr. Glick fait connaître deux œuvres importantes et inédites de Quentin Metsys: une Madone avec Enfant, récemment nettoyée par le D. Eigenberger, appartenant aux héritiers de Louis Wittgenstein, à Vienne, et une Sainte Famille avec un petit Saint Jean et une Sainte Elisabeth, de la collection Thomas Harris, de Londres. (Zwei unveröffentlichte Gemälde von Quinten Metsys, dans Pantheon, mars 1933, pp. 84-87). Ces deux beaux tableaux révèlent visiblement l'influence de Leonardo sur le maître anversois.
- Plus d'un portrait peint par Corneille De Vos est attribué aujourd'hui à Van Dyck ou à d'autres portraitistes. En se basant sur des œuvres authentiques du maître et en sachant bien diversifier sa manière de celle de Van Dyck, on pourra restituer au catalogue de Corneille De Vos ce qui lui est dû. M. Allan Burroughs propose de reconnaître ce peintre comme l'auteur du portrait de Marie-Anna de Schodt du Musée des Beaux-Arts de Boston (A picture by Cornelis De Vos, dans The Burlington Magazine, avril 1933, pp. 174-181). Après avoir repris l'opinion de ceux qui s'intéressent au tableau et qui tous y voient, sauf Bode, une œuvre de Van Dyck, M. Burroughs démontre l'impossibilité de cette identification. Il compare le style du tableau avec celui des portraits datés de De Vos; il convient, d'après ses conclusions, de situer la toile de Boston après les années 1630. c'est-à-dire après que Corneille De Vos a subi l'influence de Rubens.

- M. L. Van Puyvelde attire l'attention sur deux œuvres de Iordaens (Onbekende werken van Jacobs Jordaens, dans Koninklyke Vlaamsche Academie, verslagen en mededeelingen, novembre 1932, pp. 1009-1019). Le premier tableau représente Jésus chez Marthe et Marie; il est conservé actuellement au Musée des Beaux-Arts de Tournai, Auparavant, il était pendu assez haut dans l'église Saint-Piat; antérieurement il était rélégué dans les greniers de l'hôtel de ville de Tournai, où il se trouvait depuis la sécularisation de l'abbave de Saint-Martin. L'analyse très fine que M. Van Puyvelde fait de cette somptueuse toile l'amène à conclure que l'artiste a réalisé cette œuvre vers 1618, c'est-à-dire à sa meilleure époque. La composition révèle l'influence indéniable d'Adam Van Noort, son beau-père; quant au coloris, il est nettement jordanesque. Signalons que Mensaert renseignait déjà le tableau en 1763 sous l'attribution de Iordaens. Une réplique de cette toile existe au Musée de Lille. Cette seconde édition est de la main du maître, elle doit dater des années 1625. M. Van Puyvelde a publié le même article en traduction anglaise dans The Burlington Magazine. mai 1033, pp. 212-222. L'illustration y est meilleure et plus abondante. La seconde œuvre étudiée par M. Van Puvvelde est une Sainte Famille du Musée de Bruxelles. Cette toile était attribuée à Janssens, Van Mol ou simplement à un anonyme. M. Van Puyvelde présente d'excellents arguments en faveur de Jordaens, Cette étude est la traduction flamande d'un article paru en français dans le Mémorial de la Société des Amis des Musées rovaux de l'Etat à Bruxelles (1932).
- Rubens influença Delacroix, nous avons noté (voir Revue, avril 1933, pp. 183-84) les études récentes relatives à ce sujet. M. A. LINZELER croit avoir retrouvé une autre source, flamande celle-ci encore, de l'art de Delacroix (Une source d'inspiration inconnue de Delacroix, dans Gazette des Beaux-Arts, mai 1933, pp. 309-312). L'auteur estime que le maître romantique, grand collectionneur de gravures, vit une estampe d'un tableau, les Romains et les Sabins prêts à en venir aux mains, peint par Jan Van der Straet, Stradanus, avant de réaliser sa fameuse Entrée des croisés à Constantinople, du Musée du Louvre. De fait, il semble y avoir grande ressemblance de composition et de présentation entre les sujets principaux des deux scènes.
- Le fascicule 2 du tome XXV de la Biographie Nationale (Bruxelles, Bruylant, 1932) comporte plusieurs notices consacrées à des peintres ou des graveurs belges. Nous en donnons la liste avec, entre parenthèses, le nom de l'auteur de l'article biographique: Marquet Tournemine, peintre décorateur du XV° siècle (P. Bergmans); Nicolas Toussaint, peintre malinois mort en 1650 (H. Coninckx); Jacques André Trachez, peintre et graveur anversois mort en 1822 (P. Bautier); Philippe Trafer, peintre décorateur tournaisien du XVII°

siècle (P. Bergmans); Henry Trippet, peintre liégeois mort en 1674 (P. Bergmans); Antoine De Trompere, miniaturiste brugeois mort en 1539 (P. Bergmans); Jean Van Troyen, graveur bruxellois du XVII° siècle (R. Van Bastelaer); Philippe Truffin, peintre tournaisien mort en 1506 (Hulin de Loo); Paul Tudack, peintre malinois mort après 1534 (J. Duverger); Jean Edmond Turner, paysagiste malinois de la fin du XVII° siècle (H. Coninckx); Lambert Den Tyn, peintre anversois mort en 1816 (P. Bergmans); Jean-Baptiste Tyssen, peintre anversois de la fin du XVII° siècle (P. Bergmans); Nicolas Tyssens, peintre anversois mort à Londres en 1719 (P. Bergmans); Lucas Van Uden, paysagiste anversois mort en 1672 (P. Bautier); Peter Van Uden, peintre de cartons de tapisseries à Anvers au XVI° siècle (P. Bautier); Gaspard Ulens, peintre anversois du XVII° siècle (P. Bautier); Guillaume Up de Zwaen, peintre brugeois du XV° siècle (Van Zuylen van Nyevelt); Adrien Van Utrecht, peintre de natures mortes anversois mort en 1652 (P. Bautier); Jan Uyttersprot, graveur bruxellois de la deuxième moitié du XVI° siècle (L. Lebeer).

— La générosité de la Fondation Carlsberg a permis au Musée des Beaux-Arts de Copenhague de s'enrichir d'une œuvre de Pieter Bruegel le vieux, Jésus chassant les marchands du temple. Le Dr M. J. FRIEDLAENDER étudie le tableau dans le dernier bulletin du Musée, Pieter Bruegels Uddrivelsen af templet, skacnket Kunstmuseet af ny Carlsbergfondet (Kunstmuseets Aarsskrift, Copenhague, 1932, pp. 2-10). L'auteur indique notamment les diverses répliques du sujet inspirées par l'original.

JACQUES LAVALLEYE.

— La consultation des travaux relatifs aux arts orientaux et à l'art byzantin en particulier étant indispensable à ceux qui s'occupent des origines de l'art de notre pays, il nous est agréable de signaler la publication du premier Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire orientales (1932-1933) annexé à l'Université de Bruxelles. On y lira, outre une allocution de M. H. Grégoire, où il est précisément question de l'importance des études byzantines en dehors du point de vue purement byzantin, un article de M. J. D. Stefanescu, sur L'illustration des liturgies.

— Donnant un véritable exemple d'honnêteté scientifique à ceux qui seraient tentés d'exagérer l'importance d'ateliers artistiques locaux, M. MAURICE VAN DALLE pose la question: l'Ecole de peinture lilloise des XIV*, XV* et XVI° siècles a-t-elle existé.' (Revue du Nord, Lille 1932, pp. 283-301). Après avoir soigneusement groupé, et scrupuleusement interprété les textes d'archives, il conclut

que le rôle de Lille fut, à cette époque, peu important dans l'art de la peinture. La richesse locale concourut plutôt au développement des arts dits industriels. Un coup d'œil sur le XVII° siècle révèle la grande influence d'Anvers. Ce n'est vraiment qu'au XVIII° siècle que Lille prit place parmi les villes d'art.

- La liaison dans le temps et l'espace entre les vieilles Ecoles et les Ecoles contemporaines a été longtemps négligée comme sujet d'étude de la part de nos historiens d'art. Les débuts du XIX° siècle, ingrats chez nous à première vue, méritaient d'être examinés. L'exemple nous vient de loin. M. MARIANO RODRIGUEZ DE RIVAS esquisse dans la revue « Artès Espagñol » (1931, 4° trim., pp. 215-217) la physionomie d'un de nos compatriotes méconnus : « El Pintore florentino De Craene miniaturisto y litografo ». Tournaisien d'origine, De Craene se fixa en Espagne où il devint peintre de la Cour. Son activité et son renom y furent grands.
- On se souvient de la communication sur Juste de Gand ou Pedro Berruguete que M. J. Lavalleye fit à l'Académie royale d'Archéologie de Belgique. Nous en avons donné le résumé dans un de nos P. V. de séances (p. 239). Cette communication paraît, agrémentée de belles illustrations parmi lesquelles il faut signaler un précieux agrandissement photographique, dans le Bulletin de Unstitut historique belge de Rome, XIII, 1933, pp. 215-226.
- La Revue Arqueologia e Historia éclitée par l'Association des archéologues portugais a consacré son vol. IX (Lisbonne 1930) à la commémoration du cinquième centenaire de la fondation de la Toison d'Or. Sous le titre : Un siècle de Toison d'Or au Portugal on trouve deux études : Aspects historiques, par Luiz Chaves, et Période artistique et monumentale par José da Cunha Saraiva. Le mariage d'Isabelle de Portugal avec Philippe le Bon, duc de Bourgogne, et la fondation de l'Ordre de la Toison d'Or, par J. Cardoso Gonzalves vient à la suite. L'illustration consiste en portraits, en reproductions de miniatures et de sculptures d'origine flamancle.

PAUL ROLLAND.

4. VARIA

— Les éditions relatives à l'ancienne topographic urbaine — qui relève aussi bien de l'archéologie que de la géographic — sont rares. MM. Floris Prims et H. Dierckx, des Λrchives communales d'Ληνers, viennent, par un exemple très heureux, d'attirer l'attention sur cette section assez négligée de la documen-

tation. Ils publient aux éditions De Sikkel, d'Anvers, un Atlas der Antwerpsche Buitenyen van 1698.

On connait l'esprit logique de l'archiviste anversois qui attache une grande importance à l'état ancien des lieux; on n'ignore pas non plus le souci de la précision qu'apporte, dans tous ses travaux, le photographe des Archives; on possédait déjà des preuves des qualités, dont l'audace n'est pas la moindre, de la firme éditrice. Cette triple et sérieuse collaboration a provoqué la mise au jour d'une édition critique et comparative de la situation actuelle, des 15 feuilles parcellaires du plan cadastral officiel dressé en 1698, pour Anvers extra-muros, par J. Van Lyere. Cette belle réalisation prend la forme d'un portefeuille in-f°, renfermant 16 pages de texte et 30 planches.

P . R.

ADDENDA

UN DESSIN DE CORNEILLE FLORIS

Au sujet du dessin de Corneille Floris, représentant le monument funéraire de Jérôme Cock, publié dans notre Revue, numéro d'octobre 1932, notre confrère M. Léon Halkin, professeur à l'Université de Liége, nous fait remarquer que l'inscription en bas à droite du dessin, que nous avions cru déchiffrer h. volk, doit probablement être lue 5. voet, c'est-à-dire 5 pieds, indication d'une dimension du monument.

En outre, nous devons rectifier une erreur dans le texte de la devise qui se trouve dans un cartouche et qu'il faut lire *Beati qui in Domino* (et non pas *Domine*) *moriuntur*. La date dans la partie supérieure du fronton, écrite d'une façon très indistincte, doit vraisemblablement être lue, non pas 1575, mais bien 1570, date de la mort de Cock.

Notre éminent confrère hollandais, M. Frits Lugt, nous signale, en outre, un intéressant dessin de Corneille Floris, faisant partie, depuis l'année dernière, des collections du Cabinet des Estampes de Copenhague. Nous nous proposons de l'étudier dans un des numéros suivants de notre Revue.

A. J. J. Delen.

LES CENT PORTRAITS PAR ANTOINE VAN DYCK

Van Dyck occupe dans l'Ecole flamande et l'art du portrait au XVII^e siècle une place de tout premier plan.

Sa peinture radieuse de fraîcheur, et qui sait allier à la ressemblance tant de distinction aristocratique; son dessin, inégalable dans sa concision; sa gravure si spirituelle, en des eaux-fortes tracées d'une pointe délicate, nous présentent sous ces trois aspects de l'Art un Maître qu'on ne peut se lasser d'admirer.

C'est dans cet œuvre du portrait, vulgarisé par la gravure, et par sa collaboration effective imprégné des dons de son remarquable talent, que nous allons le considérer.

Il semblerait, après le travail si richement documenté du Dr Wibiral (1) et le catalogue dressé par Dutuit, l'érudit collectionneur, mentionnant encore dans une cinquantaine de portraits des états de gravure inconnus à Wibiral (2), qu'il n'y ait plus rien à découvrir.

Tel n'est pourtant pas le cas, et dans cette étude, inspirée d'un des tout premiers recueils des *Cent portraits*, (si même il n'est pas le premier), demeuré dans une collection particulière depuis un siècle et demi, nous ajoutons aux indications de nos devanciers quelques renseignements complètement inédits, et que seule peut expliquer la

⁽¹⁾ L'Iconographie de van Dyck, Alexander Danz., éd., Leipzig, 1877.

⁽²⁾ Manuel de l'amateur d'estampes, Lévy, éd., Paris. 1881.

longue réclusion dans laquelle cette collection s'est trouvée soustraite aux recherches.

Les quelques états nouveaux que nous indiquons, et qui nous paraissent avoir échappé aux recherches de Wibiral et de Dutuit, font naturellement, en prenant leur place, reculer d'un rang certains états catalogués actuellement.

Puissions-nous intéresser les chercheurs par ce complément d'information sur quelques spécimens de cette suite magnifique, si habilement traduite par les graveurs flamands du XVII^e siècle, et que nous devons au génie d'un des plus grands portraitistes de tous les temps.

Une note manuscrite très ancienne, accompagnant ce recueil, catalogue ces Cent Portraits dans un ordre tout différent de ceux qui nous ont été donnés jusqu'à présent.

Nous ignorons quel est le bien-fondé de cette classification; elle a du moins le mérite de nous les présenter dans l'ordre prévu au frontispice.

Nous la donnons à la fin de cette étude. Se réfère-t-elle simplement au recueil dont elle mentionne le contenu, ou nous présente-t-elle le véritable aspect de l'édition de 1645? Voilà ce qu'elle ne précise pas; mais les arguments que nous développons plus loin nous portent à envisager ses indications comme la réponse à une question restée jusqu'à ce jour en suspens.

Wibiral et Dutuit ont envisagé l'iconographie de van Dyck dans son ensemble; ils ont classé d'abord la série des eaux-fortes, et ensuite les gravures au burin par ordre alphabétique de graveurs et de personnages.

Certainement l'édition de 1645 qui n'est qu'une partie, la plus intéressante toutefois, de cette Iconographie n'a pas été présentée dans cet ordre; les eaux-fortes de van Dyck, disséminées dans le recueil, et suivant la préséance indiquée au frontispice, ont par leur disposition au milieu de gravures de burins différents, établi une diversité d'aspect beaucoup plus agréable à l'œil que ne le pourraient faire des suites de gravures de facture identique.

Il semble qu'il y ait dans la classification du recueil d'Ongania, où



Me Vandaile, ph.-sc.

ANTOINE VAN DYCK. LES CENT PORTRAITS.

les eaux-fortes sont également placées les premières, un bouleversement apporté à l'ordre donné par notre note, car il s'y rencontre encore des groupements de portraits se suivant de la même façon que dans notre numérotation.

Cette remarque vaut surtout pour les séries des princes et des savants; elle n'est guère visible dans celle des artistes et amateurs de peinture.

* *

La première édition d'ensemble d'une l'conographie de van Dyck, communément appelée « les Cent Portraits », parut vers 1645, ou plus probablement en 1646, cinq ans environ après la mort du maître de l'œuvre.

Le frontispice figure un piédestal, surmonté du buste de van Dyck, dont le maître a gravé la tête et l'indication du collet d'une pointe aussi habile que délicate.

Jacques Neeffs termina la planche au burin, c'est-à-dire le buste, le piédestal, l'écusson armorié de van Dyck, le cartouche du bas encadrant le nom de l'éditeur Gillis Hendricx, et deux bustes flanquant le socle du piédestal. Celui de droite, ayant à ses côtés le caducée, figure Mercure, dieu du commerce; celui de gauche, avec la trompette de la Renommée, personnifie Minerve, casquée et laurée, déesse de l'intelligence s'appliquant aux arts.

Le tout s'enlève sur un fond de paysage désert, au ciel nuageux.

Il est certain que le grand peintre avait lui-même conçu et préparé cette galerie, vraisemblablement dès l'année 1630, puisqu'une vingtaine de portraits ont été gravés ou ébauchés par lui, et qu'il coopéra aux frais de cette exécution, ainsi qu'en témoigne la légende explicative du frontispice, rédigée en dix lignes, et que voici : Icones-Principum-Virorum doctorum-Pictorum Chalcographorum-Statuariorum nec non Amatorum-pictoriæ artis numero centum-ab-Antonio van Dyck-pictore ad vivum expressæ-eivsq : sumptibus æri incisae.

Son libellé suscite toutefois quelques réserves.

Il est hors de doute que la traduction qu'on en donne généralement

« peints d'après nature par Ant. van Dyck » n'est pas littéralement exacte; elle ne pouvait avoir cette signification dans la pensée des auteurs de la légende. Gillis Hendricx et ses contemporains savaient encore mieux que nous que tel personnage mort depuis un siècle n'avait pu être peint de la sorte par van Dyck.

Cette mention peut signifier « pris sur le vif », « présentés au naturel », et laisse à entendre que ces portraits ne sont pas des figures de convention, mais expriment la ressemblance des personnages en cause.

D'ailleurs si van Dyck y est qualifié de peintre, il ne s'ensuit pas que toutes ces figures aient dû être peintes; l'œuvre du peintre s'étend aussi bien aux dessins qu'aux tableaux.

Dans cette galerie figure Erasme de Rotterdam, gravé par van Dyck, d'après un tableau de Holbein le Jeune. Mort en 1536, il n'est donc pas contemporain de van Dyck.

Juste Lipse, mort en 1606, a pu être peint par Rubens, à coup sûr pas par van Dyck.

D'autres grands personnages n'ont certainement pas posé devant le pinceau de van Dyck.

Les gravures par contre donnent une sérieuse entorse à la vérité, lorsque sous tous les portraits, sauf pour les eaux-fortes du maître, munies d'une lettre différente, elles inscrivent « Ant. van Dyck pinxit ».

M. Maurice Delacre, de Gand, dans une étude aussi approfondie que riche de documentation, sur le rôle du dessin dans l'Iconographie de van Dyck, (Mémoires publiés par la Classe des Beaux-Arts, de l'Académie Royale de Belgique. Tome 2, Bruxelles, 1932), conclut que celle-ci procède beaucoup plus de l'œuvre dessiné de van Dyck que de son œuvre peint.

Comme preuve à l'appui, il mentionne 38 dessins ayant pu servir à l'œuvre gravé des Cent Portraits. De ces personnages dessinés, il existe également 9 tableaux.

Abstraction faite des eaux-fortes du maître, on ne connaît pour plus d'un tiers de ces portraits gravés, ni dessin, ni tableau.

Les tableaux ayant pu guider les graveurs seraient en tout au nombre d'une vingtaine.

Cette remarque était intéressante à faire; elle ne diminue d'ailleurs en rien le mérite de l'œuvre gravé, qui constitue une splendide galerie où défilent sous nos yeux les artistes les plus réputés du premier tiers du XVII^e siècle dans les Flandres; mais elle éclaire les sources d'où dérivent les gravures dont nous nous occupons ici.

Lorsque Gillis Hendricx reprit le fonds de van den Enden, premier éditeur de ces portraits, son premier soin fut d'effacer sur les cuivres l'adresse de son prédécesseur.

Un complément d'information, inclus généralement en une ligne, mais parfois en deux ou trois lignes de texte, ajouté dans la série des artistes, fut la première modification apportée par lui aux cuivres, après grattage de cette adresse.

Il imprima alors, en un laps de temps assez restreint, quelques feuilles ne portant plus de nom d'éditeur, munies de ce texte complémentaire.

Ces épreuves, désignées sous le nom d'Etats intermédiaires, ont été, croyons-nous, écoulées au début dans les premières séries de cette édition.

Peut-être est-il permis de supposer, pour celles dont plusieurs exemplaires subsistent encore, des feuilles nécessitées par les demandes du commerce; mais dans leur ensemble, ce furent sans aucun doute des essais pour juger de l'état de ces portraits et des dispositions à prendre pour l'apposition de la nouvelle adresse.

Lorsque tous les portraits présentèrent cette uniformité que nous leur voyons, et sans doute après la terminaison des quelques planches destinées à parfaire le nombre envisagé pour cette publication, Gillis Hendricx y fit graver ses initiales, signe distinctif de son édition.

Celle-ci devait certainement paraître en 1645, puisque le frontispice a été gravé à ce millésime; on est pourtant en droit de se demander si elle a été prête en temps voulu, car les quelques frontispices, rarissimes d'ailleurs, connus et indiqués jusqu'à ce jour, portent un 6 en surcharge sur le 5, simplement inscrit à la plume.

Ceci peut ne viser qu'un exemplaire sorti à cette date de chez l'éditeur; le nôtre ne présente pas cette surcharge.

Cette rareté du frontispice avec le millésime, constatée par Wibiral, puisqu'il avoue n'en avoir rencontré que trois épreuves au cours de multiples recherches (ayant porté, croyons-nous, sur 15 à 20.000 gravures de l'iconographie) et qu'il manque en cet état aux collections les plus célèbres, nous semble l'indication du fait que cette feuille de titre a dû n'être livrée qu'avec la collection complète.

Quelle serait sa raison d'être si elle n'était suivie de toutes les feuilles qu'elle annonce, et dont se compose le recueil?

L'exemplaire de la collection Dutuit, de Rouen, porte le 6 en surcharge; de même celui du recueil, reproduit par Ongania en 1878.

Nous avons vu au Cabinet des Estampes, à Paris, l'épreuve de I^{er} état (tête seule de van Dyck, avant les travaux de ce frontispice, par Neeffs); l'épreuve de 2^e état (I^{er} état de ce frontispice), avec le 6 en surcharge, et l'épreuve de l'état suivant (anno 1645 supprimé).

Ces deux derniers états sont du fonds de Hendricx. La suppression du millésime a dû être faite assez tôt, puisqu'on ne connaît que si peu d'épreuves en étant pourvues : elle semble témoigner du soin justifié de l'éditeur de ne pas mettre en vente sous un titre antidaté des feuilles imprimées ou vendues à une date ultérieure.

Quelques changements ont encore été opérés par Gillis Hendricx sur une dizaine de cuivres, au cours de ses tirages et après l'apposition des initiales.

Ce sont des rectifications de noms. d'artistes ou de localité, (n° 59, 83,11); de titres concernant les personnages figurés, (n° 13, 16, 25, 54, 79); voire même un complément de travaux au burin sur deux eaux-fortes de van Dyck, (n° 60, 95).

Ces numéros se réfèrent à la classification que nous donnons à la fin de cette étude.

Cette première édition de Gillis Hendricx a été exécutée avec le plus grand soin; les épreuves en sont superbes, et le papier employé, d'excellente qualité, vergé et assez fortement collé, porte généralement en filigrane une folie à cinq dents, au-dessus de trois boules, posées en triangle.

D'autres portraits ont également été édités plus tard par Gillis Hendricx, mais au lieu des initiales G. H., ils portent l'adresse pleine « Gillis Hendricx excudit ».

L'éditeur a marqué lui-même par cette différence la distinction à faire entre les *Cent Portraits*, et ceux pouvant entrer dans une Iconographie de van Dyck.

Sauf une gravure de Pierre de Jode, le Jeune, qui avait déjà collaboré à l'édition de 1645 avec 12 pièces, les gravures de cette seconde série sont de Pierre Clouwet, né vers 1625, pour une seule planche, et d'Adrien Lommelin, né en 1636 ou 1637, pour les huit autres.

La plupart de ces gravures ne doivent donc pas être antérieures à 1655, et ne peuvent figurer dans l'édition de 1645.

L'iconographie de van Dyck atteignait donc déjà au moins 115 portraits entre les mains de l'éditeur Hendricx (il y en avait d'autres de divers côtés); le fonds était en 1665 aux mains de l'éditeur F. Foppens, et lorsqu'au début du XVIII^e siècle il fut repris par H. et C. Verdussen, des adjonctions firent monter ce nombre à 124, ainsi qu'en témoigne le titre auquel, après « numero centum », furent ajoutés « et viginti quatuor ».

Ces cuivres ont été remordus à plusieurs reprises. Ils font actuellement partie du fonds de la Chalcographie du Louvre, et ont été acquis de van Marke, de Liége, pour la somme de 2.500 francs en 1850 par M. Frédéric Villot, conservateur de ce département.

Il peut paraître anormal que le frontispice, modifié au XVIIIe siècle, présente encore la firme G. Hendricx et l'indication de « Cent Portraits », comme au XVIIe, surtout suivi des 124 portraits.

* *

Les eaux-fortes de van Dyck ont paru d'abord sans nom d'éditeur; très peu sont restées à l'état d'eau-forte pure.

Celles plus poussées et offrant des indications suffisantes de mains

et de vêtements, n'ont reçu qu'un trait d'encadrement ou un fond de lignes.

Ces travaux complémentaires de peu d'importance, et qui ne modifient pas sensiblement leur aspect, permettent de les classer dans une première catégorie.

D'autres ont été terminées au burin, et les contretailles et autres travaux qui les recouvrent, ne laissent parfois apercevoir que difficilement le premier travail du maître.

Elles ont alors reçu, avec le nom du graveur au burin, l'adresse ou la marque de l'éditeur.

Il semble bien certain que van den Enden avait déjà conçu le projet que réalisa son successeur, et que ces travaux aient eu pour but de donner à ces diverses planches un certain cachet d'uniformité, leur permettant de constituer cette galerie, portée par Hendricx au nombre de 100 portraits.

De la première catégorie sont les portraits de :

Jean Brueghel; Pierre Brueghel; Erasme de Rotterdam; François Frank; Adam van Noort; Suttermans; Vorsterman; Jean de Wael: Josse de Momper; Snellinx; Pontius.

Les portraits à l'eau-forte de Momper, Snellinx et Pontius, bien qu'ayant été repris par G. H. et munis de ses initiales ne sont pas ceux introduits dans les Cent Portraits.

Il n'en reste donc que 8 à retenir.

Dans la seconde catégorie nous rangerons :

6 portraits terminés du temps de van den Enden et ayant paru avec son adresse :

Cornelissen: Josse de Momper (répétition): Pierre Stevens, par Vorsterman;

Jean Snellinx (répétition): Ant. Triest, par P. de Jode; Wouwerman, par P. Pontius.

2 qui ont dû être terminés par les soins de G. Hendricx, car ils n'ont pas eu l'adresse du premier éditeur :

Snyders, terminé par J. Neeffs,

Guillaume de Vos, par S. a Bolswert,

et le portrait de Paul de Vos, terminé et édité d'abord par Jean Meyssens, que G. Hendricx fit retoucher par Bolswert, sous le nom duquel il figure dans les Cent Portraits.

Les graveurs au burin, ayant collaboré à l'œuvre, sont dans l'ordre numérique des sujets traités :

Pontius, 31.

Wouwerman (van Dyck a. f.);

H. van Balen; Don Alvarez de Bazan; J. de Breuck; Carlos Columna; G. de Crayer; Emm. Frockas; Corn. van der Geest; Gevaert; Don Diègue de Guzman; G. Honthorst; Const. Huygens; Marie de Médicis; Aubert Mirée; Daniel Mytens; Jean de Nassau; Palamèdes; P. Pontius; J. de Ravesteyn; N. Rockox; Th. Rombouts; P.-P. Rubens; Fançois de Savoie; César Scaglia; Gérard Seghers: Ad. Stalbent; H. Steenwyck; Gust. Adolphe de Suède; Th. van Loon; Simon de Vos; Jean Wildens.

Vorsterman, 25.

Cornelissen; Josse de Momper; Stevens (van Dyck a. f.);

J. de Cachiopin; J. Callot; Wenceslas; Coeberger; D. Delmont: H. van den Eynden; Ant. van Dyck; Gaston d'Orléans; Théod. Galle: H. Gentileschi: Isabelle-Claire-Eugénie P. de Jode, le Vieux; Jean Lievens; Carl de Mallery; Jean van Milder; F. de Moncada; N.-F. de Peiresc; Corn. Sachtleven; Corn. Schut; Ambr. Spinola: Lucas van Uden; Corn. de Vos; Guillaume, Comte palatin.

Pierre de Jode, le Jeune, 12.

Snellinx; Ant. Triest (van Dyck a. f.);

A. Colyns de Nole; Adam de Coster; Eric Dupuy; Geneviève d'Urfé; Albert, duc de Fritland; P. Halmalius; P. de Jode, le Jeune; J. Jordaens; Corn. Poelenburch: Tuldenus.

S. a Bolswert, 11.

G. de Vos; Paul de Vos (van Dyck a. f.);

Albert, prince d'Aremberg; J.-B. Barbé; A. Brouwer; And. van Ertvelt; Séb. Frank; Juste Lipse; Marie d'Orléans; Martin Pepyn; Mary Ruten.

Jacques Neeffs, 3.

Snyders (van Dyck a. f.) et le frontispice.

Martin Ryckart; Antoine de Tassis.

Robert van Voerst, 4.

Kenelm Digby; Inigo Jones; R. van Voerst; Simon Vouet

G. Hondius, 2.

François Frank, le Jeune; Guillaume Hondius.

Corneille Galle, le Vieux, 1.

Artus Wolfart.

Pierre de Jode, le Vieux, 1.

Jean de T'Serclaes.

G. W. Delff, 1.

Michel Mirevelt.

N. Lauwers, 1.

Fra Lelio Blancatcio.

S'il faut admettre en principe que le recueil se composait de 100 portraits et d'un titre, on n'a pas su préciser jusqu'à ce jour avec certitude quelles planches formaient cet ensemble. Weber, cité par le Dr Wibiral, donnait comme composition 15 eaux-fortes de van Dyck, 80 planches provenant du fonds van den Enden et 6, gravées pour Gillis Hendricx.

Ce calcul ne nous paraît pas tout-à-fait exact; il est en tout cas imprécis.

Il y a en effet 80 planches provenant du fonds van den Enden. puisque certains états dans 80 portraits ont porté cette adresse, mais dans ce nombre figurent 6 eaux-fortes terminées au burin.

Elles se trouvent confondues dans ce calcul avec les 74 portraits au burin, ayant fait partie du fonds de ce premier éditeur.

Cela va réduire d'autant le nombre des autres pouvant entrer dans ce recueil.

Laissons de côté le buste à l'eau-forte de van Dyck, introduit dans le frontispice gravé par Neeffs, et écartons les 3 portraits à l'eauforte (Momper, Snellinx et Pontius) pour cause de double emploi, car nous atteindrions le chiffre de 103, en contradiction avec l'annonce même du titre; nous allons trouver :

17 eaux-fortes, dont 9 terminées au burin, et que nous avons indiquées plus haut;

83 gravures au burin, dont 74 du fonds van den Enden et 9 ajoutées par Gillis Hendricx.

Les portraits ajoutés par Gillis Hendricx, indépendamment de l'eau-forte terminée par Meyssens, et provenant du fonds de cet éditeur, sont :

Rockox (1), gravé par Pontius, édité antérieurement par H. de Neyt, (1639);

8 portraits gravés pour lui:

André van Ertvelt; Mary Ruthven, par Bolswert;

Pierre de Jode, le Jeune, par P. de Jode;

Martin Ryckaert; Ant. de Tassis, par J. Neeffs:

Moncada; Wolfgang-Guillaume et Isabelle-Claire-Eugénie, par Vorsterman.

Voilà quelle a été très probablement, pensons-nous, la composition de l'édition de 1645.

Nous basons cette appréciation sur la composition même de notre recueil, identique à celui reproduit en 1878 par Ongania, à Venise; nous en reparlerons plus loin.

Les recueils complets, munis du frontispice avec millésime, sont de la plus excessive rareté; en voici deux, peut-être les seuls, donnant des indications absolument concordantes, et paraissant offrir les plus sérieuses garanties.

Ils se présentent avec un caractère d'authenticité et comme l'ensemble harmonieux qui sortirait de chez l'éditeur même; il y a là un élément d'information ayant manqué pour le travail de nos devanciers, puisque ce recueil est complèment inconnu.

Les conclusions qu'on peut en tirer sont logiquement plus probantes

⁽¹⁾ La gravure de Rockox, avec les initiales G. H., est un huitième état.

Elle détient dans cette galerie le record des modifications et passe pour être, d'abord d'après Rubens, ensuite d'après van Dyck.

que celles recueillies de feuilles éparses, exposées à toutes sortes d'hypothèses.

Il est du domaine des possibilités de rencontrer des recueils de portraits d'après van Dyck, mais en raison de leur composition et des adjonctions, suppressions ou substitutions qu'ils ont eu à subir, ils n'ont plus la physionomie de l'édition de 1645.

Wibiral signale des recueils ayant contenu les années suivantes 105 pièces; ceci sort du cadre de l'édition des *Cent Portraits*, et n'est que le fait d'un collectionneur ayant complété son Iconographie de van Dyck.

D'autres portraits avaient déjà paru chez divers éditeurs, et dans la suite, en groupant tous ceux gravés d'après van Dyck, on a pu presque doubler le chiffre initial.

Gillis Hendricx amorça d'ailleurs lui-même une seconde édition, qui se caractérise par son adresse en entier.

Voici quels sont les portraits de cette seconde série (Gillis Hendricx excudit) :

Jeanne de Blois, par P. de Jode, le Jeune;

Henri, Comte de Holland, par Pierre Clouwet;

Ferdinand d'Autriche; Henriette-Marie; Alexandre de la Faille: Schelte a Bolswert; Lady Howard, duchesse de Lenox; Zegerus van Hontsum; Margareta Lemon; Jacques Leroy, par Adrien Lommelin.

La gravure de Leroy porte une légende spéciale : effigiem pictam ab Ant. van Dyck, A° 1631, dedicabat Ægidius Hendricx A° 1654.

Il semble bien difficile d'assigner une date antérieure aux productions de cet artiste, en raison de son âge.

Charles Le Blanc, dans son « Manuel de l'amateur d'estampes ». (1856), mentionne également deux portraits pourvus de cette adresse :

François-Thomas de Savoie, gravé par Pontius, et édité précédemment par C. van der Stock, et

Hubert du Hot, gravé par Ad. Lommelin.

Il y a quelques erreurs de dates dans le catalogue de Dutuit; il confond en un même personnage les deux Frank, puisqu'il leur donne les mêmes dates

Le portrait n° 5 est celui de F. Frank, le Vieux, tandis que le n° 34 est celui du fils, F. Frank, le Jeune.

Ce qui nous a paru plus étrange est que pas une des dimensions qu'il donne des gravures de ces Cent Portraits n'est exacte; nous avons eu la curiosité de contrôler ses indications sur les gravures de ce recueil, qui sont des documents irréfutables; il y a très souvent des différences de 5 m/m, et parfois de 10, 15 et même davantage.

Toutes les dimensions étant inférieures, il semblerait qu'elles ont été prises sur des reproductions un peu plus petites, et non pas sur les gravures elles-mêmes.

Le catalogue de la Chalcographie du Louvre, bien que visant à moins de précision, puisqu'il ne donne ces dimensions qu'en centimètres, est plus exact.

Dutuit mentionne un second titre pour une édition de Gillis Hendricx.

Les épreuves (259 × 169) en sont très rares; ce titre toutefois n'a pu être gravé en vue de l'édition des Cent Portraits; sa rédaction le prouve : absence de « numero centum » et, à la suite de ab Antonio van Dyck expressæ, « ejusq : sumptibus æri incisae ».

Peut-être, dans l'intention de l'éditeur, ce titre devait-il servir pour une seconde suite de portraits, qui nous paraît amorcée par les 10 portraits à adresse pleine, et a-t-il été abandonné. Son style et ses dimensions ne nous paraissent pas s'adapter à une galerie de portraits, comme l'Iconographie.

Etats intermédiaires.

Pour rester dans les limites de la définition qu'on donne des « états intermédiaires », (adresse de van den Enden effacée, avant les initiales G. H.), on ne peut faire entrer en ligne de compte que les portraits ayant reçu cette adresse.

Ce sont les portraits au burin, ou terminés au burin; les planches à l'eau-forte de la première catégorie doivent être écartées.

Ce n'est pas que Gillis Hendricx n'ait pu pendant cette période

apporter quelque modification à l'un ou l'autre des cuivres en sa possession, mais la preuve est impossible à établir.

Nous ne pouvons qu'indiquer un état n'ayant pas encore été mentionné, croyons-nous, et pouvant dater de ce moment.

Dans le portrait d'Erasme de Rotterdam, on indique généralement l'apposition de la légende et des initiales G. H. en même temps.

Wibiral mentionne un état « avec la lettre, sans le nom du graveur » ; c'est le 3°. Dans notre recueil, le trait carré n'est qu'ébauché, la planche porte « Erasmus Rotterdamus » et le nom du graveur « Ant. van Dyck fecit aquâ forti », mais n'a pas encore les initiales.

C'est un 4^e état; le filigrane de la feuille est celui de tous les états intermédiaires de cette collection, mais ce papier a été employé également par van den Enden.

La feuille avec initiales G. H. n'est donc qu'un 5e état-

Dutuit, dans son étude de l'iconographie de van Dyck, (Manuel de l'Amateur d'estampes, p. 181), écrit :

« On rencontre quelquefois des épreuves avant les initiales G. H. C'est sans doute un essai pour faire la révision des accessoires et donner une place convenable aux initiales.

Ces sortes d'épreuves sont très rares. »

Nous avons exposé précédemment notre opinion à leur sujet. Théoriquement 82 cuivres repris par G. H. auraient pu subir cette révision et présenter cet état intermédiaire; pratiquement, pourquoi rencontrons-nous dans certains portraits plusieurs exemplaires de cet état, alors que d'autres sont introuvables?

Le Dr Wibiral précise que ces états avant G. H. sont extrêmement rares et isolés. Ce second qualificatif ne saurait s'appliquer ici, car ils s'y trouvent en nombre imposant.

Sur les 100 portraits, 69 portent les initiales de l'éditeur, 31 ne les ont pas encore reçues. Comme il faut en déduire le portrait de Wolfgang, le nombre de ces états dans ce recueil est de 30. C'est plus de la moitié de ceux constatés jusqu'à ce jour.

Un assemblage aussi important d'états intermédiaires semble

prouver, ce que nous supposions plus avant, que ces feuilles ont été intercalées dans les tout premiers recueils.

Comment admettre autrement la composition de ce recueil?

Sans la documentation que nous possédons actuellement sur les états de ces gravures, il aurait été, croyons-nous, bien difficile à un collectionneur d'opérer pareille sélection, il y a deux à trois cents ans; encore eût-il fallu être servi par une chance extraordinaire ou un flair tout particulier.

Or cette collection, que nous avons toujours connue, est restée telle quelle dans la même famille, pendant plusieurs générations, et n'a jamais été mise en vente.

* *

En raison des indications qui vont'suivre, nous conserverons, comme Wibiral et Dutuit, et conformément d'ailleurs à la légende du frontispice, la division de ces portraits en trois grandes séries :

- A. Princes et capitaines.
- B. Savants et hommes d'Etat.
- C. Artistes et amateurs.

Wibiral dit n'avoir jamais rencontré d'états intermédiaires dans les portraits de princes et de capitaines; que rarement dans la série des savants et hommes d'Etat, et qu'ils se rencontrent plutôt dans les portraits de peintres.

Ce que dit Wibiral, concernant cette première série, semblait se confirmer.

A part le portrait de Spinola, indiqué à deux reprises différentes, et que nous constatons nous-même, il n'avait jamais été fait mention d'autres.

Nous en indiquons pourtant 2 nouveaux :

Albert, prince d'Aremberg; Marie de Médicis.

Cela ne fait encore que 3, sur 16 portraits de cette série.

Dans la seconde série (Savants et hommes d'Etat), 8 avaient été indiqués sur 12; nous en constatons 2 autres :

Lipsius; Huygens. Ceci complète à peu près la série.

Manquent : Aubert Miraeus et César Scaglia.

Dans la troisième série (Artistes et amateurs), sur 52 portraits, il en a été constaté dans 42.

Avec les 3 nouveaux que nous indiquons, ce nombre est porté à 45. Il semble que cet état n'ait pas été signalé dans 7 portraits; cela n'implique aucunement qu'il n'y en ait pas eu. Dans quelques-uns par contre, il existe 2 ou 3 états différents.

Sur 82 feuilles de l'édition des Cent Portraits (en y comprenant les deux provenant d'autres fonds que de celui de van den Enden), vraisemblablement susceptibles de présenter un état intermédiaire, on en a constaté 51, d'après les indications que nous tirons d'Alibert (1803), de Le Blanc (1856), de Wibiral (1877), de Dutuit (1881), et de quelques catalogues de grandes ventes, dont les plus intéressants, en ce qui concerne l'iconographie de van Dyck, sont ceux de Paignon-Dijonval (1810), Gensler (), Drugulin (1866), et du Bus de Gisignies (1876).

Les 8 états nouveaux que nous indiquons sont ceux de portraits portant dans le catalogue de Dutuit les numéros :

- 25. Albert, prince d'Aremberg.
 - 4. Erasme de Rotterdam.
- 20. J. Snellinx.
- 28. *Lipse*.
- 59. Huygens.
- 60. Marie de Médicis.
- 68. P.-P. Rubens.
- 96. Sachtleven.

Nous avons conservé cette numérotation pour la facilité du contrôle, mais comme ce catalogue entremêle aux Cent Portraits des pièces ne faisant pas partie de cette édition, nous atteignons le n° 120 pour le dernier de ceux-ci.

Dutuit mentionne une huitaine d'états avant G. H. dûment constatés et quelques autres indiqués par ses prédécesseurs; mais il semble rejeter systématiquement l'existence de ces derniers, alléguant que « quelques égratignures sur le cuivre ne suffisent pas à caractériser

un état »; ou « Cet état nous paraît douteux »; c'est faire trop bon marché des constatations de ses devanciers, et notamment de Wibiral, la principale autorité en la matière.

Ce n'est certainement pas sur d'aussi faibles indices que ces chercheurs ont basé leur appréciation; il nous suffit d'avoir cette collection sous les yeux pour admettre que plusieurs de ces états ont pu se rencontrer, puisque nous les constatons, et le principal argument que nous invoquons est le filigrane de leur papier.

Toutes ces feuilles portent indistinctement « la folie à cinq dents sur un 4 surmontant trois boules, (Type 3b de Wibiral, indiqué par lui comme la caractéristique de ces états).

D'autres indices ne sont pas négligeables et viennent corroborer cette appréciation; ce sont : des modifications apportées aux cuivres et visibles dans l'état suivant, avec initiales; des traces de l'adresse précédente, ne subsistant que vaguement, mais qui ont certainement disparu du temps même des tirages de G. Hendricx; un tracé très apparent des lignes ayant servi de guides pour la gravure de la lettre, et que les essuyages des cuivres font bientôt disparaître; enfin la beauté particulière de ces épreuves. Autant d'éléments d'information venant confirmer les dires de Wibiral, et qui motivent notre jugement.

ETATS CONSTATÉS

A. Princes et capitaines

98 Spinola. Gensler. du Bus de G. M. Vano 25 Albert d'Aremberg. M. Vano 60 Marie de Médicis. M. Vano
--

B. Savants et hommes d'Etat

22 Ant. Triest.	Wibiral.		
23 Wouwerman.		Dutuit.	
28 Lipsius.			M. Vandalle.
39 Halmalius.	Wibiral.		M. Vandalle.
43 Puteanus.	Wibiral.	Drugulin.	M. Vandalle.

44 Tuldenus. 55 G. Gevaert.	Wibiral.	Alibert.				
59 Huygens.	VV 1511 G1.		M. Vandalle.			
78 Kenelm Digby. 95 F. de Peiresc.		Dutuit. Le Blanc.	M. Vandalle.			
C. Artistes et amateurs						
17 Cornelissen. 19 Josse de Momper.	Wibiral.	Drugulin.	M. Vandalle. M. Vandalle.			
20 Snellinx.		Diagaiiii	M. Vandalle.			
21 P. Stevens.		Alibert.				
27 Ad. Brouwer.		Dutuit.				
30 M. Pepyn. 26 JB. Barbé.	Wibiral.	Alibert Genzler. Alibert.	M. Vandalle.			
32 M. Mirevelt.	Wibiral.		M. Vandalle.			
33 Art. Wolfart.	Wibiral.	Alibert Genzler.	M. Vandalle.			
34 F. Franck le Jeune		Du Bus.	M. Vandalle.			
35 G. Hondius.	Wibiral.	- ·				
40 J. Jordaens.		Drugulin.	M. Vandalle.			
42 Corn. Poelenbourg.		Dutuit.				
48 H. van Balen.	Wibiral.					
50 J. de Breuck.	Alibert.	D D				
52 G. de Crayer.	Weber.	Du Bus.				
54 C. van der Geest.	Wibiral.	Dutuit				
58 G. Honthorst.		Dutuit. Le Blanc.	M. Vandalle.			
62 J. Mytens.	Wibiral.	Le Dianc.				
64 Palamedes.65 Pontius.	Wibiral.		M. Vandalle.			
	W IDII al.	Dutuit.				
66 J. de Ravesteyn. 67 Rombouts.		Le Blanc.				
68 P. P. Rubens.		Le Dianc.	M. Vandalle.			
71 G. Seghers.		Le Blanc.	M. Vandalle.			
72 A. van Stalbent.	Alibert.	Paignon-Dijonval.	M. Vandalle.			
73 Steenwyck.	Genzler.	Drugulin.	M. Vandalle.			
75 Simon de Vos.	Jenziel.	Le Blanc.	V GIRGAIC.			
76 Jean Wildens.		Le Blanc.	M. Vandalle.			
79 Inigo Jones.	Alibert.	Genzler Paignon.	M. Vandalle.			
81 Simon Vouet.	Weber.	Du Bus Wolff.				

83 J. Callot.		Dutuit.	
80 R.van Voerst.	Alibert.	Drugulin Paignon.	
84 Wenc. Coeberger.	Alibert.	Drugulin Paignon.	M. Vandalle.
85 D. Delmont.	Alibert.		
87 H. van den Eynden.		Camberlyn.	
88 Th. Galle.	Alibert.	Paignon.	
90 H. Gentileschi.	Alibert.	Drugulin Paignon.	M. Vandalle.
91 P. de Jode.		Genzler Drugulin.	M. Vandalle.
92 Jan Livens.	Alibert.		
93 Carl de Mallery.		Le Blanc.	
96 Sachtleven.			M. Vandalle.
97 Corn. Schut.		Le Blanc.	M. Vandalle.
99 Lucas van Uden	Alibert.		
100 Corn. de Vos.	Alibert.	Paignon Wibiral.	

ÉTATS INTERMÉDIAIRES DIFFÉRENTS

F. Frank le Jeune.

Il existe 3 états intermédiaires de ce portrait.

Dans le premier, le nom du graveur P. de Jode ayant été rectifié en celui de G. Hondius, on lit « in parvis », à la suite de « pictor humanarum figurarum »; c'est celui de ce recueil.

L'état suivant ne porte plus que « *in p.* » (*arvis* effacé); le troisième indique « *in minor*. » ; enfin, avec l'apposition des initiales G. H., on s'est arrêté à la rédaction « *minorum* ».

Daniel Mytens.

Dans ce portrait, les premières épreuves de van den Enden donnent le prénom d'Isaac; le premier état intermédiaire de ce recueil maintient ce prénom; au second, il ne reste que la première lettre I (saac effacé), qui a servi, à l'état suivant muni des initiales G. H., à former le D du prénom Daniel.

P. P. Rubens.

Il existe de ce portrait deux états. Dans le premier la légende est en une ligne Le second, dans ce recueil, a reçu les deux lignes complémentaires de texte pour figurer dans l'édition de G. Hendricx, dont il ne porte pas encore les initiales.

C'est sûrement ici une épreuve d'essai, probablement inconnue à tous.

FILIGRANES

Les éditeurs de l'Iconographie ont été, après Martin van Enden, Gillis Hendricx, Foppens et H. et C. Verdussen.

Voici quels sont, d'après Wibiral, les filigranes des papiers ayant servi pour l'impression de ces portraits.

Dans les épreuves parues avec l'adresse de M. van den Enden, on trouve :

Grand aigle à deux têtes, pour les princes et capitaines;

Ecu avec fleur de lis couronnée, pour les hommes d'Etat et les savants;

Folie à cinq dents, pour les artistes et amateurs;

Ecu avec petite fleur de lis,

Ecu au lion.

Dans les seconds états, les papiers les plus employés sont le double C avec croix, la folie à cinq dents et le bâton de Bâle.

Dans les états intermédiaires, (le nom de van den Enden étant effacé et les initiales G. H. n'ayant pas encore été ajoutées), on ne trouve que rarement le double C couronné, mais presque exclusivement la folie à cinq dents, avec un 4 surmontant trois boules, posées 2 et 1, avec des lettres PDB. IC.

Dans la première édition de G. Hendricx, on trouve le double C (ordinairement sans croix); la folie à cinq dents, de différentes formes, et la folie à neuf dents.

Dans la seconde édition, (portraits avec adresse pleine), les meilleures épreuves sont tirées sur papier portant la folie à neuf dents, ou l'écu au bœuf.

L'examen de cette collection, jusqu'à preuve du contraire, confirme absolument l'opinion de Wibiral; mais s'il est possible pour un tirage très-restreint de formuler une appréciation catégorique, il serait imprudent de vouloir enserrer dans des indications trop absolues un tirage de ce genre qui ne subit pas, comme une édition de texte typographique par exemple, des conditions de durée beaucoup plus rigoureuses.

En voici des preuves.

Ce recueil contient 17 feuilles au double croissant couronné, et peut-être en existe-t-il quelques autres parmi les 10 dont l'identification est fort difficile; ce filigrane beaucoup moins étendu que celui de la folie se trouve parfois sur les bords de la feuille, et de ce fait est moins lisible.

Elles sont marquées des initiales G. H.; ce ne sont donc pas des états intermédiaires, mais pourtant des feuilles du début de ces tirages.

Il n'y a pas deux éditions des *Cent Portraits; il faudrait, pour justifier la seconde, une modification du frontispice, ou de son millésime; nous n'en voyons pas.

Les tirages successifs, nécessités par les besoins de la vente, relèvent toujours, du temps de G. Hendricx, de l'édition de 1645, mais nous constatons que l'éditeur a supprimé très tôt cette date.

Nous ne saurons jamais de façon précise quelle a été l'importance du tirage des diverses planches, et la durée n'en ayant pas été limitée comme pour l'état précédent, ceci se prête tout naturellement à ce qu'il soit utilisé des papiers différant de filigranes.

Toutes ces feuilles sont d'ailleurs indépendantes l'une de l'autre et peuvent donc être tirées à n'importe quel moment, sans répercussion sur les autres.

* *

Voici les filigranes des papiers de ce recueil.

La feuille de frontispice (Antverpiæ — Gillis Hendricx excudit — 1645) porte une folie, dont la tête est illisible sous les grands noirs de cette gravure, mais dont les 5 dents, munies de leur grelot, sont les plus régulières de toutes les figures de ce type.

La feuille d'*Erasme de Rotterdam* porte la folie à 5 dents, (type 3b de Wibiral) munie de ses 5 grelots.

Les 30 états intermédiaires portent tous indistinctement ce type. Les filigranes de folies dessinés par Wibiral n'ont généralement que 3 ou 4 grelots; il est de toute évidence que la figure servant à filigraner le papier a été créée avec ses 5 grelots, mais à l'usage cette figure s'est détériorée et a perdu ces accessoires.

Cete déformation de la forme filigranique primitive a certainement contribué à la multiplicité des figures constatées. Elles existent, il n'y a pas à en douter, mais plusieurs, ne présentant que ces différences accidentelles, peuvent se ramener à un type unique.

La feuille de *Wolfgang Guillaume*, (2^e état, avant G. H.) porte une folie à 5 dents, la plus haute que nous ayons rencontrée, et non reproduite par Wibiral.

Toutes les autres épreuves sont marquées des initiales G. H.

25 feuilles ont la folie à 5 dents: sur 5, cette empreinte est imprécise, et 10 ont la folie à 9 dents.

Sur 17, nous voyons les deux C entrelacés, sans croix: 2 ont une couronne de laurier, que nous ne trouvons pas reproduite par Wibiral, et sur 10, on ne voit presque rien.

La feuille de Pontius porte le type rare de la folie à 5 dents (3a de Wibiral).

Les feuilles portant la folie à 9 dents sont celles de : Ant. Tricst. Moncada, Gevaert, Brouwer, Ant. van Dyck, Mary Ruten, Ant. de Tassis. R. van Voerst, Gaspar de Craver. Simon Vouet.

• • •

Les Cent Portraits ont été reproduits en héliogravure par C. Jacobi, (Ferdinand Ongania, éditeur, Venise, 1878). Les dimensions en sont réduites de quelques millimètres, et la copie en est très fidèle Le tirage ne saurait cependant tromper des yeux exercés, car l'aspect diffère sensiblement des épreuves originales, surtout dans les fins burins de Neeffs et de Vorsterman.

Deux choses appellent notre attention.

L'éditeur annonce dans sa note des fac-similés de l'édition de 1646, et le portrait de François de Savoie y figure avec l'adresse de van den Enden.

Cette feuille n'est pas un tirage de Gillis Hendricx, et ceci nous donne à penser, ce que nous supposions d'ailleurs, que des feuilles avec cette adresse ont été intercalées dans les ventes du début.

Il est tout à fait logique de penser que le fonds repris par G. H. comprenait, outre les cuivres, un certain nombre de feuilles tirées par le premier éditeur pour les besoins de la vente, et qui ont été alors écoulées.

Ceci ne modifie d'ailleurs pas la composition de l'édition; ce n'est là qu'une question d'état de gravure.

Quant au portrait de Henriette-Marie, (n° 14), c'est à tort qu'il y a été introduit. Le collectionneur du temps a pu ajouter ce portrait dans son recueil, mais il n'a jamais fait partie des Cent Portraits, et il n'en est pas digne; car il est de tous points inférieur à tous les autres.

Il porte de plus cet ensemble de portraits à 101, et sa présentation avec sa véritable adresse (Joan. Meysens fecit et excudit) prouve péremptoirement qu'il n'y est pas à sa place.

Celui qu'il fallait numéroter est celui de van Dyck, placé en tête du volume et qui de ce fait semble écarté de cette édition, dont il fait partie à juste titre.

Le portrait de Henriette-Marie, édité par Hendricx dans la seconde série, à adresse pleine, est celui gravé par Adrien Lommelin.

Nous ignorons quel est ce recueil reproduit par Ongania, sur la provenance duquel l'éditeur ne nous renseigne pas; mais il est très beau et semble renfermer un nombre important de feuilles d'états intermédiaires.

Cette hypothèse aurait besoin d'être vérifiée: mais nous posons en principe que si ce recueil, (et rien ne semble permettre d'en douter), est du début, les feuilles sans initiales G. H. qui entrent

dans sa composition ne peuvent être que des états intermédiaires.

Les feuilles, n'ayant plus les initiales, ne pouvaient faire partie des premières collections, puisqu'elles sont de vingt ans environ plus récentes; le filigrane du papier est la garantie des premières.

La composition du recueil Ongania et du nôtre, en états intermédiaires, presque identique, prouve que la répartition de ces feuilles s'est faite de façon méthodique.

Même soin a présidé dans la distribution des feuilles d'états différents, avant l'apposition des initiales.

Là où existent deux ou trois états intermédiaires, en nombre très restreint, un premier de ces états a été attribué à un recueil; le second, à un autre, et une compensation s'est établie d'autre part.

Notre recueil nous paraît un peu plus intéressant à cause de deux états intermédiaires de plus qu'il renferme :

Marie de Médicis et Ruheus

L'autre recueil possède la feuille François de Savoie en feuille du premier éditeur; ces feuilles sont beaucoup moins rares que les états avant G. H.

Dans la série des savants, notre recueil donne : Puteanus, alors que dans l'autre il y a : Gevartius.

Les autres sont les mêmes :

Lipsius Halmalius Huygens Peiresc

nous y comprenons également la feuille :

Erasme de Rotterdam,

qui nous parait incontestablement de cette période intermédiaire.

Dans la série des artistes, 20 états intermédiaires sont les mêmes, sauf celui de Mytens.

Nous avons en plus l'épreuve d'essai de Rubens, avec les trois lignes de titre, avant G. H., probablement unique.

Dans la série ajoutée par G. Hendricx, qui ne peut pas avoir d'états intermédiaires, mais toutefois des états avant G. H., notre recueil donne :

Wolfgang, épreuve de 2º état; l'autre,

Moncada, épreuve de 3° état.

Les états antérieurs ne sont pas terminés.

Il est bien probable qu'un examen attentif d'anciennes épreuves de ces Portraits permettrait de découvrir quelques feuilles de cet état intermédiaire, (en fort petit nombre sans doute), venant combler les lacunes que nous constatons, car rien ne ressemble plus de prime abord à une épreuve n'ayant pas encore les initiales qu'une épreuve ne les ayant plus, et l'une ou l'autre a pu passer inaperçue.

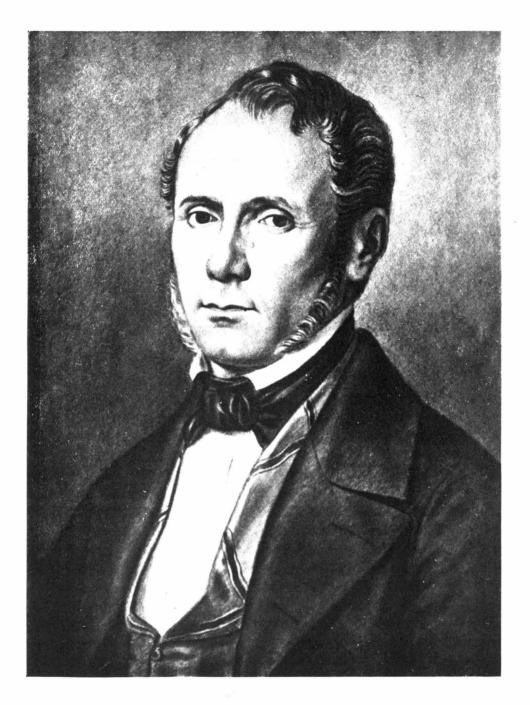
Voici la numérotation des portraits de notre recueil et la concordance avec celles d'Ongania et de Dutuit

M. V.	Portraits de	Ongania	Dutuit
1	Marie de Médicis	13	60
2	Gustave-Adolphe	18	57
3	Isabelle-Claire-Eugénie	16	118
4	Gaston d'Orléans	12	89
5	Marguerite de Lorraine	17	29
6	François de Savoie	20	69
7	Wolfgang Guillaume	19	120
8	François de Moncada	21	119
9	Ambroise Spinola	22	98
10	Jean de Nassau	23	63
11	Emmanuel Frockas	24	53
12	Albert d'Aremberg	25	25
13	Carlos Columna	26	51
14	Don Alvarez Bazan	27	49
15	Don Diègue de Guzman	28	56
16	Fra Lelio Blancatcio	29	47
17	Geneviève d'Urphé	15	45
18	Jean T' Serclaes	30	37
19	Wallenstein	31	46
20	Mary Ruthven	45	103
21	Erasme de Rotterdam	6	4
22	Antoine Triest	32	22
23	César Scaglia	33	70
24	Juste Lipse	34	28
25	Casperius Gevaert	36	55
26	Simon de Vos	67	75
27	Corneille de Vos	76	100
28	André van Ertvelt	59	102
29	Jacques Jordaens	49	40
30	Artus Wolfart	7 9	33
31	Palamedes	56	64

M. V.	Portraits de	Ongania	Dutuit
32	Horace Gentileschi	57	90
33	Lucas van Uden	63	99
34	Adam de Coster	7 5	38
35	François Franck le Jeune.	34	68
36	Nicolas Fabrice de Peiresc.	37	95
37	Jean Snellinx	80	20
38	Théodore van Loon	74	74
39	Erycius Puteanus	40	43
4 0	Théodore Rombouts	72	67
41	Jean-Baptiste Barbé	85	26
42	Carl de Mallery	86	93
43	Paul Halmalius	43	39
44	Antoine Cornelissen	95	17
45	Théodore Galle	87	88
4 6	Pierre-Paul Rubens	44	68
47	Corneille van der Geest	96	54
48	Guillaume de Vos	11	14
49	Henri van Baelen	71	73
50	Henri Steenwyck	53	48
51	Gaspar de Crayer	50	52
52	Pierre de Jode le Jeune	88	106
53	Jean Wouwerman	42	23
54	Gérard Honthorst	60	58
55	Michel Mirevelt	7 8	32
56	Jacques de Breuck	91	50
57	Corneille Schut	51	97
58	Simon Vouet	54	81
59	Juste Suttermans	5	12
60	Jean Brueghel	7	1
61	Jean Wildens	62	7 6
62	Paul Pontius	82	65
63	Déodat Delmont	4 6	85
64	Guillaume Hondius	89	35
65	Hubert van den Eynden	94	87
66	Corneille Poelenbourg	58	42
67	Jacques Callot	81	83
68	Constantin Huygens	39	59

M. V.	Portraits de	Ongania	Dutuit
69	Jean de Wael	1	16
7 0	Adam van Noort	4	8
71	François Snyders	9	11
72	Kenelm Digby	38	7 8
73	Jean Livens	55	92
74	Inigo Jones	90	7 9
75	Martin Ryckaert	65	115
7 6	Robert van Voerst	83	80
77	Adrien Brouwer	52	27
7 8	Gérard Seghers	48	71
7 9	Pierre Brueghel	8	2
80	Daniel Mytens	77	62
81	Josse de Momper	61	19
82	Sébastien Vrancx	66	31
83	François Franck	3	5
84	Aubert Mirée	35	61
85	Pierre de Jode	84	91
86	Adrien Stalbent	64	72
87	Diodore Tuldenus	41	44
88	Jean van Mildert	92	94
89	Paul de Vos	10	15
90	Jan van Ravesteyn	73	66
91	Martin Pepyn	69	30
92	Antoine van Dyck		86
93	Corneille Sachtleven	7 0	96
94	André Colyns de Nole	93	41
95	Lucas Vorsterman	2	13
96	Wenceslas Coeberger	47	84
97	Pierre Stevens	98	21
98	Jacques de Cachiopin	97	82
99	Antoine de Tassis	99	116
100	Nicolas Rockox	100	117

MAURICE VANDALLE
Membre de la Commission historique du Nord.



RUTRATO DEL PINTOR FLORENTINO DE GRAENE. HEGHO POR SU HELA FLORENTINA EN 1848.

Colección Rodriguez de Rivas, Madrid

FLORENTINO DE CRAENE SU VIDA Y SUS OBRAS

Su nacimiento y juventud.

El 26 de Octubre de 1793, en la villa de Tournai, cuna de artistas inmortales, nació Liborio-Florentino-Jose De Craene.

De familia que a las Bellas-Artes había consagrado sus actividades, su padre Pedro-Juan De Craene había sido un estimable pintor, dedicandose despues al arte mobiliario en el que logro sobresalir. De su matrimonio con Maria Ana Naert tuvo varios hijos, algunos de los cuales brillaron en el Arte, como el ya citado Florentino y su hermano Alejandro-Augusto-Francisco.

Los dos hermanos, que despues habrian de hacer celebre el apellido De Craene, fueron iniciados en el amor al Arte, por su mismo padre, y posteriormente lo ratificaron en las clases de la Academia de Dibujo, de Escultura y de Arquitectura de su villa natal. Al mismo tiempo que Alejandro seguia los cursos de arquitectura, Florentino progresaba notablemente en los de pintura, obteniendo medalla de plata en la exposición celebrada por la Academia en 1811 y de oro en las de 1810 y 1812 (1).

⁽¹⁾ Conservanse estas medallas en una colección particular de Madrid. La de 1811, al anverso lleva grabado el busto de Napoleón y las palabras: Napoleón. Emp. et Roi; al reverso: 1er Prix de la Bosse Decerne a F. Decraene. 1811. Firmada: Andrieu F. Denon dir. La de 1810 en el anverso; el busto de Napoleón: Emp. et roi; al reverso: 1er Prix decerne a F. Decraene. 1811. Firmada: Andrieu F. Denon dir. La de 1812 de mayor tamaño que las dos anteriores lleva al anverso el busto de Napoleón, con las siguientes palabras: Napoleón I Empereur des Français. Roi d'Italie, Al reverso: entre dos ramas de laurel: 5mº Sections. Pr. Prix d'apré nature. F. De Craene. Ville de Tournay. Dept de Jemmape. 1812. Firmada: Dumarest F,

Pronto los dos hermanos sintieron la necesidad de ampliar el horizonte de sus estudios para perfeccionar sus conocimientos. El primero se hace alumno particular del arquitecto Haghe, padre de Luis y Carlos Haghe, los conocidos litografos que triunfaron en Londres en la cromolitografía, y el segundo siguió pintando bajo la mirada vigilante é interesada de Piat-Marie-Joseph Sauvage (2). Este célebre artista, Pintor de Camara del Rey de Francia Luis XVI, despertó en De Craene un amor al arte academico, que influenció la obra de toda su vida.

Por entonces la afición a la litografia se extendia rapidamente por toda Europa, y eran numerosos los artistas que se preparaban a ejercitar el nuevo procedimiento.

Los hermanos De Craene consiguen con la colaboración de algunos artistas y aficionados al nuevo arte, tales como el Caballero de La Barrerie, el Conde De Lannoy y los hermanos Haghe y mas tarde la ayuda de Hennequin, fundar un establecimiento litografico en Tournai (3).

Este establecimiento que fue el segundo que se abrió en Bélgica — el primero lo había sido el M. Jobard — fue transportado a Bruxelas por Dewasme-Pletincks, saliendo de él las encantadoras laminas de « L'artiste », donde rivalizaron los Madou, los Vanderhart, los Lauteurs.

Los fundadores, poco a poco, se fueron separando de él para poder dedicarse a la especialidad a que su aptitud les inclinaba. Asi vemos a los hermanos Haghe marchar a Londres, donde se hicieron celebres en la cromolitografía y a Alejandro De Craene, salir con dirección a París, en donde habrían de esperarle resonantes exitos, que despues continuaría cosechando por Italia, y a Bélgica vuelve en la plenitud de su talento, tan fecundo en obras admirables, siendo nombrado

⁽²⁾ Vease su biografia: « Notice sur Piat-Marie-Ioseph Sauvage, ancien peintre de la Cour des Pays-Bas autrichiens, de sa Majesté Louis XVI, roi de France et de Navarre; membre de l'Académie de Peinture de Tournai (1744-1818, », par l'HILIPPE RINCHON. Bruxelles 1903

^{(3) «} De la part des Tournaisiens dans le progrès de l'art lithographique. » Tournai 1854.

Vocal de la Real Comisión de Monumentos y Caballero de la Orden de Leopoldo I de Belgica.

Por lo que se refiere a Florentino, en el acta de la sesión celebrada por el Consejo de Administración de la Academie de Dessin, de Sculpture et d'Architecture de Tournai, del dia 2 de Octubre de 1820, dice asi :

- « Séance. Présent, M. Lehon, Président; MM. le Comte de Lannoy, Delevingne-Perier et Martel-Riquez, Membres du Conseil.
- « Le Conseil, portant son attention sur le moyen le plus propre à stimuler le zèle et l'émulation des élèves, reconnaît qu'un des plus efficaces est d'accorder des récompenses à ceux d'entr'eux qui se distinguent par de grands progrès et de leur allouer, lorsqu'après avoir terminé leurs études dans notre Académie, ils désirent aller les perfectionner dans la ville capitale, un encouragement proportionné à leur faculté.
- « Il est informé que le Monsieur Florentin De Craene, qui a suivi avec succès, pendant cinq ans, les Cours Académiques, et qui, dans celui de 1819-1820, a dirigé, avec zèle et habileté, la Classe inférieure de Dessin, a fait la demande d'aller, moyennant quelque subside, terminer ses études à Paris.
- « Le Conseil, prenant égard aux dispositions de ce jeune homme; considérant qu'il pourrait acquérir à l'étude des chefs-d'œuvre de l'Art et sous les yeux des grands maîtres des talents qui tourneraient à l'avantage et à l'honneur de la ville;
- « Considérant d'autre part que la situation de la Caisse Académique, bien que les fonds en soient affectés par le Règlement à l'encouragement des élèves, ne permet pas, en ce moment, attendu la modicité de la rétribution et le grand nombre d'admissions gratuites, d'allouer à Monsieur De Craene une indemnité suffisante;
- « Décide, après en avoir amplement délibéré, qu'il sera proposé à la Régence :
- « D'envoyer à Paris le dit Monsieur De Craene, pour étudier sous les grands maîtres.
 - « De laisser indéterminé le temps pendant lequel la ville lui con-

tinuera cette faveur pour, dans le cas où elle ne serait pas satisfaite de ses progrès, la lui retirer.

« De l'astreindre, afin de se rendre un compte normal de son travail, à faire connaître régulièrement les maîtres dont il suivra les leçons, et à envoyer à la Régence, dans un terme fixé, quelque ouvrage qui puisse donner la mesure de ses progrès ».

Viaje a Paris.

A mediados del año 1821, debió de llegar el artistas a Paris, y educado como estaba su gusto artistico en un ambiente academico, no es de extrañar que en la lucha de clasicos y románticos, entonces en sus principios, su predilección se inclinara a favor de los primeros haciendose discípulo de un artista tan entusiasta de aquellas ideas como lo fué el Baron de Gros.

La entrada en el estudio de tan célebre maestro sirvió a De Craene, para hacer que su labor llena de titubeos, paulatinamente se vigorizase y adquiriera la energía y firmeza de lo estudiado.

De sus obras de esta epoca, la unica que hoy es conocida, es el cuadro que titulado « *La Reconnaissance* » se conserva en el Museo de Tournai (3), y que envió à la Academia en 1823 (4).

Se trata de una pintura con los defectos inherentes a la obra de todo principiante. Sin embargo hay en ella un discreto colorido y un dibujo correcto que deja adivinar un buen artista en formación.

De su labor litográfica de esta epoca hay dos estampas, ambas de interpretacion muy acertada, que son : una reproducion del *Silencio* de Carracci y una *Sagrada Familia* de escuela española.

En cambio ninguna miniatura nos es conocida a pesar de que De Craene debiose de perfeccionar en Paris en este genero, puesto

^{(3) «} Catalogue du Musée des Beaux-Arts, Casterman, Tournai-Paris, 1931, »

⁽⁴⁾ Su reprodución en « Arte Español » (4me trimestre de 1931) organo de la Sociedad Española de Amigos del Arte, acompañaba al articulo « El pintor Florentino Decraene, miniaturista y litografo», escrito por quien estas lineas firma La fotografia y otros datos interesantes me fueron amablemente falicitados por el Conservador del Museo de Tournai, M. Louis Pion. Tanto a este como a los Señores Adolphe Hocquet y Paul Bergmans, me complazco en mostrarles mi gratitud, por la ayuda que me han prestado

que al llegar a España, poco tiempo despues, era maestro consumado en él.

Por estos años llega a Paris, Don José de Madrazo, Pintor de Cámara de Su Majestad el Rey de España Don Fernando VII, con el fin de reclutar artistas litografos y adquirir prensas y materiales para la fundación del « Real Establecimiento Litografico », que bajó la protección de aquel Rey, funcionó en Madrid por los años de 1825 al 1834.

La selección de los artistas, que habian de trabajar en él, se hace de entre los mejores que entonces habia en París, y como De Craene es uno de los elegidos, sale para España donde fija su residencia.

Su vida en España.

En 1825 llega el artista tournaiense a Madrid é inmediatamente empieza a trabajar con sus compañeros de Paris, bajo la dirección de Madrazo, en la reproducion litografica de los cuadros del Museo del Prado, cuyas estampas constituyen la « Coleccion lithografica de Cuadros del Rey de España el señor Don Fernando VII », obra en tres tomos, verdadera joya litografica hoy rarisima, cuya ejecución que empezó en 1826, no terminó hasta bien entrado el 1832.

La importancia de los cuadros litografiados por De Craene da idea suficiente del concepto en que le tenía Madrazo, pues aparte de encargarle obras de gran celebridad y dificiles de matizar, litografió tambien el unico cuadro que de Madrazo aparece en la « Colección », asi como tambien el de su hijo Federico.

Las laminas que firma son las siguientes :

Retrato ecuestre de Fernando VII, d'après Madrazo.

Rebeca y Eliezer, d'après Murillo.

Venus y Adonis, d'après Verones.

Don Fernando Girón, d'après Caxes.

Santa Isabel, Reina de Hungria, d'après Murillo (5).

⁵⁾ En el acta de la sesion de 18 de Febrero de 1827, de la Academia de Bellas-Artes de San Fernando, se dió cuenta de una instancia presentada por Don Vicente Peleguer, en la que se

La Anunciación de Nuestra Señora, d'après Murillo.

Santa Ana y la Virgen, d'après Murillo.

La Concepción de Nuestra Señora, d'après Murillo.

Orfeo y Euridice, d'après Rubens.

Rendición de la Plaza de Breda (Las lanzas), d'après Velazquez (6). Venus y Adonis, d'après Tizian.

La Adoración de los Reyes Magos, d'après Rubens.

Maria Cristina durante la enfermedad de su esposo Fernando VII, d'après Federico de Madrazo.

Ademas de estas litografias, son de su mano otras que reproducen obras hechas por él mismo.

De dibujo admirable y acertados por la variedad de matices que encierran, son dos retratos litográficos, que debieron publicarse por estos años.

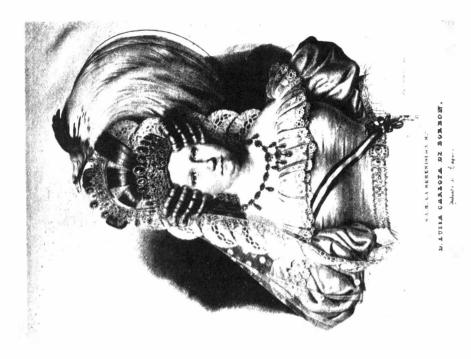
El primero es el de Su Majestad la Reina de España Doña Maria Cristina de Borbón, esposa del Rey Don Fernando VII. Retrato en ovalo. Aparece la Reina, en busto, ataviada con elegante traje y en la cabeza artistica diadema, enorme plumaje de aves de paraiso y velo de blonda. Pendiendo del cuello un gran collar con medallón que contiene el retrato de su esposo. Fuera del ovalo : Fl. De Craenc lo pint. y litg.

El Marques de Villa-Urrutia nos describe esta soberana de la siguiente forma :

« Su cabello era castaño; los ojos, pardos, parecian negros a cierta distancia, y sin ser grandes resultaban expresivos y dominantes; la boca, graciosa, con propensión constante à la sonrisa; la frente, proporcionada al rostro; la nariz, mas bien grande, sin ser bórbonica; el color, blanco nacarado; los pomulos, ligeramente rojos; las orejas, menudas y bien puestas, llamaron la atención de un marino ameri-

opone a que sea litografiada la obra de Murillo, pues dice que le fue concedido este privilegio, por acuerdo tomado en la sesiones del 17 de Diciembre de 1820 y 15 de Noviembre de 1821. Afirma que lo ha grabado y va litografiarlo, pues asegura estar versado en este arte.

⁽⁶⁾ Una de las mejores laminas de la colección, segun afirma Don Felix Boix, en su discurso de recepción en la Academia de Bellas-Artes de San Fernando,





ANA ALMERINDA MANZOGCHI POR FLORENTINO DE CRAENE. Litografia dei Musse Municipal de Madrid

St. Altesa Real la Infanta Dona Laisa Carlotta de Borron.
Liografia de Florentino de Creene
Musco Municipal de Madrid

cano (7) como las primeras que habia visto verdaderamente bellas; el cuerpo, airoso y esbelto; la figura, de intachables lineas esculturales: los ademanes, naturalmente distinguidos, y el aire siempre elegante, cualquiera que fuera el traje que vistiese, para paseo, campo, montar a caballo o recepción palatina. »

Tambien hizo De Craene, el retrato de su hermana, Su Alteza Real la infanta Doña Luisa Carlota, que aparece con lujoso vestido, velo de blonda y gran diadema. La banda de la Orden de Maria Luisa, la cruza el pecho. Este retrato lo pintó primero al oleo, despues lo litografió y por lo ultimo lo hizo en miniatura.

Se tiraron de él, dos clases de pruebas, cuya diferencia estriba en que en una de ellas aparece una cinta plegada con las siguientes palabras: Inmortalidad a S. A. la Infanta Doña Luisa Carlota de Borbón.

Asi mismo litografió el retrato de Su Alteza Real el Infante Don Francisco Antonio de Paula — marido de Doña Luisa Carlota — de uniforme con condecoraciones.

Son de su mano, tambien, los magnificos retratos de la publicación « Sres. Procuradores del Reyno en la Cortes generales de la legislatura de 1834 ».

Pero quizas el retrato que reune mas encantos, por la delicadeza y suavidad con que esta hecho, es el de Ana Almerinda Manzocchi, cantante italiana que estrenó en Madrid, hacia 1835, varias obras de Bellini.

Por esta vez el artista puede hacer un retrato sin las inevitables adulaciones de las obras palatinas, y su animo cohibido en otras ocasiones al retratar Reinas, se libra de todo prejuicio, frente a esta graciosa mujer, y adquiere una gran espontaneidad. Las refulgentes joyas y diademas de otras veces, conviertense en este retrato, en sencillas flores de un valor sentimental incomparablemente mayor.

Y por debajo la entusiasta dedicatoria de un alma apasionada : A Ana Almerinda Manzocchi, el mayor de sus admiradores ».

⁽⁷⁾ SLIDELL MACKENZIE: A Year in Spain.

Y, en fin, de sus ultimas produciones en este genero, es el retrato de Su Majestad el Rey consorte Don Francisco de Asis, esposo de Isabel II

Son todas estas laminas, ricas en variedad de matices, cumplidas muestras del perfeccionamiento a que llegó De Craene en el arte litogrâfico.

* *

De su labor como pintor al oleo, se conservan desgraciadamente muy pocas pruebas, aunque estas son tan brillantes que bastan para dar una idea del domino pictorico a que llegó su autor.

En todas sus obras se observa un dibujo correcto y un color fresco y armonioso, no incurriendo en el defectos de los miniaturistas que pintan, es decir el proceder con minuciosidad extramada en la ejecución, produciendo una obra trabajada é insitida falta de lozanía.

Aparte, naturalmente, de los retratos de Su Majestad la Reina Doña Maria Cristina de Borbón, el de su hermana Su Alteza Real el Infanta Luisa Carlota, el del marido de esta Su Alteza Real el Infanta Don Francisco Antonio de Paula, y el de Su Majestad el Rey Don Francisco de Asis, cuya descripción ha quedado hecha al tratar de sus respectivas litografias, se conserva el retrato que hizo de su esposa Doña Maria García-Rubiato.

En este retrato, cuya reprodución acompaña estas lineas, a pesar de ser su autor un miniaturista, al correr del pincel ha pintado muchos trozos, y en cambio otros los ha acariciado mas sin quitarle por esto su espontaneidad y fluidez.

Doña Maria Garcia-Rubiato, que pertenecia a noble familia castellana (8), supo animar con su espiritu delicado y culto, el trabajo del pintor, y despues de muerta dejó en él, un perfume sentimental que aromo siempre su vida.

⁽⁸⁾ Su casa solariega se encontraba en la villa de Esquivias (Toledo), de la que dijo Cervantes : « Lugar famoso por sus ilustres linajes é ilustrisimos vinos. »



DONA MARIA GARCIA-RUBIATO, ESPOSA DEL ARTISTA.
PINTADO AL OLEO POR FLORENTINO DE CRAENE.



La tradición ha conservado llena de romanticismo la manera de conocerse la bella española y el artista belga.

Bajaba por la escalera de cierta casa particular de Madrid Doña Maria, cuando por la misma subia el pintor tournaiense. Una feliz circunstancia hizo que el abanico de la española, deliciosamente ataviada con elegante vestido blanco y en cuya cabeza resplandecian dos rosas, cayese al suelo, lo que sirvió de pretexto al artista para devolverselo a su dueña con unas frases galantes pronunciadas en un defectuoso español que dejaba ver su origen extranjero. La española contesto entonces, con exquisita gracia y oportunidad, unas palabras de agradecimiento pronunciadas en correcto frances. La sorpresa de Florentino de Craene al oir hablar en su idioma natal fue grande por lo que a su admiración uniose una simpatía que fué principio de un idilio cuyo epilogo sería un enlace.

La felicidad habia de ser muy corta pues aquella bella mujer llena de vida, falleció a los veinticuatro años de edad el 20 de Octubre de 1833, al dar a luz a su primera hija.

Desde entonces la vida del artista se tiño de tristeza y el tiempo no pudo nunca arrancarde su corazón la memoria de aquel amor apasionado.

Entre los recuerdos intimos que se conservan del gran artista, figura un papel descolorido que encierra una triste significación. Dice asi :

« Como teniente mayor de la Iglesia Parroquial de San Sebastian de esta Corte, he recibido de Dn. Florentino De Craene la cantitad de ochocientos sesenta y cuatro reales de vellón, por el nicho y funeral de su difunta esposa Dona Maria García-Rubiato; cuyo funeral se ha celebrado hoy dia de la fecha, con la asistencia de ocho sacerdotes, dos cantores y su misa de cuerpo presente. Y para que conste lo firmo en estâ de San Sebastian de Madrid a veinte y cuatro de Octubre de mil ochocientos treinta y tres. Don Francisco Martinez Adan. Son 864 rls ».

De este desgraciado matrimonio nació, como se ha dicho, una niña que con el tiempo habria de ser una estimable pintora, siendo ademas una de las fundadoras del « Ateneo de Señoras », en donde brilló como gran oradora. Contrajo matrimonio en primeras nupcias con Don Gabriel Seco de Câceres, Caballero de la Orden de Malta, Abogado, Auditor Honorario de Guerra, Caballero de la Orden de Carlos III etc. y en segundas con Don Victor Navarro.

* * *

Pero donde la personalidad de Florentino de Craene alcanza su maximo esplendor es en el dicicil arte de la miniatura. Critico de tanta autoridad en esta materia, que tan cuidadosamente ha estudiado, el Sr. Ezquerra del Bayo, le califica de « ejecutante extraordinario », afirmando que el artista belga es « una de las personalidades mas salientes del retrato-miniatura en España ». y añade « sus obras demuestran una maestria de dibujo, un color acertado, y una practica seguara dificiles de emular, sobre todo en las pequeñas dimensiones, alfileres y pulseras. Parece imposible llegar a detallar con pinceles cabezas de poco mas de un centímetro, dando a los ojos su brillo, a la boca su forma y expresión, a las flores que adornan el cabello el colorido de cada petalo, resultando fresco y armonioso... (9).

Hay, en efecto, en todas sus miniaturas un dibujo francamente asombroso y un colorido lleno de matizes, formando un conjunto delicado y de transparencias deliciosas.

Su especialidad dentro del genero los retratos pequeños para alfileres, medallones y pulseras.

Y aunque los trajès de la epoca, con sus colores sombrios, se prestaban poco para hacer agradables los retratos por ser dificil matizarlos, convenientemente para que no resultasen una mancha obscura, De Craene consigue vencer con gran habilidad todos estos problemas cromaticos.

Una de las primeras miniaturas que hizo a su venida a España, es el retrato del Duque de Berwick, de niño (colección del Duque de Alba y de Berwick); esta en actitud de jugar al aro, que sujeta con la mano izquierda, mientras con la diestra empuña el palo con que ha de darle

^{(9) «} Arte Español » Agosto de 1.914. Apuntes para la historia del retrato-miniatura en España por Don J. Ezquerra del Bayo.

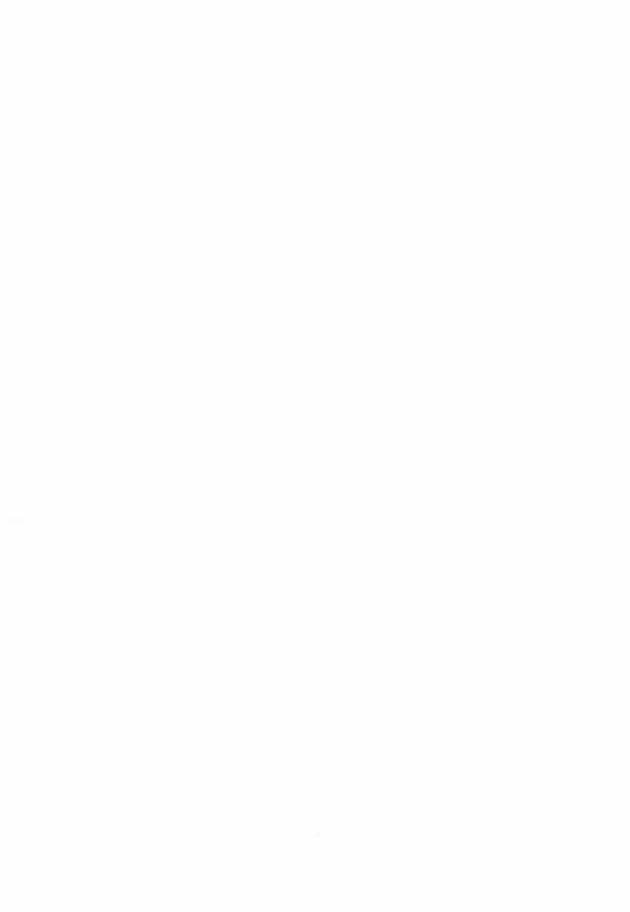


La Condesa de Corres por Plorentino De Craene. Pechado en 1829.

Colección del Duque del Infantado



HONA MARIA SALOME ICHASO, ESPOSA DEL ESCRITOR DON MANUEL MESONERO DE ROMANOS, POR PLORENTINO DE CRAENE.



impulso. Viste camisa escotada con el cuello vuelto, pantalon y chaleco blancos y chaquetilla azul a la inglesa. Fondo un jardin, donde se ve una sirena de piedra. Está firmada y fechada en 1827 (10).

Tambien de sus primeros tiempos es el retrato de la Condesa de Corres (colección del Duque del Infantado). Maravillosa es la dulzura y melancolía de esta bella dama, que parece estar reflexionando concentrada en si misma, como si prestase oido a una voz interior. Los párpados a medio entornar le dan un aspecto interesante, pudiendose reputar como una de las obras de mas sensibilidad de su autor.

El Marques de Mendigorría en sus « Memorias intimas », en pocas palabras nos ha dejado, certeramente dibujada, la silueta romantica de esta bella dama :

« La Condesa de Corres, mas conocida entonces por su nombre de pila, de Fernanda Santa Cruz, reunía una distinctión de maneras que la colocaba en el puesto culminante entre las damas mas bellas y escogidas, siendo la preferida de todo el cuerpo diplomatico y de los aficionados al vals... »

En la exposición de la « Miniatura-Retrato » que organizada por los « Amigos del Arte » se celebró en Madrid en la primavera de 1916, se presentaron, de este autor, seis miniaturas propiedad del entonces Rey de España, Don Alfonso XIII. Eran estas, retratos de la familia del Infante Don Francisco de Asis de Borbón, despues Rey consorte por su matrimonio con Doña Isabel II.

Ademas del retrato de este, las restantes miniaturas son los de sus hermanos : Su Alteza el infante Don Enrique y la Infantas Doña Isabel. Doña Luisa, Doña Josefa, Doña, Maria Cristina y Dona Maria Amalia. Todas hechas hacia 1838.

Un año despues, en 1839, este firmada el retrato del niño Joaquin Fernandez de Cordoba, primogenito de los Condes del Sástago, propiedad hoy de la Marquesa de Argelita. Hacia 1840, debio de ejecutar el retrato de una « Señora desconocida » de la Colección Baeza; en

⁽¹⁰⁾ Catalogo de las Miniaturas y pequeños retratos pertenecientes al Duque de Alba por el Sr. Ezquerra del Bayo.

1841 firma el del Infante D. Francisco Antonio de Paula (Colección Villares Amor), y en 1842 el retrato de Isabel II, hoy propiedad del General Ezpeleta.

En la colección de Don Joaquin Ezquerra del Bayo, una de las mas importantes de España, se conservan de este autor :

Los retratos de Su Alteza Real la Infanta Luisa Carlota, y los de sus hijas las Infantas Doña Isabel, Doña Luisa y Doña Josefa.

Las tres obras primeras pueden admirarse hoy en el « Palacete de la Moncloa. Museo de la Epoca de Goya », donde su poseedor, Director del mismo, las tiene en deposito. Figuraron en la « Exposition de la Miniature » celebrada en Bruxelas en 1912, y posteriormente en la organizada por los « Amigos del Arte » en la primavera de 1916.

Ademas el retrato de un « Diplomatico », admirable, dado la reducido de las dimensiones, por la limpidez de los bordados del uniforme, y el de « Señora desconocida », tambien muy interesante.

Figuran tambien obras de De Craene en las colecciones siguientes : Sra. Condesa de Alcubierre : Retrato de Doña Francisca de Magallón y Rodríguez de los Rios, Condesa del Sástago.

Sra. Viuda de Rodriguez de Rivas : Retrato de Su Majestad la Reina Doña Maria Cristina de Borbón y el de su hermana Su Alteza Real la Infanta Doña Luisa Carlota, con la particularidad el primero de estar hecho sobre papel. Tambien un dibujo que representa a una « Mujer joven » en actitud pensativa, con la cabeza apoyada sobre una mano. Por detras y de mano del artista : « A la Señorita Marta ».

Señor Conde de Sallent : « El Marques de Villavieja de uniforme ». Señor Conde de Muguiro : « Retrato de Don Aureliano Beruete y Larrinaga ».

Señor Don Mariano Marin de la Viña : « Retrato de un Diplomatico ».

Señorita Sanchez de Toca : « La primera Marquesa de Toca a los veintinco años de edad ».

Señorita Garcia-Loygorri : « Sra. Condesa de Vistahermosa ».

Sres. de Mesonero-Romanos : Maria Salome Ichaso, esposa del escritor Don Manuel Mesonero-Romanos ».

En la colección de la fallecida Infanta Doña Isabel se conservaba un retrato de la Infanta Luisa Carlota de Borbón, que figuró en la Exposición de Madrid de 1916.

* *

En 1849 la Reina Isabel II, a quien De Craene habia retratado desde los cuarenta dias de edad, le nombró Pintor Honorario de Camara, y con fecha de 14 de Diciembre de dicho año se envia al artista el oficio en que se le comunica este honor. El 18 del mismo mes y año paga los derechos correspondientes a su nombramiento (11) y el 21 jura el cargo. El documento en que este consta dice asi:

Don Florentino De Craene.

P. Jurais servir bien y fielmente a la Reina Doña Isabel II en la plaza de Pintor Honorario de Camara para que habeis sido nombrado, procurando en todo su provecho y apartando su daño; y dar cuenta a los Jefes de cuanto sepais que pueda ser contrario a su Real servicio y perjudicial a su Real Persona é interes R. Si juro.

Si asi hiciereis, Dios os ayude, v si no, os lo demande. R. Amen. »

Poco tiempo despues moria, a los 56 años de edad, el 25 de Febrero de 1852.

* * *

No hay en su producción esa penetración psicologica ó esa mordacidad ó ironía que existe en las obras de los grandes maestros, pero se encuentran en ellas una bondad, una dulzura y una delicadeza que las hacen aparecer deliciosamente risueñas ó dulcemente melancolicas, interpretando con fidelidad la idea y caracter de la generación que retrato: la del romanticismo.

Desde el fondo de sus marfiles nos sonrien hoy, plenas de distinción y finura, las damas mas bellas y elegantes de la epoca y conservan los

⁽¹¹⁾ SR. SANCHEZ-CANTON. Los pintores de Camara de los Reys de España, Madrid 1916.

caballeros, dentros de sus uniformes, un gesto de empaque aristocrâtico, todo ello entonado y amable.

Hay ademas diluidas por sus obras una suave melancolia que el mol del siglo imprimio en los rostros de aquella generación española, cuya Realeza y Nobleza nos ha trasmitido con exquisita sensibilidad el arte de Florentino. De Craene

MARIANO RODRIGUEZ DE RIVAS. Madrid

BIBLIOGRAFIA

Barcia (Angel Maria).

- « Catalogo de los retratos de personajes españoles existente» en la Biblioteca Nacional ». Madrid 1905. Paginas 135-37-39, 332, 41, 493-494 y 503. Benezit
- « Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs, Graveurs ». Paris 1924. Tomo 2, p. 48. Beroqui (Pedro).
- «Apuntes de la historia del Museo del Prado». Madrid 1932. Paginas 11, 12 y 13. Boix (Felix).

Discurso de recepción en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Madrid 1933. P. 51. Cloquet (Louis).

- « Les artistes wallons, Collection de Grand Artistes des Pays-Bas ». Bruxelles 1913. P. 79.
- « De la part des tournaisiens dans le progrès de l'art lithographique ». Tournai 1854.

De Mauri (L.).

« L'amatore du Miniature su avorio » (Secoli XVII-XVIII-XIX). Manuali Hoepli. Milano 1918. P. 51 y 166.

Exposiciones.

« Wiener Kongrehausst in K. K. osterr. Mus. Fürkunts u. Industriele » 1896. Numero 1452.

Min. Ausst. Berlin 1906. (Salons Friedman und Weber) Nº 8.

Kat.: Jubil. Ausst. des Mannheimer Altertumsvereins. 1909.

Wistawa Miniatur i Svewetk we Lownie, 1012

- « Exposition de la Miniature » Bruxelles 1912. Numeros de Catalogo 675-6-7.
- « Exposicion de la Miniatura-Retrato » Madrid 1916. En el prologo del Catalogo firmado por D. Joaquin Ezquerra del Bayo, y los numeros siguientes : 491 al 510.
- « Exposición del Retrato del Niño en España ». Madrid 1925. En el prologo del Catalogo firmado por Don Joaquin Ezquerra del Bayo. P. 51, v los numeros 154 y 155.
- « Exposicion del Antiguo Madrid ». Madrid 1926. Numeros de Catalogo : 415-477-478 y l. 334.

Ezaucrra del Bavo (Joaquin).

« Apuntes para la historia del retrato-miniatura en España » en Arte Español. Agosto de 1914. P. 145.

Ezquerra del Bayo (Joaquin).

« Catalogo de las Miniaturas y pequeños retratos pertenecientes al Exemo, Sr. Duque de Berwick y de Alba ». Madrid 1924. P. 52.

Juxnta de Iconografia Nacional.

- « Retratos de Personajes Españoles » Indice illustrado. Cuaderno Quinto. Matthieu (Ernest).
 - « Biographie du Hainaut » Enghien 1902-1905.

Ossorio y Bernard (Manuel).

« Galeria Biografica de artistas españoles del siglo XIX ». Madrid 1868. Tomo I, pp. 166 y 167.

Rodriquez de Rivas (Mariano).

« El pintor Florentino De Craene, miniaturista y litografo » en Arte Espanol aº trimestre de 1931.

Rodriquez de Rivas (Mariano).

« Mujeres de Florentino De Craene ». « La Condesa de Corres, ô la dama » en Ellas de 14 de Mayo de 1933. « Almerinda Manzocchi, ô la mujer », en Ellas de 21 de Mayo de 1933. « Maria Garcia-Rubiato, ô el amor » en Ellas de 28 de Mayo de 1933.

Sanchez-Cantôn (Francisco Javier)

- « Los pintores de Camara de los Reyes de España ». Madrid 1916. P. 177. Siret (Adolphe).
- « Dictionnaire Historique y Raisonne des Peintres de toutes les écoles ». Berlin 1924. Tomo I, p. 262.

Thieme-Becker.

« Kunstler Lexicon ». Leipzig 1913. Tomo VIII, pp. 529 y 530.

LA CHÂSSE DE SAINT SYMPHORIEN*

La châsse de Saint Symphorien (1) a été exposée en 1911, à Charleroi (2). En 1928, nous l'avons étudiée, à Mons, devant les membres du Congrès de la Fédération Archéologique et Historique, lors de la visite de l'Exposition des orfèvreries, réunies temporairement à Sainte-Waudru. Nous venons de contrôler les notes prises en cette dernière circonstance; ce sera l'objet de cette publication.

La châsse a été classée par certains érudits comme une œuvre du XIII^e siècle (3); en réalité elle remonte aux environs de 1160 et fut restaurée un siècle plus tard. Une analyse permet d'ailleurs de déterminer assez aisément les parties les plus anciennes et les renouvellements (4).

La châsse de Saint-Symphorien a la forme d'un sarcophage, comme la plupart des reliquaires de ce genre créés dans les régions mosanes à l'époque romane : les châsses des saints Mengold et Domitien à Huy, de saint Servais à Maestricht, de saint Héribert à Deutz; citons encore les châsses prégothiques des saints Georges et Ode à Amay, de sainte Ermelinde. autrefois à Meldert et de sainte Amelberghe, à Zusteren.

Elle repose sur une base rectangulaire chanfreinée vers le haut.

Communication faite à l'Académie d'Archéologie en 1933.

⁽¹⁾ Saint-Symphorien : village à l'Est de Mons, sur la route de Binche.

⁽²⁾ No 5 du Catalogue et Les Arts Anciens du Hainaut, pl. p. 224.

⁽³⁾ M. Jules Destrée en dit quelques mots dans le 1 ivre d'Or de l'Exposition p. 348: La châsse de Saint-Symphorien lez-Mons (nº 5) fut une véritable découverte. Quelques semaines avant l'ouverture de l'Exposition elle était encore recouverte d'un badigeon doré qui en cachait complètement les émaux et les ciselures, Nettoyée, elle s'est révélée comme devant dater du XIIIe siècle.

⁽⁴⁾ Cfr. Catalogue des Arts Anciens du Hainaut, p. 326.

FIG. 1.— CHASSE DE SAINT SYMPHORIEN (NIT ET NIHT STÈCLES),

Fig. 2. CHASSE DE FAINT SYMPHORIEN

7



Fig. 3. — Le Christ bénissant.

Cette plinthe est garnie de bandes en métal, les unes gravées de cœurs ou de losanges rehaussés de fleurs de lys, de quatre-feuilles et de fleurons (fig. 1, 2, 3), les autres d'émaux champlevés (1), de guillochis et de cavités circulaires (fig. 1 et 4).

La première série d'ornements remonte au XIII^e siècle, la seconde se classera au XII^e siècle.

En effet, les bandes champlevées et creusées de cuvettes (fig. 1 et 4 au bas) se retrouvent sur une foule de travaux exécutés aux régions de la Meuse vers 1145-1180 (la châsse de saint Ghislain, le bras reliquaire de saint Ursmer, provenant de Lobbes et aujourd'hui à Binche, le chef reliquaire de saint Alexandre, etc.).

Au flanc de la châsse on voit neuf colonnettes, deux grandes et sept petites, les unes et les autres à fût torse.

Des bases à double tore et des chapiteaux munis d'une sorte de crochet caratérisent ces supports, lesquels ont perdu leur revêtement de métal.

Les petites colonnettes supportent des cintres garnis sur un seul côté de figures gravées (fig. 1). Ce sont des anges qui manient des encensoirs; d'autres écrivent ou songent; d'autres jouent avec un soleil hélicoïdal ou un croissant lunaire, dans un firmament peuplé d'étoiles en forme de rosace.

Les cintres abritent les figures des apôtres. Chacun des douze est représenté debout sous une arcature gothique, que soutiennent des demi-colonnettes à double crochet.

Il y a là (fig. 2), de gauche à droite (I), saint Pierre et ses clefs, saint André et sa croix (V), qui n'est pas encore en X. Les quatre autres disciples du Christ ne sont guère identifiables : l'un (II) tient un livre, l'autre (III) un livre et une palme, un autre encore (IV) pose la main sur un glaive engainé. le dernier à droite a le mot DEUS gravé sur son manteau.

Au flanc opposé se suivent, tout en conversant, saint Barthélémy, tenant le coutelas qui servit à l'écorcher, saint Jacques le pèlerin

⁽¹⁾ Les émaux sont teintés du bleu foncé au blanc, du vert au jaune; on y retrouve des points rouges.

appuyé à son bourdon, saint Paul avec son glaive, saint Mathieu et sa hallebarde, saint Jean et la coupe qui devait servir à l'empoisonner, enfin saint Thomas l'architecte, tenant un plan.

Les douze ont les pieds nus et portent comme vêtements une tunique et un manteau; ils se détachent sur un fond qui est rehaussé de feuillages stylisés, inspirés du lierre, de l'érable, de la vigne, du houx ou du chêne. Pour un seul, saint Jacques le Majeur (fig. 5), détail charmant, les végétaux ont fait place à des coquilles, insigne iconographique du patron des pèlerins qui cheminent vers Compostelle.

Un large bandeau, rehaussé d'émaux champlevés et de cuvettes creusées parmi les guillochis, sépare la partie supérieure de la châsse et sa toiture. Ces décors datent du XII° siècle; ils sont pareils à ceux qui ornent la base du reliquaire.

Chaque versant de la toiture porte des reliefs et des sortes de gravures obtenues par champlevage. Ce sont, selon le premier procédé (fig. 2), un ange debout, la figure en buste de la Justice (JUSTICIA), puis un évangéliste écrivant entre deux anges, enfin des bandes de motifs estampés.

Les plaques gravées montrent des anges porteurs de chandeliers, un évangéliste et un ange, un personnage, vu de face, dans des flots ondulant en dôme, puis des feuillages divers et stylisés.

Il saute aux yeux que les reliefs sont de beaucoup plus anciens que les gravures; celles-ci sont contemporaines des apôtres rangés aux flancs du reliquaire (vers 1280); ceux-là, au contraire, indiquent l'époque romane.

L'évangéliste écrivant (fig. 2 à droite) rappelle un scribe d'époque classique; l'influence antique est marquée sur son visage imberbe et se révèle dans son vêtement. Il est à rapprocher de miniatures préromanes (1); avec les deux anges qui l'accompagnent il constitue une partie relativement intacte de l'ornementation ancienne de la toiture.

⁽¹⁾ Voyez les évangélistes du Codex Carolinus de Vienne et de l'Evangéliaire de Charlemagne au trésor d'Aix-la-Chapelle : fig. 96, 97. Woltmann und Wormann, Die Malerei des Mittelaters, Leipzig, 1916.



Fig. 12. Evangéliste échevant (détail.), A.M. De Bruyn, Travail d'Entre-Sambre-et-Meuse, vers 122-1250



FIG. 5. — SAINT-JACQUES. Détail de la chasse de Saint-Symphorien.



FIG. 6. — EVANGÉLISTE ÉCRIVANT. Détail de la chasse de Saint-Symphorien.



Le compartiment voisin montre comment la restauration s'est faite : un ange en relief a été conservé; l'autre ange et l'évangéliste ont été renouvelés. Le versant opposé de la toiture a conservé du XII° siècle une figure de prêtre thuriféraire vu de profil, les images d'un ange, de la *Force* (FORTITUDO) et de la *Prudence* (PRUDENTIA) (fig. 1).

Deux évangélistes, deux personnages debout et des branches ornées de rinceaux viennent s'ajouter ici au XIII^e siècle.

A l'un des pignons de la châsse trône le Christ bénissant (fig. 3). Jésus porte comme vêtements un pallium et une tunique, celle-ci est ornée à la poitrine d'une sorte d'orfroi, fait de perles et de têtes de clous posés en quinconce.

Sous la tunique s'aperçoit la manche d'un bliau plissé en anneaux.

Le Sauveur bénit à la manière latine. Son visage est régulier. Un nimbe, rehaussé d'une croix pattée, l'auréole. Au rampant du pignon se lit en lettres d'or sur fond de vernis brun : NATVS - DE MATRE PUELLA SOL?? - TELLA CHRIS.

A l'autre pignon (fig. 4) trône une SEDES SAPIENTIAE. Marie, vue de face, présente aux fidèles l'Enfant-Dieu. Celui-ci, assis sur les genoux de sa Mère, bénit de la main droite et tient un volume dans la gauche. La Vierge a une sphère dans la main droite; elle pose familièrement la gauche sur l'épaule de son divin Fils. L'ensemble du groupe rappelle les Vierges romanes de Marche-les-Dames, de Léau ou d'Alsemberg.

La nimbe de Marie porte des cannelures ouvertes en éventail; bien que ce détail se retrouve dans la sculpture rhénane et westphalienne (1), il semble qu'on doive en chercher l'origine dans l'art byzantin. On peut s'en convaincre en étudiant les mosaïques de Saint-Demetrius à Salonique (2), un linteau de Saint-Marc à Venise et un sarcophage de Lyon (3). Ce genre de nimbe est plutôt rare chez nous.

⁽¹⁾ F. LÖTGHEN, Romanische Plastik in Deutschland, Pl. X-Pl. LXIV-LXV-CXII, à Cologne : une pierre tombale dite de Plectrude, à Sainte-Marie au Capitole, un tympan de Saint-Pantaléon et un autre de Sainte-Cécile; à Münster, une tête de saint Paul.

⁽²⁾ WOLTMANN UND WOERMANN, Geschichte der Malerei, fig. 47.

⁽³⁾ HAYFORD PEIRCE et Royall Tyler, L'Art Byzantin, fig. 94 a et b.

Aux rampants des pignons on lit en lettres d'or PRINCIPIUM-FINIS-LUX? Ce petit côté de la châsse a été lui aussi dépouillé de ses décors. Il subsiste cependant au-dessous de la *sedes sapientiae*, une bande de cuivre champlevée et gravée où l'on distingue des feuillages opposés en C, des cuvettes lobées et des guillochis.

Ces ornements semblent avoir souffert d'un feu excessif; la châsse aurait-elle échappé à un incendie et celui-ci aurait-il été la cause de la restauration du XIIIe siècle?

Quoi qu'il en soit, il ne paraît pas que le reliquaire roman ait été un chef-d'œuvre de nos grands orfèvres du XIIe siècle.

Il s'agit plutôt d'une réalisation d'un artisan expert en diverses techniques : gravures, émaillerie et vernis bruns, mais peu habile en modelage. Par contre les restaurations de la châsse sont dues à un artiste plus qu'adroit.

Les apôtres, les évangélistes et les anges qu'il créa se distinguent par une grande élégance dans les gestes et les attitudes. Les draperies tombent d'une façon aisée : elles suivent les mouvements déliés des corps; les visages s'éclairent d'un sourire spirituel.

Devant ces images on pense à des miniatures mais aussi aux sculptures des grandes églises. Il y a en elles quelque chose de monumental, comme dans les statuettes de la châsse de Sainte-Gertrude à Nivelles (1272-98) (1) et le saint Blaise du Trésor de Saint-Aubin à Namur (2).

Leur style les rattache aux apôtres du porche occidental de la cathédrale de Tournai.

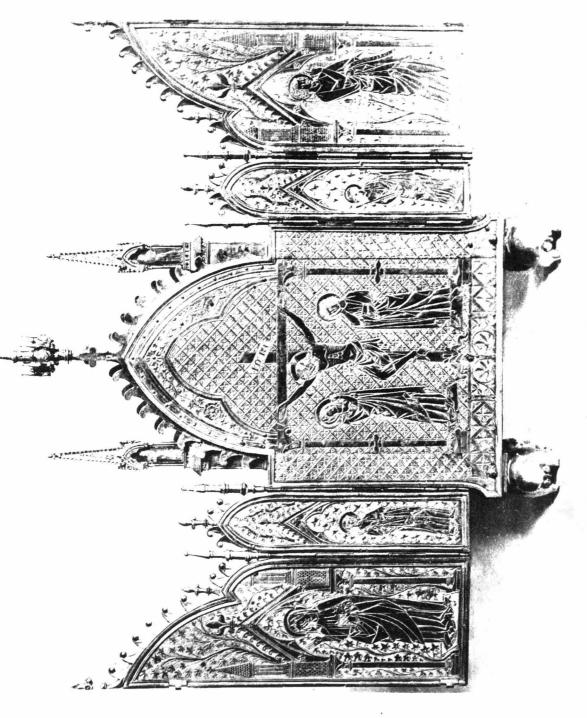
L'esprit des imagiers champenois a soufflé sur ces figurines, qui prennent, ici et là, un air finaud, comme le saint Joseph de Reims.

Malgré cette influence étrangère, à laquelle d'ailleurs aucun de nos artistes n'échappe durant la seconde moitié du XIII^e siècle (3), il s'agit de travaux de chez nous. En effet, ces orfèvreries font partie d'un groupe assez étendu et dont l'origine n'est pas douteuse.

⁽¹⁾ Le Folklore brabançon, Nivelles, 1926, p. 71 et ss.

⁽²⁾ Courtoy et Schmitz, Mémorial de l'Exposition des Tresors d'Art, Namur 1930, Pl XIII.

⁽³⁾ Sculptures conservées au Pays Mosan. Introduction, p. 25 et ss. Courtoy et J. Schmitz, op. cit., p. 7.





Ce groupe est constitué de pièces, les unes aujourd'hui à l'étranger, les autres conservées dans le pays.

Parmi les premières, il y a le polyptyque de Floreffe, deux cuivres gravés et champlevés du British Museum, la croix de la collection d'Arenberg, une couronne et deux croix, jadis aux Dominicains de Liége.

Parmi les secondes, on compte des reliquaires du trésor des Sœurs de Notre-Dame à Namur, un petit triptyque du couvent du Sacré-Cœur à Mons, une plaque fixée au dos de la Vierge de Pélerinage à Walcourt et diverses croix, dont une, aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, proviendrait de Salzinnes.

Examinons en premier lieu le polyptyque de Floresse (1) en portant notre attention particulière, non sur la face mais sur le revers (fig. 7).

Il saute aux yeux que nous avons devant nous une œuvre du centre artistique où fut exécutée la restauration gothique de la châsse de Saint-Symphorien.

Ici et là, les personnages s'apparentent par le style, les attitudes, les gestes et les draperies; ils ont les mêmes expressions.

Le saint Pierre et le saint Paul sont frères, incontestablement, des apôtres que nous avons décrits. Ils s'abritent sous des arcatures et surgissent d'un fond guilloché et semé de feuillages. On pourrait multiplier les rapprochements; ceux-ci s'indiqueront lors de l'examen d'autres travaux de la même école.

Décrivons maintenant les plaques du British Museum. Elles mesurent environ 40 cm. de haut. Sur l'une (fig. 8) on voit un saint Barthélemy d'allure monumentale; il a la tête petite, les bras assez courts, le corps très allongé.

L'apôtre est debout sous une arcade ogivale, il tient le coutelas, qui sert à le désigner, et un livre.

⁽¹⁾ Musée du Louvre n° 207 du Catalogue de l'Orfévrerie par J.-J. Marquet de Vasselot. — E. Molinier, Donation de M. le baron Adolphe de Rothschild au Louvre, Paris 1902, n° 1. — P. Courtoy, La Vierge de la Trésorerie de Walcourt, (Ann. de la S. Arch. de Namur), t. XXXVII, p. 330 ct ss. — Van Ysendyck, Monuments classés del'Art flamand. Livraison R. Pl.4, 1° série III. — von Falke, Illustrierte Gechichte des Kunstgewerbes rapproche (p. 308-09) le polyptyque des deux croix et de la couronne autrefois aux Dominicains de Liége. (Voir Helbig et J. Brassinne, L'Art Mosan, t.·I, p. 106).

Des feuillages inspirés du chêne, de l'érable et du lierre, garnissent le fond de la composition. Deux anges thuriféraires dominent celle-ci. Sur l'autre plaque figure la Crucifixion. Jésus est mort : yeux clos, il incline la tête; son corps attaché par trois clous à la croix s'affaisse et tire sur ses bras (fig. 9).

Marie, à droite du Sauveur, joint les mains; elle est debout; la jambe gauche portante et la droite infléchie lui donnent une pose sinueuse.

Saint Jean, dans une attitude plus ferme, s'attriste, la tête appuyée à sa main droite. Le fond de la scène est rehaussé de feuillage de lierre et d'érable.

Au pied du gibet est posé un calice de profil roman; par sa coupe évasée, son nœud sphérique et son large pied il rappelle celui que façonna le Frère Hugo.

Derrière la partie supérieure de la croix se voit un soleil hélicoïdal, le croissant lunaire, puis des étoiles, en forme de rosaces. Ces astres sont rendus de la même façon sur la châsse de Saint-Symphorien (fig. 1) où figurent des anges pareils à ceux représentés ici.

Il est évident que la Crucifixion du British Museum n'a pas le fini et les modelés de celle qui est gravée au revers du polyptyque de Floreffe.

Il s'agit cependant d'un travail de la même région artistique. L'un est d'un orfèvre raffiné, l'autre d'un artisan à la main assez lourde.

Les deux Crucifixions dont il vient d'être question sont à rapprocher d'un calvaire fixé sur un joli reliquaire que possèdent les Dames du Sacré-Cœur à Mons (fig. 10 et 11) (1).

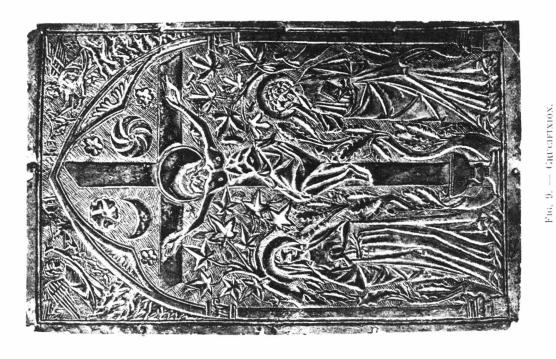
Les personnages y sont traités en relief sur un fond de végétation qui nous est devenu familier. Cette flore couvre le revers du reliquaire et enrichit son pied; elle s'étend entre des pointillés, tracés en rubans ondulants, semblables à ceux de la châsse de Saint-Symphorien; on dirait même, qu'ici et là, on fit usage du même outil.

Un examen du revers de la croix, dite de Salzinnes, que possèdent les Musées royaux d'Art et d'Histoire (2) permet de joindre ce bel objet aux œuvres déjà réunies.

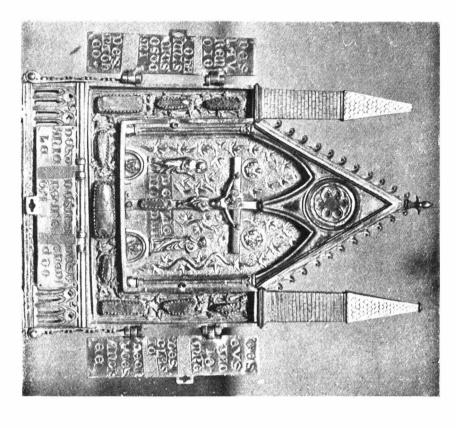
338

⁽¹⁾ Exposé à Charleroi en 1911 (catalogue, nº 24, p. 336) et à Sainte-Waudru de Mons en 1928.

⁽²⁾ JOSEPH DESTRÉE: Les Musées des Arts décoratifs et Industriels du Cinquantenaire et de la Porte de Hal. Nous comptons reprendre l'étude de cette croix dans le Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire.







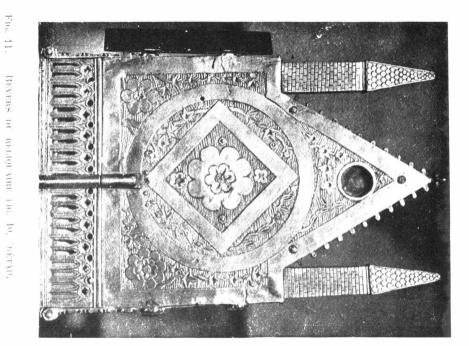




Fig. 13. — Revers de la Croix de Victoria and Albert Museum.

Londres.



Fig. 14. — Croix de la collection d'Arenberg Vers 1250, détail du revers.



Fig. 15. - Plaque fixée au Revers de la Vierge de pélebriage à Walcourt, Vers 1250, détail).

On y voit des feuillages de lierre, que nous connaissons. Ces décors, inspirés de la flore du terroir, procèdent d'ornements stylisés aimés de nos orfèvres romans et dont continuaient à faire usage le Frère Hugo et ses élèves.

On en trouve la preuve dans l'analyse du revers du phylactère, provenant de Nivelles, qui est aujourd'hui aussi aux Musées royaux (1). On y voit, comme sur les reliquaires de saint André au trésor d'Oignies (2), un personnage sacré dans un entourage de rinceaux sinueux. Ce système décoratif fut appliqué par les orfèvres à qui nous devons une admirable série de Croix conservées à Walcourt (3), à Givry et à Treignes (4), au Victoria and Albert Museum (fig. 13) et dans la collection d'Arenberg (fig. 14). Parfois des architectures, de profils d'abord romans puis gothiques, complètent ou remplacent l'entourage végétal:

La plaque fixée au revers de la Vierge de pèlerinage à Walcourt (fig. 15) est à cet égard une œuvre intéressante. Elle montre (5) la transition entre deux esthétiques. Les apôtres, trois par trois sur quatre rangées, s'abritent sous des galbes trilobés. Ces arcatures gothiques portent des architectures figurées, comme aimaient à tracer les enlumineurs romans et byzantins.

Par les gestes un peu gauches, les poses et la draperie, les disciples du Christ sont ici plus près des personnages qui animent le revers de la Croix de Walcourt que les apôtres de la châsse de Saint-Symphorien. Les rinceaux qui les entourent sont en partie stylisés et en partie d'allure naturaliste.

Le groupe d'orfèvreries réalisé pourrait être élargi.

Joignons y une curieuse figure d'Evangéliste (6) (fig. 12).

Le dépositaire de la parole divine est assis; il se penche pour écrire

⁽¹⁾ JOSEPH DESTRÉE, Bulletin des Musées royaux, janv. 1904. Sculptures conservées au Pays mosan, fig. 8. — F. Courtov, Bulletin des Musées royaux, 1930, p. 93.

⁽²⁾ COURTOY et SCHMITZ op. cit, pl. IX.

⁽³⁾ Un détail de cette œuvre est reproduit dans la Revue d'Art, 1926, p. 60.

⁽⁴⁾ Voir Courtor et Schimtz: Mémorial des Trésors d'Art Namur 1930, pl. XII, p. 7.

⁽⁵⁾ Voir notre note: la Revue d'Art, 1926, p. 59-61, fig. 2.

⁽⁶⁾ Elle appartient à M. De Bruyn qui a été assez aimable pour me la signaler et m'autoriser à la publier. Je l'en remercie vivement.

dans le volume qui se déroule sur son pupitre, meuble curieux dont les formes architectoniques se retrouvent en étudiant la toiture de la châsse de Saint-Symphorien (fig. 1 à droite).

L'évangéliste s'abrite sous un trilobe soutenu par des chapiteaux à double crochet. Au-dessus de l'arcature s'étendent des architectures : un temple à fronton triangulaire, une coupole à toiture godronnée.

Ces détails, que nous avons rencontrés en étudiant la plaque de Walcourt (fig. 15), et la technique spéciale selon laquelle le relief a été obtenu (par champlevage comme à Saint-Symphorien), tout montre la parenté qui unit ces orfèvreries.

Il en est d'autres en France : au Musée de Dijon (1), à l'Hôtel de Cluny (2), au Louvre (3) ou au trésor de Reims (4), en Allemagne et en Italie mais la place et l'illustration nous étant limitées, le chercheur voudra bien nous excuser de ne pas les décrire.

Il y trouverait soit des personnages (5), soit des ornements, soit des détails techniques (6) du même genre que ceux dont nous venons de dire quelques mots.

Ainsi, entre des œuvres diverses et dispersées s'établit un lien; leur commune origine se précisera. La châsse de St Symphorien, le tryptique de Floreffe, les reliquaires d'Oignies, la plaque de Walcourt indiquent les régions d'où elles proviennent : l'Entre-Sambre et Meuse et le Hainaut.

Quant à la date d'exécution de ces objets elle se trouve entre 1225 et 1300 environ. Les plus anciens, où se conservent quelques souvenirs romans, remontent à 1225-1260; les autres, où le gothique triomphe sans partage, furent créés vers la fin du siècle et sont de

- (1) Un phylactère polylobe; no 1341 de l'inventaire.
- (2) Un phylactère.
- (3) Un tryptyque dans la Donation Martin Leroy et la monstrance nº 137 du catalogue de l'orfèvrerie.
 - (4) Le reliquaire de saint Pierre et de saint Paul.
- (5) Un personnage écrivant à son pupitre (Saint Jean Chrysostome) du triptyque reliquaire de la Donation Martin Leroy rappelle fort les évangélistes de la châsse de Saint Symphorien. Confronter fig. 1 et Pl. XXXI de la Collection Martin Leroy.
- (6) Les fonds, en rubans horizontaux ou en losanges, se retrouvent sur le Reliquaire de la Donation Martin Le Roy.

peu antérieurs sinon contemporains de la châsse de Sainte-Gertrude à Nivelles (1272-98).

S'il n'est pas téméraire de tenter un classement chronologique, celui-ci donnera : les phylactères de Namur, de Bruxelles et de Dijon, les croix de Givry, d'Arenberg et de Londres et l'évangéliste de la collection De Bruyn, les apôtres de Walcourt, le tryptique de Floreffe, la châsse de Saint-Symphorien dans sa partie gothique, le reliquaire Martin Le Roy et celui de Reims, le reliquaire de Mons, les plaques du British Museum.

Classement provisoire sans doute, mais qui, une fois de plus attirera, j'espère, l'attention sur nos belles écoles d'orfèvrerie de jadis.

COMTE J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA.

QUELQUES MINIATURES MOSANES DU XII^E SIÈCLE

L'intérêt que présente la miniature mosane du XII^e siècle n'est plus à démontrer et si l'étude de ces documents est loin d'être achevée, les archéologues ont depuis longtemps attiré l'attention sur l'originalité et la haute valeur artistique de ces productions de même que sur les affinités étroites qu'elles présentent avec les œuvres contemporaines d'orfèvrerie.

C'est ainsi que, dès 1913, MM. les professeurs Laurent et Brassinne pouvaient déterminer la provenance et la date d'un feuillet isolé et absolument dépourvu de texte de la collection Wittert, en se basant uniquement sur les analogies que ces deux miniatures offrent avec l'autel portatif de Stavelot. Certaines particularités communes aux deux œuvres (rendu du corps et des draperies, emploi de la couleur, composition des sujets) leur permettaient d'affirmer que les enluminures avaient été produites à la même époque et dans la même région que l'autel portatif (1) (fig. 1 et 2).

Dans un même ordre d'idées, H. P. Mitchell signalait en, 1919-20, des analogies tout aussi curieuses entre la célèbre Bible de Floreffe (Br. Mus., Add. Ms. 17.738) et les gravures de la couronne de lumières d'Aix-la-Chapelle, attribuées à Wibert (2). Ces similitudes,

⁽¹⁾ M. LAURENT et J. Brassinne, Etude critique de deux miniatures de la collection Wittert, Bullet. de la Soc d'art et d'histoire du diocèse de Liége, XX (1913), pp. 1-19.

⁽²⁾ H.-P. MITCHELL, Some enamels of the school of Godefroid de Claire, Burlington Magazine, 35 (1919), pp. 217-221 et Pl. XI e; 36 (1920), pp. 18-27 et Pl. XII; 37 (1920), pp. 11-18.



Fig. I. — Sacrifice d'Abraham, Miniature Wittert, (resto)



Fig. II. - Histoire de Jacob, Miniature Wittert, (verso)



Fig. III. — RENCONTRE D'ABRAHAM ET DE MELCHISÉDECH.

Londres, South Kensington Museum (ms. 413)

que V. Griessmaier vient de souligner à nouveau (1), attestent d'une façon péremptoire l'influence qu'exerça le style mosan sur l'art des orfèvres rhénans.

Par-delà le Rhin, nous retrouvons encore son influence dans les manuscrits de Westphalie (2). A. Boeckler indique à ce propos, le rôle d'intermédiaire que Wibald, abbé de Stavelot et de Corvey, a pu jouer dans ce domaine. Selon l'archéologue, la Bible de Floreffe et les manuscrits qui s'y rattachent doivent être considérés comme l'une des plus intéressantes et des plus puissantes créations du XII° siècle.

Jusqu'ici, la Bible de Floreffe n'a pu être localisée ni même datée avec certitude. Par contre, il a été possible de rattacher à ce manuscrit une série d'enluminures qui, selon toute vraisemblance, ont dû être élaborées dans le même atelier que la Bible.

P. Wescher (3) signale notamment à ce sujet deux codices, l'un à Bruxelles (B. R. lat. 10.527), l'autre à Berlin (Cabinet des Estampes. Ms. 78 A 8) et une miniature isolée du South-Kensington Museum de Londres (Ms. 413). Le premier de ces codices est un évangéliaire dont la parenté avec la Bible de Floreffe est indéniable (4). Le deuxième est fragmentaire; il comporte une suite d'enluminures de pleine page, sans texte, qui ont dû faire partie du psautier (5).

Quant à la miniature isolée de Londres (6), elle serait, au dire de P. Wescher, l'œuvre du même artiste qui illustra le psautier de Berlin. Format et coloris sont identiques, dit-il, et si la miniature du South-Kensington Museum présente une facture plus légère que le psautier, nous pouvons attribuer cette divergence à une évolution dans la manière de l'artiste.

La chose est possible mais il semblerait tout aussi logique de croire

⁽¹⁾ V. GRIESSMAIER, Zu den Gravierungen des Aachener Kronleuchters, Fesischrift Strzygowski, Klagenfurt, 1932, pp. 72-75

⁽²⁾ A. BOECKLER, Die Corveyer Buchmalerei unter Einwirkung Wibalds von Stablo, Bömer Festschrift (Westfälische Studien), Leipzig. 1928, pp. 133-147.

⁽³⁾ P. WESCHER, Eine Miniaturhandschrift des XII. Jahrhunderts aus der Maasgegend Beiblatt zum Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen, XLIX (1928), pp. 90-94.

⁽⁴⁾ ID., op cit., fig. 2 et 3, p. 92.

⁽⁵⁾ Ip., ibid. fig. 1, p. 91.

⁽⁶⁾ ID., ibid., fig. 4, p. 93.

que la miniature de Londres a pu être l'œuvre d'un autre artiste mosan (fig. 3) (1).

La légèreté de touche qui la caractérise l'oppose assez nettement à celle que nous rencontrons, par exemple, dans l'histoire d'Agar du Psautier de Berlin (2). Cette dernière illustration est, d'autre part, décomposée en deux tableaux superposés et absolument distincts, tandis que la miniature de Londres, qui représente la rencontre d'Abraham et de Melchisedech, constitue un tableau unique délimité par un seul encadrement. L'ensemble comporte, à vrai dire, deux parties distinctes dont l'une occupe la moitié supérieure de l'enluminure tandis que l'autre en occupe le champ inférieur, mais il y a entre elles une liaison évidente établie par le côteau vallonné qui unit, plus qu'il n'isole, les divers acteurs des deux niveaux.

Or cette disposition caractéristique se retrouve exactement dans les deux miniatures ornant le feuillet de la collection Wittert (3) et les analogies entre le feuillet de Londres et celui de Liége sont si frappantes que nous n'hésitons pas à en faire l'œuvre d'un même artiste.

Nous notons, en effet, de part et d'autre, outre le système de composition signalé ci-dessus, la même bordure extérieure faite de bandes juxtaposées aux tons dégradés de l'extérieur vers l'intérieur (gamme de roses au manuscrit Wittert et de bleus au feuillet de Londres). La colline présente les mêmes mamelons arrondis sur les deux feuillets; elle s'affaisse aux côtés latéraux comme pour permettre aux personnages du niveau inférieur de rejoindre ceux qui sont établis sur la crête même du côteau (fig. 1 et 3).

Si, des généralités, nous passons à l'examen des détails, nous trouvons des similitudes plus saisissantes encore.

Les types des personnages sont analogues sinon identiques et l'exemple le plus frappant, à cet égard, est fourni par le groupe des conducteurs de troupeaux du feuillet de Londres, auquel correspond

⁽¹⁾ La reproduction de la miniature a été autorisée par la direction du South Kensington de Londres

⁽²⁾ In. ibid, fig. 1, p. 91.

⁽³⁾ M. LAURENT et J. Brassinne, op cit., Pl. I et II. P. Wescher semble ignorer l'étude qui a été faite de ces miniatures.

celui des fils de Jacob, dans le manuscrit Wittert (verso, partie inférieure). Indépendamment des physionomies, des attitudes, des costumes, il faut noter aussi cette façon presque amusante de traiter les chevelures, tantôt en petites boucles rondes, tantôt en mèches raides, mais toujours avec un souci de les diversifier afin de permettre au-spectateur de dénombrer les unités du groupe.

Les animaux sont rendus avec vérité et habileté: les muscles sont soulignés de deux traits curvilignes parallèles, comme c'est aussi le cas dans de nombreuses œuvres d'orfévrerie mosane. Les queues sont traitées, à la façon des chevelures, en portions stylisées.

Nous retrouvons, de part et d'autre, un autel quadrangulaire semblable à celui qui se voit sur les œuvres de métal. La couronne que porte Abraham (ms. 413) est la même que porte Joseph revêtu des attributs de la royauté (ms. Wittert, verso). Les fonds présentent, dans les trois enluminures, une bande d'or caractéristique.

Les dimensions du feuillet de Londres sont légèrement inférieures a celles du feuillet de Liége (1). Mais cette circonstance ne doit pas être prise en considération étant donné que ce feuillet détaché a pu être recoupé à un moment donné pour être réuni à d'autres miniatures.

En résumé, nous pouvons admettre les conclusions suivantes : 1° la miniature de Londres et celles de Liége sont du même artiste.

2° Si la miniature de Londres se rattache réellement au psautier de Berlin, il en est de même du feuillet Wittert (2).

Quant à la localisation de cet atelier, nous croyons avec M. Usener qu'il faut la chercher, non dans la région de Namur, comme le propose P. Wescher, mais de préférence aux environs de Liége, par suite précisément des similitudes nombreuses que les miniatures présentent avec les œuvres d'orfévrerie attribuées à cette région.

SUZANNE GEVAERT

⁽¹⁾ Ms. Witter: 0,231 × 0,163; Ms. de Londres: 0,228 × 0,156. Ces derniers renseignements nous ont été fournis par M. Eric Maclagan, conservateur du South Kensington Museum, que nous remercions vivement.

⁽²⁾ La relation entre le psautier de Berlin et le feuillet Wittert a été établie par K.-H. USEMER, Reiner von Huy und seine künstleriche Nachfolge, Jahrbuch für Kunstwissenschaft aus Marburg, VII, note 1, page 37.

LA CHAPELLE FUNÉRAIRE DE MICHEL DE GAND EN L'ÉGLISE SAINT-PIAT A TOURNAI

Parmi les productions d'art lapidaire qui ont concouru à établir la renommée des sculpteurs de Tournai, au moyen âge, figurent, en première ligne, les monuments funéraires. On peut les diviser en trois grandes catégories : 1° les simples dalles posées à même le sol; 2° les stèles plaquées contre les murailles; 3° les sarcophages élevés, dressant leurs coffres au fond d'enfeus ou à l'air libre. La décoration des uns et des autres participe des systèmes de la gravure et du relief.

En dépit de la remarquable documentation rassemblée et publiée par Louis Cloquet (1) et le chevalier Soil de Moriamé (2), l'étude de la première catégorie, celle des pierres tombales, est loin d'être terminée. Tous les jours de nouveaux spécimens de ce genre sont signalés, soit en Flandre française, soit en Picardie, soit même en Champagne. Une recherche exhaustive pourrait, vu l'époque relativement précoce à laquelle remonte cette catégorie (XII° siècle), compléter la documentation relative au commerce tournaisien, tout en éclairant d'un jour nouveau les origines de la gravure.

La deuxième catégorie, celle des stèles murales, fait actuellement l'objet de la vive attention des historiens de l'art. Bruges vient de

⁽¹⁾ Notamment dans Etudes sur l'Art à Tournai (en collaboration avec A. DE LA GRANGE. Mém. Soc. Histor. Tournai, XX, 1887).

⁽²⁾ Les anciennes industries d'art tournaisiennes à l'Exposition de 1911 (Ann. Soc. Histor Tournai, XV, 1912).

reconnaître ce que ses monuments doivent, dans ce domaine, à ceux de Tournai (3). Soignies et Lessines répéteront bientôt cet aveu (4) d'autant plus révélateur qu'il se produit au moment où nous signalons toute l'influence des monuments de cette sorte dans la formation du « Maître de Flémalle » et de Roger de le Pasture (Roger Van der Weyden) (5).

La troisième catégorie de monuments, celle des sarcophages élevés, n'a pas moins contribué que les autres à la célébrité des sculpteurs tournaisiens. Nous avons parlé ailleurs (6) des tombes à pleurants exécutées par le tournaisien Janin Lomme, à Pampelune, pour les membres de la famille royale de Navarre. Parmi ces tombes, celle du roi Charles le Noble, qui date de l'année 1416, rappelle de près la tombe de Philippe le Hardi, duc de Bourgogne, achevée à Dijon en 1411, encore que toute filiation entre les deux œuvres doive être historiquement écartée, mais que, plutôt, une simple parenté d'origine s'impose. La présence de sculpteurs de la région de Tournai à Dijon même, dans la première équipe, celle de Marville, explique cette parenté et ne se trouve nullement contredite par une présence postérieure de Bruxellois, appelés par Sluter pour y former la deuxième équipe (7).

Malheureusement, au foyer même d'où rayonnèrent tant d'artistes et tant d'œuvres, peu de productions de cette classe subsistent encore. Les iconoclastes, en 1566 (8), et les révolutionnaires, en 1797 (9), ont presque tout anéanti. En général, on n'est renseigné que par des descriptions ou des dessins. C'est le cas notamment pour les magnifiques tombeaux à gisants de bronze, montés sur des lions de même

⁽³⁾ Marcelle Selschotter, Gebeeldhouwde grafsteenen uit de XVe en XVIe eeuw te Brugge (Kunst, Gand 1932, nº 6, pp. 179-188).

⁽⁴⁾ Une étude sur ce sujet nous est annoncée par M. L. Delférière, de Louvain,

⁽⁵⁾ PAUL ROLLAND, Les Primitifs tournaisiens, peintres et sculpteurs, Bruxelles 1932.

⁽⁶⁾ La Sculpture funéraire tournaisienne et les origines de l'école de Dijon (La Revue d'Art, Anvers 1929, pp. 11-34).

⁽⁷⁾ Voir DUVERGER, De Brusselsche steenbickeleren... der XIVe en XVe eeuw met een aanhangsel over Klaas Sluter en zijn Brusselsche medewerkers te Dijon, Gand 1933.

⁽⁸⁾ Voir A. Hocquet, Tournai et le Tournaisis au XVIe siècle (Mém. Acad. Roy. Belg. Lettres, in-4°, I, 1906, p. 128).

⁽⁹⁾ Voir A. Chotin, Histoire de Tournai et du Tournésis, II, Tournai 1840, pp. 378-379.

métal, qui perpétuaient la mémoire des évêques Gautier de Marvis († 1251) (10) et Gautier de Croix († 1261) (11) dans le chœur de la cathédrale.

Pourtant, l'église Saint-Quentin a eu la bonne fortune de conserver une tombe à enfeu, celle de Jacques Castaignes († 1327), qui est de toute première importance dans l'évolution du décor à pleurants (12).

D'un autre côté, la chance a favorisé l'église Saint-Piat; elle l'a même fait doublement. Deux riches tombeaux, en effet, y subsistent, malheureusement fort mutilés. Tout proches l'un de l'autre — l'un accolé, l'autre adossé à l'autel du croisillon sud (chapelle du Sacré-Cœur, autrefois de Saint-Nicolas) —, ils présentent la curieuse coïncidence de rappeler les noms de deux personnages qui furent contemporains, mais dont les conceptions politiques furent totalement opposées, le premier ayant été le vénérable et dernier représentant du régime oligarchique écroulé en 1423, le second un bouillant promoteur du régime démocratique instauré à cette date. Physionomies mises en lumière par le baron Maurice Houtart dans son grand ouvrage sur « Les Tournaisiens et le roi de Bourges » (13) et traitées, par la suite, sous forme d'une double biographie par le même auteur (14).

Le premier de ces tombeaux ne mérite ici qu'une mention, car sa forme est courante (15). Erigé par sire Marc Villain, qui fut dix-sept fois souverain prévôt de la commune de Tournai et qui mourut en 1427, après avoir eu le temps de s'occuper de sa sépulture pendant un an, il ouvre son enfeu de plus de 3 m. de largeur sur 2 m. de

⁽¹⁰⁾ Dessin au trait dans le manuscrit 928 de la bibliothèque municipale de Cambrai.

⁽¹¹⁾ Pour cette tombe et la précédente aussi voir Cousin, Histoire de Tournay, IV, 1620, p. 59.

⁽¹²⁾ A son sujet voir Paul Rolland, La Sculpture funéraire tournaisienne, loc. cit., pp. 23 et 26, ainsi que E.-J. Soil de Moriamé, Le Tombeau de Jacques Kastangnes († 1327) à l'église Saint-Quentin à Tournai (Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art. I, 1931, pp. 1 ss).

⁽¹³⁾ Ann. Soc. Histor. Tournai, XII, 1908.

⁽¹⁴⁾ Deux tombes illustres en l'église Saint-Pi.t (Revue Tournaisienne, 1911, pp. 73-75 et 98-101).

⁽¹⁵⁾ On en trouvera une description dans l'article cité ci-dessus, dans L. Cloquet, *Tournai et le Tournaisis* (Guides belges) 1884 p. 267, dans une étude, à paraître, de M. A. Hocquet.

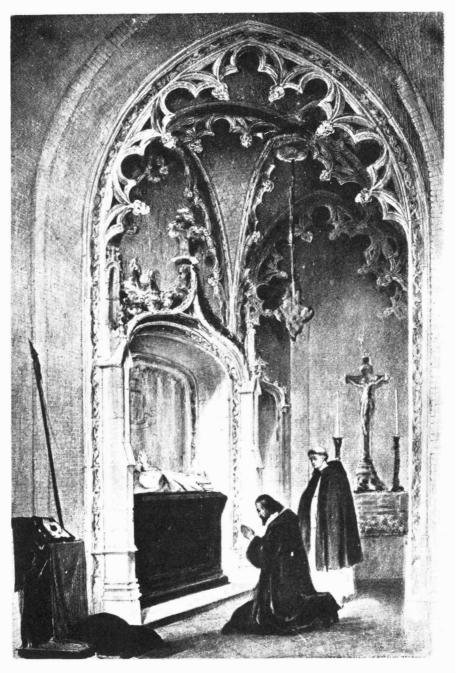


Fig. I. — Tournal, Chapelle de Michel de Gand.

Lithographie de Day et Haghes

hauteur dans le mur sud du croisillon. Son sarcophage de pierre supporta jusqu'en 1809, date d'une vente stupide, la belle statue de cuivre du gisant vêtu d'une longue robe, les mains jointes, la tête sur un coussin et sous un dais.

A l'inverse du premier, le second tombeau sort réellement de l'ordinaire. L'arcosolium y figure encore, mais c'est moins comme élément essentiel qu'à titre de partie d'un décor. L'imagination de l'inventeur a quitté l'enfeu originel pour occuper une pièce entière. Ce n'est plus un sarcophage logé dans le mur de l'église, c'est une chapelle complète bâtie en hors-d'œuvre (fig. 1). Fait pour ainsi dire unique aux Pays-Bas et qui évoque le souvenir des chapelles funéraires de Normandie et d'Angleterre.

Comme nous venons de le dire, cette chapelle est bâtie en annexe dans l'angle que fait le chœur avec le croisillon sud, du côté sud-est de l'église. On y accède par une porte dont la position est symétrique à celle de la porte de la sacristie. Elle est, dans l'œuvre, longue de 6 m. et large de 1 m. 80 (16). Sa voûte en berceau brisé porte son sommet à 4 m. 25. Trois travées divisent le long rectangle qu'elle forme en plan. Ces travées mesurent respectivement, en allant du nord vers le sud, 2 m.; 2 m. 55 et 1 m. 45 de longueur. Elles sont séparées par de très gracieux doubleaux, formés de nervures bâties sur coupe triangulaire, de 15 cm. de saillie, et présentant sur les deux faces visibles une moulure à gorge profonde dans laquelle court un rinceau ondulé, orné de feuilles tripartites, assez semblables à des fleurs d'iris, sous lesquelles naissent deux folioles. Ces cordons, issant du sol, reposent, vers l'est, sur des socles polygonaux auxquels les raccordent de délicates petites bases au profil très pur. En plus de ces moulures, les claveaux des arcs proprement dits présentent chacun six redents redentés de 35 cm. de saillie, à deux faces, munies chacune de leur fleuron particulier.

⁽¹⁶⁾ Nous exprimons ici nos plus vifs remerciements à MM. Gérard Delannay, vicaire de Saint-Piat, et Léon Delférière, professeur à l'Athénée de Louvain, pour l'aide précieuse qu'ils ont bien voulu nous prêter dans l'étude matérielle du monument. M. Delférière a parfait son obligeance en nous communiquant une photographie, prise par lui, du Sépulcre de Soignies et en nous autorisant à la reproduire.

La travée du milieu diffère des deux autres par l'ornementation de sa voûte et celle de sa paroi ouest.

La voûte, formant ici croisée d'ogives sur plan rectangulaire (fig. II), possède des formerets et des diagonaux ornés de la même façon que les doubleaux, à cette différence près que les moulures des formerets ne présentent naturellement qu'une seule face visible. Diagonaux et formerets laissent pendre chacun huit redents redentés. La clef de voûte figure une énorme escarole bien ouverte.

Dans la paroi ouest de cette travée médiane (dos à la chapelle du Sacré-Cœur) s'ouvre un enfeu en arc surbaissé de vastes dimensions (hauteur 2 m. 50; largeur 2 m.) (fig. III). Les piédroits de cet arc s'identifient avec ceux des doubleaux de la chapelle. Ils consistent, de ce côté, en deux bases rectangulaires de 15 cm. de largeur et de 25 cm. de saillie, qui supportent des pilastres à deux ressauts, terminés en trilobes sous batière et couronnés d'un fleuron. De ces fleurons fusent de délicats pinacles posés de biais, à ornementation également trilobée, sommés d'accolades et surmontés à leur tour de pyramides à crochets, très effilées, qui offrent la curieuse particularité de se courber, suivant la voûte, vers le spectateur.

L'amortissement des piédroits vers les côtés extérieurs et intérieurs se fait au moyen des moulures à rinceaux déjà décrites.

En ce qui concerne spécialement l'enfeu, cette moulure, se contournant, concourt à décorer la voussure inférieure de son arc.

Au-dessus de ce dernier arc s'en élève un second, en accolade, présentant une série de gorges lisses sur sa face inférieure et, sur sa face supérieure, une ornementation formée de grosses feuilles de chicorées ou d'endives, très contournées, à départ ondoyant, au nombre de cinq de chaque côté. Au sommet, sur une base octogonale, un énorme fleuron de mêmes feuilles, mi-fermé et parfaitement veiné, s'élève à 3 m. 75 du sol.

A mi-hauteur entre l'arc surbaissé et la base du fleuron court, le long du panneau, un cordon horizontal mouluré, surmonté de 6 redents redentés, terminés par de petits fleurons identiques à ceux des doubleaux, diagonaux et formerets dont il renverse pour ainsi dire la décoration.

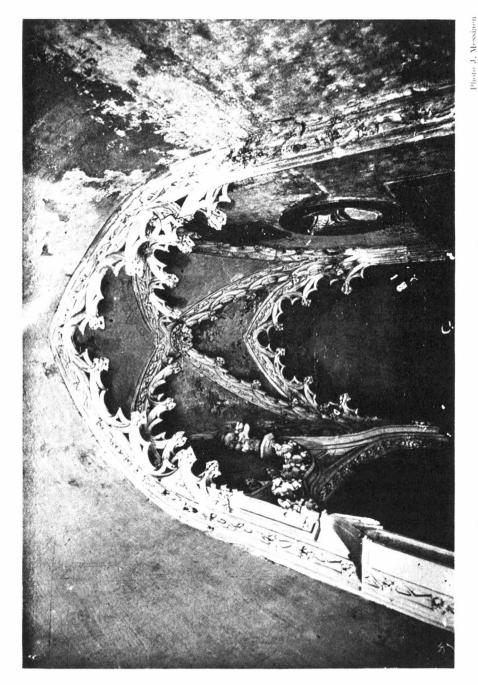


FIG. II. — TOTRAM, CHAPELLE DE MICHEL DE GAND, VOUTE CENTRALE.



 $\label{eq:photo_J_Messiaen}$ Fig. III. — Tournal Ghapelle de Michel de Gand, Parol quest.

L'ensemble, en pierre de France, est d'une délicatesse exquise dans l'élégance des lignes courbes, la profusion des fleurons en pendentifs, la grâce et la richesse de la végétation ornementale. On dirait, en toute rigueur, d'une vraie dentelle de pierre.

L'attribution de cette chapelle a été longtemps erronée. La faute première en est à un archéologue de Lille, le chevalier de la Basse-Mouturie, apparenté à la famille Goethals-Pecsteen, de Gand. Ayant vu l'édicule en 1842 et ayant sans doute vaguement appris que son érection était due à un certain « de Gand », il ne manqua pas de rapprocher de cette dernière tradition un renseignement qu'il trouva dans le vieil auteur local Cousin (1620). Cousin, en effet, rapporte à Henri de Gand, le fameux théologien du XIIIe siècle, alors que celui-ci était archidiacre de Tournai, la création d'une chapellenie à Saint-Piat, en 1275 (17). Pour quelqu'un à qui la chronologie des variétés du style gothique était lettre morte (18) et la critique des textes aussi peu existante, la coïncidence suffisait. L'archéologue lillois fit immédiatement de la chapelle funéraire le tombeau de cet Henri de Gand et, par une superposition d'erreurs, en destina le caveau à toute la famille Goethals, laquelle, à ce moment encore, se croyait du même sang que le célèbre philosophe.

Cette attribution eut tout à la fois d'heureuses et de tristes conséquences.

D'une part, elle sauva le monument, alors en piteux état, et le fit bénéficier d'une première restauration, effectuée aux frais de la famille soi-disant intéressée (19). Mais, d'autre part, en plus de l'enlèvement probable de l'ancienne polychromie (20), elle causa l'adjonction d'une certaine « ornementation » dont il convient d'être averti. C'est ainsi

⁽¹⁷⁾ Cousin, Histoire de Tournay, IV, 1620, p. 75.

⁽¹⁸⁾ La notice consacrée alors à cet édifice sous le titre de Description du sépulcre Goethals en l'église Saint-Piat à Tournai (Archives Tournaisiennes de Hennebert [1844], pp. 136-150) est typique à cet égard. On y attribue à Henri de Gand le désir de faire participer son tombeau de l'élégance et de la grâce de l'architecture sarrazine (sic) en s'inspirant de la Sainte-Chapelle de Paris (resic).

⁽¹⁹⁾ Elle fut confiée à un jeune sculpteur local du nom de Michel Erèbe.

⁽²⁰⁾ Les restaurateurs de 1842 avouent au moins avoir dégagé « la dite dentelle fleuronnée qui décore les membrures des élégantes arcades, des nombreuses couches de badigeon que les siècles y avaient accumulées ». Cf. Archives Tournaisiennes, 1844, p. 136. Toutefois l'intrados de la voûte de l'enfeu présente encore, sous le badigeon blanc, des traces de couleur rouge.

que, sans parler d'une lampe tarabiscotée et généreusement armoriée, heureusement disparue aujourd'hui (21), on plaqua contre la muraille, en face de l'arcosolium et entre de mêmes armes et une stèle commémorative, un médaillon aussi solennel que le Docteur dont il était sensé de reproduire l'effigie. On pourvut d'un vitrail toujours aussi outrageusement héraldique l'unique fenêtre du réduit. Et pour que nul n'en ignore, aussi bien en ce monde que dans l'autre, on grava sur la pierre recouvrant le caveau souterrain cette affirmation gratuite de propriété: Ostium Goethalsiorum sepulcri et l'on blasonna de frais la paroi septentrionale intérieure de la crypte. Sauf le dernier détail, naturellement invisible, les autres apparaissent déjà sur une gravure au trait exécutée par le gantois Ch. Onghena en 1842 (22). Il ne semble pas toutefois que l'enfeu ait été pourvu d'un sarcophage à gisant également surmonté d'armoiries, ainsi que le représente une belle lithographie romantique de Day et Haghes (fig. 1) (23); en tout cas cet enfeu, clôturé de portes dix-huitième siècle, sert aujourd'hui d'armoire!

Pareilles expressions de vanité devaient être bien... vaines!

En effet, déjà en 1862 B. du Mortier fils démasquait le quiproquo (24). Sans insister sur le style du monument qu'il attribuait, comme on le doit, au XVe siècle, il lui suffisait d'invoquer un acte authentique, encore existant aux Archives de la ville, pour prouver que la fondation de la chapellenie à laquelle Cousin fait allusion, est due, non pas au théologien Henri de Gand, maître très écouté en Sorbonne, mais simplement à Henri de Gand, varlet de Dame Odile A le Take laquelle vivait à Tournai en la rue qui rappelle encore partiellement son nom (25). Toutefois du Mortier remplaçait une attribution mal fondée par une proposition complètement privée de base. D'après

⁽²¹⁾ Cf. article cité ci-dessus (p. 139) et Soil de Moriané, Inventaire des objets d'art et d'antiquités... de Tournai, III, Tournai, Édifices religieux, 1924, p. 22, nº 90.

⁽²²⁾ En frontispice à l'article des Archives Tournaisiennes.

⁽²³⁾ Nous en devons la reproduction photographique à l'obligeance inlassable de M. René Desclée que nous remercions bien sincèrement.

⁽²⁴⁾ Etude sur les principaux monuments de Tournai, 1862, pp. 119-121.

⁽²⁵⁾ Voir aussi les textes cités plus tard par M. De Pauw, Dernières découvertes concernant le docteur solennel Henri de Gand (Bullet. Commiss. Roy. d'Hist, 4° sér., n° 2, 1889, pp. 23-24 du t. à p.). La fondation de la chapellenie en question date de 1277.

lui, la chapelle funéraire aurait appartenu à la famille de Hellemmes.

Il fallut attendre jusqu'à A. de la Grange pour voir sortir de l'oubli le véritable fondateur en 1890. Dans une étude comparée d'un testament scabinal, passé le 10 février 1447, et de l'obituaire paroissial, notant le décès correspondant à la date du 1^{er} mars 1447 (26), cet auteur a démontré d'une façon irréfutable que la chapelle funéraire qui nous occupe est due à sire Michel le Maire, dit de Gand, époux de demoiselle Agnès Ghadebert.

Voici des extraits de ces textes utiles à retenir :

Testament (1447) (27): les époux Michel le Maire, dit de Gand, et Agnès Ghadebert expriment la volonté d'être « enterrez, mis et ensevelis l'un emprez l'autre en la chapelle que, en honneur et mémoire du mistère de la disne Passion de Nostre Seigneur Jhésu-Crist, nous avons japiécha fait fonder, faire et édefyer joingnans l'église paroischial de Saint-Piat, en ladite ville de Tournay, tenant au cuer et à la chapelle de Saint Nicolay en icelle église, laquelle chapelle ainsi par nous faicte édifyer et décorer par dedens que l'on a peu et puet veoir, fait figure, mémoire et remembranche du très disne Sépulcre de Nostre Signeur Dieu estans en Jhérusalem. »

Obituaire (contemporain) (28): « Mémore de deux obis de feu sire Michiel le Maire, dit de Gand, qui trespassa le premier jour de march l'an mil iiije xlvj, qui gist en sa cappelle du Saint-Sépulcre de ceste église de Saint-Piat, où aussi demisielle Agniès Ghadebert, qui fu espeuse, debvra après son trespas estre enterrée sans pour ce riens payer, fors de lever et raser la lame au dit enterrement ». Cette fondation sera exécutée « des deniers venant des appors, profis et oblations de la dite cappelle, pour ce qu'il avoit en son vivant ycelle cappelle fait édifyer, et aussi donné calice, messel et aultres ornemens, et tout de ses deniers ».

⁽²⁶⁾ Obituaire de la paroisse Saint-Piat (Bull. Soc. Histor. Tournai, XXIII, 1890, pp. 32-33). Le testament et le décès datent respectivement des 10 février 1447 (n. s.) et 1er mars 1447 (n. s.), et non pas des 10 février 1446 et 2 mars 1446 comme l'écrit de la Grange. Le testament fut « empris » devant les échevins le 2 mars 1447 (n. s.).

⁽²⁷⁾ Original aux Archives communales de Tournai (vérifié).

⁽²⁸⁾ Original, Archive de l'église Saint-Piat.

Qui était au juste Michel le Maire, dit de Gand? Le baron Maurice Houtart a déjà répondu à cette question en ce qui concerne son activité politique (29), et de la Grange et Cloquet ont détaillé son activité artistique (30). Fusionnons brièvement leur documentation en l'envisageant à notre point de vue et en la complétant.

Michel le Maire, ordinairement appelé Michel de Gand, d'origine obscure, acquiert en 1406 le droit de bourgeoisie qui n'a alors d'autre objet que de rendre éligible aux fonctions communales. Spécialisé tout d'abord, semble-t-il, dans la production de canons et de cloches, qu'il effectue dans ses ateliers de la rue Cauwe à Saint-Piat, il acquiert rapidement bonne renommée et grande influence dans sa corporation. Aussi, lorsque les métiers prennent d'assaut le pouvoir municipal en 1423 et que leurs corps distincts recoivent une existence politique, il est créé doyen des fèvres, c'est-à-dire des métallurgistes. Comme tel, notamment, il se rendra à Gand pour y étudier l'organisation corporative. En 1424, ayant pris part à une émeute, il devient grand doyen des métiers. Il est élu maire des eswardeurs l'année suivante et second prévôt communal — d'où son titre de « sire » — en 1427. Entretemps. depuis 1423, on a recours à ses qualités de diplomate chaque fois qu'il est nécessaire — c'est-à-dire presque annuellement — de renouveler les traités de bon voisinage entre Tournai, ville française, et Philippe le Bon, duc de Bourgogne. Il se rend alors à Gand, à Bruges ou à Lille. L'année 1428 marqua le terme de pareilles missions. Comme il fallait alors s'engager pour six ans et qu'on ne le pouvait faire qu'avec l'octroi du roi, Michel le Maire s'en fut trouver Charles VII en Berry. Arrêté par les Anglais à Paris, il dut à une captivité temporaire de pouvoir échapper à la réaction qui, au même moment, s'était produite à Tournai contre les excès de la démagogie (août 1428). Libéré, il crut prudent de s'établir un moment à Bruges, où on le trouve en 1429, et, après un retour de quelques mois, de renouveler son absence par un pèlerinage en Terre Sainte. Il entreprit ce dernier en décembre 1431, en compagnie de son concitoyen Coppart de

⁽²⁹⁾ Loc. cit.
(30) Etudes sur l'Art à Tournai I (Mém. Soc. Histor. Tournai, XX, 1887, p. 336-341 et 361-362).

Velaine (31). Rentré au pays en octobre 1432, il regagna Tournai où il reprit une place brillante dans la vie politique et dans les travaux de son art. On le voit, par exemple, redevenir doyen des fèvres en 1433, être réélu souverain doyen des métiers et remplir à nouveau le rôle d'ambassadeur communal en 1438, recommencer le cycle administratif comme eswardeur en 1439 etc. (32).

D'autre part, il excelle dans l'art du cuivre. Déjà en 1424 la cheminée de la Halle des Doyens se voyant pourvue d'une *Annonciation*, maître Michel avait fourni les ailes de cuivre destinées à l'ange de pierre, taillé, ainsi que la Vierge, par un nommé Hans de Cologne. En 1427, l'entrée de la Halle des Consaux (Hôtel-de-Ville) fut décorée d'un Saint-Sépulcre; Michel de Gand en livra « l'ymage et personnage de Nostre Seigneur ».

Mais ce n'est vraiment qu'après 1432 que le rôle joué par notre artiste dans le développement de l'art tournaisien prit une réelle importance. C'est à lui, par exemple, que s'adresse le mécène très connu Jean du Clercq, abbé de Saint-Vaast d'Arras, après un essai du côté de Dinant, pour faire exécuter les ouvrages en laiton dont il enrichit son église. Les comptes de Jean du Clercq nous apprennent que maître Michel de Gand, demeurant à Tournai, fournit dix-sept grands chandeliers destinés à la chapelle de Notre-Dame et à la chapelle de Saint-Jean; un lampier pendant, portant candélabre; un bénitier sur pied; une colonne avec chandelier et crosse de suspension pour la réserve eucharistique, le tout destiné au chœur et plus particulièrement au maître-autel. Vers 1446 il exécute encore le Calvaire monumental destiné au cimetière de Saint-Vaast (33).

Cette fourniture, payée à ses héritiers, dut être une de ses dernières. On sait que le 10 février 1447 Michel le Maire, dit de Gand, dictait ses dernières volontés. Bien qu'ayant vécu « en mariage quarante-sept

⁽³¹⁾ V. A. D'HERBOMEZ, Les Voyages d'un Tournaisien du XV° siècle (Revue tournaisienne, 1907, p 200).

⁽³²⁾ V. A. DE LA GRANGE, Extraits analytiques des anciens registres des Consaux de la Ville de Tournai 1431-1476 (Mém. Soc. Histor. Tournai, XXIII, 1843) p 16, 57, 61, 64 etc.

⁽³³⁾ Pour tout ceci voir plus particulièrement Bull. Soc. Histor. Tournai, XXIII, 1890, p. 353-355 et Mém. Soc. Histor. Tournai, XX, 1887, p. 303-304 et 338-340.

ans et plus » il n'avait point d'enfants. Parmi ses principaux légataires figure le peintre Jean de Messines, qui reçoit « toutes les ymages de pierre, de bos, de boce et de bas (relief), et tous les tavelez d'imagines en plattez poincture (tableaux) » que le testateur possédait, non seulement à Tournai, mais encore à Anvers, et partout ailleurs, comme à Bruges vraisemblablement (34), où il avait des établissements (35). Son collaborateur, Jean Caudrelier, reçut la moitié du matériel de fabrication et des dessins, mais on sait que son véritable successeur artistique fut Guillaume le Fèvre, auteur des célèbres fonts baptismaux de Hal (1446) et de Sainte-Gertrude de Louvain, des lutrins de Hal et de Saint-Ghislain (1442), du chandelier pascal d'Antoing, etc. Trois semaines plus tard mourait cet artiste, qui avait été aussi homme politique, diplomate, voyageur et collectionneur.

En ce qui concerne la chapelle funéraire, le testament de Michel le Maire, dit de Gand, nous apprend, outre sa fondation même, que cette chapelle fut exécutée du vivant du fondateur, voire qu'elle était déjà complètement décorée le 10 février 1447 et que cette décoration consistait en une « figure, mémoire et remembranche du très disne Sépulcre de Nostre Signeur Dieu estans en Jhérusalem ». L'obituaire ajoute que l'on célébrait la messe dans l'édifice.

Ces divers renseignements, tout en étant déjà précieux, contiennent pourtant encore une part d'inconnu. Ainsi, on ne possède aucun terminus a quo de construction car la date de 1430, avancée à cet effet par de la Grange, ne peut retenir l'attention (36).

D'autre part, si l'on s'en tient uniquement à ces données, on ignore

⁽³⁴⁾ C'est dans son atelier de Bruges qu'il avait fondu une cloche pour le beffroi de Tournai en 1429 (Rerne Tournais, 1911, p. 99).

⁽³⁵⁾ Cette libéralité se fait à Jean de Messines et à son épouse, Jeanne Blacquene. Comme cette dernière reçoit, en plus, des vétements de la femme de Michel de Gand, il est à croire que les relations venaient de ce côté.

⁽³⁶⁾ A. DE LA GRANGE (Bull. Soc. Histor. Townai, XXIII, p. 34) trouve bizarre que le 13 février 1431 les Consaux paient à Michel de Gand 28 livres pour quatre grosses pierres et trois «appas » servant à la croix Saint-Marc. Cette livrais on insolite de pierres par un fondeur s'expliquerait, d'après lui, par la revente d'un excédent de matériaux provenant de la construction de la chapelle. Ce raisonnement n'est pas admissible. Michel de Gand ayant eu l'entreprise générale de la croix Saint-Marc (cf. celle de la croix Saint-Vaast à Arras) aura livré les pierres comme le métal. Aussi bien, en 1435, d'après de la Grange même et Cloquet (Mém. Soc. Histor. Townai XX, 1887, p. 337) il fournit encore une pierre sculptée servant de piédestal à la statue de Notre-Dame, à la Halle des Doyens.

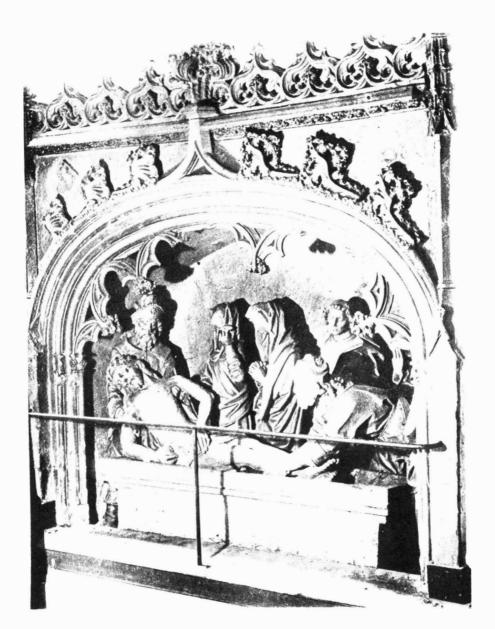


Photo L. Delférière

Fig. IV. — Soignes, Mise of Tomben.

tout de la nature et de la disposition du « Saint-Sépulcre ». Sans doute faut-il voir dans son principe une conséquence de pèlerinage que Michel de Gand accomplit à Jérusaleni. Mais cette conséquence est-elle d'une essence différente de celle qui fit porter le défunt en terre par ses « confrères Dieu du Saint Voyage de Jhérusalem »? En d'autres termes, doit-on y voir un écart à la tradition occidentale. immédiatement inspiré de l'Orient? Je ne crois pas, car, bien que le testament désigne l'œuvre dans les termes de « ramembranche du très disne Sépulcre de Nostre Signeur Dieu estans en Jhérusalem » et que, même, un rapprochement de dimensions effectué par les deux voyageurs tournaisiens dans l'église même du Saint-Sépulcre nous apprend qu'ils pensèrent de loin à leur chère église Saint-Piat (37). nous ne pouvons guère tirer parti de ces remarques. Le cadre en style flambovant parle plutôt en faveur d'une figuration traditionnelle que d'une inspiration tirée directement de la Terre Sainte. Aussi bien, Michel de Gand, dès avant son pèlerinage, avait déjà collaboré à de pareils « sépulcres ». Nous l'avons vu exécuter en 1427 « l'ymage et personnage de Nostre Seigneur mis en ung sépulcre » pour l'Hôtel de Ville.

Pour nous imaginer ce qu'a pu être pareille représentation à Saint-Piat, nous ne pouvons trouver de meilleur sujet de comparaison que la Mise au tombeau, bien connue, de Soignies (fig. IV), abritée dans un enfeu du genre de l'enfeu tournaisien. Sans doute, les piédroits de ce dernier enfeu présentent, vers l'intérieur, une partie plate s'élevant au-dessus de la base jusqu'à 70 cm. du sol et cette anomalie ne s'explique que par la présence d'un socle ou coffre ayant garni toute la partie inférieure de l'arcosolium. Mais ce coffre, comme à Soignies, peut tout aussi bien avoir représenté le sépulcre du Christ que la tombe du donateur, d'ailleurs placée à un autre endroit, dans le caveau souterrain, sous une lame tombale particulière.

En dépit de la représentation de la *Déposition*, en bas-relief, sur des stèles murales d'origine tournaisienne — comme nous l'apprend

⁽³⁷⁾ Rev. tournaisienne, 1907, p. 197.

un « patron » de sculpture conservé au Louvre (38) — on pensera donc ici de préférence à un Christ gisant, en ronde bosse, sous l'enfeu Peut-être un groupe de statues, coupées à mi-jambes comme à Soignies, apparaissait-il derrière lui.

Quant à savoir si Michel de Gand, vu ses antécédents, a été le réalisateur partiel de sa propre fondation, c'est un problème d'autant plus insoluble que le silence des pièces d'archives se complique de l'absence de tout vestige d'art plastique (39).

Ce qui dépasse d'ailleurs en intérêt ce simple détail, c'est la constatation que Michel le Maire, dit de Gand, au goût duquel nous devons en tout cas cette adorable chambre funéraire, appartint intimement au milieu que de récentes diatribes contre l'école tournaisienne représentent comme anémié et incapable de toute production vraiment artistique. Dans cet ordre d'idées on ne négligera pas de rapprocher la carrière de cet artiste de celle de son contemporain absolu Maître Robert Campin (40). Au sein de rapports multiples, politiques et corporatifs, ces deux hommes de métier ont eu un curiculum vitæ presque identique.

Michel de Gand.

Robert Campin.

1406 : achat de bourgeoisie.	1410 : achat de bourgeoisie.
1423 : doyen des fèvres.	1423: sous-doyen des peintres.

1425 : maire des eswardeurs.1427 : second prévôt communal.1427 : eswardeur.

1429 : émigré volontaire à Bruges.1429 : pèlerinage judiciaire poli-

tique à Saint-Gilles (Pro-

vence).

1431 : pèlerinage à Jérusalem. 1432 : bannissement.

1447 : décès, sans enfants. 1444 : décès, sans enfants.

⁽²⁸⁾ Nous l'avons étudié dans Les Primitifs tournaisiens. p. 75 et fig. 26.

⁽³⁰⁾ Le précieux épitaphier de Lossy (1788) de la Bibliothèque communale de Tournai, si prodigue de copies d'inscriptions, voire de dessins de tombes, ne fait aucune mention de la sépulture de Michel de Gand. A tout le moins son silence nous permet-il de conclure que la destination primitive de la chapelle était oubliée en 1788, ce qui reporte la destruction de l'épitaphe et du sépulcre avant la Révolution.

⁽⁴⁰⁾ Au sujet de ce dernier voir notre ouvrage précité, p. 34-38

Pareil parallélisme entre Michel de Gand et Robert Campin nous explique les relations du premier avec l'élève du second, Jacques Daret, relations si suivies qu'elles les amenèrent à travailler tous deux pour l'abbé d'Arras. C'est Jacques Daret — auquel cet abbé doit les panneaux peints (retrouvés) de la chapelle de Notre-Dame (1434) et d'autres (perdus) de la chapelle du Saint-Esprit — qui fournit le patron pour le lampier de laiton, pendant au chœur, exécuté par Michel de Gand. C'est Jacques Daret qui dora, vraisemblablement après les avoir « projetés » aussi, les autres œuvres du même fondeur, à savoir la colonne, la crosse, et les chandeliers, coulés dans le même métal pour le grand autel, ainsi que le Calvaire de la place publique (41).

Sans nous avancer sur le terrain d'une intervention directe, pourtant très possible, d'un des trois grands peintres tournaisiens : Robert Campin, Roger de le Pasture'ou Jacques Daret, dans la décoration de la chapelle de Michel de Gand, nous pouvons au moins conclure à la vitalité et à la qualité artistiques du lieu et de l'époque au sein desquels a été conçue la petite merveille de l'église Saint-Piat.

PAUL ROLLAND.

BIBLIOGRAPHIE

I. - OUVRAGES

Abbé Henri Breuil: Les peintures rupestres schématiques de la Péninsule Ibérique. Ouvrage publié sous les auspices et aux frais de la Fondation Singer-Polignac.) Paris 1933. Ce vaste ouvrage se divisera en quatre tomes, le 1°r, qui fera l'objet de cette notice, au nord du Tage; le 2°, qui vient de paraître, à l'Estrémadure; le 3° le sera à la Sierra-Moréna et le 4° à Alméria et aux régions orientales.

Pendant de nombreuses années, l'Abbé Breuil a parcouru la Péninsule Ibérique, en recherchant les représentations d'art rupestre. Il les a minutieusement relevées et étudiées. Ces peintures rupestres constituent un point des plus intéressant des origines de l'art. Grâce au formidable travail de l'Abbé Breuil nous pouvons mieux suivre certaines migrations préhistoriques et voir s'ébaucher certaines civilisations. La schématisation joue un rôle important dans l'art rupestre; elle provient de différer tes causes : dessinateur malhabile, copies répétées sans voir l'original; mais elle répond aussi au besoin de rendre rapidement une figure ou l'idée suggérée par cette figure; n'est ce pas là, le premier pas vers une écriture idéographique?

Certaines explorations ont été particulièrement fructueuses, telle la vallée des Batuecas (prov. de Salamanque) où se trouvent dix grottes et abris peints auxquels il faut joindre l'abri de Garcibuey. L'Abbé Breuil y relève de nombreuses représentations d'animaux: des chèvres, des bouquetins, des poissons, des ponctuations, des « scaliformes » (barre verticale à multiples croisillons), des pectiformes et des figures humaines très schématiques. Les superpositions des figures lui ont permis d'établir leurs différentes successions. C'est ainsi qu'à la première phase, la plus ancienne, il faut placer les bouquetins de profil, à cornes généralement vues de face, peints en brun-rouge. A la deuxième phase appartiennent des figures rouge-vif, d'un style dégénéré, comprenant des bouquetins à cornes toujours de profil, des ponctuations, des barres verticales à multiples croisillons. L'a troisième phase, la plus récente, d'un style plutôt meilleur que la précédente se caractérise

par des figures blanches groupant des bouquetins à cornes de profil, des poissons, des cerfs à ramures de face et une scène de chasse, où l'on voit « deux minuscules petits tireurs d'arc, faisant face à deux animaux cornus du genre cerf ».

Les peintures des Batuecas sont d'âges très différents, la première phase peut remonter jusqu'au paléolithique final, les deux autres phases, par comparaison avec d'autres régions (Sierra-Moréna, Estrémadure) peuvent être néolithique.

Dans une première publication (L'Anthropologie, 1910) l'Abbé Breuil notait déjà l'analogie frappante de certains signes des peintures rupestres avec les peintures sur cailloux du Mas d'Azil. Le Professeur Obermaier a pu démontrer (El Ombre fossil, Madrid 1916, p. 332) comment par les stylisations rupestres espagnoles, on pouvait établir la signification humaine des signes faits sur les galets peints du Mas d'Azil. « Il y a un trop grand nombre de concordances entre les deux séries pour que leur origine puisse être distincte ». M. Obermaier renforce ainsi l'idée émise par M. Breuil, auquel il se joint pour attribuer l'origine de l'art schématique à un foyer méridional, ayant sans doute un point de départ plus naturaliste, dès l'époque prénéolithique et même paléolithique final. La civilisation capsienne aurait évolué « in situ » vers l'Azilio-tardenoisien » et sous l'influence des envahisseurs néolithiques, elle aurait essaimé vers le nord: aux Pyrénées, en Europe occidentale et même centrale. Pendant que ceux, restés dans le sud ou dans le centre de la péninsule, évoluaient au contact de ces arrivants et leurs ompruntaient des éléments artistiques.

Il faudrait encore mentionner des peintures rupestres dans d'autres endroits, dans la région de Sépulveda, à Atapuerca, etc.

La partie nord-ouest de la Péninsule Ibérique renferme presque la totalité des peintures dolméniques connues; il y a quatorze dolmens peints au Portugal et deux dans le nord de l'Espagne. Les peintures dolméniques ne forment pas un ensemble artistique distinct des représentations rupestres. L'Abbé Breuil les divise en deux groupes: le premier constitué par des représentations de figures humaines semi schématiques et de quadrupèdes distribués sans ordre comme dans les peintures rupestres et un second groupe beaucoup plus restreint qui réunit les peintures formant composition décorative.

Hors de la Péninsule Ibérique, on ne connaît des peintures dolméniques qu'à deux endroits: au tumulus de Longhcrew en Irlande et à Göhlitz en Saxe. Si les représentations de Longhcrew prouvent un contact avec les auteurs des peintures dolméniques du Portugal et de l'Espagne. L'ornementation de l'allée couverte de Göhlitz s'éloigne de l'ensemble Ibérique, bien que l'on y retrouve certains éléments graphiques communs. En France un rapprochement n'est possible qu'avec la grotte artificielle de Villevenard dans la Marne, où des signes noires rappellent des signes rupestres d'Estrémadure et de Sierra-Moréna.

R.-L. Doize.

Dr L. Scheewe, Hubert und Jan Van Eyck. Ihre literarische Würdigung bis ins 18. Jahrhundert. La Haye, M. Nyhoff, 1933, XII-92 pp., grand in-8° avec 3 ill., 3 florins.

Grâce à d'habiles interviews, à des annonces répétées et aux nombreux articles, plus enthousiastes que réfléchis, suscités dans les journaux belges et étrangers (1), ainsi que dans une revue d'art française (2), tout le monde connaît le nouveau livre de M. E. Renders, d'une magnifique réalisation technique, dont le but est nettement indiqué par le titre sensationnel : Hubert Van Eyck, personnage de légende, (Bruxelles-Paris, 1933), ce qui ne peut signifier qu'une chose : Hubert Van Eyck n'a jamais existé (3).

Moins répanda dans le grand public — bien qu'il le mérite à tous égards — est le livre récemment paru du Dr. L. Scheewe, que j'ai l'honneur et le plaisir de présenter aux lecteurs de cette revue, en soulignant dès maintenant sa haute et incontestable valeur scientifique. Dans la bibliographie eyckienne, la dissertation du Dr. Scheewe vient chronologiquement après l'ouvrage de M. Renders, que son auteur n'a pas connu; sous le rapport de la critique historique, toutes les publications antérieures sont dépassées par ce livre précieux : major quo nullus repertus.

Comme le sous-titre l'indique clairement, nous avons ici un véritable corpus,

(1) Etant donné la réputation universelle de son auteur, je mentionnerai ici l'article de M. FRIEDLÄNDER, Neues über den Genter Altar, dans le Berliner Tageblatt, du 18 juin 1933.

(2) Cf. A. DEZARROIS, Hubert Van Eyck a-t-il existé? dans la Revue de l'Art, XXXVII (avril 1933), p. 185-192. Cet auteur se trompe quand il affirme (p. 192) que l'erreur chronologique, commise par de Bast à propos du quatrain, fut « répétée depuis par tous les historiens, sans exception ». Depuis une douzaine d'années, nous savions déjà grâce à Victor Fris, que « het opschrift werd gelukkig opgeteekend in 't begin der 17º eeuw ... » Cf. V. Fris, De Altaarfel « De Aanbidding van het Lam Gods » der Gebroeders Van Eyck, bl. 34, Antwerpen, 1921. (Lectura-Reeks, VII).

(3) C'est ainsi que l'ont compris la plupart des critiques d'art, en dernier lieu M. U. Van de Voorde, dans De Standaard, 16 juillet 1933, et H. Beenken qui appelle M. Renders « the principal champion of the theory that Hubert Van Eyck never existed » et constate, en s'y opposant, que « of late, an attempt has been made to deny his historical existence altogether ». Cf. H. Beenken, The Ghent Van Eyck re-examined, dans The Burlington Magazine, LVIII (août 1933), p. 64-72. Si telle est la thèse excessive de M. Renders, elle est condamnée par M. Friedländer, dans l'article précité, où figure cet alinéa, qui mérite d'être reproduit intégralement : « Ist all dies einleuchtend und schwer zu widerlegen, so bleibt die Frage offen, ob Hubert van Eyck gelebt habe. (Je souligne, ici et après). Die späte Inschrift, die nicht mehr als eine primäre Quelle gelten darf, die als Niederschlag einer im 16. Jahrhundert entstandenen Legende zu werten ist, kann immerhin einen realen Kern umschliessen. Der Name des Stifters, wohl auch das merkwürdig genaue Datum sind richtig, stammen vermutlich aus der Tradition der Vijd-Nachkommen. Wir sind verpflichtet, die Vorstellung in Bereitschaft zu halten, dass ein Bruder Jans, mit Namen Hubert. in Gent als Maler tätig und irgendwie an dem Altar beteiligt gewesen sei ».

synthétique et analytique. En effet, dans la première partie de son beau travail, l'auteur nous offre un apercu synthétique, réparti sur trois périodes, de toute la littérature evckienne, de 1450 à 1750 : dans la seconde, particulièrement fouillée. il nous donne une étude analytique vraiment pénétrante des différents textes énumérés précédemment. Deux tables alphabétiques terminent ce travail méritoire et en facilitent singulièrement l'utilisation. Nous avons donc ici un ensemble de références bibliographiques qui constitue réellement un corpus tel que, jadis, le regretté Victor Fris avait espéré de le voir constituer un jour, après avoir réalisé un essai de bibliogaphie eyckienne, resté inconnu à l'auteur du travail que nous analysons ici (1). Si je signale cette lacune dans un ouvrage qui ne mérite que des éloges, c'est d'abord pour rendre un hommage mérité au savant gantois, fervent admirateur du retable, auquel il a consacré un « volksboek je », mentionné ci-dessus, véritable modèle de vulgarisation scientifique; ensuite, parce que c'est le seul oubli que j'aie pu relever dans ce magnifique travail (2). Évidemment, M. Scheewe avait le droit de se limiter aux textes littéraires et d'arrêter vers 1750 ses laborieuses investigations : il faut se réjouir de ce qu'il nous a donné, au lieu de regretter ce qui manque encore, d'autant plus qu'il est impossible que l'auteur s'arrête en si bonne voie, lui qui, pour son coup d'essai, a réalisé un coup de maître dans toute la force du terme. Au point de vue formel, en effet, l'étude du Dr. Scheewe est absolument irréprochable. Comme il n'a pas de thèse à défendre ni d'adversaire à démolir, son exposé est toujours objectif, jamais tendancieux, sans le persifflage et les allusions blessantes qu'on déplore ailleurs (3). Formé à bonne école, il apporte dans ses références toute la précision désirable et, dans son argumentation, un jugement sain et une méthode rigoureuse, évitant l'argument a silentio, dont d'autres abusent parce qu'ils s'en exagèrent la valeur démonstrative (4). Dès le début de son exposé, nous lisons ces mots significatifs :

(2) Deux compléments aux sources littéraires sont indiqués par J. Duvergre, Is Hubrecht Van Eyck een legendarisch personage? dans Kunst, IV (1933). p. 163, note 20.

⁽¹⁾ V. Fris, Bibliographie des Van Eyck. Liste provisoire, parue dans le Bull. de la Soc. d'histoire et d'archéologie de Gand, XIV (1906) pp. 313-53. Pour les autres « Vorarbeiten » bibliographiques, voir L Scheewe, op laud, p. X, note.

⁽³⁾ En résumant d'excellente façon la question Flémalle-Van der Weyden dans Oud-Holland (1933, p. 37-48), M^{mo} C. Briere-Mismes signale chez M. Renders « un amour irascible de ce qu'il croit la vérité ». A propos du ton de son dernier ouvrage, voir l'introduction de l'étude philologique consacrée au quatrain par M. P. Faider, dans le prochain fascicule de la Revue belge de Philologie et d'Histoire.

⁽⁴⁾ Cf. e. a. E. Renders, op. cit. pp. 27 et 69. Si Cyriaque d'Ancône (1449), A. Averulino (1464). G Santi (1485) et Jean Lemaire de Belges (1504) ne citent pas le quatrain, c'est parce qu'ils ne parlent pas du retable. Pour J. Münzer, voir ci-après. — Cf. L. Scheewe, op. laud., p. 18, à propos de l'inscription du quatrain sur le polyptique: « Daraus dass sie damals und vorher nicht bekannt war, zu schliessen, sie sei auch erst damals entstanden, geht doch wohl zu weit ».

« Es kann nicht wundernehmen, dass die lokale Tradition von beiden Brüdern, die internationale nur von dem Hofmaler Jan wusste. Noch kürzlich ist behauptet worden, dass Hubert vor der Mitte des 16. Jahrhunderts völlig unbekannt gewesen sei. Richtig ist, dass, soweit wir wissen, vorher kein Landsmann der Eyck Huberts Namen meldet, und dass innerhalb der Gruppe der drei Ausländer, die 1495, 1517 und 1521, also verhältnismässig bald hintereinander, auf Grund der Angaben ihrer sachkundigen Führer, den Genter Altar erwähnen, kein Übereinstimmung in Bezug auf die Meister herrscht. Aber schon der erste von ihnen, Münzer, der zwar überhaupt keinen Namen nennt, weil ihn das nach andern sehr speziellen Notizen nicht interessiert, hat ganz sicherlich von Hubert gehört » (p. 2).

A propos de Jérôme Münzer, cité dans l'extrait qui précède, il serait intéressant et instructif de comparer comment M. Renders et le Dr. Scheewe ont reproduit et utilisé le témoignage capital que le médecin nurembergeois a consigné dans son journal concernant le chef-d'œuvre eyckien. Une première constatation s'impose, soulignant le caractère scientifique et l'utilité du travail que nous analysons : on y trouvera des données précises et complètes concernant le Tagebuch, alors que M. Renders ne fournit pas la moindre référence bibliographique. Quand celui-ci déclare que « Münzer venait de Nüremberg, ce qui, en 1495, n'était pas une simple excursion », il présente le voyage du médecin allemand sous un faux jour. En effet, un lecteur non averti pourrait supposer que Münzer est venu directement de Nüremberg à Gand en 1405 et qu'il n'a entrepris « un si long voyage » que pour venir contempler le retable eyckien. Or, le titre même du Tagebuch, tel qu'il est reproduit in extenso par le Dr. Scheewe (p. 42), nous montre qu'il a quitté sa ville natale l'année précédente pour entreprendre un grand voyage d'études à travers l'Europe occidentale. Il visite successivement l'Espagne, le Portugal, la France et les Pays-Bas. Le 26 mars 1495, il arrive enfin à Gand, où il a l'occasion d'admirer le retable, qu'il appelle la « nobilissima tabula picta ad Johannem » (1) et clont le Tagebuch, ou du moins la copie conservée, contient la première description, très détaillée, si pas complète, puisqu'il est muet au sujet des volets extérieurs. Dans ces conditions, on me permettra de le faire remarquer ici, le silence de Münzer est sans la moindre valeur probatoire et ne constitue pas « un argument solide contre l'authenticité du quatrain... », comme l'affirme

⁽¹⁾ On n'a pas suffisamment tenu compte de l'expression ad Johannem, quand on a voulu établir le sens précis de l'expression utilisée par Dûrer : « des Johannes tafel » alors que Marcus VanVaernewyck dira plus tard : « de S. Janstafel ». Peut-être un herméneutiste hardi conjecturerait-il que la leçon actuelle, conservée dans les copies, postérieures de plus d'un siècle au Tagebuch perdu de Dürer, ne serait que la transcription fautive avec agglutination, de la dénomination flamande : « de S. Janstafel (de S. J... des J...) On ne trouve pas une scule construction semblable dans le Journal, comme le démontre involontairement M. Friedlander qui, pour prouver que Dürer veut désigner Jean Van Eyck (au lieu de saint Jean ou Saint-Jean) mentionne e. a. : « und do ich Johannes und der andern Ding alles gesehen hab... » Ce texte serait autrement démonstratif, si Dûrer avait écrit : « und do ich pas Johannes und der andern... »

M. Renders (1). Celui-ci nous apprend également que ce furent des « gens d'église » qui renseignèrent Münzer et des « bedeaux » qui lui racontèrent l'histoire de la gratification. Or, le voyageur allemand ne cite pas sa source : aussi M. Scheewe, plus rigoureux dans ses informations, se contente-t-il de mentionner, à propos de Münzer, les « Erläuterungen seines uns unbekannten Führers » (2).

Plus suggestive encore est la comparaison entre les deux ouvrages précités à propos du témoignage d'Antonio de Beatis, que Wauters appelait en 1909 « un document d'une incontestable autorité, daté de quatre-vingt-cinq ans seulement après l'achèvement de l'œuvre et apporté par un voyageur érudit qui cite la source autorisée de son information » (3). A la suite de son maître, le cardinal Luigi d'Aragona, le chanoine italien arrive à Gand le 1^{et} août 1517: ils visitent l'église et s'arrêtent devant le retable. D'après la relation de leur voyage, rédigée par A. de Beatis quatre ans après leur visite à Gand (4), les chanoines ont déclaré que l'œuvre fut commencée, un siècle auparavant, par un maître originaire d'Allemagne, nommé Roberto, et achevée, après sa mort, par son frère, qui fut également un grand peintre.

- (1) E. Benders, op. cit., p. 70, où il rappelle que, pour expliquer le silence de Mûnzer, M. Hulin avait donné « une raison qui se recommande au moins par sa grande simplicité » : « Le rétable était ouvert, dit-il, quand il (l'humaniste allemand) l'a vu ». Cette explication ne se recommande pas seulement par sa grande simplicité, mais aussi et surtout par son incontestable vraisemblance. En effet, comme le remarque mon savant collègue, le chanoine Lemaire : d'aucuns, à tort d'ailleurs, « stellen zich de zaak voor alsof reeds te dien tijde de retabels museumsstukken waren die door de bezoekers, onder geleide van kosters of suissen, en met het daarbij behoorende commentaar, eerst van buiten en dan van binnen in oogenschouw werden genomen. Dat spel van open en toe bestond toen geenszins. Het retabel was een liturgisch meubel; men zag op sommige dagen het binnenste, op andere het buitenste, maar nooit de twee te zamen ». R. Lemaire, Van Eyck's « Aanbidding van het Lam » en de liturgie, bl. 15. Leuven, 1932 (Overdruk uit Collectanea Mechliniensia, VI. 1932).
- (2) L. Scheeme, op laud., p 3. Voir également p. 42-43, où nous trouvons ces précisions, opposées diamétralement aux « bedeaux » que M. Renders se plaît à évoquer : « Es kommt als Führer, wie schon Voll fand, nicht ein Kirchendiener, ebensowenig aber ein Laie in Frage. Die verständnisvollen Erläuterungen einiger Tafeln deuten vielmehr auf einen gebildeten Geistlichen hin ».
 - (3) A. J. WAUTERS, Hubert Van Eyck, p. 27 (Extrait de la Revue de Belgique, 1909).
- (4) L'original est perdu, mais il en reste deux copies. D'après l'une d'elles, le texte fut publié en 1905 par L. Pastor. (Pour la référence bibliographique, exacte et complète, voir L. Scherwe, op. laud., p. 45). Le texte important fut signalé d'abord chez nous par A. Roersch dans la Revue Générale, juin 1904, p. 459; puis utilisé successivement par A. J. Wauters, Hubert Van Eyck, p. 34ss. du tirage séparé, et enfin par J. Duverger, dans Oud-Holland, 1932, p. 161-72. Corriger et complèter, dans ce sens, texte et note dans L. Scherwe, op cit., p. 45, 7, et note 4.

« Voilà le germe de la tradition et l'on en fait grand cas » dit M. Renders (1). Pour lui, le témoignage recueilli par A. de Beatis n'est qu'une « ingénieuse imagination des chanoines, sacristains et bedeaux » (p. 15), une « hypothèse, muée rapidement en légende » (p. 21), d'où proviennent « les légendes qui se développaient depuis 1517, par la tradition orale des bedeaux » (p. 23). Plus loin, il affirme que « ces renseignements ne s'appuyaient sur rien et qu'ils n'étaient qu'une manifestation de l'imagination du personnel d'église, peu renseigné sur le tableau, mais peu soucieux de dévoiler son ignorance » (p. 72).

Dans son beau livre, où il consacre quelques pages particulièrement intéressantes à « das kulturhistorisch ungemein interessante Reisetagebuch des Beatis », le Dr. Scheewe est d'un avis diamétralement opposé. Qu'on en juge par cet extrait :

Ausdrüklich auf die Mitteilung der Chorherren stützt Beatis seine Aufförung des Altarmeisters. Er nennt ihn Robert... Gemeint ist natürlich Hubert... Es ist doch sehr beachtlich, dass Hubert, ebenso wie offenbar bei Münzer, als der Altarmeister bezeichnet wird. Beatis erwähnt daneben auch Huberts Bruder, dessen Namen er jedoch nicht angibt, und von dem er bezeichnenderweise meldet, er sei auch ein grosser Maler gewesen. Dieser Bruder soll — und das müssen Beatis ebenfalls die Chorherren gesagt haben —, als Hubert starb, die von ihm unvollendet hinterlassene "Historia" des Altars fertiggemacht haben.

Et voici sa conclusion (je cite en résumant et en soulignant): Quel que soit le sens qu'on attribue au mot « Historia » dans la phrase précédente, « so geht doch das eine klar aus dem Beatisschen Bericht hervor, nämlich dass HUBERT als der erste und eigentliche Altarmeister, JAN dagegen als Vollender gilt » (2).

Je pourrais multiplier ces rapprochements, mais j'ai hâte de signaler au lecteur les pages que L. Scheewe consacre à la thèse de M. Renders, « diese sensationelle These » comme il l'appelle, et qu'il connaissait dans ses grandes lignes, avant l'apparition du livre où celui-ci l'a exposée. Cette thèse est basée en ordre principal sur le caractère apocryphe du quatrain, peint sur le retable, non pas peu après 1432, comme on l'admet généralement, mais beaucoup plus tard. Pour des raisons d'ordre technique, M. Scheewe se refuse à admettre la thèse de M. Renders, complexe

⁽¹⁾ E. Renders, op. cit, p. 71. - Généralement, un témoignage ne constitue pas le "germe" d'une tradition, et ne signale pas son "apparition" ou son "éclosion": il atteste l'existence d'une tradition.

⁽²⁾ L. Scheewe, op. laud., p. 46-47. — Rejetant délibérément la thèse de M. Renders, H. Beenken attribue à Hubert, dans l'élaboration du polyptyque, « the background of the Adoration of the Lamb ». A la fin de son article, mentionné dans ma troisième note, il annonce « a much longer treatise, in German, where the question will be fully discussed » Cette étude paraîtra, d'après sa dernière note, sous le titre suivant : H. Beenken, Zur Entstehungsgeschichte des Genter Altars Hubert und Jan Van Eyck, dans le Wallraf - Richartz Jahrbuch, N. F., II (1932-33).

d'ailleurs et même contradictoire (1). Avec le concours de plusieurs paléographes, il a étudié le quatrain dans sa composition matérielle. Les particularités qu'on y relève permettent de conclure que l'inscription est d'une autre main, mais pas d'une époque postérieure à l'achèvement du retable (2). Avant lui, le chanoine Van den Gheyn, à la suite d'un examen paléographique, détaillé à souhait, avait conclu que « l'inscription du rétable est parsaitement authentique » (3), l'hypothèse gratuite d'un pastiche paraissant inadmissible au Dr. Scheewe (4), ainsi

(1) Dans son article du Standaard (16 juillet 1933), M. U. Van de Voorde n'est pas parvenu à en donner un exposé complet. Pour la genèse du quatrain soi-disant apocryphe, il cite le terminus ad quem: avant la transcription dans l'épitaphier Van Huerne (1616-1621), mais il ne rapporte pas le terminus a quo: après l'annotation Van Huerne (1600-1615) qui aurait donné naissance à l'interversion des valeurs, énoncée dans le quatrain, à laquelle on attache d'ailleurs trop d'importance, d'après K. Voll, si on la prend à la lettre. En effet, « on se refusait à croire que l'honorable mention d'Hubert dans cette inscription n'est très probablement qu'un éloge hyperbolique, offert aux piis manibus defuncti, comme c'était d'usage déjà au XVe siècle ». K. Voll, Jan Van Eyck en France, dans la Gazette des Beaux-Arts, 3°, pér., XXV (1901), p. 222. Le quatrain a donc été composé, d'après M. Renders, au début du XVIIe siècle, par « un rhétoricien-poète, peu scrupuleux comme ils l'étaient tous, et peut-être un peu mystificateur » (p. 24).

A quelle occasion fut-il peint sur le retable? M. Renders hasarde l'hypothèse suivante : « dans cette heure de satisfaction, de confiance et d'orgueil » qui marque la fin de la terreur des inconoclastes, en 1587. Le quatrain aurait donc été peint sur le rétable plusieurs années avant sa composition. Cette inconcevable contradiction chronologique peut échapper à qui parcourt l'ouvrage diffus de M. Renders, mais comment n'a-t-elle pas été aperçue par M. Friedländer, qui la met involontairement er évidence, quand il écrit dans le Berliner Tageblatt (18 juin 1933), à trois alinéas d'intervalle :

- « Renders räumt die Inschrift. . aus dem Wege, indem er nachweist, dass sie nicht vor 1620... verfasst worden sei ».
- " Im Jahre 1587 wurde der während der Bilderstürme geborgene Altar wieder aufgestellt. Der Gedanke liegt nahe, dass bei dieser Gelegenheit die Inschrift angebracht worden sei ".
- (2) "Die Minuskeln des Vierzeilers haben mit den zum Vergleich geeigneten Inschriften auf den Altartafeln selbst den all gemeinen Zeitstil gemeinsam und unterscheiden sich von ihnen lediglich durch ausgesprochen individuelle Merkmale, die nicht auf spätere Entstehung, sondern auf eine andere Hand schliessen lassen ". L. Scheewe, op laud., p. 18.
- (3) Van den Gheyn, Le quatrain du rétable de l'Agneau. Gand, 1932. On sait que M Fr. Lyna est d'un avis opposé, mais pour lui les arguments paléographiques sont d'ordre secondaire: " van bijkomstig belang ". Cf. F. Lyna, Over de echtheid van het grafschrift van Hubrecht Van Eyck en het quatrain van de Gentsche Altaartafel, dans les Verzamelde Opstellen, Hasselt, 1933. C'est, en majeure partie, une réponse à J. De Smet, Une controverse à propos d'Hubert Van Eyck, Gand, 1932, critiquant le premier article de F. Lyna, Het Grafschrift van Hubrecht Van Eyck, paru dans De Kunst der Nederlanden, l (1930-31), p. 261-64.
- (4) Kein Fälscher des 16. oder 17. Jahrhunderts wurde sich in den Schreibstil der Jahre um 1432 hineingefühlt haben können, ohne sich durch gesmackliche Fehler zu verraten. Keiner wurde den ganzen Charakter der Inschrift so schlicht, so wenig schmuckhaft gehalten und dabei so einheitlich getroffen, keiner beispielweise ein burgundisches s (* Hubertus *) oder eine so typisch gotische Ligatur von d und o (* Judoci *) gewählt haben *. L. Scheewe, op. laud, p. 18.

qu'à M. Paul Faider qui arrivera, nous le s'avons, à la même conclusion en utilisant un double critère : paléographique et philologique. Mais n'anticipons pas et laissons entière au lecteur la surprise de la fine dissertation philologique que lui prépare le savant éditeur de Sénèque.

Dans les pages qui précèdent, j'ai montré pertinemment, semble-t-il, l'intérêt actuel et l'importance durable du livre de M. Scheewe, dont je n'ai analysé pourtant que quelques pages capitales. Pour les autres, il faut bien que je me contente d'affirmer, sans en fournir de preuves ni d'extraits, qu'elles ne sont nullement inférieures. Partout on rencontre dans ce beau livre la même rigoureuse objectivité, le même esprit finement critique, une documentation tout aussi abondante, une précision égale dans les détails et dans l'exposé, en un mot, le même esprit scientifique. Nous attendons avec impatience le second volume, complément chronologique de celui-ci. Dès maintenant, il convient de remercier et de féliciter son auteur. Comme le proclamait jadis Fierens-Gevaert du merveilleux « guide » d'Eugène Fromentin, on peut dire de l'admirable ouvrage du Dr. L. Scheewe que « c'est un livre que tout Belge devrait posséder », ainsi que tous ceux qui s'intéressent aux frères Van Eyck, « ces deux héros d'une merveilleuse aventure ».

Louvain. Jean Gessler.

Dr. K. Smits, Iconografie van de Nederlandsche Primitieven, Amsterdam, De Spiegel, 1933, un vol. in-8°, 267 p., 80 illustr. Prix 180 francs.

M. VLOBERG, La Vierge et l'Enfant dans l'Art français, Grenoble, B. Arthaud, 1933, 2 vol. in-8°, 170 et 116 p., 202 illustr.

Il nous plaît de grouper dans une analyse commune ces deux ouvrages traitant de l'iconographie. Tous deux — contingences externes — ont paru presque en même temps et sont d'un format pratique. Tous deux encore — contingences internes — envisagent leur sujet du point de vue géographique et méritent, quoique à des titres clifférents, une même somme d'éloges.

L'ouvrage de M. Smits est avant tout d'érudition. On ne peut nier que ce soit un complément indispensable aux grandes publications de M. E. Mâle. Un complément dans ce double sens qu'il embrasse tout particulièrement et avec le développement que requiert cette spécialisation, une partie du sujet et qu'il tient le lecteur au courant de la marche, à chaque instant dépassée, de la bibliographie. Eu égard au but poursuivi, la question se trouve donc tout à la fois géographiquement limitée et logiquement élargie. M. Smits s'est très bien tiré de cet exercice

combiné d'extension dans la localisation. Son long mémoire est sagement ordonné et consciencieusement écrit. Sauf une hésitation, inévitable, lorsqu'on aura à rechercher la place du Christ, qui figure par deux fois, et avec raison, soit en tant que revêtu de la nature divine, soit en tant que revêtu de la nature humaine, on ne saurait trouver plan plus clairement ordonné. Il comporte six divisions. La première division: « Dieu », se subdivise en 4 chapitres: le Père, le Christ, le Saint-Esprit, la Trinité. La seconde division envisage l'Ancien Testament. La troisième, de nouveau, le Christ avec, comme subdivisions, les préparations les plus proches de sa vie terrestre; sa naissance et sa jeunesse; sa vie publique; ses souffrances et sa mort; sa glorification. La quatrième subdivision s'occupe de la Sainte Vierge; la cinquième des Saints; et la sixième des quatre fins dernières.

Ces divers chapitres, dans le détail desquels nous ne pouvons entrer ici, sont comme encadrés par une introduction où le rôle et l'état de l'iconographie — qui constitue une discipline auxiliaire de l'archéologie et de l'histoire de l'art — sont nettement indiqués, et par une conclusion, où des idées intéressantes, voire originales, sont émises. On comprendra qu'une telle dissection du sujet n'aille pas sans amener l'observation de particularités qui avaient échappé jusqu'ici aux érudits. Les pages sur l'introduction du réalisme sont à lire. Toutefois, toutes ces particularités se groupent autour de la constatation que l'art du XV* siècle est pour ainsi dire exclusivement d'inspiration religieuse.

L'ouvrage se termine par une bibliographie ne comptant pas moins de 169 numéros; une liste des planches hors-texte sur papier couché — qui sont au nombre imposant de 80 — et une table iconographique, laquelle, augmentant encore les facilités fournies par la claire disposition du plan, rend la consultation du volume excessivement aisée.

Extérieurement ce premier ouvrage a bien l'air de ce qu'il est: une publication savante, traitant d'un sujet un tantinet hermétique, sérieuse quoique non sans une certaine élégance de forme.

Le deuxième ouvrage s'offre à l'œil tout en couleurs. De magnifiques vitraux polychromés — aquarelles de M. Robert Lanz — ornent les couvertures de ses deux tomes. Son texte est agrémenté de 193 reproductions en héliogravure que complètent encore, en hors-texte, 9 dessins rehaussés de M. Charles Jouas. Il est évident qu'on le destine au grand public. La manchette qui l'accompagne fait presque pléonasme en nous l'annonçant. Et pourtant, qu'on ne s'y trompe pas. C'est moins la vulgarisation intellectuelle d'une doctrine iconographique perfectionnée dans un domaine spécial, qu'une mise à la portée matérielle de tous de ses résultats les plus frappants. Je crains qu'après ce réel effort d'édition où, malgré le bas prix, la qualité du contenu égale celle du contenant, les gros volumes de naguère ne trouvent moins de clients, tout au moins en ce qui concerne la représentation de la Vierge-Mère en France. C'est que non seulement tout s'y trouve décrit et, la

plupart du temps, reproduit, mais qu'encore tout y est expliqué. M. Smits procédait avant tout à des constatations et à des exposés. Il n'est pas souvent sorti de sa tour d'ivoire. M. Vloberg, par contre, suivant des exemples célèbres, fait de nombreuses excursions dans le domaine de la littérature et rattache par là son système à la civilisation en général. L'emploi raisonné de cette méthode ressort du plan qu'il a adopté. Témoin les subdivisions du chapitre l'er du Tome I: « la Vierge-Mère à la Crèche » où il envisage successivement: le type syrien des Nativités romanes et gothiques; le Noël joyeux et français du XIV au XVI siècle; l'étable changée en palais Renaissance; l'Etoile de Bethléem sur la Carte du Tendre; les Nativités spectaculaires du XVII siècle et bucoliques du XVIII les Nativités de l'époque romantique; la fadeur et l'orientalisme à la fin du XIX s.: le renouveau du sontiment médiéval.

Après ce chapitre I**, viennent, avec des subdivisions procédant des mêmes principes, les chapitres suivants : II La Vierge nourricière; III La Vierge-mère en Majesté divine et royale; IV Les tendresses de la Vierge-mère. Le Tome II analyse toujours dans les mêmes conditions: V Les jeux et les soins de la Vierge-mère, le sommeil de Jésus; VI Les larmes de la Vierge-mère; VII Le sourire de la Vierge-mère; VIII Les figures symboliques de la Vierge-mère.

De telle sorte que c'est, d'une certaine façon, sous-estimer cet ouvrage que de lui prêter comme but primordial la faveur du grand public. Je veux bien que les affaires soient les affaires. Autrefois toute production vulgarisatrice se titrait de savante. Aujourd'hui on renverse les rôles. L'œuvre de M. Vloberg dépasse de loin celle d'un publiciste ordinaire.

PAUL ROLLAND.

COMTE JOSEPH DE BORCHGRAVE D'ALTENA. Décors anciens d'Intérieurs mosans. Liége, Imprimerie des Mutilés, (s. d.) in-4°, T. II, 216 p., 184 fig.

« Ce français-là est bien honnête » nous écrierons-nous volontiers à la lecture de la préface du tome que le comte J. de Borchgrave nous présente aujourd'hui. L'auteur y remercie de façon fort courtoise ceux qui ont dit des tomes I et IV, précédemment parus, tout le bien que ces tomes méritaient réellement. Manières de gentilhomme qui nous plaisent infiniment quoiqu'elles soient fort délicates à placer. Pour oser les risquer il faut vraiment que le ton et la valeur de l'ouvrage s'y prêtent. Il en est très heureusement ainsi. Sans nullement viser à un match à l'encensoir, reconnaissons d'abord que jamais plus beau sujet ne pouvait tenter un auteur. Cette fin liégeoise d'Ancien régime est délicieuse. L'époque et le lieu rivalisent de douceur et de délicatesse. Rivalité à la Marivaux, qui se termine par un mariage d'inclination. Tout est charmant, raffiné, subtil.

Et d'autre part, la compétence toute spéciale de l'écrivain dans les arts régionaux, surtout dans ceux de sa région, ne vient-elle pas relever encore la valeur intrinsèque des choses? Si l'on y ajoute le soin de la présentation extérieure, n'approche-t-on pas de la perfection.

C'est donc de la seconde moitié, la plus belle, du dix-huitième qu'il s'agit — avec quelques retours aux époques envisagées dans le tome I.

Comme je l'ai déjà dit dans mon C. R. des tomes I et IV, il est impossible d'attirer l'attention par le menu sur toutes les photographies inédites et sur chacune des analyses détaillées du volume. En dresser une table topologique ou autre serait, de son côté, anticiper sur le travail de l'auteur même, qui promet de nous fournir tout *l'apparatus* utile à la fin de l'édition en cours.

Laissons-nous plutôt confirmer dans l'opinion d'un « esprit mosan », jamais en défaut, n'acceptant les formules générales — le Louis XV et le néo-classique — que sous bénéfice d'inventaire, et les frappant de sa marque indélébile dont le plus curieux aspect est bien certainement la fine joie de vivre. Inconsciemment une comparaison s'impose: quelle différence avec le baroque flamand, lourd dans ses ivresses orgiaques!

Des intérieurs qui sont soumis à notre admiration, les moins jolis ne sont pas ceux des maisons canoniales. Signe des temps! Autre signe: le sens de la solidarité esthétique chez les artistes et les artisans, issus cependant de corporations différentes, est patent. La Révolution et le dix-neuvième siècle ont isolé l'individu. Le vingtième croit y remédier en lui superposant des « ensembliers ». Il ne fait que ressusciter l'architecte et « l'honnête homme » de goût d'autrefois.

PAUL ROLLAND.

II. — REVUES ET NOTICES

1. PRÉHISTOIRE

— Notre nouveau Musée de Ramioul par JOSEPH FRAIPONT (Société Belge d'études géologiques et archéologiques, Les Chercheurs de la Wallonie T. X.). Le désir des Chercheurs de la Wallonie s'est réalisé; ils possèdent maintenant un petit Musée à Ramioul (Prov. de Liége) où ils ont groupé une partie du produit des fouilles de Ramioul et des recherches préhistoriques faites dans les environs de Seraing, Engis et Huy auxquelles viennent s'ajouter les très intéressantes découvertes faites au nouveau gisement d'Engihoul.

- JEAN VAN SCHEPDAEL, Esquisse raisonnée de la Géologie Paléontologie, Préhistoire des environs de Hal (Brabant) (Hal Demesmarker éditeur). Ce petit livre de vulgarisation, d'une documentation touffue mais claire, est destiné à l'archéologue et au promeneur curieux de connaître le plus lointain passé de la région de Hal. L'auteur a replacé cette ville et ses environs dans le cadre de la région physique et naturelle. Après en avoir suivi les différentes évolutions géologiques, il s'est attaché a rechercher et a citer toutes les découvertes préhistoriques qui y ont été faites.
- Dans le Bulletin de la Société d'Anthropologie de Bruxelles, 1930 (p. 93), la Présentation de silex à coloration artificielle par le Dr. G. HASSE est un complément aux travaux de Monsieur de Munck sur les copies modernes de l'industrie lithique préhistorique. Une patine indélébile peut s'obtenir par des produits chimiques.
- Plus loin (p. 94), le Dr. G. HASSE décrit des épées de l'âge au fer découvertes l'une dans l'Escaut, près de Termonde, l'autre dans la Meuse à Maeseyck. Elles proviendraient toutes deux d'ateliers du pays.
- Les excavations pour la réfection de la digue de Grembergen-Moerzeke ont amenés différentes découvertes archéologiques depuis des restes paléolithiques (éléphas primigénius) jusqu'à des armes franques. Ces découvertes sont décrites par le Dr G. Hasse dans Notes sur la rupture de digues dans la polder de Grembergen-Moerzeke. (Bulletin de la Société Royale Belge d'Anthropologie et de Préhistoire, 1930).

R.-L. DOIZE.

2. ARCHITECTURE

— La petite église romane du prieuré de Saint-Nicolas en Glain, tombée en ruines et démolie en 1905, a été longtemps considérée comme datant de 1151. Le Chanoine Coenen estime que la consécration de 1151 concerne une église antérieure qui fut remplacée au début du XIII° siècle par l'édifice qui nous intéresse. Il invoque à ce sujet deux arguments qui semblent devoir emporter la conviction : le premier est l'étude du style; le second, la découverte de la dalle funéraire d'un donateur qui aurait aidé à la réédification de l'église : cette dalle n'est pas antérieure au XIII° siècle. (Le Vieux-Liége, 1933, mars-avril, pp. 134-136).

- On consultera avec profit la Chronique historique et archéologique de l'ancien pays de Stavelot-Malmédy par M. WILLIAM LEGRAND dans Leodium, 1933, juin, pp. 72-96. On y relèvera d'abondants renseignements bibliographiques intéressant l'archéologie du pays de Stavelot-Malmédy. du canton de Saint-Vith et de la Fagne. L'auteur dit s'être intéressé particulièrement aux sources générales et aux sources étrangères mais avoir négligé faute de place, les sources locales très abondantes.
- L'abbé J. Coenen continue ses « Limburgsche Oorkonden » deel II dans les numéros d'avril. mai et juin 1933 de Limburg.
- La « Waterboort » d'Anvers, érigée en 1624 avec le concours du sculpteur Hubert Van den Eynde, fut déplacée une première fois en 1881. La construction du tunnel sous l'Escaut a nécessité une nouvelle fois son déplacement. A ce propos M. Lambin en retrace l'histoire (Natuur en Stedenschoon 1933, avril, pp. 53-56).
- M. E. H. TER KUILE a envoyé une note de complément au suiet de l'article de M. Kessler et M^m Sterck Proot sur la Maquette de St-Bavon à Haurlem que nous avons signalé dans une chronique précédente. (Oud Holland. 1933, afl. III, p. 132).
- La cathédrale de Tournai possède un beau porche de style gothique accoló à la facade occidentale romane. Ce porche est orné de bas-reliefs et de statues. Seules ces sculptures avaient été l'obiet d'études et jusqu'à présent l'architecture même du porche n'avait pas encore retenu l'attention particulière des archéologues, L'étude agrémentée de plans, relevés et photographies que lui consacre M. Alph DUFOUR sera accueillie avec intérêt. (Bulletin des Commissions Royales d'Art et d'Archéologie, 1932, juillet-décembre, [paru le 15 juin 1933] pp. 430-440). M. Dufour a fait un examen minutieux des éléments architectoniques du porche et il en conclut que c'est bien à tort qu'on le date du XVI' siècle. En fait le porche tout entier, piles, arcades et voûtes, fut élevé au XIV siècle mais il fut l'objet de nombreux remaniements: les arcades de la claire-voie ont été refaites en sous-œuvre, avec maladresse, au XVII siècle et le remplacement au XVIII et au XVIII siècle d'une grande partie de la décoration sculptée a causé d'irréparables dommages aux éléments architectureaux des piles qui les supportaient. Ainsi ont disparu de minces contreforts, des dais finement sculptés et de gracieux pinacles. L'auteur a retrouvé un témoin de ces éléments d'architecture dans un angle obscur et abrité : c'est une moulure d'angle d'une pile, finement sculptée en forme de contrefort,
- Le livre de Mgr. HARSCOUET (Chartres, Paris, Flammarion, 1933, collection « Les Pèlerinages » prix dix F.) n'est pas à proprement parler un livre d'érudi-

tion comme ceux de MM. Jusselin, Y. Delaporte et E. Houvet. L'auteur n'y vise d'ailleurs guère. Mais à notre point de vue, c'est mieux qu'un livre de pure littérature, quelque belles que soient de leur côté les pages de J. K. Huysmans et de René Schwob. Si les descriptions de l'église, des portails et des vitraux n'apportent rien de neuf, tout en renvoyant d'ailleurs à des sources excellentes, l'ouvrage, considéré sous l'angle de l'histoire et de l'archéologie, a, par contre, le réel mérite de captiver notre attention dans une de ses parties principales. Par l'étude du puits du Saint-Lieu-Fort et de la statue de Notre-Dame de Sous-Terre, dans la crypte de la célèbre cathédrale française, il nous replonge, par delà même l'introduction du christianisme, aux temps d'un des principaux oppida gaulois et du culte étonnant de la Virgo paritura.

LUCIE NINANE.

3. SCULPTURE ET ARTS INDUSTRIELS

— Le savant professeur d'histoire de l'Art à l'Université de Wilno, M. H. Morelowski apporte depuis plusieurs années d'intéressantes contributions à l'histoire de l'art flamand par ses études sur les tapisseries conservées en Pologne. Il publie à présent un petit volume consacré à dix tapisseries bruxelloises du Trésor de la cathédrale de Wilno (Wartosc Hystoryczna i artystyczna gobelinow katedry wilenskiej, Wilno, 1933, LXXXVIII p., 19 ill.). L'auteur consacre une première partie de son étude à l'influence de l'art flamand sur l'art de Wilno aux XVI° et XVII° siècles. Il y a eu à Wilno même, à la fin du XVI° siècle, un atelier de tapisserie d'un Flamand émigré

Deux des pièces bruxelloises publiées (Histoire de Salomon et de David) seraient originaires de l'atelier de J. Van Zeunen (XVII° siècle) et auraient été exécutées d'après des cartons de Gaspar de Crayer. Un troisième (scène de chasse) dériverait de cartons de l'atelier de Snijders. Pour les modèles des six verdures à personnages (Métamorphoses d'Ovide) l'auteur pense aux tableaux de J. d'Arthois et de son atelier. Quant à la dixième pièce représentant une scène de bataille et une cavalcade elle est de toute beauté; l'auteur en attribue la paternité à Lambert de Hondt; celui-ci était protégé par l'électeur Max-Emmanuel de Bavière, gouverneur des Pays-Bas, époux d'une des filles du roi de Pologne, Jean Sobiewski. Ainsi s'établit le lien entre l'art bruxellois et les ateliers de tapisseries qui au XVIII° siècle exercèrent leur activité à Wilno.

Les travaux du Dr Morelowski, dépassant le cadre d'une étude étroitement spécialisée, apportent de précieux documents pour l'histoire des relations culturelles entre la Pologne et les Pays-Bas.

- Nos tapisseries flamandes sont l'objet de l'admiration des érudits dans le monde entier. Aux Etats-Unis d'Amérique, au *Isabella Stewart Gardner Museum* de Boston est conservé un fragment de tapisserie tournaisienne de la fin du XV° siècle. Madame Ella S. Siple (*Art in America : A « Flemish Proverb » Tapestry in Boston, Burlington Magazine* juillet 1933, p. 29) étudie avec soin les curieux sujets qui ornent cette tapisserie. Il s'agit d'illustrations de proverbes populaires dont l'auteur a retrouvé la signification grâce à des rapprochements avec des œuvres d'art flamand, notamment avec des tableaux de Brueghel et diverses gravures. La tapisserie de Boston, manifestement antérieure à ces œuvres et quoique d'origine très différente, constitute un document iconographique de premier ordre pour l'étude de la vie populaire dans nos anciens Pays-Bas du XV° siècle.
- En Espagne où sont conservés tant de trésors de nos tapisseries flamandes une exposition de tapisseries flamandes fut organisée à l'ancien château royal d'Aranjuez. La Revue de l'Art Ancien et Moderne (juin 1933, p. 282) en donne un bref compte rendu. Il s'agit de tapisseries des XVI^e et XVII^e siècles acquises par Philippe V parmi lesquelles on cite une Histoire de la création du monde, une Histoire de Vénus, les Métamorphoses d'Ovide.
- Dans le Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire (mars 1933, p. 31) Madame Crick-Kuntziger publie quelques Remarques nouvelles au sujet de notre tapisserie de la « Passion ». Elle s'attache d'abord à mettre au point les assertions publiées en 1932 par M. Redig de Campos dans l'Illustrazione vaticana au sujet d'une tapisserie du « Credo » exposée actuellement dans la Pinacothèque vaticane et formant sans aucun doute le pendant de la tapisserie de la « Passion » de nos Musées dont la date d'exécution doit se fixer vers 1460. Qu'il s'agisse d'une manufacture tournaisienne, n'est plus guère discutable. De curieuses observations faites à propos de rognons de silex dessinés au bas de la Croix de la tapisserie de la « Passion » permettent de confirmer que, même si le carton est d'origine artésienne. la manufacture de tissage ne peut être que tournaisienne.
- Entre 1505 et 1508 la supérieure du monastère du Ronceray (fondé à Angers en 1028) commanda une série de tapisseries ornées de sujets extrêmement curieux : « Figure et Vérité du Saint-Sacrement ». M. Guy de Tervarent reprend l'étude au point de vue iconographique de ces tapisseries aujourd'hui dispersées en France. Angleterre et Amérique. (Les tapisseries du Ronceray et leurs sources d'inspiration. in Gazette des Beaux-Arts, août 1933, pp. 79 et suiv.). Ce sont surtout les 12 scènes de miracles de la « Vérité du St-Sacrement », ornées de quatrains français, qui attirent notre attention. L'auteur a pu retrouver dans la littérature du Moyen-

Age les sources d'inspiration pour chaque épisode. Il semble que l'auteur des cartons s'inspira surtout de deux recueils: Promptuarium exemplorum, de Jean Herolt (fin du XV° siècle) et de Fleur des Histoires (début XV° siècle). Cette dernière œuvre fut surtout répandue en Bourgogne. L'auteur voit dans ce fait un argument en faveur de l'origine flamande (Tournai?? début XVI° siècle) des tapisseries du Ronceray, qui au point de vue de la composition et du dessin semblent d'ailleurs de médiocre qualité. Ce rapprochement entre l'art de la tapisserie et les sources littéraires du Moyen-Age sont toujours du plus haut intérêt.

- Dans le Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire (mars 1935, pp. 26 et suiv.) M. M. Laurent étudie minutieusement un petit retable mosan du XII° siècle, émaux champlevés, conservé aux Musées d'Art et d'Histoire. M. von Falke s'en était occupé récemment pour le classement de ses divers groupes d'orfèvrerie du XII° siècle. Il s'agit de scènes de la Passion réparties sur plusieurs plaques formant un petit retable domestique. L'œuvre est d'une valeur artistique inégale et exécutée par deux ouvriers différents. L'étude de la technique, de la composition, du dessin de cette œuvre intéressante la date aux environs de 1170-1175.
- Claus Sluter est donc plus que jamais d'actualité, nombreux sont les livres et les articles consacrés à l'étude de son art. C'est pourquoi M. EMILE GAVELLE a fait œuvre utile en publiant dans le Bulletin du Comité Flamand de France (Lille, 1933, 2° fascicule, pp. 57 et suiv.) une mise au point de l'état de la question sur « Claes de Slutere van Herlam, Claus de Werve de Harlem au comté de Hollande » L'auteur a étudié minutieusement tous les documents d'archives. A le suivre il n'y aurait aucun doute que Claus Sluter et son neveu ne soient nés tous deux à Haarlem. La bibliographie qui accompagne l'article est précieuse pour tous ceux qui s'intéressent à cette question passionnante d'histoire de l'art médiéval, renouvelée récemment par les travaux de M. Duverger (voir cette Revue n° d'avril et de juillet 1933).
- Dans la revue Kunst, (1933, n° 5 pp. 130 et suiv.) M. Deruelle publie une étude sur : Het grafmonument van Isabelle van Oostenrijk te Gent. La princesse Isabelle d'Autriche épousa le roi Christian de Danemark et, après la révolution qui chassa le monarque de son pays, elle s'établit à Gand où elle mourut en 1526. Son époux fit exécuter un tombeau monumental commandé à Jean de Smijtere et Jan d'Heere. Mutilé par les Iconoclastes en 1578, il fut détruit par les Français en 1796. A l'aide de dessins de Van Wynendaele (1540), l'auteur tente la reconstruction de ce qui fut un remarquable monument de notre sculprure du XVI° siècle.

- Dans le même numéro de Kunst (pp. 119 et suiv.) M¹¹¹ M. Devigne consacre un article à des: Vlaamsche beeldhouwerken en maquetten uit de XVII¹ en XVIII¹ eeuw. L'auteur a identifié plusieurs sculptures ou maquettes en terre cuite conservées aux Musées des Beaux-Arts à Bruxelles et les met en rapport avec les sculptures pour lesquelles elles servirent de modèle. Il s'agit notamment d'œuvres conservées à l'église des Jésuites d'Anvers. Intéressante est la comparaison d'une statue d'un Père de l'Eglise de Henri Fr. Verbruggen avec un Saint Augustin du Victoria and Albert Museum, œuvre de Guillaume Kerricx. On peut encore en rapprocher le Saint Nicolas de l'église Saint Gommaire à Lierre, œuvre d'un élève. Ces observations apportent ainsi de précieuses corrections et additions au catalogue de sculpture des Musées des Beaux Arts, publié par l'auteur en 1922.
- La famille du sculpteur Nijs, originaire du Pays de Waes a produit au XVIII° siècle de nombreuses œuvres non dénuées d'intérêt. M. L. Scheltjens dans les Annales du Pays de Waes (t. 45, 1933, p. 5) consacre une étude à Filips Alexander Nijs (1724-1805) fils du sculpteur Adrien Nijs précédemment étudié par l'auteur. Celui-ci passe en revue les sculptures conservées à Tamise, Beveren, St-Nicolas, Lebbeke, Loochristi. Son étude forme une contribution importante à notre histoire de l'art régional.
- Dans le Soir illustré du 8 sept. 1933, M. O. LE MAIRE traite des Origines belges de la Manufacture royale de Tapisseries de Mortlake (Angleterre). Ces origines sont doublement belges grâce à la provenance des fondateurs et à la participation d'artistes flamands.

HENRI NICAISE.

4. PEINTURE

— Plusieurs tableaux exposés à Londres lors de l'Exposition d'art français (1932) appartenaient en fait à d'autres écoles. M. Hulin de Loo retient l'attention sur un tableau qu'il inscrit au catalogue des productions flamandes. Il s'agit de l'œuvre représentant la Madone avec saint Louis de France et sainte Marguerite d'une collection particulière à Ince-Hall, en Angleterre (Das Rätselhafte Gemälde von Ince-Hall, dans Pantheon, mai 1933, pp. 137-140). La composition s'inspire de celle de la Madone du chanoine Van der Paelen de Van Eyck; elle dénote des rapports avec le milieu brugeois: Provost, David et Gossart. Elle est à dater des années 1510-1515. M. Hulin la met en relation avec un manuscrit découvert par

lui à la Bibliothèque Royale de Bruxelles, les mémoriaux d'Antoine de Succa. Ce compilateur copia au trait l'œuvre peinte tandis qu'elle se trouvait au refuge de l'abbaye norbertine de Tronchiennes à Gand.

- M. W. von Alten étudie deux esquisses hautes en couleur de Rubens et recherche, en ordre principal, la source livresque d'inspiration de ces compositions (Two works by Rubens, dans The Burlington Magazine, janvier 1933, pp. 15-17). Le Quintus Fabius Maximus et Lucius Minucius (Berlin, coll. privée) est l'illustration du chap. 9 des Vies de Plutarque, tandis que Romulus apparaissant à Julius Proculus (Berlin, galerie Van Diemen) rappelle un passage de Tite Live. Cette dernière œuvre est à rapprocher, du point de vue composition, de plus d'une réalisation religieuse du maître, notamment du Christ apparaissant à Moïse.
- A l'occasion du cinquantenaire de la Société Rembrandt, une grande exposition d'œuvres peintes et dessinées par Rubens fut organisée dans les galeries Goudstikker à Amsterdam. Les documents présentés appartenaient surtout à des particuliers. Les organisateurs se sont attachés à présenter un grand nombre d'esquisses et diverses répliques de compositions importantes du maître. Le catalogue est très bien rédigé et abondamment illustré; en effet toutes les œuvres sont représentées photographiquement, soit 64 tableaux et 73 dessins.
- Lors de l'exposition De Momper et ses contemporains organisée à la Galerie De Boer, à Amsterdam, un portrait d'homme signé et daté de 1592, appartenant à la Kunsthalle de Brême, fut exposé sous le nom du peintre anversois Abel Grimmer. M. E. Waldmann propose de reconnaître dans cette œuvre une production d'Adam Grimmer, peintre allemand de Francfort qui mourut entre 1596 et 1598. Un dessin du même artiste daté de 1584 (Institut Staedel de Francfort) est à rapprocher du portrait (Ein bezeichnetes Gemälde von Adam Grimmer, dans Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1933, 11° 2, pp. 109-112).
- La collection du marquis de Livois constitue le fonds principal du Musée d'Angers. Le catalogue de ce legs fut dressé par Sentout au début du XIX° siècle. C'est cette compilation que M. R. Planchenault étudie en se plaçant au point de vue des écoles étrangères et en étudiant le goût du créateur de la collection (La collection du marquis de Livois, les écoles étrangères, dans Gazette des Beaux-Arts, juillet 1933, pp. 14-30). La peinture flamande est représentée par quelquenoms importants. Il serait souhaitable que l'auteur étudiât les œuvres elles-même dans un prochain article

- Le peintre Cornelis Van Dalem fut étudié par Burchard, Winkler et Demonts. MM. Ch. Sterling et O. Benesch proposent d'ajouter deux œuvres importantes au catelogue de cet artiste: Neue Gemälde des Cornelis Van Dalem, dans Jahrbuch der preuszischen Kunstsammlungen, 1933, n° 2, pp. 123-130. Le Musée du Prado expose trois paysages attribués à Lucas Van Valckenborgh. Or la Scène aux rochers doit être rendue à Van Dalem lorsqu'on la compare aux tableaux signés et datés de ce dernier maître: même répertoire d'arbres et de rochers, tonalités identiques. Le tableau doit dater de 1550-1560, il dénote l'influence de Bles et surtout de Gassel. Le Repas des Dieux de la Galerie Liechtenstein de Vienne attribué à Lucas Van Uden et Johann Rottenhammer est aussi de Van Dalem, élève de Spranger. La composition et le coloris fort spéciaux militent en faveur du changement d'attribution.
- M. W. Legrand publie dans Leodium (t. 26, 1933, pp. 72-06) une excellente Chronique historique et archéologique de l'ancien pays de Stavelot-Malmedy, dans laquelle il reprend les nombreux articles et ouvrages avant trait à ce sujet parus deduis d'édition du Monasticon de dom Berlière (1928). L'archéologue puisera plus d'un renseignement utile dans cette nomenclature critique si richement étoffée concernant une région de marche qui ne manque pas d'intérêt.
- M. P. Saintenoy révéla en 1024 le nom du frère carme Macaire Borlère, architecte bruxellois du XVII° siècle, ainsi que auelques-unes de ses œuvres réalisées à Bruxelles et à Enghien. Il publie actuellement une gouache sur parchemin peinte par le même artiste, une allégorie, Memento mori, document qui vient d'entrer dans les collections des Musées rovaux des Beaux-Arts de Bruxelles. Grâce à la fouration de Louis XIV sur l'œuvre, la gouache peut être datée des années 1658-1666 (année de la mort du frère carme). (Le frère carme Macaire Borlère, architecte bruxellois du XVII° siècle, dans Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie, 1932, 2 pages).
- M. K. Zoege von Manteuffel a retrouvé trois dessins d'Erasme et de Jean Erasme Quellin qui sont les éhauches de trois tableaux de ces maîtres conservés dans des églises belges: Drei Handzeichnungen von Erasmus und Erasmus Ian Quellinus zu Gemälden in belaischen Kirchen, dans Berliner Museen. 1033. n° 3. dd. 54-57). Le dessin préparatoire du Couronnement de la Vierge d'Erasme Quellin (Louvain, église saint Michel) se trouve à Dresde, au Cabinet des Estambes, catalogué sous le nom de Van Dvck; celui de l'Ange gardien que le même artiste peignit en 1667 pour orner l'autel de la confrérie des Anges gardiens de l'église saint André d'Anvers est conservé au même dépôt sous le nom de Van Diepen-

beeck; tandis que l'ébauche du Miracle de la Croix de saint François Xavier de Jean Erasme Quellin (Malines, église saints Pierre et Paul) fait partie des collections du Cabinet des Estampes de Berlin.

- Maître Michiel fit l'objet d'études récentes, nous en avons rendu compte dans cette Revue (janvier 1932, p.94). Le Dr Gluck revient sur le sujet, The Henry VII in the National Portrait Gallery, dans The Burlington Magazine, septembre 1933. pp. 100-108. Il attribue au maître de la Cour d'Isabelle la Catholique deux portraits, celui d'Henri VII daté de 1505 (Nat. Portrait Gallery, à Londres), tout proche du portrait de Christian II du Musée de Copenhague, et celui de Catherine d'Aragon, la veuve du prince de Galles avec lequel elle se maria en 1501 (Musée de Vienne).
- Le Saint Luc peignant le portrait de la Vierge du Musée des Beaux-Arts de Boston fut exposé au mois d'août 1933 au Musée de Berlin. Cette œuvre qu'on considérait comme une réplique d'un original perdu de Rogier Van der Weyden, au même titre que les copies de Munich, de Leningrad, de Madrid, de Vienne et de Londres, vient d'être nettoyée par M. H. Ruhemann. Cette opération a permis une véritable résurrection. En effet le tableau purifié de tous les parasites qui l'encrassaient apparait comme une œuvre pure du grand maître bruxellois. MM. Ph. Hendy et M. J. Friedlaender étudient l'œuvre et n'hésitent pas à lui décerner la qualité d'original. Ils publient le rapport du restaurateur Ruhemann, qui est fort intéressant du point de vue de l'analyse du coloris du maître. Enfin M. Hendy rappelle les diverses collections par lesquelles passa le tableau avant d'entrer au Musée de Boston en 1893 (A Roger Van der Weyden altarpiece, dans The Burlington Magazine, août 1933, pp. 53-57).
- La Comtesse C. Lanckoronska a développé devant les membres du Congrès international d'histoire de Varsovie une thèse intéressante concernant Un mouvement artistique de la Contre-Réforme victorieuse: la fresque principale de l'église du Gesù à Rome. (La Pologne au VII° congrès international des sciences historiques, Varsovie, 1933. Tome I. pp. 163-170). Sans doute la fresque de J. B. Gaulli représentant un thème nouveau: le Triomphe du nom de Jésus, porte la marque d'une profonde originalité, cependant on peut se demander si l'artiste ne s'est pas souvenu de l'art de devanciers pour réaliser certaines parties de son œuvre. L'influence de Michel Ange et du Corrège est indéniable. M¹¹⁰ Lanckoronska propose une troisième source d'inspiration: Rubens. Gaulli, pour représenter la chute des damnés, a tenu à donner avant tout l'impression d'une masse accumulée de corps, ce qui est tout différent de la manière de Michel Ange qui imprime à chaque corps humain un mouvement distinct. Rubens lui aussi adopta

ce principe de masse dans son Jugement Dernier, œuvre connue de Gaulli par la gravure. Seconde influence du maître flamand: l'emploi de tonalités intenses et de coloris chaud, ce qui est rare pour la peinture murale. A Gênes, Gaulli put étudier et se passionner pour la belle couleur de Rubens et de Van Dyck.

- M. SANDER PIERRON publia en 1922 dans La Revue de l'Art une importante étude sur le portraitiste bruxellois du XVII° siècle, Pieter Meert. A l'occasion de l'entrée dans les collections nationales de deux portraits peints par ce maître, M. L. VAN PUYVELDE attire à nouveau l'attention sur ce peintre, Peter Meert, ein brüsseler Porträtmaler, dans Pantheon, août 1933, pp. 233-235. L'auteur esquisse l'évolution du portraitiste. Il révèle une œuvre qui, à première vue, n'a guère de rapport avec Meert, une scène de genre, datée de 1634; néanmoins son attribution peut se soutenir grâce à une gravure qui en fut faite et qui rappelle l'origine. Les œuvres de la maturité sont plus connues : ce sont le tableau du Musée des Hospices de Bruxelles, le portrait collectif des syndics de la corporation des poissonniers du Musée de Bruxelles et enfin les deux portraits de l'ancienne collection Janssen qui viennent d'être donnés au même Musée par la Société des Amis des Musées Royaux. Ces deux dernières œuvres sont datées de 1661. M. Van Puyvelde signale un autre portrait d'homme de la Galerie Corsini à Rome qu'il propose, après d'autres, d'inscrire au catalogue du maître comme travail annonçant la pleine maturité. Une inscription se trouve cachée sous le cadre, elle porte notamment la mention d'une date: 162.; il doit y avoir une faute d'impression à cet endroit pour le chiffre des décimes, car la date imprimée s'oppose aux déductions de l'auteur. Sans doute convient-il d'y lire 164, ou 165.?
- Le Musée de Cincinnati a acheté récemment un tableau de Corneille De Vos représentant un groupe de famille. M. Walter H. SIPLE étudie l'œuvre dans le Bulletin of the Cincinnati Art Museum (A family group by Cornelis De Vos, juillet 1933, pp. 74-77), il la date des années 1630-1640.
- La revue *The Connoisseur* publie une planche en couleur, avec un bref commentaire, d'un panneau figurant le Mariage de la Vierge appartenant à la collection James G. Mann. Le tableau y est attribué au Maître de Sainte Gudule et s'apparente à un autre du même maître de la collection Tietje d'Amsterdam (juillet 1933, p. 40 et pl.).
- M. l'abbé M. Thibaut de Maisières a repris et notablement enrichi son étude sur Les Musées diocésains (Revue d'Histoire Ecclésiastique, 1933, pp. 658-677) analysée ici (Revue, juillet 1933, p. 282). La documentation concernant l'or-

ganisation et la vie des musées diocésains existant en France, Espagne, Pologne, Hollande, Allemagne et Belgique est particulièrement abondante et intéressante.

- Le tableau représentant la Nativité peint par Rubens pour l'église saint Philippe à Fermo a été nettoyé par le prof. De Bacci Venuti de Florence. L'œuvre avait été longtemps abandonnée. Depuis sa révélation en 1927 par Longhi, elle retint l'attention et l'Etat italien en confia la restauration au praticien expérimenté de Florence. M. B. Molajoli publie le rapport des opérations effectuées sur le tableau dans le *Bollettino d'Arte*, février 1933, pp. 387-388.
- M. Delacre étudie le tableau représentant Jésus chez Marthe et Marie du Musée de Lille (Musée de Lille. Jésus chez Marthe et Marie. Jordans ou Van Noordt, dans Bulletin des Musées de France, juin 1933, p. 94-96). Il attribue l'œuvre à Adam Van Noordt pour des raisons d'ordre stylistique et coloristique. Il considère la réplique du Musée de Tournai comme une copie lourde et noire, s'opposant en cela aux conclusions de M. Van Puyvelde concernant ce tableau (voir cette Revue, juillet 1933, p. 285).
- Un nombre assez important de tableaux attribués à Teniers doit être débaptisé, ils ne sont pas dignes du maître. La difficulté réside dans l'impossibilité de leur donner une paternité certaine. M. J. Decoen a retrouvé Deux imitateurs de David Teniers le jeune (Clarté, septembre 1933, pp. 1-5). Le premier est H. Herdebout (vers 1660-1700) dont il signale une œuvre portant, outre la signature, la mention: dicip. Teniers; le second est H. Myin (Anvers vers 1760-1826) dont un paysage signé et daté de 1781 permet d'attribuer sérieusement un tableau du Musée de Dulwich connu sous le nom de Teniers. Ces signatures ont été révélées à la suite du nettoyage des tableaux en question
- M. Cos. Lorenzetti n'admet pas la théorie par laquelle on prétend que les peintres vénitiens, et en particulier Tintoret, eurent une influence importante sur le style de Martin De Vos. Cette filiation n'apparaît pas dans les œuvres; au contraire, l'auteur y retrouve l'influence d'artistes florentins et parfois romains. Il propose un intéressant parallèle entre le peintre anversois et le florentin Jacopo Zucchi (Martino De Vos e Jacopo Zucchi in alcuni inediti, dans Bolletino d'Arte, avril 1933, pp. 454-469). Zucchi est le plus flamand parmi les disciples florentins de Vasari et c'est à lui que doit être attribué le tableau Jésus chez Marthe et Marie, qui se trouve dans l'église conventuelle de Sutri, au nord de Rome, qu'on voulut donner à De Vos. Si Zucchi subit fortement l'influence de Stradanus et de De Vos au point de vue coloristique, De Vos, de son côté, reflète l'apport d'artistes toscans

appartenant au groupe des maniéristes attardés. Notons que, pour la toute première fois, l'Immaculée Conception que De Vos peignit pour l'église de San Francisco a ripa, à Rome, est publié dans cet article en une reproduction excellente (p. 457).

— Le Dr Gluck, auquel on doit déjà d'importantes études sur Rubens, a publié dans le Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien (1932, pp. 157-168) un nouveau travail capital sur quelques portraits de femmes peints au début de la carrière du maître, Einige Frauenbildnisse aus Rubens' Anfängen. Si les portraits gênois de femmes furent étudiés par Burchard, ceux qui précèdent cette période ne retinrent pas encore l'attention de ceux qui, depuis dix ans, s'attachent à mettre de la clarté dans les premières étapes de la formation de l'artiste anversois. Gluck s'intéresse ici à quelques œuvres souvent inédites appartenant à ce chainon initial qui se terminera par la production lors du séjour à la cour de Mantoue. Le Combat de Jacob avec l'ange (coll. Burchard) est caravagesque comme la Sibylle de Cumes d'une collection particulière suisse (ancienne coll. Holford), ces œuvres datent d'avant le départ d'Anvers. Un portrait de femme (commerce berlinois en 1931) est proche des effigies d'hommes des années 1599, de même que celui appartenant au marchand viennois Wawra. Le portrait de Marie de Médicis (coll. Oberländer, Vienne) dénote l'influence du Titien et du Tintoret, tandis que le portrait d'une veuve (coll. Naager, Munich) doit avoir été peint peu après 1604. à la cour des Gonzague, au même titre que le portrait d'une dame en deuil de la Galerie de Dresde. Les portraits de Marguerite de Savoie (Hampton Court) et de Marguerite d'Espagne sont du même temps, la date 1604 inscrite sur le second tableau l'indique à suffisance. Ces dernières œuvres sont à mettre en rapport avec la Sainte Trinité devant laquelle la famille de Gonzague est agenouillée, dont la partie conservée à Mantoue vient d'être complétée par l'addition d'un élément retrouvé (Die Weltkunst, 26 mars 1933).

— Le livre de M. E. Renders sur Hubert Van Eyck personnage de légende suscite une abondante littérature, notamment dans la presse. Les comptes-rendus qu'en donnent les revues sont souvent passionnés, notons cependant quelques-uns qui apportent des réflexions intéressantes, en particulier celui de E. Maclagan dans The Burlington Magazine (septembre 1933, p. 136-139), celui de Brockwell dans The Connoisseur (août 1933, pp. 109-12). M. J. Duverger dans Kunst (juin 1933, pp. 161-164) attaque les positions de M. Renders et annonce la publication incessante d'un livre sur la question, dans lequel il reprendra à son tour tout le problème débattu. Nous n'insisterons pas pour le moment sur les arguments de M. Duverger, une analyse de son ouvrage devant paraître dans cette revue.

Le Dr Beenken défend la théorie traditionnelle en s'appuyant sur les conclusions de M. Hulin de Loo au sujet des groupes de miniaturistes. Il apporte du neuf, en ce sens qu'il propose une méthode pour reconnaître la part d'Hubert et celle de Jean dans le retable de Gand, The Gent van Eyck re-examined, dans The Burlington Magazine, août 1933, pp. 64-72. Cette thèse s'appuie sur les mesures des panneaux, la ligne générale de l'œuvre, l'épaisseur des couches de peinture. Le professeur de Leipzig présente une reconstitution du retable tel qu'il dut apparaître au temps d'Hubert. L'auteur souhaite un examen du tableau au moyen des rayons-X. Enfin il annonce une étude plus approfondie de sa thèse à paraître dans le Jahrbuch du Walraff-Richartz Museum.

Le Dr. M. J. FRIEDLAENDER n'admit jamais les distinctions faites par M. Hulin concernant les miniatures de Milan-Turin. Il réaffirma son opinion dans un nouvel article, *Die Hubert Van Eyck Frage*, dans *Pantheon*, août 1933, pp. 254-256. Les miniatures du groupe H sont mièvres et maniérées, or elles dateraient des années 1417, soit avant le retable dont le style s'avère si classique. Friedlaender constatant cette impossibilité place les miniatures vers 1440, et les attribue à un suiveur de Jean Van Eyck.

Au sujet du retable, l'ancien conservateur de Berlin y voit plus deux œuvres d'un même maître qu'une œuvre de deux artistes. S'il y a désaccord entre la composition et les proportions, il y a bien une seule manière de peindre et une identique expression des formes, issues d'un même cerveau. Et le Dr. Friedlaender de conclure: « Jean Van Eyck, le maître du tableau de Van der Paelen, est le génie créateur et le fondateur de la peinture flamande. Hubert ne peut prétendre à la place que lui accorde l'inscription, s'il possède cette place ».

JACQUES LAVALLEYE.

TABLE DES MATIÈRES DU TOME III

TROISIÈME ANNÉE — 1933

ARTICLES.

Borchgrave d'Altena (Comte J. de). — Crucifixions	
mosanes	62-67
Borchgrave d'Altena (Comte J. de). — La Châsse de	
St-Symphorien	332-341
Delférière (L.). — Monographie de l'église Saint-Pierre,	
à Lessines	36-51
Doorslaer (G. Van) Marques de sculpteurs et de poly-	
chromeurs malinois	159-1 <i>7</i> 6
Figueiredo (José de). — Metsys et le Portugal	1-16
Gessler (Jean). — Le « Journaal » de C. Huygens, le jeune	97-135
Gevaert (Suzanne). — Quelques miniatures mosanes du	
XII ^e siècle	342-345
Held (Julius). — Nachträglich Veranderte Kompositionen	
bei Jacob Jordaens	214-223
Hocquet (Adolphe). — Portraits de Charles V et de	
Jeanne de Bourbon sur une charte ornée	30-35
Lacchin (Enrico). — Essai sur Juste le Court, sculpteur	
flamand	17-29
Lefèvre O. P. (Placide). — La Châsse de Sainte-Gudule	
à Bruxelles au XVI ^e siècle	230-236
MICHEL (EDOUARD).— Louis de Caulery au Musée d'Anvers	224-229
Puyvelde (Leo van). — Les débuts de Van Dyck	193-213

RODRIGUEZ DE RIVAS (MARIANO). — Florentino de Craene,	
su vida y sus obras	317-331
	6
Gand à Tournai	346-359
ROOSVAL (JOHNNY). — Retables d'origine néerlandaise dans	(0
les pays nordiques	136-158
VANDALLE (MAURICE). — Les Cent portraits, par Antoine	
Van Dyck	289-316
Zuylen van Nyeveldt (Albert van). — Mausolée du	
commencement du XVI° siècle à Bruges	52-61
BIBLIOGRAPHIE.	
1° Ouvrages.	
Powproum (Tyr) Pow Planckellianament de notre via	
Bondroit (Th.). — Pour l'embellissement de notre vie	268
(Paul Rolland)	200
Borchgrave d'Altena (Comte J. de) Décors anciens	. = =
d'intérieurs mosans (Paul Rolland).	370
Breuil (Abbé Henri). — Les peintures rupestres schéma	
tiques de la Péninsule Ibérique (RL. Doize)	360
CAMMAERTS (E.). — Rubens painter and diplomat (J.	
Lavalleye)	77
David (Henri). — De Sluter à Sambin (Paul Rolland)	255
Duverger (D' J.). — De Brusselsche Steenbickeleren, Beeld-	
houwers, Bouwmeesters, Metselars, enz. der XIVe en	
XV ^e Eeuwen met een aanhangsel over Klaas Sluter	
en zijn Brusselsche medewerkers te Dijon (PAUL	
Rolland)	258
GLUCK (GUSTAV). — Bruegels Gemälde (EDOUARD MICHEL)	260
Goury (G.) Précis d'archéologie préhistorique (Els.)	
Leclerco)	76
HARSIN (PAUL). — Comment on écrit l'Histoire (PAUL	, .
(ROLLAND)	265
(////////////-	205

Munter (Victor De). — Pierre-Joseph Verhaghen (J.		
LAVALLEYE)		262
Prims (Floris). — Het Koninklijk Paleis te Antwerpen		
(Lucie Ninane)	2	264
Réau (Louis). — Dictionnaire illustré d'Art et d'Archéo-		
logie (Paul Rolland)	2	267
Saintenoy (Paul). — Les arts et les artistes à la cour de		
Bruxelles (Simone Ansiaux)		78
Scheewe (Dr L.). — Hubert und Jan Van Eyck. Ihre litera-		
rische Würdigung bis ins 18 Jahrhundert (Jean		
Gessler)	2	262
Smits (Dr K.). — Iconografie van de Nederlansche Primi-		
tieven M. Vloberg. La Vierge et l'Enfant dans l'art		
français (Paul Rolland)	:	368
Annales Institutorum (J. Lavalleye)	-	, 2 7 2
L'Art des origines à nos jours (Paul Rolland)		-
Ministère de l'Education Nationale d'Italie (J. LAVALLEYE).		270
Notre-Dame de Paris (Paul Rolland)		254
2° Revues.		
Préhistoire et Archéologie gallo-romaine et		
franque (RL. Doize)	7	3 <i>7</i> I
Architecture (L. Ninane) 80, 177,		
Sculpture et arts industriels (Lucy Her-		
mans de Heel et Henri Nicaise). 82. 177,	277, 3	374
Peinture (J. LAVALLEYE) 87, 182,	279, 3	77
Art populaire (Jean Gessler)		91
Varia	95, 2	287
CHRONIQUE.		
Académie royale d'Archéologie de Belgique :		
Procès-verbaux des séances (Paul Rol-		
LAND)	68, 2	237

Musées :

Musées Royaux d'Art et d'Histoire (Paul	
Rolland)	72
Musée de Bruges (J. LAVALLEYE)	72, 251
Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique	
(A. Laes)	246
Musées de Gand (A. DOPCHIE)	248
Musée de Folklore de Tournai (W. RAVEZ)	250
Divers:	
Congrès. Fondations (J. L.)	73
Fédération archéologique et historique.	252

TABLE DES PLANCHES

Table onomastique.	PAGES
Caulery (Louis de). — Carnaval sur la glace. Anvers, Musée	224
Caulery (L. de). — Carnaval. Hambourg, Musée.	224
Court (Juste Le). — Monument funéraire de Caterino Cornaro, Padoue, église Saint-Antoine	
Court (Juste Le). — Apôtres : Saint Jacques, Saint André.	20
Venise, Eglise Santa Maria della Salute	26
Maria della Salute	18
Court (Juste Le). — Figures allégoriques : la Justice, la	
Force. Venise, Eglise San Lazarro dei Medicanti	22
Court (Juste Le). — L'honneur. Venise, Eglise Madona	
dell'Orto	22
Court (Juste Le). — Putto. Venise, Eglise Santa Maria	
della Salute	26
Court (Juste Le). — Ange porte cierge. Venise Eglise San	
Nicolo da Tolentino	22
Court (Juste Le). — Bacchus enfant. Venise, Palazzo Rez-	26
zonico	26
Craene (Florentino De). — Dona Maria Garcia-Rubiano	
Madrid, Collect. Rodrigues de Rivas	324
Craene (Florentino De). — Portrait du peintre. Madrid,	
Coll. Rodigues de Rivas	317
Craene (Florentino De). — Dona Maria Salome Ichaso.	
Collect. Menesoro Romanos	326
Craene (Florentino De). — La condesa de Corres. Collect.	_
del Duque del Infantado	326
Craene (Florentino De). — Infante dona Luisa Carlotta	
de Bourbon. Madrid, Musée Municipal	322
Craene (Florentino De). — Ana Almerinda Manzocchi.	
Madrid, Musée Municipal	322

Dyck (A. Van). — Les cent Portraits : frontispice	289
JORDAENS (J.). — Die Findung des Zingroschens. Amster-	
dam, Rijksmuseum	222
JORDAENS (J.). — Anbetung der Hirten. Londres, British	
Museum	220
JORDAENS (J.). — Anbetung der Hirten. Anvers	220
Jordaens (J.). — Quellwunder Moses'. Kassel, Gemälde-	
galerie	218
JORDAENS (J.). — Der Krug geht so lange zum brunnen bis	
er bricht. Anvers, Musée Plantin-Moretus	216
JORDAENS (J.). — Beweigung Christi. Anvers, Hospices civils	216
MAITRE DE DILIGHEM. — Volet peint du retable de Västeras:	
la Trinité	156
Maitre de Viborg. — Retable d'Arsunda : la Circoncision.	148
Maitre Gielisz. — Retable de Häverö: la Résurrection	156
Maitre de Strengnas. — Retable de Strengnäs (détail).	140
Metsys (Quentin). — Ecce Homo et Flagellation : revers	·
des volets d'un triptyque. Coimbra, Musée de Machado	
de Castro	IO
NICOLAS DE VERDUN. — Ambon de Klosterneubourg	64
Pourbus le Vieux (Frans). — Les noces de Hoefnagel.	
Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts	126
•	
Table topographique.	
TABLE TOTOGRAFITIQUE.	
Amsterdam, Rijksmuseum J. Jordaens: Die Findung	
des Zingroschens	222
Anvers, Musée. — Louis de Caulery: Carnaval sur la glace	224
Anvers, Musée Plantin-Moretus. — J. Jordaens: Der Krug	
geht so lange zum brunnen bis er bricht	216
Anvers, Musée. — J. Jordaens: Anbetung der Hirten.	220
Anvers, Hospices civils. — J. Jordaens: Beweigung Christi.	216
Bruges, Musée de Gruuthuse. — Mausolée de Jean de Flandre	
et de Marguerite Boulengier	52, 60

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts. — Pourbus le	
Vieux: Les noces de Hoefnagel	126
Bruxelles, Collection d'Aremberg. — Croix: revers	338
Bruxelles, Musée du Cinquantenaire. — Autel portatif de	(,,,
Stavelot	64
Bruxelles, Collection Stoclet. — Emaux mosans: Crucifixion	64
Coimbra, Musée de Machado de Castro. — Quentin Metsys:	
Ecce Homo, Flagellation	IO
Hambourg, Musée. — Louis de Caulery : Carnaval	224
Kassel, Gemäldegalerie. — J. Jordaens: Quellwunder Moses'	218
Lessines, Eglise Saint-Pierre Vue extérieure et coupe de	
la nef	44
Lessines, Eglise Saint-Pierre. — Détails des fenêtres et des	
supports	48
Londres, Victoria and Albert Museum Crucifix mosan.	62
Londres, Victoria and Albert Museum. — Croix: revers	338
Londres, British Museum. — J. Jordaens: Anbetung der	
I-lirten	220
Londres, South Kensington Museum. — Miniature Ms. 413:	
Rencontre d'Abraham et de Melchisedech	342
Mons, Notre-Dame du Sacré-Caur. — Reliquaire (détails).	338
Padoue, Eglise Saint-Antoine. — Monument funéraire de	
Caterino Cornaro par J. Le Court . 👝	20
Paris ,Louvre. — Triptyque de Floreffe (revers)	337
Paris, Louvre. — Emaux mosans: Crucifiixon	62
Paris, Musée de Cluny. — Emaux mosans : Crucifixion	62
Saint-Symphorien, Eglise. — Châsse	332
Saint-Symphorien, Eglise. — Détails : saint Jacques et évan-	
géliste	334
Soignies. — Mise au tombeau	357
Tournai, Chapelle de Michel de Gand. — Lithographie de	
Day et Haghes	348
Tournai, Chapelle de Michel de Gand Détail : Voûte cen-	
trale. Eglise Saint-Piat	350

Tournai, Chapelle de Michel de Gand — Eglise Saint-Piat . Tournai, Archives. — Charte ornée de 1371 : Portraits de	350
Charles V et de Jeanne de Bourbon	32
Venise, Eglise San Lazarro dei Medicanti. — Figures allégoriques de J. Le Court	22
Venuse, Eglise Madonna dell'Orto. — L'honneur par J. Le	
Court	22
apôtres, et putto par J. Le Court	18, 26
Venise, Eglise San Nicolo da Tolentino. — Ange porte cierge	,
par J. Le Court	22
Venise, Palazzo Rezzonico. — Bacchus enfant par J. Le Court	26
Walcourt. — Vierge du pèlerinage (détail)	338
Varia.	
Autel portatif de Stavelot (vers 1165). Bruxelles, Musée du	
Cinquantenaire	64
Croix de la coll. d'Aremberg revers (détail)	338
Croix du Victoria and Albert Museum: revers	338
Crucifix mosan (vers 1145-1165). Londres, Victoria and	
Albert Museum	62
Emaux mosans: Crucifixion (vers 1145-1165). Bruxelles,	
collection Stoclet	64
Emaux mosans: Crucifixion (vers 1145-65). Paris, Musée	
de Cluny	62
Emaux mosans: Crucifixion (vers 1145-1165). Paris, Louvre	62
Evangéliste écrivant (collect. De Bruyn)	334
Mausolée de Jean de Flandre et de Marguerite Boulengier	
(XVI° s.). Bruges, Musée de Gruuthuse	
Miniature: Sacrifice d'Abraham. Wittert	342
Miniature : Histoire de Jacob. Wittert	342
Miniature: Rencontre d'Abraham et de Melchisedech.	
Londres, South Kensington Museum ms. 413	342
Reliquaire: détails. Mons, Dames du Sacré-Cœur	338
Triptyque de Floreffe, revers. Paris, Louvre	337

			- 1

