

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

PUBLIÉE PAR

L'ACADÉMIE ROYALE  
D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE

(ASSOCIATION SANS BUT LUCRATIF)

SOUS LES AUSPICES DE

**LA FONDATION UNIVERSITAIRE**

RECUEIL TRIMESTRIEL  
TOME IV — FASCICULE 3  
JUILLET-SEPTEMBRE 1934

SECRÉTARIAT : PAUL ROLLAND  
59, RUE DE WITTE  
ANVERS

IMP. ET PUBL. FLOR BURTON, S. A.  
28, COURTE RUE NEUVE  
ANVERS

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

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

SECRÉTAIRE-ADJOINT : JACQUES LAVALLEYE, 299, RUE FRANÇOIS GAY, WOLUWE-BRUXELLES.

## COMITE DE PATRONAGE :

MM. le comte d'ARSHOT, PIERRE BAUTIER, GEORGES CAROLY, ALBERT JOLY, LOUIS KINTSSCHOTS, le chevalier SOIL DE MORIAME, le vicomte CHARLES TERLINDEN, ALBERT VISART DE BOCARME.

## COMITE DE REDACTION :

Le bureau annuel de l'Académie, aidé de MM. P. BAUTIER, A. J. J. DELEN, CH<sup>no</sup> R. MAERE, vicomte CH. TERLINDEN, L. VAN PUYVELDE.

## COMITE DE LECTURE :

MM. BAUTIER, BERGMANS, CAPART, DELEN, GANSHOF, GESSLER, HASSE, HULIN DE LOO, MARCEL LAURENT, CHANOINE MAERE, PAUL ROLLAND, SAINTENOY, VICOMTE CH. TERLINDEN, VAN DER BORREN, VAN PUYVELDE.

## SOMMAIRE

Deux pièces musicales dans un tableau d'Henri Van Baelen, par Ch. Van den Borren ... ..	Page	193
Kreuzigungsdarstellungen in der mosanen Miniaturmalerei und Goldschmiedekunst, par K. H. Usener ... ..		201
Le mécénat de l'Archiduchesse infante Isabelle-Claire-Eugénie dans les Pays-Bas, par le Vte Ch. Terlinden ... ..		211
Chronologie de la cathédrale de Tournai. II. Les cathédrales antérieures, par Paul Rolland ... ..		225
Tapisseries de l'histoire de Céladon aux armes des Fourment, par M. Crick-Kuntziger ... ..		239
Textes concernant l'histoire artistique de l'abbaye d'Averbode, par le chanoine Pl. Lefèvre O. P. ... ..		247
CHRONIQUE :		
Académie royale d'Archéologie de Belgique : procès-verbaux ... ..		265
BIBLIOGRAPHIE :		
I. — Ouvrages : du Mesnil du Buisson (J. Breuer); W. Artelt (J. Gessler); A. Stange (E. Michel); E. Male (L. van Puyvelde); A. Delen (L. van Puyvelde); J. Muls (A. Laes); Lowet de Wotrenge (H. Nicaise); W. Ravez (P. Rolland) ... ..		267
II. — Revues et notices : Préhistoire (R. L. Doize); Architecture (L. Ninane); Sculpture et arts industriels (H. Nicaise); Peinture (J. Lavalleye) ... ..		279

L'Académie n'assume aucune responsabilité en ce qui concerne les articles publiés.

La Revue n'accepte qu'une seule réponse à un article ou compte rendu et qu'une seule réplique à cette réponse.

### Prix de vente :

	Un fascicule	Un an (4 fascicules)
Belgique ... ..	25 francs	80 francs
Etranger	Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm ... ..	30 francs 100 francs
	Autres Pays ... ..	35 francs 120 francs

Compte chèques-postaux de l'Académie royale d'Archéologie: n° 100.419.



## DEUX PIÈCES MUSICALES DANS UN TABLEAU D'HENRI VAN BALEN

Dans un article intitulé *Henri van Balen et Jan van Kessel au Musée d'Angers*, paru dans le *Bulletin des Musées de France* de novembre 1933 (V, 9) pp. 148 ss., M. Edouard Michel restitue à Henri van Balen un tableau du Musée d'Angers faussement attribué à Rottenhamer et représentant un *Festin des dieux*. Ce charmant panneau d'un « peintre anversois contemporain de Rubens et collaborateur de Breughel de Velours », qui paraît pouvoir être daté de 1608 à 1615, offre cette particularité intéressante que le festin des dieux y est accompagné de musique. Près de la moitié du tableau est, en effet, occupée par des personnages qui jouent des instruments ou font mine de vouloir chanter. A l'extrême droite, deux femmes nues, dont l'une tient en mains un gros cahier de musique, semblent s'apprêter à chanter la musique qu'elles ont sous les yeux. Une troisième, non dévêtue, va vraisemblablement joindre sa voix à la leur. Quant aux instruments, les uns sont en action, les autres au repos. Une femme joue de la viole de bras, une autre de la viole de gambe; une troisième d'un luth à col recourbé, une quatrième d'un luth à col droit, probablement un théorbe. Au même plan que la joueuse de viole de bras, on aperçoit une joueuse de flûte traversière. A gauche de la gambiste, un petit amour souffle dans un instrument qui pourrait tout aussi bien être un chalumeau ou hautbois qu'une flûte à bec. Parmi les instruments qui n'entrent pas en jeu, on observe, entre les mains d'une femme, à l'arrière-plan, un cornet à bouquin. Enfin, au tout premier plan, sont figurés, à ras du sol, une sorte de rebec, ancêtre de la pochette des maîtres à danser, deux cornets à bouquin et un trombone.

Tous ces instruments sont peints avec beaucoup de soin. On ne peut, en aucune façon, leur faire le reproche d'être de pure fantaisie : tous apparaissent, en effet, comme l'écho fidèle de la pratique du temps, telle qu'elle sera exposée, en 1618, par Michaël Praetorius, dans sa célèbre *Organographia*, et qu'elle se retrouve, par ailleurs, dans les œuvres musicales du début du XVII<sup>e</sup> siècle, comme l'*Orfeo* de Monteverdi, représenté à Mantoue en février 1607.

Mais ce qui rend ce concert plus particulièrement intéressant, c'est que le peintre va jusqu'à reproduire la musique dont il entend faire goûter le charme à l'assemblée des dieux. Le volume oblong que tient en mains l'une des cantatrices offre, en effet, à la page où il est ouvert, une nota-

tion musicale et un texte littéraire parfaitement déchiffrables, avec un peu de patience. De plus, on trouve, tout au bas du tableau, à droite, étalée par terre, une feuille volante qui contient, de même, un morceau de musique. Nous verrons, tout à l'heure, quel rapport a ce dernier avec l'autre. Enfin, on aperçoit dans l'ombre, un peu au-dessus de cette feuille, un autre papier où figure également de la musique. Mais cette fois l'on n'a affaire qu'à un simple fragment qu'il serait vain de vouloir déchiffrer.

Le cas de tableaux ou de gravures où sont représentées des pièces de musique dans une notation lisible, n'est pas rare, à partir de la fin du moyen âge. Tout récemment encore, j'en ai rencontré un datant du milieu du XV<sup>e</sup> siècle et signalé par M. Bessler dans sa contribution (*Die Musik des Mittelalters*) au *Handbuch der Musikwissenschaft* publié par E. Buecken (1). On voit reproduit, dans cet ouvrage, un admirable tableau d'un anonyme néerlandais, où l'un des anges qui ravissent Marie et l'enfant par leurs chants, tient en mains un codex à la page ouverte duquel M. Bessler a reconnu la voix supérieure et le ténor d'un *Ave Regina cælorum*, qui se retrouve, entre autres, dans les codices de Trente (n<sup>o</sup> 1013 du catalogue thématique).

Jusqu'à présent, aucun ouvrage d'ensemble n'a encore été, à ma connaissance, consacré à ce sujet. Toutefois, les travaux de Mlle B. A. Wallner et de M. Max Seiffert ont apporté de nombreuses et fort intéressantes précisions à cet égard. Mlle Wallner s'est plus particulièrement occupée de ces tables (*Notentische*) si à la mode au XVI<sup>e</sup> siècle, en Allemagne, et sur lesquelles on gravait, à l'eau-forte, des pièces musicales tout entières, parmi lesquelles on repère, à plus d'une reprise, des œuvres de Roland de Lassus (2). Quant à M. Seiffert, il s'est plus spécialement attaché aux gravures néerlandaises de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, dans lesquelles figurent des citations musicales in-extenso. Les dix pièces polyphoniques qu'il a publiées en notation moderne dans les deux cahiers de ses *Niederländische Bildmotetten aus dem 16. Jahrhundert* (3) montrent que, là encore, les graveurs ont entendu reproduire, non point des notes vagues

---

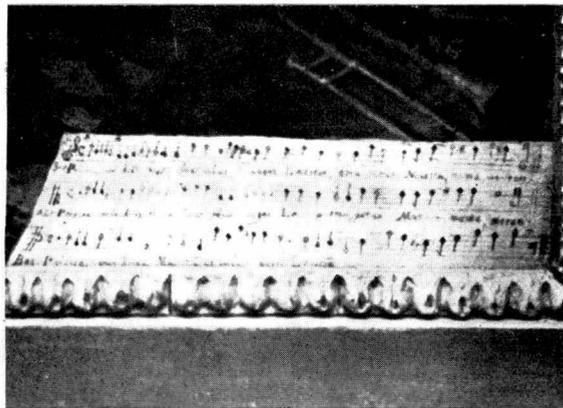
(1) *Akademische Verlagsanstalt Athenaion*, Wildpark-Potsdam. — Cf. Heft 78 [1934], en regard de la p. 200.

(2) Cf. B. A. WALLNER : 1) *Musikalische Denkmäler der Steinätzkunst des 16. und 17. Jahrhundert*; Ed. Lentner, München, 1912; 2) *Ein geätzter Notentisch aus dem Zisterzienser Reichsstift Kaisheim*, dans *Münchener Jahrbuch für bildende Kunst*, 1932-33, 2. Heft, pp. 311-319; 3) *Ein geätzter Notentisch mit Kompositionen von Orlando di Lasso*, dans *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, April 1934, p. 244.

(3) Ed. Kistner u. Siegel, Leipzig, 1929. — Cf., en outre, du même auteur: *Wat leeren ons de schilderijen en prenten der zestiende eeuw over de instrumentale begeleiding van den zang en den oorsprong van de muziekgravure* (Uitgave XXXIX van de Vereniging voor nederlandsche muziekgeschiedenis, Ed. Alsbach en C<sup>o</sup>, Amsterdam, 1920).



*Cliché Bulletin des Musées de France*  
Henri VAN BALEX. *Le Festin des Dieux*. Musée d'Angers.



Détails musicaux du tableau d'Henri VAN BALEX.



placées au hasard, mais des morceaux bien connus de maîtres du temps, comme Lassus, Pevernage, C. Verdonck, etc.

En principe, la peinture à l'huile de l'époque de Rubens se prêtait moins bien que la gravure sur pierre ou sur cuivre à la représentation précise d'une notation plus ou moins compliquée. Il fallait une âme de petit maître, éprise de minutie, pour réaliser cette exactitude sans laquelle aucun déchiffrement ne serait possible.

Grâce à des photographies de détail qu'a bien voulu mettre à ma disposition M. Michel, — ce dont je le remercie très vivement —, j'ai pu arriver à traduire en notation moderne les deux pièces musicales du *Festin des dieux* de van Balen.

Et quand je dis « deux » pièces musicales, cela n'est peut-être pas tout à fait exact. En réalité, il s'agit de deux versions différentes d'un seul et même thème, le texte littéraire restant identique, de part et d'autre.

Ce texte est, d'après les notes détaillées qu'a bien voulu nous fournir M. Roger Bragard (1), un distique élégiaque, dont le sujet est un éloge de la musique, comme on en rencontre assez fréquemment au XVI<sup>e</sup> siècle et au début du XVII<sup>e</sup> (2) :

*Pectora, corda, animos Musis beat, imbuit, auget  
Laetitia, esca, potus, musica, manna merum.*

(Traduction de M. Bragard) : « Esprits, cœurs, âmes, c'est grâce aux Muses que vous rend heureux, que vous imprègne, que vous élève la musique, cette joie, cette nourriture, ce breuvage, cette manne véritable ».

Le point de départ des deux versions musicales est un *ténor* ou mélodie-base, figurée en entier sur la page que regardent les chanteuses. Le titre TENOR figure en tête, suivi de ces mots : CANON. A 4, qui signifie un canon à quatre voix, c'est-à-dire une composition dans laquelle la mélodie exposée par le ténor est successivement reprise par les trois autres voix, à des distances régulières, de manière à former un ensemble polyvocal harmonieux et cohérent. Le signe .S., placé trois fois de suite, de trois en trois mesures, au-dessus du ténor, à partir de la quatrième mesure, indique à quels endroits doivent se produire les entrées des autres voix. Reste à savoir si le canon est à l'unisson ou à d'autres intervalles et s'il n'offre pas, d'autre part, certains éléments de complexité. Ces questions

---

(1) Nous lui en exprimons ici toute notre gratitude.

(2) Dans le premier ouvrage de M<sup>lle</sup> Wallner cité plus haut, il est dit (pp. 49 ss.) qu'une table carrée datant de 1575 contient, en son milieu, ces quatre vers (sans musique) qui vantent également les bienfaits de la musique :

*Musica laetificat mentes curasque resolvit,  
Aptaque laetitis pectora nostra facit,  
Denique non parvas animo dat gloria vires  
Et facunda jacit pectora laudis amor.*



A 4 II

Sup. Dec-to-ra, cor-da, Ani-mos Mu-si-<sup>f</sup>ca beat, imbu-it, au - - get. Loe-

alt. Dec-to-ra, cor-da, Ani-mos Mu-si-<sup>f</sup>ca beat, imbu-it, au - get Loe-

Tenr. Dec-to-ra, cor-da, Ani-mos Mu-si-<sup>(1)</sup>ca beat, im-bu-it au - get Loe-

Bas. Dec-to-ra, cor-da, Ani-mos Mu-si-<sup>f</sup>ca beat, imbu-it, auget Loe-

---

ti-ti-a, es-ca, potus; Musi-ca, man-na me - rum

ti-ti-a, es-ca, potus, Musi-ca, manna me - - rum

ti-ti-a, es-ca, potus, Musi-ca, man-na merum.

ti-ti-a, es-ca, po-tus, Mu-si-ca, manna me - rum

(1) Dans l'original, *sol-la*, erreur évidente pour *la-vel*.

sont résolues par le fait qu'une fois la mélodie du ténor exposée dans son entier, l'incipit des trois autres voix est expressément noté à la suite du ténor, à savoir : en premier lieu la basse, à la quinte inférieure du ténor et par mouvement contraire; ensuite le supérieur, à l'octave supérieure du ténor et par mouvement direct; en dernier lieu l'alto, à la quarte supérieure du ténor et par mouvement contraire. Entre la terminaison du ténor et le début de la basse, se trouve une double barre de séparation pourvue de points latéraux qui prescrivent la reprise du ténor. Cette reprise s'impose, en effet, pour donner à l'ensemble un développement suffisant et une forme bien équilibrée. La répétition du ténor entraîne naturellement celle des autres voix et, comme il n'y a pas de coda libre notée, le nombre de voix va décroissant à partir de la fin du dit ténor jusqu'à la conclusion du morceau qu'énonce seule la dernière venue des quatre voix, l'alto.

Le texte musical reproduit par le peintre est correct, à l'exception des deux notes *sol* et *la* par où débute la sixième mesure du ténor, lesquelles notes doivent être remplacées, vu le contexte, par *fa* et *sol*.

La feuille volante figurée sur le sol, à l'extrême droite du tableau, contient trois voix respectivement qualifiées de *superius*, *altus* et *bassus*, et pourvues du même texte que le canon. Cette dernière circonstance, jointe au fait qu'aucun ténor n'est noté sur cette feuille, porte logiquement à croire que le ténor du canon est également celui de la seconde pièce. La mise en partition des quatre voix non seulement écarte toute espèce de doute à ce sujet, mais encore confirme avec surabondance que l'erreur constatée dans la notation du ténor doit être corrigée dans le sens que j'ai indiqué.

Nous avons donc affaire, cette fois, non plus à la forme stricte du canon, rendue plus complexe encore par le traitement de deux des voix par mouvement contraire, mais à un quatuor dans lequel le ténor, pivot central, est contrepointé au moyen de trois autres voix de composition entièrement libre.

Le canon du cahier de musique et le quatuor de la feuille volante nous présentent donc la mélodie imposée sous deux aspects d'autant plus différents que cette mélodie occupe, dans les deux versions, une position subalterne à l'intérieur du tissu musical.

Ces deux petites pièces n'offrent point un intérêt exceptionnel au point de vue esthétique. C'est de la musique de bonne qualité et de facture ingénieuse, comme de nombreux musiciens auraient pu en écrire à cette époque de transition entre l'ancien style polyphonique et le style de la monodie accompagnée. Il ne serait peut-être pas impossible d'en découvrir l'auteur parmi les maîtres belges ou les maîtres anglais émigrés en Belgique, au temps des archiducs Albert et Isabelle.

Si van Balen a reproduit fidèlement — ou à peu près — les deux versions d'une pièce de musique dont on lui a donné le modèle, il ne semble pas qu'il ait établi un rapport précis entre cette musique et le mode d'exécution le plus normal qu'elle impliquait. L'on se trouve en présence, des deux côtés, d'un quatuor vocal qui présuppose le concours de deux femmes ou deux enfants de chœur (*superius* et *alto*) et de deux hommes (*ténor* et *basse*). Or, ces deux derniers manquent au tableau et les deux ou trois femmes qui regardent le canon dans le cahier ont la bouche fermée, ce qui indique clairement qu'elles ne chantent pas encore. Quant aux instruments, ils sont six à jouer ensemble. Leur tessiture est telle que l'on peut, sans commettre d'erreur, les imaginer comme interprétant à eux seuls, et de mémoire, les pièces figurées par le peintre. Il n'y aurait

là aucune impossibilité majeure, étant donnée la pratique de l'époque, qui admettait volontiers l'exécution aux instruments des morceaux destinés en principe à la voix humaine. Toutefois, je pense qu'il serait imprudent de vouloir établir, coûte que coûte, une concordance certaine entre les pièces reproduites et le mode d'exécution qui apparaît dans le tableau de van Balen. La fantaisie du peintre semble bien, dans le cas présent, faire contraste avec l'exactitude dans la figuration des notes qu'un musicien qualifié lui avait vraisemblablement fournies pour l'occasion.

CH. VAN DEN BORREN.



# KREUZIGUNGSDARSTELLUNGEN IN DER MOSANEN MINIATURMALEREI UND GOLDSCHMIEDEKUNST

In seinem interessanten Aufsatz über die Kreuzigungsdarstellungen der Maasschule (1) weist Comte J. de Borchgrave d'Altena nach, dass nicht nur gemeinsame technische und stilistische Besonderheiten die verschiedenen Goldschmiede des Maasgebietes zu einer einheitlichen Schule zusammenfassen, sondern dass auch eine bestimmte Ausformung eines ikonographischen Themas verschiedenen Künstlern gemeinsames Schulgut sei. Er zeigt, dass derselbe Kreuzifixtyp in verschiedenen Ateliers in Email wie in Bronze verwendet wird. Ich möchte in diesem Nachtrag zu seiner Studie aufweisen, dass nicht nur die Goldschmiede des Maastales ein ikonographisches Thema in gleicher Weise behandeln, sondern dass auch die Miniaturisten sich derselben Modelle bedienen.

In seinem Artikel publiziert Borchgrave zwei sehr ähnliche Emailplatten mit der Darstellung der Kreuzigung, von denen die eine im Musée de Cluny, die andere im Musée du Louvre sich befindet. Ich bilde hier eine Kreuzigungsdarstellung der Miniaturmalerei ab, deren Christusfigur mit denen dieser Emailplatten — mit der des Louvre (Fig. I) besonders — die auffallendsten Analogien aufweist (Fig. II). Bevor wir diese Kreuzifixe miteinander vergleichen, möchte ich kurz auf die Handschrift eingehen, in der diese Miniatur sich befindet.

Sie befindet sich auf fol. 19<sup>r</sup> eines Sakramentars der kölnen Dombibliothek (Cod. 157). Dieses Sakramentar hat in der kunstgeschichtlichen Literatur bis vor kurzem noch als kölnisch gegolten. M. Creutz publizierte (2) eine andere Miniatur der Handschrift, die *Maiestas Domini* (fol. 17<sup>v</sup>) als kölnisch um 1175 und stellte sie mit *Maiestasdarstellung* der kölnen Goldschmiedekunst zusammen (3). Auch Albert Boeckler

---

(1) *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, t. III, p. 62-67. Bruxelles, 1933.

(2) *Die Goldschmiedekunst des Rhein-Maasgebietes*. In CLEMEN: *Belgische Kunstdenkmäler*. Bd. I, p. 128 und fig. 108. München, 1923.

(3) Allerdings ist der Typus des tronenden Christus, wie ihn unsere Handschrift zeigt, in der kölnischen Goldschmiedekunst besonders häufig, (Buchdeckel des kölnen Kunstgewerbemuseums, Creutz, op. cit., fig. 107; Niellokuppe eines Kelches im kölnen Diözesanmuseum, Creutz, fig. 109; Emailplatte auf dem Deckel des Bleidenstädter Nekrologs, Berlin, Staatsbibliothek) während er in der mosanen Goldschmiedekunst seltener ist (Stirnseite des Servatiusschreines, Maastricht — der tronende Christus des Phylakteriums im berliner Schlossmuseum und die Emailplatten im aachener Domschatz, im Musée du Louvre und

behandelt in seinem Aufsatz über die romanische kölnner Buchmalerei (4) das Sakramentar noch als kölnisch, obwohl es den Werken der Maas zum Verwechseln ähnlich sei. In seinen 1930 erschienenen «Abendländischen Miniaturen» (5) führt er die Handschrift dann unter den Arbeiten der Maasschule auf, betont aber, dass sie nicht näher zu lokalisieren sei. Dass man eine Zeitlang das Sakramentar für kölnisch gehalten hat, ist um so erstaunlicher, als schon Jos. Hartzheim S. J. (6) und nach ihm Jaffé (7) darauf hinwiesen, dass sein Festkalender nicht kölnisch sondern lüttichisch sei. Jaffé erwähnt ausserdem einen Eintrag zur II. Non. Sept.: Obiit Heinricus eps., und identifiziert diesen Heinricus mit dem lütticher Bischof Heinrich II., der 1164 an diesem Tage starb. Die bibliographischen und historischen Anhaltspunkte weisen also deutlich auf eine Entstehung in Lüttich — oder zumindest in der lütticher Diözese. Der Eintrag, den Jaffé zur Lokalisierung heranzog, gibt uns ausserdem einen Hinweis für die Datierung der Handschrift. Obwohl er heute nur noch schwer lesbar ist, lässt sich doch noch erkennen, dass er mit einer anderen, helleren Tinte geschrieben ist als der Festkalender selbst, aber offenbar — mit aller Vorsicht sei es gesagt — von der Hand desselben Schreibers. Der Eintrag ist also nach Fertigstellung der Handschrift, vielleicht vom selben Schreiber hinzugefügt worden. D. h. die Handschrift ist spätestens 1164 schon fertig gewesen. Der Schriftcharakter des Sakramentars wie der Stil seiner Miniaturen und ornamentalen Initialen stimmen durchaus mit einer solchen Datierung vor 1164 überein. Vor 1150 wird es jedoch nicht entstanden sein. Dazu sind sowohl Schrift als auch Ornamentik zu entwickelt (8). Wie aber steht es mit der Lokalisierung nach Lüttich, die durch den Festkalender und den Eintrag nahegelegt ist? Kann auch dafür der kunstgeschichtliche Befund eine Bestätigung geben? Wir sind, was

---

im Metropolitan Museum zeigen einen anderen Typus). Doch brauchte dies bei der engen Verbindung, die zwischen Maas und Rhein bestand, noch nicht für den kölnischen Ursprung der Handschrift zu sprechen. Besonders deshalb nicht, weil in der Miniaturmalerei der gleiche Typus in einer sicher mosanen Handschrift wiederkehrt: in dem aus St.-Trond stammenden Lektionar der Sammlung Chester Beatty in London (Nr. 23 des Kataloges). Hier findet sich auch die gleiche charakteristische Anordnung der Evangelistensymbole um die Mandorla wie in dem Sakramentar der kölnner Dombibliothek.

(4) *Beiträge zur romanischen kölnner Buchmalerei*. In: *Mittelalterliche Handschriften*. Festgabe zum 60. Geburtstag von Hermann Degering, p. 24. Leipzig, 1926. Hier fälschlich Cod. Bibl. 207 genannt.

(5) A. BOECKLER, *Abendländische Miniaturen bis zum Ausgang der romanischen Zeit*, p. 97, Berlin und Leipzig, 1930.

(6) *Catalogus criticus codicum Mss. bibliothecae ecclesiae metropolitanae coloniensis*, p. 129. Köln, 1752.

(7) *Ecclesiae metropolitanae Coloniensis Codices manuscripti*, p. 63, Berlin, 1874.

(8) Wenn tatsächlich der Eintrag von der Hand des Schreibers des Kalendariums ist, so würde auch dies — will man überhaupt chronologische Schlüsse daraus ziehen — eher für eine Datierung nach 1150 sprechen.



Fig. I. — Kreuzigung. Maasschule, ca. 1150-1165. Paris. Louvre.

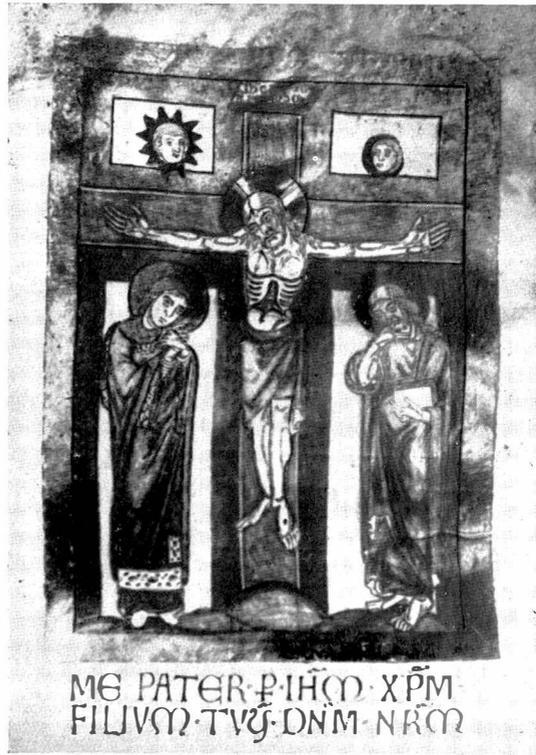


Fig. II. — Kreuzigung aus einem Sakramentar. Lüttich, zw. 1150 u. 1164. Köln. Dombibliothek.

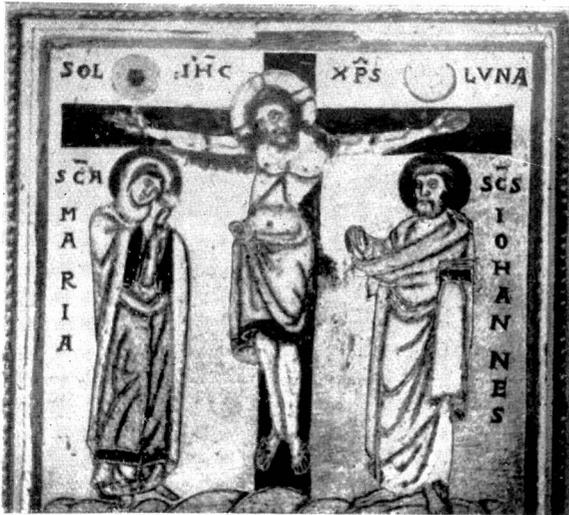


Fig. III. — Kreuzigung. Maasschule, ca. 1170-1175. New-York. Sammlung Morgan.

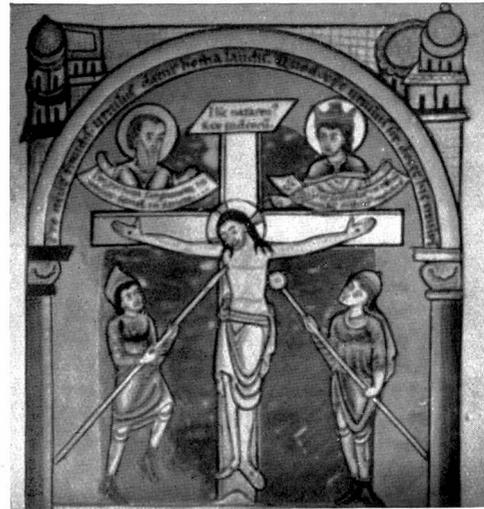


Fig. V. — Kreuzigung aus den Bibel von Floresse. Floresse ca. 1153-1160. London, British Museum, Add. ms. 17738. fol. 187r.



Lüttich angeht, nicht so glücklich, Handschriften zu besitzen — wie von anderen Zentren mosaner Buchmalerei (Stavelot, Parc) — die durch ihre Abfassunginschrift die Herkunft aus einem bestimmten Skriptorium sicherstellen. Wir haben nur Handschriften mit dem Besitzvermerk eines lütticher Klosters. Aber es ist bei der gewaltigen künstlerischen Produktion im Massgebiet höchst unwahrscheinlich, dass ausgerechnet in der an bedeutenden Klöstern reichen Bischofsstadt Lüttich kein Skriptorium bestanden hätte. Man wird also getrost von diesen aus einem lütticher Kloster stammenden Handschriften annehmen dürfen, dass sie auch in Lüttich geschrieben wurden. Nun befinden sich in einem aus der Abtei St. Laurent herrührenden Bernardus der Bibliothèque Royale (9) eine Reihe von gezeichneten Initialen, die — bei aller Verschiedenheit — einige charakteristische Züge mit denen des Sakramentars gemeinsam haben (10). Also sowohl in der Datierung als auch in der Lokalisierung stützen sich der historisch-bibliographische und der künstlerische Befund gegenseitig. Das Sakramentar der kölnen Dombibliothek ist zwischen 1150 und 1164, höchstwahrscheinlich in Lüttich, sicher aber in der lütticher Diözese entstanden.

Wäre die Handschrift nicht so sicher bestimmbar, so würde die Verwandtschaft ihrer Kreuzigungsdarstellung mit denen der pariser Emailplatten allein schon genügen, um zu beweisen, dass sie ein Werk der Maasschule ist. Die Gegenüberstellung der beiden Abbildungen (Fig. I und Fig. II) macht eine eingehende, vergleichende Beschreibung überflüssig. Trotzdem sei auf einige charakteristische Züge hingewiesen, die beiden Kreuzigungsdarstellungen gemeinsam sind. Bei beiden ist der Boden — wenn auch in verschiedener Weise — durch wellig bewegte Erdschollen gegeben — ein an der Maas auch sonst beliebtes Motiv. Bei beiden steht das Kreuz nicht frei im Raum, sondern ist durch das Einschneiden in die Rahmung als flächenteilendes Mittel zur Komposition ausgenutzt; bei beiden trägt das Kreuz ein perspektivisch gezeichnetes Namensschild. Fast identisch aber ist die Gestalt Christi in beiden Werken. Es ist der gleiche Typus, die gleiche Haltung und fast Strich für Strich die gleiche Zeichnung des Aktes und der Haare. Hervorgehoben sei nur die Innenzeichnung des Körpers durch Doppellinien, der Punktkranz um die Brust-

---

(9) Cod. 9645-49, Stl. Bernardi Sermones. Allerdings trägt diese Handschrift keinen Besitzvermerk. Sie ist jedoch für St. Laurent durch ihren im 15. Jh. geschriebenen Index gesichert, der von der Hand des Schreibers von Bibel. Roy. Co. 9291 herrührt, das inschriftlich aus St. Laurent stammt.

(10) Goldene Schnallen, die nicht nur — wie allgemein üblich — die Ranken untereinander, sondern auch die Ranken mit dem Buchstabenkörper fest verbinden; eine Folge von wellig bewegten, gedrehten kleinen Blättern am Rande eines Initials; Schattierung der Blätter durch dünne, meist zu Gruppen von zwei oder drei zusammengefasste Federstriche.

warze, das Sichtbarwerden der r. Hüfte (des r. Hüftknochens) über dem Perizonium und das Perizonium selbst.

Dass eine enge stilistische Beziehung zwischen Miniaturmalerei und Goldschmiedekunst des Maasgebietes besteht, ist seit den Arbeiten von Laurent (11) und von Falke (12) oft betont worden (13). Comte Jos. de Borchgrave d'Altena selbst wies verschiedentlich auf diese Gemeinsamkeiten des Zeichenstiles bei Graveuren und Miniaturisten hin (14). Trotzdem ist eine solche Aehnlichkeit, wie sie die beiden Kreuzigungsdarstellungen zeigen, eine Ausnahme und verlangt eine besondere Erklärung. Der Hinweis auf einen gemeinsamen Zeit- und Ortstil genügt hier nicht. Man hat den Eindruck, dass eines der Werke das andere kopierte. Aber welches Werk ist die Kopie, welches das Original? Eine Antwort auf diese Frage ist fast unmöglich. Dafür, dass die Emailplatte die Miniatur kopiert, scheint die regelmässige Aufteilung der Fläche durch das Kreuz zu sprechen, die in der Miniaturmalerei häufig und bei Sakramentaren traditionell, im Email aber selten ist. Jedoch: die Ausnutzung des Kreuzes zur Flächenaufteilung ergibt sich bei einem steilrechteckigen Format von selbst. Das Format der Emailplatte aber wird durch den Gegenstand bestimmt sein, auf dem sie gegessen hat (15). Für die umgekehrte Hypothese scheinen bessere Argumente zu sprechen. Erstens erscheint die Miniatur stilistisch reifer als das Email, zweitens sieht in der Miniatur die Faltenzeichnung des Perizoniums durch je zwei parallele Striche so aus, wie die Uebertragung von Metallstegen in Zeichnung. Aber muss denn unbedingt eines der Werke das andere kopiert haben. Kann nicht ein gemeinsames Vorbild — etwa die Vorzeichnung für den Emailleur — beiden Künstlern vorgelegen haben? Muss man schliesslich nicht auch prinzipiell mit der Möglichkeit rechnen, dass einmal ein und derselbe Künstler zugleich Miniaturist und Goldschmied war, obwohl es in unserm Fall nicht sehr wahrscheinlich ist, dass beide Werke von der gleichen Hand sind? Wir wissen allerdings, dass die beiden bedeutendsten Gold-

---

(11) M. LAURENT ET J. BRASSINE: *Deux miniatures de la collection Wittert*. Bull. de la Soc. d'art et d'histoire du Diocèse de Liège, t. XX (1913), p. 7 sf. und später: *Art rhénan, art mosan et art byzantin. Byzantion*, t. VI (1931), p. 76-97.

(12) LEHNERT, Ill. *Geschichte des Kunstgewerbes*, t. I, p. 269. Berlin, 1907.

(13) Siehe auch: WECHER in « *Berliner Museen* » Amtl. Ber. d. pr. Kunstsngn. 1928, und A. BOECKLER, *op. cit.* (Abendländische Miniaturen), p. 97.

(14) *Un plat de reliure mosan au musée de Cluny*, Leodium, n<sup>os</sup> 7-8, p. 5 und *op. cit.*, p. 65.

(15) Wir wissen von keiner der Emailplatten, welchen Gegenstand sie schmückte. Jedoch legen Format und Thema zwei Möglichkeiten der Anbringung nahe: auf einem Kreuz, obwohl keines der erhaltenen Emailkreuze der Maasschule eine solche Darstellung trägt, oder vor allem — als das wahrscheinlichste — als Mittelplatte auf einem Buchdeckel. Zu einer Anbringung auf einem Buckdeckel würde auch am ehesten die Verwandtschaft der Platten mit einer Miniatur passen. Andere Geräte (Reliquienschreine, Tragaltäre, Retabel etc.) kommen kaum in Frage.

schmiede des Maastales — Reiner und Gotfrid von Huy — Laien, dagegen die Miniaturisten Mönche waren, die in klösterlichen Skriptorien arbeiteten. Aber das, was wir von Reiner und Gotfrid wissen, besagt doch nur, dass im Maasgebiet gegenüber anderen Kunstzentren die Emanzipation der Goldschmiede aus dem Klosterbetrieb besonders früh einsetzte. Dass es damals an der Maas keine klösterlichen Goldschmiede mehr gegeben hätte, ist damit noch keineswegs gesagt. Schliesslich beruhen ja auch Gravurtechnik wie Miniaturmalerei beide auf der Zeichnung als gemeinsamem technischen Grundprinzip. Ich habe absichtlich alle möglichen Hypothesen mit ihrem Für und Wider so ausführlich vorgeführt, um zu zeigen, auf wie unsicherem Boden wir uns selbst bei einem Ausnahmefall wie dem unseren bewegen, bei dem der direkte Zusammenhang von Goldschmiedekunst und Miniaturmalerei mit Händen zu greifen ist. Jede dieser Hypothesen hat einige Wahrscheinlichkeit für sich. Aber mit Sicherheit können wir nur feststellen, dass eine enge, direkte Verbindung zwischen Miniaturist und Goldschmied bestand.

Von den Assistenzfiguren der Kreuzigung des kölnen Sakramentars, die in Typus und Haltung von denen der pariser Platten abweichen, führt die Gestalt der Maria dazu eine andere Emailplatte unserer Gruppe anzuschliessen: die Kreuzigungsplatte der Sammlung Morgan im Metropolitan Museum zu New York (Fig. III) (16). Der Gestus der Mariengestalt ist in beiden Werken der gleiche: wie in der Miniatur erhebt die Maria der Morgan-Platte die gefalteten Hände zu dem gegen Christus geneigten Haupt. Wichtiger für unsere Zusammenhänge ist der Gekreuzigte selbst. Zwar ist hier der Körper nicht graviert, sondern emailliert, was den Vergleich etwas erschwert. Aber es ist unverkennbar der gleiche Typ, den wir so oft schon beobachten konnten, die gleiche Haltung am Kreuz, ein sehr ähnlich — obzwar auf der anderen Seite — geschlungenes Peri-

(16) Ehemals Sammlung Spitzer (MOLINIER u. a., *La collection Spitzer*, vol. I, p. 99). H. P. MITCHELL (*Some enamels of the school of Godefroid de Claire*. VIII. *Burl. Mag.* XXXVII, p. 11. London 1920) datiert die Platte auf ca. 1170-75: ihm schliesst sich JOSEPH BRECK (*Notes on some mosan enamels. Metropolitan Museum Studies*, Vol. I. 1928-29, p. 85) an. Sie gehört zu einer Reihe von 7 uns erhaltenen annähernd quadratischen Maasemailplatten mit Darstellungen alttestamentlicher und neutestamentlicher Szenen, deren Zusammengehörigkeit — obwohl sie offensichtlich nicht alle von der gleichen Hand sich — durch die gleiche Art der Rahmung und durch das annähernd gleiche Format (die Grössen schwanken zwischen ca. 10 und ca. 11 qcm) nahegelegt ist. Die dargestellten Themen lassen daran denken, dass sie von einem Retabel oder Antependium stammen. Die beiden alttestamentlichen Szenen (Heilung des Naman; Simson mit den Toren von Gaza, beide im British Museum; sind Praefiguren (zur Taufe Christi und zur Auferstehung), von einer, der Heilung des Naman, hat sich auch die Figura (Taufe Christi; Sammlung Morgan, Metropolitan Museum New York) — offenbar von der gleichen Hand! — erhalten. Dieses hypothetische Altarwerk wäre also ein typologischer Zyklus gewesen, der Nikolaus von Verdun als Anregung für seinen klosterneuburger Ambo gedient haben könnte.

zonium. Die mit grossem handwerklichem Können ohne Grubenabtrennung durch dunkleres Email wiedergegebene Muskelangabe an Armen und Beinen folgt in ihrer kurvigen Führung durchaus dem Schema der aufgewiesenen Kruzifixdarstellungen. Schliesslich fehlt auch in dieser Platte nicht die übliche Wiedergabe des Bodens durch wellig bewegte Erdschollen (17).

Der von Comte Jos. de Borchgrave d'Altena aufgewiesene Kruzifistyp, dem wir hier weiter nachgingen, ist zwar der häufigste und durch sein Weiterleben im Werk des Nikolaus von Verdun bedeutendste, er ist aber nicht der einzige, der in der Maasschule eine Rolle spielt. Ich möchte noch kurz auf einen zweiten Typus hinweisen, der offenbar nicht wie der erwähnte auf byzantinischer Anregung beruht, sondern eher in der karolingisch-ottonischen Ueberlieferung verwurzelt zu sein scheint. Wie der erste, so kommt auch dieser zweite Typus in der Miniaturmalerei, im Bronzeguss und im Email gleicherweise zur Verwendung.

Die Haltung von Kopf und Händen, die Stellung der Füsse ist bei diesem Typ wie bei dem ersten, Durchaus anders aber ist die Haltung des Rumpfes und die Bildung des Perizoniums. Während der erste Typus die rechte Hüfte herausbiegt, ist der zweite in der Hüfte eingeknickt. Das Perizonium ist auf der r. Hüfte befestigt, fällt über dem r. Knie in einer dreieckigen Tütenfalte herab und umkreist kurvig mit weichen Falten das l. Knie.

Von den uns erhaltenen Kruzifixen dieses Typus ist ein Werk des Bronzegusses das früheste: ein Christus der Sammlung Schnütgen im Rheinischen Museum zu Köln (Fig. IV). Er steht stilistisch den Gestalten des Taufbeckens von St. Barthélémy, so auffallend nahe, dass ich glaube, ihn dem Reiner von Huy zuschreiben zu dürfen (18).

Am ähnlichsten diesem kölnner Werk ist die Kreuzigungsminiatur der um 1153-60 entstandenen Bibel von Floeffe (London, British Museum, Add. Ms. 17738, fol. 187<sup>r</sup> - Fig. V). Bei ihr findet sich auch jenes sonst seltene Motiv einer Art Band, das das Perizonium hält und durch das das Tuch auf der r. Hüfte durchgezogen ist. Die Zeichnung des Christuskörpers folgt in der Art der Muskelangabe — in ihrer Ausführung allerdings mehr farbig schattierend als graphisch umschreibend — durchaus dem an der

---

(17) Der Vollständigkeit wegen seien noch zwei weitere Kruzifixe der mosanen Emailkunst genannt, die diesen Typus zeigen: eine grosse, gewölbte Platte mit einer figurenreichen Kreuzigung aus St. Petersburg und — mit geringen Abweichungen — die Kreuzigung des Alton Tower Triptychons im Victoria and Albert Museum, London.

(18) K. H. USENER, *Reiner von Huy und seine künstlerische Nachfolge*. Sonderdruck aus dem *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, VII, p. 13 ff. Marburg/Lahn, 1932.

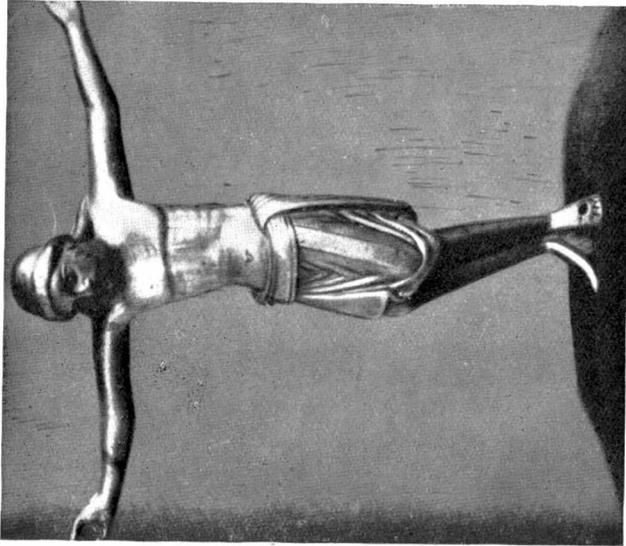


Fig. IV. — *Korpus eines Kreuzifix.*  
Reimer von Huy (?), ca. 1120.  
Köln, Rheinisches Museum.

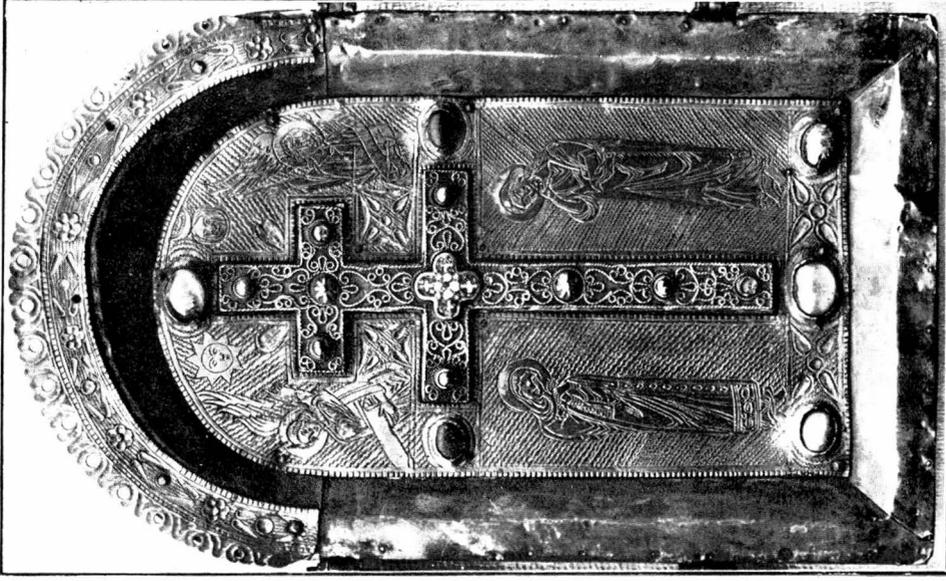


Fig. VI. — *Mittelteil eines Triptychons.*  
Maasschule Strassburg.



Maas üblichen Schema (19). Wie der Zusammenhang der Bronze des Reiner von Huy mit der Floreffer Miniatur zu erklären ist, darüber lässt sich noch weniger etwas aussagen als über den Zusammenhang der vorher besprochenen Kreuzifixdarstellungen (20). Als Werk der Emailkunst ist die Kreuzigungsdarstellung des Tragaltars von Stavelot, auf die Comte Jos., de Borchgrave d'Altena schon hinwies (21), diesem Typus zuzurechnen.

Die Verwendung des Kreuzifixtyps der pariser Emailplatten in der Miniatur des Sakramentars der kölnen Dombibliothek ist also kein Einzelfall. Auch ein zweiter Christustyp lässt sich sowohl in der Goldschmiedekunst als in der Buchmalerei des Maasgebietes nachweisen. Diese kleine Untersuchung mag daher vielleicht nicht nutzlos erscheinen. Denn auch sie zeigt, wie eng die verschiedenen Kunstzweige und Lokalschulen des Maasgebietes sich zu einer einheitlichen Gruppe zusammenschliessen: der Maasschule.

\*  
\*   \*   \*

Nach Fertigstellung dieses Artikel fand ich in dem photographischen Nachlass von Marc Rosenberg, den das Kunstgeschichtliche Seminar in Marburg bewahrt, die Aufnahme eines fragmentarischen Kreuzreliquiars der Maasschule, das für den Zusammenhang dieses Artikels nicht ohne Interesse ist (Fig. VI).

Es handelt sich um ein Triptychon der an der Maas üblichen byzantinisierenden Form mit halbkreisförmig geschlossenem Mittelteil und viertelkreisförmig geschlossenen Flügeln (22). Nur noch im Mittelteil hat sich

---

(19) Das schon von Wescher (*loc. cit.*) nach Floreffe lokalisierte Evangeliar Bibliothèque Royale cod. 10527 wiederholt auf fol. 78<sup>v</sup> diese Darstellung der Bibel von Floreffe. Das Perizonium zeigt dort schon jenes später von Nikolaus von Verdun verwandte byzantinische Motiv der Knotung vor der Körpermitte.

(20) Es sei nur darauf hingewiesen, dass die Wirkung der Werke Reiners von Huy auch auf die Miniaturisten der Maasschule eine grosse gewesen sein muss. In einer fragmentarischen Handschrift der berliner Kupferstichkabinetts (Ms. 78 A 6; vgl. Wescher, *op. cit.* und E. F. Bange, Eine unvollendete bayrische Bilderhandschrift des XII. Jhs. im Berliner Kupferstichkabinet. In: *Festschrift für Adolph Goldschmidt*. Leipzig, 1923, der die Handschrift fälschlich nach Bayern lokalisiert.) lehnen sich die Darstellungen der Taufe Christi, der Predigt Johannes' des Täufers und der Zöllnertaufe im Jordan so eng an die entsprechenden Szenen des Lütticher Taufbeckens an, dass man annehmen möchte, der Miniaturist habe sich von den Szenen Reiners Skizzen gemacht, die er dann mit einigen Veränderungen bei seinen Miniaturen benutzt hat.

(21) *Loc. cit.*, p. 64 u. fig. IV.

(22) Vgl. Staveloter Triptychon der Slg. Pierpont-Morgan, ein Kreuztriptychon der Slg. Dutuit, Alton-Tower-Triptychon im South-Kensington-Museum, Andreastriptychon der Trierer Domes.

der ursprünglich Metallschmuck erhalten : eine Kupferplatte mit in Lochfassung befestigten Steinen und-graviert vor durch Tremolierstrich belebtem Grunde-Maria und Johannes, Sol und Luna, und zwei Engeln in Halbfigur, die auf die Gestirne weisen. In diese Kupferplatte ist die Kreuzreliquie in Form eines mit Steinen, Filigran und Email geschmückten Doppelkreuzes eingelassen (23).

Nun gibt die nicht sehr sorgfältige Zeichnung der Maria und des Johannes die entsprechenden Figuren des Sakramentars der Kölner Dombibliothek mit einer Genauigkeit wieder, die der Wiedergabe der Christusfigur auf der pariser Emailplatte entspricht. Die Unterschiede sind gering : die senkrechte Borte am Gewand der Maria des Sakramentars ist bei der des Triptychons bis zum Armel hochgeführt und die Doppellinienzeichnung der Miniatur ist in der Gravur durch einfache Striche wiedergegeben. Chronologisch ergibt sich auch hier kein näherer Anhaltspunkt für die Ausdeutung dieses Verhältnisses von Miniatur und Goldschmiedewerk. Auch das Triptychon wird im 3. Viertel des 12. Jhs. entstanden sein wie die Miniatur und die Emailplatte. Aber könnte uns dieser neue Fund nicht doch weiterbringen in der Beantwortung der Frage nach dem konkreten Zusammenhang zwischen Miniaturisten und Goldschmieden — wenigstens für diesen Einzelfall? Zunächst freilich scheint sich diese Frage nur noch mehr zu komplizieren. Denn, was man erwarten sollte, dass die Emailplatte des Louvre und das Triptychon sich stilistisch sehr ähnlich wären, trifft nicht zu. Nicht nur, dass beide Werke offensichtlich von verschiedenen Künstlern gearbeitet sind; sie sind auch in der Graviertechnik so verschieden, dass man sie für Arbeiten aus verschiedenen Ateliers halten möchte. Trotzdem bringt uns diese scheinbare Komplizierung weiter. Fassen wir noch einmal zusammen. Von der Kreuzigungsminiatur des Sakramentars der Kölner Dombibliothek findet sich die Christusfigur in der Emailplatte des Louvre wieder. Die Emailplatte des Cluny-Museums lehnt sich an die des Louvre an. Die Assistenzfiguren der Kreuzigung, Maria und Johannes, folgen auf der Emailplatte einem andere Typus als in der Miniatur. Die Gestalten der Maria und des Johannes der Miniatur aber sind — ebenfalls fast gleich — auf dem Mittelteil eines Triptychons der Maasschule graviert, das wohl aus einem anderen Atelier stammt, als die beiden Emailplatten. Eine dritte, spätere Emailplatte der Slg. Pierpont-Morgan wiederholt in ihrer Marien- und Christusfigur — weniger eng allerdings — die Typen der Miniatur. Vier Werke der Goldschmiedekunst und eine Miniatur stehen in diesem

(23) Filigran und Email weisen darauf hin, dass dieses Reliquienkreuz älter ist als das Triptychon und aus dem 11. Jh. stammt.

Zusammenhang. Die Miniatur erinnert in ihrer Technik sehr an Werke der Goldschmiedekunst. Diese komplizierten Zusammenhänge von Werken verschiedener Künstler und offenbar verschiedener Werkstätten, von Goldschmieden und Miniaturisten lassen sich doch wohl am leichtesten durch die Annahme erklären, dass eine bestimmte Vorlage oder eine Art Musterbuch — vielleicht in mehreren Exemplaren — in den Goldschmiedewerkstätten verbreitet war, und dass auch der Miniaturist sich dieser Vorlage bediente. Freilich auch dies ist nur eine Vermutung. Aber sie ist die wahrscheinlichste. Legt doch schon die von Graf Borchgrave d'Altena nachgewiesene Benutzung ein und desselben Christustyps in verschiedenen Werkstätten der mosanen Goldschmiedekunst die Annahme eines solchen Musterbuches nahe (24).

K. H. USENER.

---

(24) Wollte man diese Miniatur selbst als die Vorlage für die Goldschmiede ansehen, so müsste man annehmen, dass entweder Künstler verschiedener Werkstätten diese eine Miniatur gesehen hätten, oder dass ein Goldschmied dieses Vorbild an andere weitergegeben hätte. Das aber könnte am ehesten der Emalleur der pariser Platte gewesen sein, dessen Christusfigur dem Sakramentar doch noch näher steht als die Gestalten des Triptychons. Bei ihm aber folgen gerade die Assistentenfiguren einem anderen Typus.



## LE MECENAT DE L'ARCHIDUCHESSE-INFANTE ISABELLE-CLAIRE-EUGENIE DANS LES PAYS-BAS

Cette étude n'a pas la prétention d'apporter de l'inédit à l'histoire de l'évolution artistique de notre pays (1). Nous ne voulons pas faire œuvre d'érudition et nous ne nous basons pas sur des documents originaux; nous tentons simplement une synthèse destinée à mettre en valeur le rôle considérable joué par l'archiduchesse Isabelle dans le développement de l'art flamand. Nous nous efforcerons donc d'étudier la formation artistique de l'Infante; de voir comment, dès son jeune âge, son attention a été attirée vers la beauté plastique; comment s'est développée en elle une véritable vocation de mécène; et de montrer, enfin, les heureuses conséquences de ce mécénat sur notre art national.

L'atavisme et de glorieuses traditions de famille furent incontestablement à la base de cette vocation. On sait quelle fut l'influence de la maison de Bourgogne sur l'épanouissement artistique des Pays-Bas au XV<sup>e</sup> siècle et, depuis lors, nos princes n'avaient jamais cessé de s'intéresser aux choses de l'art comme aux choses de l'esprit. Charles-Quint fut, dans toute la force du terme, un prince de la Renaissance, alliant à son tempérament de Flamand un goût prononcé pour l'art italien; tandis que Philippe II, prince de mentalité toute espagnole, professait la plus grande admiration pour nos vieux peintres flamands, comme les van Eyck et van der Weyden, dont il se procurait les œuvres à grand prix, et pour ceux de nos peintres du XVI<sup>e</sup> siècle qui, comme Jérôme Bosch, étaient restés les plus fidèles aux traditions nationales.

L'Infante allait également subir l'influence de son époque. La seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, qui correspond au temps de son enfance et de sa jeunesse, est marquée par la « Renaissance catholique », terme qu'il faut préférer dans le domaine de l'art, comme dans celui des idées et des lettres, à celui de « contre-réforme ». C'est l'époque où, sous l'influence du Concile de Trente et du grand mouvement de rénovation religieuse parti d'Espagne, et avec saint Ignace de Loyola, saint Jean de la Croix et sainte Thérèse, l'Église va réconcilier l'humanisme avec les préceptes immua-

---

(1) Notre travail a été grandement facilité par l'excellente étude de M. FELIX DE LLANOS Y TORRIGLIA, *L'Archiduchesse-Infante Isabelle-Claire-Eugénie au Musée du Prado* (Bruxelles, 1925), à laquelle nous avons emprunté les clichés qui illustrent le présent article.

bles de la religion chrétienne et associer à sa gloire les lettres et les arts, tout en leur conservant la splendeur et l'amour de la forme.

Nul mieux que Philippe II n'était parvenu à faire revivre cette entente entre l'Eglise et l'Art, entente que le néo-paganisme de la Renaissance avait momentanément interrompue. Ainsi l'éducation familiale allait compléter dans l'esprit de l'Infante la formation léguée par les traditions ancestrales, tout comme celle attribuable à l'époque où elle vivait.

Isabelle naît en 1566, quatre ans après que son père eût décidé de commémorer par une construction grandiose, à la fois église, palais et monastère, la victoire de Saint-Quentin, qui lui avait assuré, avec la fin des guerres de rivalité entre les Habsbourg et les Valois, la suprématie en Europe. La paix lui avait apporté en même temps le bonheur conjugal par son mariage avec la fille de son ancien rival Henri II, la toute charmante Elisabeth, appelée par les Espagnols « Isabella de la Paz ».

C'est en grande partie sur les plans de Philippe II lui-même que Juan-Bautista de Toledo, Juan Herrera et Francesco de Mora s'appliquent à la construction de cet immense palais, dont la simplicité de lignes n'exclut pas la splendeur.

Tous les arts plastiques doivent y concourir à célébrer à la fois la gloire de Dieu et la puissance du Roi catholique. Pendant les vingt-deux années que durera cette construction, Isabelle va grandir. C'est par les jouissances esthétiques que Philippe II, à cette époque de son règne, se délasse des soucis qui lui donnent les affaires du gouvernement. On sait combien il est profondément épris des choses de l'art et une anecdote raconte même comment, au risque d'être pris pour un voleur, il pénètre par effraction dans la sacristie de l'église de son propre palais, pour être le premier à contempler un manuscrit précieusement enluminé qui y avait été déposé, la veille au soir, sans que l'on ait eu le temps de le lui montrer.

Les historiens, et spécialement Gachard par la publication des *Lettres aux Infantes*, nous ont fait connaître l'étroite intimité qui régnait dans la maison royale, et il n'est pas douteux qu'aucune merveille d'art ne pénétrait au palais sans que Philippe II ne la montrât et ne la commentât à ses enfants, spécialement à sa préférée Isabelle, que sa vive intelligence et sa précoce maturité d'esprit avaient élevée dès sa jeunesse au rang de confidente.

\*

\* \* \*

L'art auquel l'Infante avait été ainsi initiée dès ses jeunes années avait un caractère nettement cosmopolite. L'Espagne tout entière était soumise à l'influence artistique des Pays-Bas, encore accentuée par la « domination

flamande » apportée par Charles-Quint en 1516. Déjà en plein XV<sup>e</sup> siècle, Hennequin Egas, de son vrai nom Heintje van der Eycken, avait rempli de ses rétables les chœurs des principales églises d'Espagne et avait, en 1470, élevé à Tolède la célèbre « Façade des lions ». Son fils Henrique, mort en 1534, avait achevé les cathédrales de Tolède, de Séville, de Malaga et de Salamanque. En peinture, l'influence flamande perdurait avec autant de force et, en plein XVI<sup>e</sup> siècle, Moralès, surnommé « el divino », se plaisait à peindre des Christ douloureux et des Vierges émaciées, dérivées de prototypes de Roger van der Weyden.

A cette influence venue du Nord, se joignait une influence presque aussi intense venue d'Italie et dont le centre se trouvait à Séville, où travaillait toute une école de disciples espagnols de Raphaël.

On sait qu'il fallut attendre les débuts du XVII<sup>e</sup> siècle pour qu'avec le naturalisme brutal de Herrera le Vieux, s'affirmât l'originalité de l'école espagnole, qui allait atteindre son apogée sous le règne de Philippe IV.

L'éducation artistique d'Isabelle allait bénéficier de ce caractère cosmopolite, car les premiers peintres avec lesquels elle entra en contact, à savoir les portraitistes, n'avaient eux-mêmes aucune originalité.

Le Musée du Prado conserve une série de portraits d'Isabelle et de sa sœur Catalina-Micaela, dus au pinceau d'Alonso Sanchez Coello (né près de Valence en 1531, mort à Madrid en 1588) (1). Un de ces portraits, connu sous le nom de *l'Enfant au gant*, est un véritable chef d'œuvre; il représente Isabelle vers l'âge de 13 ans et, comme l'écrit Madame Roblot-Delondre dans ses *Portraits d'Infantes* : « Seul, un peintre de génie peut exprimer avec autant de vérité la transformation de l'enfant en femme » (pl. VI).

Coello travailla toute sa vie sous une double influence. Dans la forme et l'arrangement des figures, il ne se départira jamais des exemples de Raphaël, comme le prouve la série de saints dont il orna l'église de l'Escurial. Ce n'est que pour saint Ignace, ce saint si espagnol, que l'artiste fait preuve d'originalité et produit une œuvre d'un caractère profondément saisissant. Par contre, dans ses portraits, Coello imite notre grand peintre des Pays-Bas, Antonio Moro (2) (Utrecht, vers 1517—Anvers, vers 1576),

---

(1) L'infante Isabelle, vers l'âge d'environ six ans tendant une guirlande de fleurs à sa sœur Catalina-Micaela. Une réplique de ce tableau datée de 1571 au palais de Buckingham, permet de préciser l'âge d'Isabelle. (MUSEO DEL PRADO, *Catálogo*, Madrid, 1933, n° 1138, p. 834). — L'infante Isabelle vers l'âge de treize ans. L'âge du modèle est précisé par la signature: *Alfonsus ... us ... 1579* (*Catálogo*, n° 1137, p. 210). — L'infante Catalina-Micaela vers l'âge de seize ans (*Ibid.*, n° 1139, p. 209).

(2) Voir pour la carrière et l'activité de ce génial artiste le travail de G. MARLIER, *Anthonis Mor van Dashorst (Antonio Moro)*, Mémoires in-4° de l'Académie royale de Belgique (Classe des Beaux-Arts), Bruxelles, 1934.

dont, toute jeune, Isabelle avait eu de nombreuses œuvres sous les yeux, à commencer par le portrait de la reine d'Angleterre, Marie Tudor, seconde femme de Philippe II (2) (pl. II). Jamais peut-être artiste n'est mieux parvenu à réaliser plus belle œuvre avec plus laid modèle. Il se montrait tout aussi habile avec le portrait de la quatrième femme du Roi, l'archiduchesse Anne, qui fut pour Isabelle une seconde mère attentive et aimante (3).

Tous les portraitistes espagnols de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle restent sous l'influence d'Antonio Moro, soit directement, soit par l'intermédiaire de Sanchez Coello. Tel Pantoja de la Cruz (mort à Madrid en 1608), un des plus importants décorateurs de l'Escorial, où, dans une Adoration des bergers, il introduit Philippe II et sa famille. Le nouveau catalogue du Prado restitue à Sanchez Coello un portrait de Philippe II vers la quarantaine (4) et un portrait de la reine Elisabeth de Valois, mère d'Isabelle (pl. III), pour lequel Pantoja de la Cruz, dont on ne connaît aucun portrait signé antérieur à 1594, aurait fait œuvre de copiste (5). Ces deux œuvres sont très près d'Antonio Moro.

Mais, peu à peu, l'influence de ce grand Néerlandais s'atténue. Si on la retrouve encore dans le portrait jadis attribué à Teodoro-Felipe de Liaño (... mort en 1625), représentant l'Infante à 18 ans (6) (pl. V), avec sa «folle» Madeleine Ruiz, elle a presque disparu dans le portrait, assez dur et peu flatté, d'Isabelle à 30 ans par Bartolomé González (1564-1627), conservé au Musée du Prado (7) (pl. I). Cette œuvre est à rapprocher d'un portrait de l'Infante à peu près au même âge, légué au Musée de Bruxelles par la comtesse de Valencia de Don Juan et attribué jusqu'ici à Frans Pourbus (8).

Ainsi, lorsqu'elle arriva dans nos provinces, Isabelle n'était pas étrangère à notre art national. Elle avait pu s'y initier directement par les chefs

(2) *Catálogo* ....., n° 2108, p. 362. Signé et daté: 1554.

(3) Copie d'après Antonio Moro par Bartolomé González, Serrano ou Lebraco (*Catálogo* ....., n° 1141, p. 219). L'original du *Kunsthistorischen Museum* de Vienne y est interprété avec quelques variantes (ALLENDE SALAZAR Y SANCHEZ CANTON, *Retratos del Museo del Prado*, Madrid, 1919).

(4) *Catálogo* ....., n° 1036, p. 210. « El Sr Tormo opina que es obra de Sanchez Coello » (ALLENDE SALAZAR Y SANCHEZ CANTON, *Retratos*...), cette opinion est ainsi confirmée.

(5) *Catálogo* ....., n° 1036, p. 211.

(6) *Catálogo* ....., n° 861, p. 216. L'attribution à Liaño n'est pas maintenue, ce peintre étant surtout un miniaturiste. Ce portrait avait été attribué antérieurement à Rodrigo de Villandrando, puis, sans aucune vraisemblance, à Bartolomé González. Le nouveau catalogue le donne à un disciple inconnu de Sanchez Coello.

(7) N° 717 du catalogue de MADRAZO (édit. de 1920). Ce tableau, probablement relégué dans les réserves, vu son caractère plus documentaire qu'artistique, ne figure plus au *Catálogo* de 1933.

(8) FIERENS-GEVAERT et A. LAES, *Catálogo de la Peinture ancienne aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 2<sup>e</sup> édition, Bruxelles 1927, n° 830 et n° 831, p. 184.

d'œuvre réunis par son père et indirectement par les peintres soumis à l'influence d'Antonio Moro. Tandis que, par Raphaël et surtout par le Titien, le peintre des empereurs et des rois, elle avait pu s'imprégner d'art italien.

\*  
\*   \*   \*

Au moment de l'avènement des Archiducs l'art flamand traversait une crise, attribuable en grande partie à la triste situation dans laquelle se trouvait le pays, épuisé par plus de trente années de guerres ininterrompues.

La tradition nationale, si brillamment représentée par Pierre Bruegel le vieux, s'était maintenue mais sans originalité avec Pierre Brueghel, dit d'Enfer, et ses imitateurs. Le mouvement de la seconde Renaissance, caractérisé par des italianisants à outrance, comme Frans Floris et Michel de Coxcie, se trouvait à bout de souffle, depuis la mort de ces deux épigones flamands de Raphaël. Toute la vogue allait à Otto Vaenius. Si cet élève de Zuccherò n'est dans ses compositions religieuses qu'un pâle imitateur des Italiens, ses portraits, où il est saisi par la réalité, révèlent cependant une puissante originalité latente.

On peut dire que ce fut le portrait qui, à cette époque de décadence sauva nos traditions nationales. A ce point de vue on n'a pas encore assez étudié la grande école des portraitistes de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et spécialement les trois générations des Pourbus. C'est en effet Pierre Pourbus, le Vieux (1540-1583), qui fut le premier à allier d'une façon rationnelle et bien équilibrée le charme grandiose de l'Italie au réalisme traditionnel de la peinture flamande, comme le montrent les admirables paysages de son grand tryptique du martyr de saint Georges, conservé au Musée municipal de Dunkerque (9).

\*  
\*   \*   \*

C'est précisément avec les portraitistes que, par la force même des choses, les Archiducs entrèrent tout d'abord en contact. A cette époque, où les moyens de reproduction mécanique des œuvres d'art n'existaient pas, les princes devaient, plus encore que de nos jours, faire fixer leurs traits par la peinture, soit pour orner les locaux officiels, soit pour envoyer leurs portraits aux membres de leur famille et aux princes étrangers.

Ce fut tout naturellement à Otto Vaenius, antérieurement peintre

---

(9) Signé « Franciscus Pourbus In. et Pictor » et daté de 1577. (*Catalogue du Musée municipal de Dunkerque*, 1905, n<sup>o</sup> 254, p. 48-49).

d'Alexandre Farnèse et de l'archiduc Ernest, que s'adressèrent Albert et Isabelle. Au prix de 873 livres les deux, ils lui commandèrent leurs portraits en pied, qui, gravés par Callaert, allaient fixer le type officiel des souverains.

C'est à cette même époque de leur Joyeuse Entrée, que remontent les deux beaux portraits d'apparat appartenant au Musée de Bruxelles (10). Pendant longtemps on les a attribués à Otto Vaenius, pour les donner ensuite à Gysbert van Veen et les classer enfin parmi les œuvres d'inconnus. Il ne semble pas possible en effet, comme le faisait A. J. Wauters, de qualifier ces portraits de variantes de ceux commandés par les Archiducs à Otto Vaenius en 1606 pour les envoyer au roi Jacques I d'Angleterre (11).

François Pourbus le jeune eut aussi l'honneur de peindre les archiducs, bien qu'il faille retirer de son œuvre, comme l'a démontré M. Van Puyvelde, les deux portraits légués au Musée de Bruxelles par la comtesse de Valencia de Don Juan pour les attribuer à un peintre espagnol, en qui, comme nous l'avons dit, nous croyons reconnaître Bartolomé González (12).

L'esprit de famille, si développé chez l'archiduchesse Isabelle, la portait à commander à ses peintres, pour les envoyer à son frère Philippe III et plus tard à son neveu Philippe IV, non seulement des portraits, mais aussi des tableaux représentant la vue de son palais, de ses châteaux, les événements historiques, les fêtes et jusqu'aux menus faits de son existence. De sorte qu'il y a moyen de suivre pas à pas au Musée du Prado la vie des Archiducs, au moyen des tableaux expédiés à Madrid par l'Infante et de ceux que fit venir de Flandre la reine Isabelle de Bourbon, femme de Philippe IV.

\*

\*   \*   \*

C'est surtout à partir de la conclusion de la Trêve des Douze ans que se multiplient les commandes. Cet heureux événement, qui allait enfin permettre à notre pays de respirer, est commémoré par un charmant

---

(10) FIERENS-GEVAERT et A. LAES, *Catalogue* ....., n° 482 et 483, p. 226. Dans ce catalogue ces deux portraits sont encore attribués à Gysbert van Veen d'après Otto Vaenius.

(11) A. J. WAUTERS, *Catalogue descriptif des Tableaux anciens du Musée de Bruxelles*, 2<sup>e</sup> édit., Bruxelles, 1906, n° 483 et n° 484, p. 191.

(12) Le n° 717 du Musée du Prado et le n° 831 du Musée de Bruxelles sont caractérisés par la même dureté dans la façon de peindre les visages et les mains, par la somptuosité avec laquelle sont traités les vêtements et les parures, et par le détail caractéristique que, dans ces deux portraits, l'Infante tient en sa main droite une miniature: celle de son père dans celui du Prado; celle de son mari dans celui de Bruxelles.



(Pl. I)

Bartolomé GONZÁLEZ.  
*L'infante Isabelle à trente ans.*

(Musée du Prado)





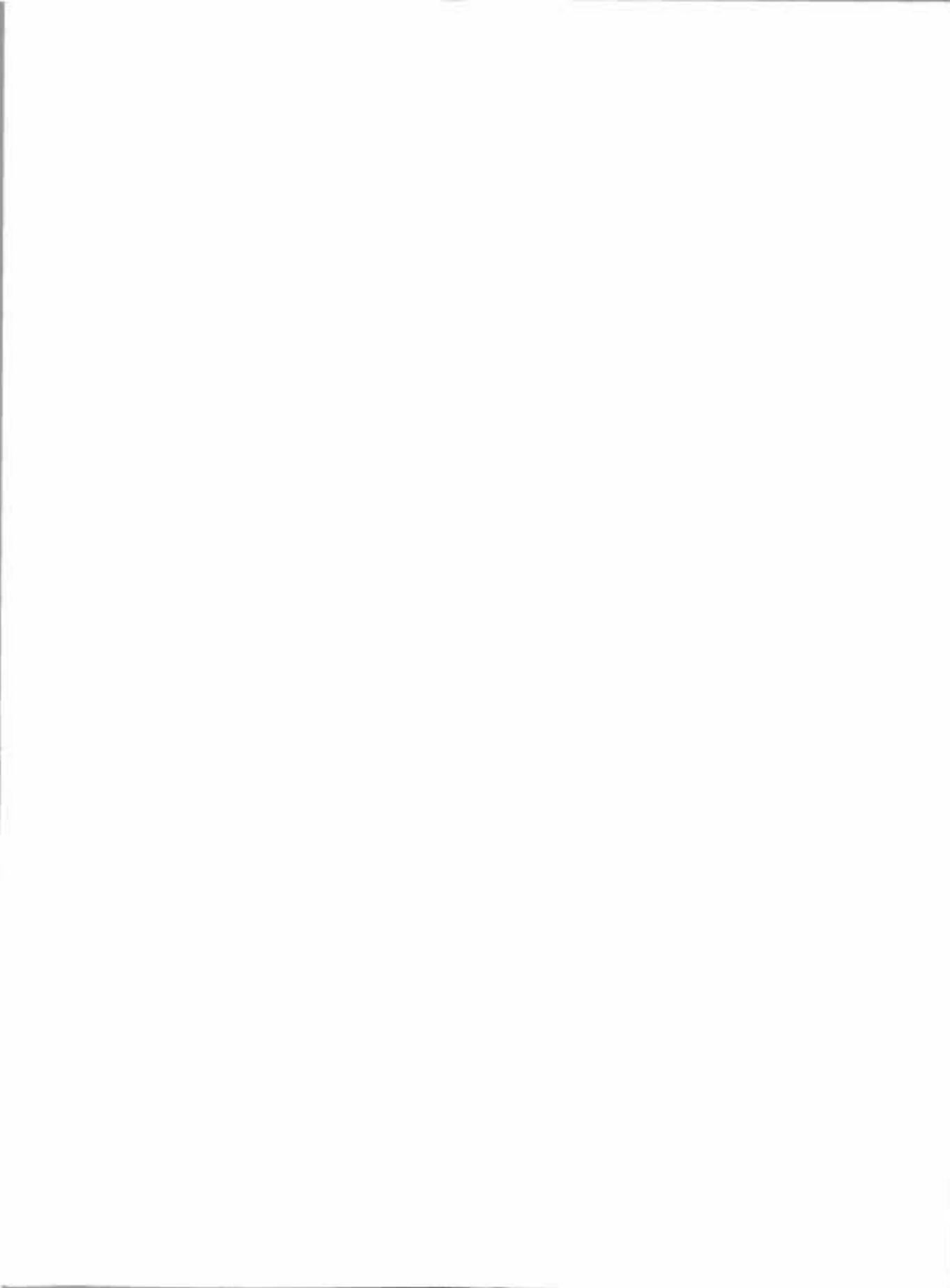
(Pl. II)

Antonio Moro.  
*La reine Marie d'Angleterre, seconde femme de Philippe II.*



(Pl. III)

Juan Pantoja de la Cruz  
(d'après Sanchez Coello).  
*La reine Elisabeth de Valois (dite Isabel de la Paz)  
troisième femme de Philippe II.*





(Pl. IV)

(Musée du Prado)

JEAN BRUEGHEL.

*Noces paysannes, honorées de la présence des Archiducs.*



(Pl. V)

(Musée du Prado)

Elève de SANCHEZ COELLO.

*L'Infante Isabelle à l'âge de dix-huit ans.*



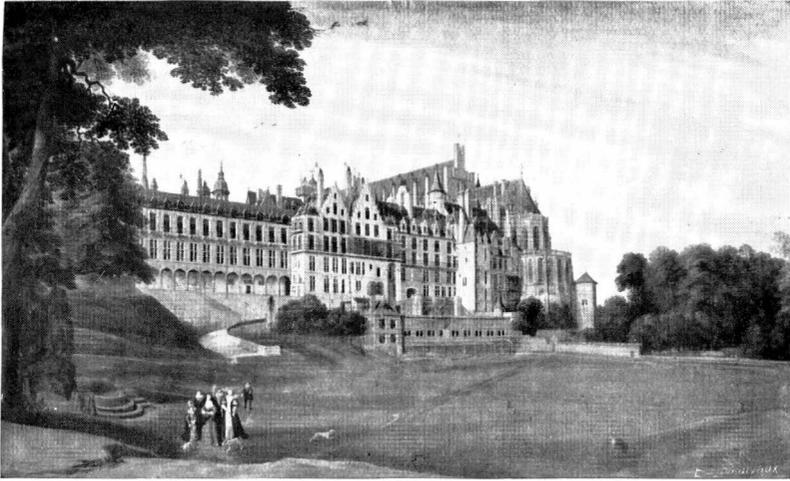
(Pl. VI)

(Musée du Prado)

ALONSO SANCHEZ COELLO.

*L'Infante Isabelle à l'âge de treize ans.*

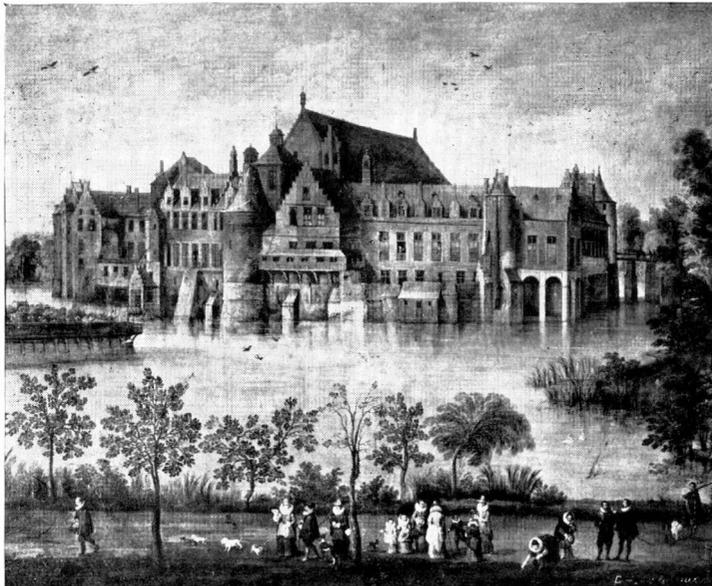




(Pl. VII)

(Musée du Prado)

Elève de Jean BREGHEL.  
*L'Infante dans le parc de Bruxelles.*



(Pl. VIII)

(Musée du Prado)

Elève de Jean BREGHEL.  
*Le château de Teroueren.*





(Pl. IX)

(Musée du Prado)

P. P. RUBENS.  
*Le triptyque de Saint Ildephonse.*  
(réduction sur cuivre).



(Pl. X)

(Musée du Prado)

P. P. RUBENS.  
*Le Triomphe de l'Eglise sur l'Ignorance.*



tableau d'Adrien van de Venne au Musée du Louvre (13). Avec une véritable patience de miniaturiste, le peintre y représente, dans le décor du parc de Tervueren, dont on voit au fond le vieux château figuré d'une façon quelque peu fantaisiste, les Archiducs, avec toute leur cour, leurs généraux, leurs ministres, leurs conseillers; le tout avec une précision telle qu'il y a moyen d'identifier tous les personnages et que ce tableau constitue, au point de vue iconographique, un document de première valeur.

Jean Brueghel, dit de Velours (1568-1625), fut spécialement chargé, avec ses élèves et collaborateurs, dont Jean II et Ambroise Brueghel, de représenter les sites urbains ou champêtres dans lesquels se déroulait la vie de nos souverains. Il en est résulté toute une série d'œuvres d'une haute valeur documentaire et non dépourvues de mérite artistique. C'est à cette série qu'appartiennent une très belle et très exacte représentation du château de Tervueren (14) (pl. VIII), un bal de paysans en présence des Archiducs (15), des noces campagnardes, probablement celles d'une fille d'un garde ou d'un jardinier du château, présidées par les souverains en personne (16) (pl. IV), diverses scènes de la vie de la cour à Mariemont, où l'on voit l'Archiduchesse prenant une collation dans le parc (17), nourrissant ses daims familiers (18) et se livrant avec ses dames aux travaux de la fenaison (19), enfin une représentation de l'Archiduchesse veuve, vêtue en tertiaire, se promenant avec ses dames dans les jardins du palais de Bruxelles (20) (pl. VII).

L'étude de ce dernier tableau nous permet de rattacher à cette série due au pinceau de Brueghel de Velours et de son école deux autres œuvres qui offrent non seulement des similitudes techniques mais aussi les mêmes

---

(13) Ce tableau signé et daté 1616, provient des anciennes collections de Louis XIV (MUSEE NATIONAL DU LOUVRE, *Catalogue des Peintures exposées dans les Galeries*, t. III, Ecoles flamande, hollandaise, allemande et anglaise, par LOUIS DEMONTS, Paris, 1922, n° 2601, p. 113).

(14) « Visto de un palacio en Flandes », (*Catálogo* ....., n° 1453, p. 623). Ce tableau est d'après la dernière édition de la main de Jean II Bruegel. L'identification du site n'est pas discutable, c'est bien l'ancien château ducal de Tervueren.

(15) Au fond de la prairie, à gauche, sous une voûte de feuillage, on voit les Archiducs, avec un chien blanc couché aux pieds de l'Infante (*Catálogo* ....., n° 1439, p. 176).

(16) *Catálogo* ....., n° 1442, p. 177.

(17) *Catálogo* ....., n° 1434, p. 525. M. PEDRO BEROQUI, *Adiciones y correcciones al Catálogo del Museo del Prado* (Valladolid, s. d.) identifie avec raison le palais qu'on aperçoit à droite avec celui de Mariemont. La dernière édition du catalogue attribue ce tableau à Jean Brueghel II « *el Mozo* ».

(18) *Catálogo* ....., n° 1429, p. 535. M. BEROQUI, *o. c.*, suppose que ce tableau est dû à Jean Bruegel II. La nouvelle édition du catalogue y met un point d'interrogation.

(19) *Catálogo* ....., n° 1428, p. 525. Attribué par M. BEROQUI, *o. c.*, à Jean II. La nouvelle édition du catalogue y met également un point d'interrogation.

(20) « Anónimo, discípulo de Brueghel » (*Catálogo* ....., n° 1451, p. 624).

particularités dans l'interprétation fantaisiste du site à l'entour du palais : l'une, conservée au Prado, où elle est attribuée à Lucas van Valkenborgh (21) qui, au temps des Archiducs, était fixé à Linz, puis à Nuremberg, diffère complètement par sa technique, notamment dans la façon de traiter les feuillages, des œuvres certaines de ce maître; l'autre appartient aux collections de l'hôtel de ville de Bruxelles où, sans raison aucune, elle figure sous le nom de van Heil (22).

Denis van Alsloot (1570-1626), nommé peintre de la cour dès 1599, se vit commander en 1615, pour le prix de 10.000 livres, une série de tableaux donnant la représentation complète de l'*Ommegang du Sablon*, auquel les Archiducs avaient rendu son antique splendeur. Deux de ces pièces : le défilé des Métiers et celui des Ordres religieux sont conservés au Prado (23); deux autres : les Serments et la Cour, sont au Musée de South Kensington, à Londres; les deux dernières : la cavalcade historique des ducs de Brabant et les géants, sont perdus. Le Musée de Bruxelles conserve un second exemplaire du défilé des Métiers et de celui des Serments, provenant de l'ancien château de Tervueren (24). Appartiennent à ce même musée deux autres commandes officielles passées à van Alsloot : l'une montrant les Archiducs au Vivier d'Oye, où d'après un vieil inventaire du château de Tervueren, qui nous a permis d'identifier le tableau, les princes prennent « une collation sous un cabinet de mai » (25); l'autre donnant une forte intéressante vue à vol d'oiseau du château et du parc de Mariemont, avec, au premier plan, le cortège de la cour et les Archiducs dans un carosse à six chevaux suivis d'un détachement de gardes à cheval (26).

A cette même catégorie de commandes appartiennent les deux tableaux d'Antoine Sallaert (1590-1647), dits les *Pucelles du Sablon*, au Musée de Bruxelles (27). On sait que, le 15 mai 1615, l'Archiduchesse avait abattu, au tir annuel du Grand-Serment, l'oiseau juché sur la flèche de l'église du Sablon. Le magistrat avait, à la suite de cet exploit, offert à la souveraine un don de 25.000 florins, que celle-ci s'était gardée d'accepter, décidant que les revenus de cette somme seraient affectés à doter chaque année

(21) « El palacio de los Archiduques en Bruselas » (*Catálogo* ....., n° 1857, p. 574).

(22) Ce tableau a figuré à l'exposition des souvenirs de l'Infante organisée en décembre 1933 au Musée ancien à Bruxelles, à l'occasion du troisième centenaire de la mort de cette princesse.

(23) *Catálogo* ....., n° 1347 et n° 1348, p. 635-636.

(24) N° 4 et 5 du catalogue de FIERENS-GEVAERT et LAES, p. 44-45.

(25) *Ibidem*, n° 6, p. 45. Voir TERLINDEN, *Notes et documents relatifs à la Galerie de Tableaux conservée au Château de Tervueren aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> s.*, p. 17-19. Extrait des *Annales de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique*, Anvers, 1922.

(26) *Ibidem*, n° 9, p. 45.

(27) *Ibidem*, n° 408 et n° 409, p. 201.

six jeunes filles méritantes. C'est cet épisode et cette donation que les deux tableaux sont destinés à commémorer. Le premier d'entre eux rappelle la consciencieuse mentalité des « primitifs » et reproduit, côte-à-côte, l'arrivée en carosse des Archiducs, l'exploit sportif de l'Archiduchesse et son acclamation comme « reine » du Serment. Dans le second tableau Sallaert se libère de la convention, tout en s'exprimant avec une fidélité telle qu'il est possible d'identifier presque tous les personnages représentés dans la suite des Archiducs accompagnant autour de l'église du Sablon les six rosières, précédées de celles de l'année précédente. La façon à la fois très exacte et très vivante dont Sallaert représente le groupe du clergé, des Archiducs et de la cour touche presque au grand art.

Les collections de la ville de Bruxelles possèdent un tableau du même genre, signé par Nicolas van der Horst, archer de la garde de l'Archiduchesse, représentant d'une façon très vivante le pèlerinage de 1623 à Laeken (28), où la princesse, en grand deuil, se rendit, accompagnée des dames de sa cour et de plus de 400 béguines, pour demander au ciel de bénir les armes de l'Espagne dans la lutte qui, à l'expiration de la Trêve de Douze ans, avait repris contre la Hollande.

Le dernier en date de ces peintres historiographes fut Pierre Snaeyers (1592-1667). Son pèlerinage de l'Archiduchesse à Laeken (29), avec la Fontaine des Cinq-Plaies, la « drève Sainte-Anne », tracée par l'architecte Francquart, et, au dernier plan, dans un admirable horizon bleuté, le panorama complet de la capitale, le classe parmi nos meilleurs paysagistes. C'était en même temps un excellent peintre de batailles, comme le montrent ses grandes toiles du Musée de Bruxelles célébrant les principaux épisodes de la guerre de Trente ans (29<sup>bis</sup>) et son tableau du Prado représentant l'Archiduchesse, toujours vêtue en tertiaire, se rendant au siège de Bréda, dont on voit dans le lointain les tranchées et les inondations, tandis qu'à l'avant-plan Ambroise Spinola vient saluer la princesse à la portière de son carosse (30). En dépit de ses nombreux mérites, il suffit de comparer ce tableau avec le chef-d'œuvre inspiré par ce même épisode

---

(28) Cet intéressant tableau, où l'artiste s'est représenté parmi les archers de la garde de l'Infante, a figuré à l'exposition des souvenirs d'Isabelle au Musée ancien de Bruxelles en décembre 1933.

(29) Catalogue de FIERENS-GEVAERT et A. LAES, n° 662, p. 211.

(29<sup>bis</sup>) *Ibid.*, nos 426-430, p. 209-210.

(30) « Isabel-Clara-Eugenia en el sitio de Breda, 2 de junio 1625 » (*Catálogo .....*, n° 1747, p. 311). C'est à la suite d'un article publié dans le journal madrilène l'A. B. C., le 27 décembre 1916, par M. DE LLANOS Y TORRIGLIA que l'édition du catalogue publiée en 1920 rectifia l'erreur figurant dans les éditions précédentes, où ce tableau était décrit comme représentant un épisode du siège d'Ostende.

à Vélasquez pour voir toute la différence entre un talent consciencieux et le génie (31).

\*  
\*   \*  
\*

Parmi les artistes dont nous avons parlé jusqu'ici, aucun ne s'élève au-dessus d'une honnête moyenne. Certes tous connaissent bien leur métier et, par les sujets mêmes qui leur ont été commandés, sont restés de bons continuateurs des traditions nationales; observateurs consciencieux, ils ont fidèlement reproduit ce qu'ils avaient sous les yeux, ne faisant que très exceptionnellement œuvre d'imagination. Aucun d'entre eux ne montrait une véritable envolée; aucun d'entre eux n'était gratifié de ce don rare entre tous du génie créateur. Certes les Archiducs avaient utilisé des peintres, ils n'avaient pas trouvé leur peintre. Ils le trouvèrent en Rubens.

Avec ce génie d'une puissance à laquelle seul peut-être celle de Michel-Ange peut être comparée, l'art flamand allait faire un bond formidable, plus grand encore que celui réalisé au XV<sup>e</sup> siècle, avec l'apparition des van Eyck.

Tout rapprochait ce grand peintre de nos souverains. Il communiait à leur idéal. Comme eux, il était profondément religieux et il voyait dans l'art un moyen d'enthousiasmer les catholiques dans leur lutte contre l'hérésie. Tel était le but d'aussi admirables pages de foi et d'exaltation religieuse que la série des compositions célébrant le Triomphe de l'Eglise (32) (pl. X).

Comme les Archiducs, Rubens était épris des belles lettres. Sa solide formation due aux Jésuites, qui avaient d'une façon si intelligente établi le lien intime entre l'Eglise et le savoir de l'antiquité classique, allait être complétée par son séjour en Italie où il développa son éducation artistique au contact des beaux esprits et des lettrés.

Comme les Archiducs, il aimait la splendeur du décor, l'éclat des cours, la somptuosité de l'ameublement, des étoffes, des objets d'art. Son goût s'était affiné au contact des grands, lorsque, dans sa jeunesse, il avait été

(31) *Catálogo* ....., n° 1172, p. 91. Ce tableau est universellement connu sous le nom de « Las Lanzas ».

(32) C'est en 1627 qu'Isabelle commanda à Rubens, au prix de 30.000 florins, une série de tableaux représentant le *Triomphe de l'Eglise*, destinés à servir pour les cartons des tapisseries qu'elle fit exécuter à Bruxelles par Jean Raes, au prix de 100.000 florins, pour le couvent des *Descalzas reales* à Madrid, où elle avait passé une partie de sa jeunesse. (*Catálogo* ....., nos 1695 à 1702). M. EMILE MICHEL, dans son livre: *Rubens, sa vie, son œuvre et son temps* (Paris, 1900), croit que l'indication du sujet est due à l'Infante en personne et dit que « jamais le maître anversois n'a exprimé comme dans ces tableaux la joie de l'artiste qui arrive à réaliser, en de saisissantes images, les visions de son génie ». Voir aussi à ce sujet l'ouvrage capital de MAX ROOSES, t. I.

page chez la comtesse de Lalaing, puis lorsqu'il avait séjourné à la cour policée, brillante et voluptueuse de Mantoue, enfin lorsque, à Madrid, il avait joui dans l'entourage de Philippe III d'une faveur telle que le duc de Lerme avait voulu à tout prix le retenir.

Mais, tout comme ses souverains, Rubens n'attachait à ce luxe et à ces splendeurs que l'importance qu'ils méritent. En son for intérieur il reste simple; les qualités de courtisan lui font complètement défaut; il ne tentera aucun effort pour s'élever dans la hiérarchie sociale et c'est dans la bourgeoisie anversoise qu'il ira successivement chercher ses deux femmes.

De même qu'ils avaient trouvé en Juste Lipse un humaniste conciliant l'orthodoxie religieuse la plus parfaite avec le culte des lettres profanes, les Archiducs avaient rencontré en Rubens un peintre qui unissait d'une façon harmonieuse le catholicisme le plus ardent, même parfois le plus exalté, avec la libre expression des formules payennes, dont Michel-Ange avait été jusqu'alors le plus puissant réalisateur.

Dès qu'en 1609, après son retour d'Italie et d'Espagne, Rubens eût été nommé « peintre de l'hôtel des Archiducs », il leur restera attaché par de véritables liens d'amitié, respectueuse et fidèle sans servilité de la part du grand artiste, pleine de bienveillance et de sincérité de la part des souverains qui honorent en lui non seulement le peintre de génie mais aussi l'homme. Ils lui témoigneront toute leur confiance, le chargeront de missions diplomatiques, le consulteront dans les circonstances difficiles et, en dépit des cabales montées par la jalousie de quelques grands seigneurs, le combleront d'honneurs et de bienfaits. Nul ne les méritait plus que lui et l'illustre Ambroise Spinola écrivait : « Rubens a reçu en partage des dons si nombreux, qu'à mon avis la peinture est l'un des moindres ».

De même qu'ils avaient honoré en Juste Lipse l'humanisme chrétien, en assistant, à l'Université de Louvain, à l'une des leçons de cet illustre maître, de même les Archiducs honorèrent en Rubens l'art de la Renaissance chrétienne, en visitant le génial artiste dans son atelier. Le souvenir de cette visite a été popularisé à l'époque romantique par une lithographie de Wappers, un document contemporain avait également fixé cet événement dans un tableau du Musée de Bruxelles, où, sans la moindre jalousie, Henri Staben (1578-1658) représente ce glorieux épisode de la vie du prince des peintres flamands (33).

Il est superflu de rappeler avec quelle générosité les Archiducs prodiguèrent les commandes au « peintre de leur hôtel » pour orner leurs palais et leurs châteaux, comme les églises et les couvents. Il suffira de rappeler le célèbre tryptique de saint Ildefonse, peint pour l'abbaye de Saint-

---

(33) N° 951 du *Catalogue* de FIERENS-GEVAERT et LAES, p. 214.

Jacques sur Couclenberg à Bruxelles (34). Avec la Descente de Croix de la cathédrale d'Anvers, c'est peut-être la réalisation la plus grandiose de l'œuvre de Rubens; elle marque la pleine maturité de son génie. L'Infante attachait une telle importance à cette œuvre qu'elle en avait commandé une réduction, en un seul panneau, pour l'envoyer à Madrid (35) (pl. IX).

Bien qu'il paraisse démontré qu'Albert était déjà mort au moment où Rubens acheva ce chef d'œuvre, le prince et sa femme y sont représentés dans la force de l'âge. Ce sont là des « portraits de majesté », où les Archiducs sont en quelque sorte idéalisés. Représentés en donateurs, c'est pour l'avenir et non pour le présent que l'artiste a fixé leurs traits. Car Rubens n'est pas plus courtisan par le pinceau que par la parole ou par la plume. C'est avec la plus complète probité qu'il peint ses modèles princiers, même dans les portraits destinés à figurer dans les capitales étrangères, comme le montrent les deux admirables toiles du Musée du Prado représentant les archiducs vieillissants (36) et surtout l'émouvant portrait d'Albert au Musée de Vienne, où l'Archiduc semble déjà marqué du sceau de la mort (37).

La mort d'Albert et la détresse que provoquera la reprise de la guerre contre la Hollande ne mettent pas fin au mécénat de l'Infante; elle continuera sa protection à Rubens et à ses épigones, à commencer par le plus illustre d'entre eux, van Dyck, qui popularisera par une série de toiles envoyées aux cours étrangères, et aux grands personnages des Pays-Bas, les traits de l'Infante revêtue de la bure franciscaine qu'elle ne quittera plus (38).

\*

\* \*

Pour être complet dans l'exposé du mécénat de l'Infante il nous faudrait parler de la protection accordée par elle aux formes des arts plastiques autres que la peinture. Toutes bénéficiaient de ses encouragements et de ses commandes.

Robert Colyns de Nole, sculpteur en titre des Archiducs, son frère

(34) Reproductions dans G. GLUCK, *Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums Wien*, Vienne, 1923, planches 97 et 98.

(35) Copie réduite sur cuivre (0,33 × 0,55), n° 1705 du *Catálogo*, édit. de 1920. L'esquisse de ce tableau se trouvait et se trouve peut-être encore au Musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg.

(36) L'archiduc Albert, avec au fond le château de Tervueren. — L'archiduchesse Isabelle, avec au fond le château de Mariemont. (*Catálogo*, n° 1683 et n° 1684, p. 606 et p. 609). Les paysages de fond sont de Jean Brueghel.

(37) Reproduction dans G. GLUCK, *o. c.*, pl. 92.

(38) Portraits en pied à la Pinacothèque de Turin et à la galerie Lichtenstein à Vienne; de trois quarts au Louvre et dans la collection de l'auteur; en buste à la Pinacothèque de Parme, etc.

André, Jérôme Duquesnoy le vieux, ses fils : François qui devait faire une si belle carrière artistique à Rome, et Jérôme, représentent dignement la sculpture. Des architectes de la valeur de Jacques Francquart, dont le *Livre d'Architecture* répand en Belgique les principes nouveaux, Wenceslas Coeberger, les jésuites Aguilon, Tuysens et Hésius font triompher, en grande partie grâce aux commandes et aux subsides des Archiducs, le style des épigones de Michel-Ange adapté à notre milieu et à notre climat, ce « baroque flamand », si longtemps décrié au profit du néogothique, mais que les plus récents historiens d'art remettent à la place d'honneur qu'il mérite.

Il faudrait parler aussi des arts décoratifs et industriels, à commencer par les tapisseries de Bruxelles avec leurs merveilles tissées d'or, d'argent et de soie, comme l'*Histoire de Scipion*, la *Fable de Diane et d'Actéon*, l'*Histoire de Noé*, commandées par les Archiducs pour orner leurs propres résidences ou pour être envoyées en cadeau aux cours d'Espagne et d'Autriche. Il faudrait parler des verreries d'art des Gridolfi et des Motti; de la céramique, avec les belles faïences d'Anvers, aînées de celles de Delft; de l'art monétaire, où figure au premier rang un des chambellans mêmes de l'Archiduchesse, Jean de Montfort. C'est à ce remarquable artiste qu'est due la médaille funéraire qui allait immortaliser les traits d'Isabelle. Immortaliser c'est bien le mot! Comme l'a dit Gabriel Hanotaux : « L'art achève la gloire et lui donne la consécration suprême ». Le plus génial des artistes qu'ils avaient protégés allait donner aux Archiducs figure d'apothéose. Lorsqu'en 1635 le magistrat d'Anvers commanda pour la joyeuse entrée du Cardinal-Infant la plus belle décoration dont jamais ville au monde ait été parée, Rubens fut chargé d'ériger un arc de triomphe à la gloire de la postérité de nos anciens ducs de Bourgogne (39). A la place d'honneur, au-dessus de l'arche triomphale, il plaça les portraits d'Albert et d'Isabelle. Ces portraits, qui sont parmi les bijoux du Musée de Bruxelles, ne répondent pas fidèlement à la réalité, mais, en les idéalisant, le peintre a voulu exprimer le souvenir que le peuple belge avait gardé de ses souverains (40). L'art a des libertés que ne peut se permettre l'histoire, et ces deux nobles figures continueront à incarner à nos yeux ces princes bienfaisants qui ont contribué à donner à la Belgique la physionomie qu'elle a conservée à travers les siècles et qui ont, d'une façon aussi intelligente que généreuse, présidé à l'aube radieuse de notre grande école nationale.

V<sup>e</sup> CH. TERLINDEN.

---

(39) *Catalogue du Musée royal des Beaux-Arts à Anvers*, par POL DE MONT, traduct. Van Bladel, Anvers, 1905, n<sup>o</sup> 316 et n<sup>o</sup> 317, p. 258.

(40) *Catalogue* de FIERENS-GEVAERT et A. LAES, n<sup>o</sup> 383 et n<sup>o</sup> 384, p. 194.



# CHRONOLOGIE DE LA CATHEDRALE DE TOURNAI

## II. LES CATHEDRALES ANTERIEURES.

Les textes qui ont autrefois servi à la thèse reportant la construction de la cathédrale actuelle avant le XII<sup>e</sup> siècle ne sont pas tous à rejeter absolument. Il en est parmi eux qui, soumis à une saine critique et éclairés par de la documentation inédite, peuvent fournir de précieuses indications sur l'érection, l'état ou la destruction d'édifices antérieurs.

De plus, l'étude de ceux qui se rapportent particulièrement au XI<sup>e</sup> siècle corrobore historiquement notre opinion de l'impossibilité à faire remonter aussi haut les parties romanes encore existantes.

C'est pourquoi nous croyons utile de poursuivre notre examen.

\*  
\*   \*  
\*

Dépouillant les sources toujours en ordre inversément chronologique, nous trouvons assez de mentions pour affirmer l'existence d'un édifice complet — c'est-à-dire dont aucune des parties n'est plus, ou n'est pas encore en reconstruction — au commencement du XII<sup>e</sup> siècle, voire à l'extrême fin du XI<sup>e</sup>.

En 1101 deux actes juridiques sont explicitement passés dans la cathédrale : l'un à l'occasion d'un synode tenu en ce lieu (134), l'autre sans doute aussi en la même circonstance (135).

En 1098 l'évêque Radbod II y est inhumé (136).

En 1095 l'ancien écolâtre capitulaire, Odon, y est sacré premier abbé de Saint-Martin (137).

En 1093, des fidèles se rendent journellement dans l'église pour y accomplir leurs dévotions (138).

---

(134) « *Actum Tornaci, in ecclesia sante Marie, in presentia synodi, anno dominice incarnationis M. C. I., indictione nona, episcopante domino Balderico anno tertio* ». Publ. V. WARTEL, *Observations sur l'histoire de Lille*, p. 174. (Indic. WAUTERS, *Table*, II, p. 6; *Bullet. Soc. Hist. Tournai*, XIII, p. 240).

(135) « *Actum in ecclesia Tornacensi, anno dominice incarnationis m<sup>o</sup> c<sup>o</sup> i<sup>o</sup>, III kal. martii* » (Accord relatif au moulin du Becquerel). Archives de la cathédrale, cartul. C, f<sup>o</sup> 15 ro.

(136) « *Eo itaque Tornaco deportato et in ecclesia sancte Marie sepulto, ...* » HERIMAN, *Liber de restauratione S. Martini, Monum. German. Histor. Script.*, XIV, p. 309 et *Historiae Tornacenses*, *ibid.*, p. 339.

(137) « *Consecratus est (Odo) sequenti dominica Tornaci, in ecclesia sancte Marie, 4 nonas martii, anno tercio conversionis sue* ». HERIMAN, *ibid.*, p. 290.

(138) « *Ecclesiam intravit... ecclesiam plus solito frequentare, Ibid.*, p. 276; *Adolescens dum putaretur ad ecclesiam Sancte Marie ire* », *Ibid.*, p. 290.

Entre 1087 et 1092, d'après ce qu'ajoute Hériman, troisième abbé du monastère précité de Saint-Martin et disciple affectionné d'Odon, ce dernier, alors écolâtre du chapitre, enseignait de nuit l'astronomie devant les portes de la cathédrale (139). De jour, il pénétrait dans le chœur du même édifice à la suite de deux cents élèves (140).

En 1090, raconte encore le même auteur, une affreuse peste y attira des foules innombrables de malades, si bien que le temple en était littéralement rempli; le 14 septembre de la dite année notamment, l'évêque Radbod y convoqua le peuple entier de toute la province (141).

Le 19 février 1090 un synode est encore tenu dans la cathédrale sous la présidence de Radbod (142), et la même année — vraisemblablement le même jour — une nouvelle prébende canoniale y est créée (143).

En décembre 1089, un accord, passé entre le cœufre de l'église-mère et les vicaires y desservant le peuple de toute la cité, est conclu dans la même église (144).

---

(139) « *Vespertinis quoque horis ante januas ecclesie usque in profundam noctem disputantem et astrorum cursus digiti protensione discipulis ostendentem zodiacique seu lactei circuli diversitates demonstrantem* ». *Ibid.*, p. 275. On remarquera, comme curieuse coïncidence, que le portail occidental remanié peu avant 1171 représentait, en sculpture, les signes du Zodiaque accompagnés des figures des saisons. Voir plus haut n. 92.

(140) « *Quando enim precedentem et ad ecclesiam tendentem ducentorum fere clericorum cohortem ultimus ipse suo more subsequeretur... Ubi vero in choro ventum fuisset...* » *Ibid.*, p. 275.

(141) *Eodem tempore illa ignea pestilentia divino judicio nimis ipsam provinciam opprimerat, qua plurimorum pedes invisibili igne, qui ignis inferni vocabatur, publice comburi videbantur. Quam ob rem non solum de ipsa provincia, verum etiam de remotis longeque positis regionibus eodem igne succensi ad ecclesiam beate Marie in urbe Tornacensi constructam cotidie eodem igne deferebantur, quoniam probatum proculque diffamatum erat, ejus misericordia quamplures iam sanatos fuisse in ea; sed cum ipsa ecclesia eorum multitudine iam undique fuisset repleta, nimiumque fetorem, utpote succense carnis humane, vel, ut decentius loquar, nidorem, iam nullus pene ingredientium sufficere valeret, necessitate compulsi canonici preceperunt, ut quorum iam pedibus combustis tibi succense fuerant, sanitatisque eorum nulla spes supererat, de ipsa ecclesia ejicerentur. Sic itaque eieci, quoniam nec in aliis parochialibus ecclesiis pro eodem intolerabili nitore recipiebantur, ad prelatam sancti Martini ecclesiolam utpote vacuum et solitariam, a proximis suis deferebantur ibique eiusdem ignis exustione tandem defuncti sepeliebantur. Cuius pestis immanitate permotus supradictus Rabodus venerabilis episcopus totius provincie populum ad eandem sancte Marie congregari fecit ecclesiam.* *Ibid.* (c. 6) p. 277. Le chanoine Cauchie a très bien démontré que la peste en question, datant d'avant (un lapsus lui a fait écrire « après ») l'installation de moines à Saint-Martin (2 mai 1092), ne peut appartenir qu'à l'année 1090. Cf. A. CAUCHIE, *La grande procession de Tournai*, Louvain, 1892, p. 11, n. 2.

(142) « *Actum Tornaco, in ecclesia S. Mariæ domno Radbodo in synodo praesidente, XI kalendas Martii, anno dominicæ incarnationis millesimo nonagesimo, indictione decima tertia, domno Radbodo episcopante anno vicesimo tertia, renante rege Philippo anno tricesimo secundo* ». Publ. MIR. et FOPP., *Oper. dipl.*, I, p. 361 etc.

(143) « *Cogitavi in ecclesia sanctæ Mariæ Tornacensis unum novum canonicum creare... Actum anno Dominicæ incarnationis MXC, indictione XIII regnante rege Philippo anno XXXII, domno Radbodo episcopante anno XXIII* ». Publ. Mir. ET FOPP., II, p. 952.

(144) « *Sciat igitur presens etas et futura vicarios omnes in S. Dei Genitricis ecclesia plebi totius civitatis servituros a cononicis debere constitui et que his offeruntur eorum*

Tous ces textes, s'appuyant l'un l'autre, font bloc et nous permettent de voir, de 1087 à 1101, une cathédrale *entière*, c'est-à-dire une cathédrale possédant un chœur — un texte le signale explicitement (145) et d'autres le supposent — et une nef, celle-ci étant seule apte à abriter les multitudes évoquées.

C'est évidemment à cet édifice, signalé dès 1087, que se rapporte une consécration mentionnée pour l'année 1070.

Le ms. Devillers, dont il a été question plus haut, relate que le 9 mai de cette année 1070 des reliques de saints furent placées par l'évêque Radbod dans une châsse — qui devint plus tard la châsse des Damoiseaux — en présence de l'évêque Letbert de Cambrai, et que, ce jour-là, la cathédrale de Tournai fut « dédiée » (146).

Nous retrouvons ici cette date du 9 mai que nous avons repoussée pour 1066, acceptée pour 1171, et que nous sommes disposé à accepter aussi pour 1070, puisque nous avons affaire à un texte dont les autres éléments sont sains (147) et que, de son côté, le 9 mai 1070 tombe bien un dimanche, jour réservé aux dédicaces, soit le dimanche avant l'Ascension. Toutefois, cette acceptation n'entraîne aucune contradiction avec ce que nous avons dit à propos de la consécration du 9 mai 1171. Celle-ci, vu les curieux synchronismes qui l'accompagnent, doit bien être considérée comme l'origine de la cérémonie annuelle commémorative postérieure. Mais il n'est pas impossible qu'à la faveur des circonstances elle ait elle-même repris le jour (mois et quantième) d'une consécration précédente. Le conservatisme du calendrier liturgique et le traditionalisme de la foire s'en seront trouvés saufs. Voudrait-on cependant attribuer à la consécration de 1070 le rôle capital que nous faisons jouer à celle de 1171, qu'une variante du texte que nous venons de citer, précisant la portée de cette consécration de 1070, s'y opposerait. On y lit en effet que l'évêque Radbod dédia et consacra l'église Notre-Dame *restaurée* (148).

---

*pertinere usui, exceptis candelis in Purificatione S. Marie et baptisterii que luminaribus pertinent ecclesie... Actum et confirmatum Tornaci in ecclesia S. Dei Genitricis Marie V kal. jan. anno divine incarnationis mo l<sup>o</sup> XXXX<sup>o</sup>* ». Archives de la cathédrale, cartul. C, fo XV vo. Pour la date exacte voir nos *Notes de Chronologie tournaïsiennne* (*Bullet. de l'Acad. Roy. d'Archéol. de Belgique*, 1925, p. 60).

(145) *Supra*, n. 140.

(146) « Anno 1070, in capsâ que postea delata fuit per dominos de capitulo domicellis Tornacensibus, presente Letberto Cameracensi episcopo, inclusit sanctorum reliquias nona die maii, qua die dedicata fuit ecclesia Tornacensis ».

(147) L'épiscopat de Letbert de Cambrai se place de 1049 à 1076. GAMS, *Series episcoporum*, p. 526.

(148) La forme complète de cette variante est donnée par VOISIN (*Bullet. Soc. Histor. Tournai*, VI, 1860, p. 102, n. 3) : « *Rabbodus secundus... 1070. Tornaci ecclesiam beatae Mariae reparatam dedicavit consecravitque. Quin et civibus nobilioribus dedit feretrum in quo sacras sanctorum reliquias inclusit* ». Comme source, Voisin se contente de renvoyer

Nous avouons que cette variante, dont nous ne connaissons pas exactement la première expression et dont le passage relatif à la châsse des Damoiseaux n'emporte pas notre entier assentiment (149), n'aurait pas retenu notre attention si le détail qu'elle fournit ne se trouvait expliqué par des documents plus sérieux qui nous enseignent qu'effectivement on dut, vers cette époque, procéder à des restaurations de toute première importance à la cathédrale de Tournai.

Quelques années auparavant en effet, un sinistre d'une rare violence s'était abattu sur cette église. L'ancien bréviaire de Reims nous l'apprend, à la date du 23 juillet, jour anniversaire de la translation de saint Nicaise. Un clerc de Tournai, y est-il dit, ayant appris que l'archevêque de Reims Gervais, à peine monté sur le trône archiépiscopal, avait entrepris de restaurer dans sa cité le culte de saint Nicaise en lui élevant un sanctuaire, cherchait par tous moyens à restituer à la métropole la partie du corps de ce saint qui était conservée en la cathédrale de Tournai. Il désespérait d'y arriver lorsqu'une nuit un formidable incendie éclata dans cette cathédrale et menaça de réduire en cendres toute la ville. Notre clerc, jugeant le moment opportun, se précipita à l'intérieur du temple, enleva le glorieux trésor et le transporta à Reims (150).

Nous pouvons, semble-t-il, ajouter pleine foi à ce récit.

Qu'une partie importante de la dépouille de saint Nicaise — pour cette raison longtemps patron principal de l'église tournaisienne après la Vierge — reposât autrefois en la cathédrale de Tournai, nous le savons par un ensemble de textes concluants. Déjà, entre 845 et 855, le *Carmen de Sancto Amando*, dû à Milon d'Elnone (Saint-Amand), auteur bien connu, voisin de Tournai, parle tout à la fois de la cathédrale et de pareilles reliques. Après avoir déploré en termes grandiloquents la ruine des remparts de la cité, il se réjouit sur le même mode lyrique de voir cette ville faire effort pour se relever en s'appuyant sur deux colonnes, dont l'une est le

---

à « une ancienne chronique manuscrite qui n'est pas sans autorité ». — DU MORTIER, (*Nouvelles observations...*, loc. cit., p. 117) fournit aussi cette forme complète (sauf les mots *consecravitique* et *sacras sanctorum*) et renvoie pour elle à des « Notae hist. pro ecclesia, mss de 1640, archiv. auth. ». Du Mortier fournit encore une leçon abrégée: « *Rabbodus secundus... 1070. Tornaci ecclesiam beatae Mariae reparatam dedicavit consecravitique* ». D'après des « Notae circa hist. etc. Mss. de 1600 ».

(149) Ces derniers n'ont été créés qu'en 1280.

(150) *Lect. 6*: « *Quidam igitur e clericis Tornacensibus audiens Gervasium praefatum sacrarium instaurare coepisse ut partem B. Nicasii quae in Tornacensi ecclesia servabatur, suae restituat ecclesiae, omnibus modis elaborabat tempusque et locum perficiendo desiderio querit. Cumque id per se praestare non posset, quadam nocte Tornacensis ardet ecclesia, quod incendium universae civitatis minatur ruinam. Praedictus vero clericus opportunam nactus occasionem, intrepide ardentem ecclesiam ingreditur, gloriosumque thesaurum deferens Remos pervenit, Gervasioque ut res se habebat, ordine exponit.* » Cité par COUSIN, III, p. 51.

siège épiscopal conservé au sein d'un beau temple en construction, et l'autre, tout près de lui, le corps du saint martyr Nicaise, reposant dans un vase précieux (151).

En 940-953, Flodoard, écrivant son *Historia Remensis ecclesiae* (l. I, c. 1), relate à son tour qu'un évêque de Noyon, ayant obtenu des reliques de saint Nicaise, les transporta dans sa cité épiscopale, et qu'on les y conservait encore de son temps ainsi que dans la cité de Tournai — dépendant alors du même évêque — où elles étaient illustrées par de nombreux miracles (152). Au même moment (952) un diplôme de Louis d'Outremer confirmant le passage de la villa de Marquain de la mense épiscopale à la mense capitulaire de Tournai, annonçait que ce transfert avait été fait en l'honneur de la Vierge et de saint Nicaise (153), et ses considérants devaient être analogues à ceux de l'acte d'un nommé Rostard qui, en 986, voulait honorer aussi saint Nicaise « dont le corps est conservé à la cathédrale de Tournai » donnait deux bonniers de terre à cette église (154). Enfin, il n'est pas superflu de rappeler que c'est à ce culte du saint martyr de Reims qu'est dû le fameux diptyque d'ivoire, remontant au commencement du XI<sup>e</sup> siècle, peut-être même à la fin du X<sup>e</sup> (155), encore conservé

---

(151) *Urbs fuerat quondam, quod adhuc vestigia monstrant  
Tornacus, nunc multiplici prostrata ruina  
Funditus ah! turres deflet cecidisse superbas.  
Et tamen inde frequens, quod aquis merce redundat,  
Nititur et geminis jam non lapsura columnis.  
Namque arce in media templo surgente venusto  
Pontificale tenet solium, nec longe remota  
Nicasius recubat pretiosa martyr in urna,  
Remorum praesul, felix cui vita coronam  
Praebuit et rutilam fuso pro sanguine palmam.*

*Monum. German. Histor. Poetae latini aevi Carolini*, III, p. 589.

(152) *Hujus beati pontificis et martyris pignora quaedam Noviomagensium episcopus quidam obtenta suam pertulit ad civitatem. Quae tam apud Noviomum quam et apud Tornacum castrum ubi nunc quoque servari perhibentur claris multisque referentur illustrata miraculis...* *Monum. German. Histor. Script.*, XIII, p. 420 (COUSIN, III, p. 44).

(153) *Ad praeces Rodulphi Tornacensis et Noviomensis episcopi ob amorem et venerationem perpetuae Genitricis Mariae, simulque egregii martyris Nicasii contulit clericis in ecclesiam Tornacensi debita munia persolventibus villam Markedunum dictam cum omnibus illis juste et legaliter pertinentibus.* POUTRAIN, *op. cit.*, p. 808; d'après les archives de la cathédrale. On verra spécialement dans celles-ci — que nous avons consultées — le Répertoire du XV<sup>e</sup> s., (n<sup>o</sup> 42) fo 174 v<sup>o</sup> (qui renvoie à la 11<sup>e</sup> boîte de la 3<sup>e</sup> layette, disparue). Cf. aussi VOISIN, *Le cloître*, *loc. cit.*, p. 42 et COUSIN, III, p. 24.

(154) « *Cujus tempore (Radbodi) quidam Rostardus nomine, ob reverentiam Sancti Nicasii Martyris, cujus corpus servabatur in ecclesia Tornacensi, dedit eidem ecclesie duos curtilos cum octo bonnariis terre jacentibus apud Barges, regnante Hugone Rege Francie anno 986. — Require super hoc litteram in nona capsula tertii lecti.* *Chronicon de episcopis* (Cisoing). Edit. de REIFFENBERG, *loc. cit.*, p. 537. (Cf. aussi COUSIN, III, p. 49).

(155) M. M. LAURENT, *Les ivoires prégothiques conservés en Belgique*, 1922, p. 52-66 et PAUL ROLLAND, *Les sources de la sculpture romane tournaisienne d'exportation* (Fédération archéologique et historique de Belgique, Congrès d'Anvers 1930, [1931], p. 245).

à la cathédrale de Tournai, et sur lequel ce saint figure comme seul patron principal.

Que les restes vénérés de saint Nicaise aient, d'autre part, été ravis à la cathédrale de Tournai d'une manière insolite, c'est ce que nous affirme en substance la *Vita Eleutherii* de 1141. « Vos prédécesseurs, y est-il dit aux chanoines tournaisiens, ont, par négligence, perdu les reliques du bienheureux Nicaise... Si vous méprisez ma parole je ferai aussi enlever les miennes » (156).

Il nous semble que, dans ces conditions, on peut avoir pleine confiance en la leçon du bréviaire rémois et passer à la datation de l'événement qu'elle rapporte : l'incendie.

Cet événement doit être placé durant l'archiépiscopat de Gervais. Or celui-ci prit cours du 15 octobre 1055 au 4 juillet 1067 (157), ce qui nous donne une marge d'environ douze ans. Toutefois, un passage de la *Vita Eleutherii* précitée et une mention tirée du calendrier liturgique permettent ensemble de rapprocher légèrement ces termes. Ils nous apprennent que la translation du corps de saint Eleuthère, de Blandain à Tournai, qui, dans le but de conquérir un nouveau palladium sacré (158), constitua comme une réplique à l'enlèvement du corps de l'ancien patron et se fit d'une façon tout aussi cavalière (159), eut lieu le 1<sup>r</sup> avril 1064 (160).

La translation des reliques de saint Nicaise et ce qui en fut l'occasion, l'incendie de la cathédrale de Tournai, doivent donc être fixés à un 23 juillet postérieur au 25 octobre 1055 et antérieur au 1<sup>r</sup> avril 1064, soit à un 23 juillet des années 1056 à 1063.

On voudra bien noter immédiatement que cette date, quelle qu'elle soit, ne coïncide absolument pas avec une attaque, contre Tournai, de l'empereur Henri III, qui aurait, dit-on, mis le feu à la ville (161). Tout d'abord Henri III vint à Tournai en 1054, c'est-à-dire deux ans trop tôt; ensuite, ce n'est pas la cité qu'il assiégea, mais seulement le château cantonal

---

(156) *Si vero hec contempseritis reliquias meas in Viennensi ecclesia faciam deportari... Predecessores enim vestri per negligentiam reliquias beati Nichasii perdidierunt.* AA. SS. Febr. III, p. 186, 30.

(157) GAMS, *Series episcoporum ecclesiae catholicae*, p. 608.

(158) *Vita Eleutherii* de 1141 (d'après le *Liber miraculorum* de peu après 1064): *Igitur, fratres, de presentia corporis mei gaudete, qui usque modo in tristitia fuistis, exultate. Invenistis patronum nostre civitati etc. Acta Sanctorum Februarii*, III, p. 189. Voir nos *Monumenta historiae Tornacensis saec. XII*, loc. cit., pp. 297 et 299-230.

(159) Les Tournaisiens ravirent à main armée cette dépouille aux Blandinois.

(160) *Elevatio autem corporis mei a Blandinio in ecclesia beate Marie facta est in kalendis aprilis. Vita Eleutherii* (1141). AA. SS. Febr. III, p. 194, B. I. — *Ex quo factum anno Domini millesimo sexagesimo quarto, sedente Balduino episcopo.* Indication du calendrier liturgique reprise par le bréviaire ms. de Tournai. *Ibid.*, p. 208, 19.

(161) POUTRAIN, *Histoire de la ville et cité de Tournai*, La Haye (Tournai), 1750, in-4° et B. DU MORTIER, *op. cit.*, p. 116 etc.

flamand, voisin. Au surplus, ce château ne fut même pas incendié... (162).

L'incendie de 1056-1063 étant connu, la consécration de 1070, faite à la suite d'une campagne de réparations sérieuses, paraît toute naturelle, encore qu'il faille signaler qu'en 1064 l'état de l'édifice permettait déjà qu'on y abritât les reliques d'un nouveau patron. Cette réserve ne peut d'ailleurs constituer aucune objection puisque l'on sait très bien, au contraire, que les translations de reliques avaient souvent pour but d'exciter la générosité des fidèles et, en particulier, de les porter à coopérer à la reconstruction d'édifices religieux. Le fait s'est notamment produit à Noyon où, après l'incendie de 1131 qui consuma toute la cathédrale, les reliques de saint Eloi furent déposées dans une nouvelle châsse dès que le chœur fut en état de les recevoir, soit en 1157 (163). Dans ce même ordre d'idées n'avons-nous pas vu, pour Tournai même, la châsse de Notre-Dame promenée en Flandre en 1364, lors du remaniement du chœur gothique, et la plus récente châsse de Saint-Elleuthère apparaître à l'époque précise de la construction même de ce chœur, tout en provoquant la rédaction de la *Vita Eleutherii III<sup>a</sup>*, destinée à réchauffer la dévotion populaire avec toutes ses suites matérielles (164)? La translation de 1064, à laquelle se lie aussi la confection d'une première châsse (165) et la rédaction d'un *Tractatus miraculorum*, ne doit pas avoir été faite sans une arrière-pensée d'ordre pratique (166).

De l'église ainsi incendiée vers 1060 notons qu'elle possédait une entrée latérale nord, située vraisemblablement à hauteur exacte de la porte Mantille, qui reprit d'elle son nom, à l'époque moderne, après une éclipse de nombreux siècles (167). Cette indication, fournie par la *Vita Eleutherii*

---

(162) A ce sujet voyez PAUL ROLLAND, *Le Tournaisis, châtellenie flamande*, Revue du Nord, Lille, 1926, p. 120-122.

(163) E. LEFEVRE-PONTALIS, *Histoire de la cathédrale de Noyon* (Extr. de la Bibliothèque de l'École des Chartes, LXI, 1900, p. 15).

(164) Voir nos *Monumenta historiae Tornacensis*, loc. cit., p. 293-296.

(165) Il est probable qu'à Blandain, avant 1064, le corps de S. Elleuthère se trouvait encore déposé dans un sarcophage puisque c'est un sarcophage qui y perpétue encore son souvenir aujourd'hui (v. PAUL ROLLAND, *Saint Elleuthère*, fig. 1). Par contre, en 1141, il est bien question, à Tournai, de « châsse » : *secretarium ubi sancti viri feretrum positum erat*. (*Histor. Tornacens.*, M. G. H. S. XIV, p. 329).

(166) L'auteur des *Historiae Tornacenses* (vers 1160) signale comme un fait exceptionnel que l'on ait construit la nouvelle abbatale de Saint-Martin (dédiée en 1132) *non reliquias circumferendo!* (*Monum. German. Script.*, XIV, p. 300).

(167) Concernant cette éclipse, qui est évidemment due à la reconstruction, voyez les deux preuves suivantes : 1<sup>o</sup>) Guibert de Tournai, qui opéra une refonte de la *Vita Eleutherii* entre 1262 et 1274 dit encore : « *ad januam templi, quae tunc temporis dicebatur Mantilia* ». *Acta Sanctor. Febr.* III, 1, p. 200; 2<sup>o</sup>) COUSIN, *op. cit.*, qui écrivait en 1619 (I, p. 245), nous explique toujours que « le portail de l'église cathédrale de Tournai du côté de la rivière de l'Escaut où Mantillius estoit, en a longtemps esté appelé le portall Mantille ». La résurrection actuelle, d'origine érudite, n'est exacte qu'en ce qui concerne l'emplacement.

de 1141, contemporaine de la substitution (168), trouve son complément dans l'existence d'une porte latérale sud dont l'emplacement — symétrique — n'est pas seulement établi par la logique, mais encore par le fait que l'entrée méridionale actuelle se voit encore désignée sous le nom de « porte du Capitole », dénomination qui nous fait remonter indéniablement à ses devancières, puisqu'elle ne s'explique que par l'état des lieux à l'époque gallo-romaine (169).

Constatations qui revêtent une certaine importance dans la recherche du centre de la cathédrale préromane. En effet, on peut en déduire que le transept de cette cathédrale, aux extrémités plates duquel s'ouvraient les deux portes latérales, occupait l'emplacement de l'élargissement actuel de la nef vers la Porte Mantille et la Porte du Capitole. Le bâtiment préroman se serait donc terminé bien en deçà de l'entrée du chœur actuel — qui est celle du dernier chœur roman. Cette disposition paraît confirmée par l'absence complète des traces de substructions sous le grand arc d'entrée du croisillon nord, ainsi qu'il appert des fouilles de 1932. Elle correspond exactement à la situation qui se présentait à Noyon où l'abside en hémicycle de la cathédrale carolingienne et des édifices antérieurs occupait la partie centrale de la nef, en face des deux dernières travées (170).

C'est à cette place que, à Tournai, il conviendrait de rechercher la crypte antérieure à l'église du XII<sup>e</sup> siècle et qui a pu subsister sous elle. L'endroit est d'autant plus favorable à cette hypothèse que, par suite de la déclivité du sol, du sud vers le nord, le pavement de cette partie de l'édifice — et de cette partie *seule* puisque du côté du transept le niveau extérieur nord actuel, autrefois plus élevé, ne date que de 1811 (171) — se trouve exactement un étage plus haut que le sol du cloître capitulaire accolé à la nef du côté nord. On devait ainsi très facilement passer de plain pied du cloître dans la crypte.

---

(168) « *Ad januam templi, que illis diebus vocabatur Mantilia, que respicit fluentia Scaudi* ». *Acta Sanctor. Febr. III*, p. 190, 14 (vérific. Bibl. Tournai, ms. 169, fo 130 ro). Remarquez l'emploi du passé (*vocabatur*) pour la désignation d'une porte matériellement disparue en entraînant son vocable et l'emploi du présent (*respicit*) pour la localisation de celle qui la remplace.

(169) Cf. PAUL ROLLAND, *Topographie tournaisienne gallo-romaine et franque* (Ann. Acad. roy. Archéol. Belgique, LXXV, 1929, pp. 101-102); J. WARICHEZ, *Saint Eleuthère*, p. 12.

(170) LEFEVRE-PONTALIS, *Histoire de la cathédrale de Noyon*, p. 6. Pour Tournai, il est impossible, comme l'avance M. le chanoine Warichez sur la foi d'un compilateur du XVII<sup>e</sup> siècle (le chanoine Waucquier), de placer la cathédrale antérieure à l'emplacement du transept actuel et dans le sens nord-sud. Les fouilles de 1932 ont bien démontré qu'il n'existait aucune crypte sous le croisillon nord où, dans cette hypothèse, se serait trouvé le sanctuaire. Or une crypte accompagnait cet édifice.

(171) Par suite de la suppression du cimetière des chanoines. V. RENARD, *Monographie*, p. 5.

L'existence réelle d'une crypte est par ailleurs déduite des particularités du nom de la Vierge honorée en ce lieu ainsi que des circonstances qui présidèrent à l'érection du chœur où se localisa plus tard le culte marial (172). On ajoutera qu'il est normal que les reliques de saint Eleuthère, après leur translation de Blandain à Tournai en 1064 (173), furent, selon la mode de l'époque, soigneusement mises à l'abri dans une crypte, vraisemblablement épargnée par l'incendie de 1056-1063 (174). Elles ont, en tout cas, pris complètement la place de celles de saint Nicaise. Or nous verrons plus loin qu'il semble bien que celles-ci reposaient dans une église souterraine.

L'attribution d'autres détails à l'édifice préroman dépend de la date de construction qu'il faut lui reconnaître. Passons donc à cet aspect de la question.

Il semble d'abord qu'aucune solution de continuité ne sépare cet édifice du « moustier Notre-Dame », cité en 1026 comme lieu de passation d'un acte juridique (175). En tout cas aucun texte n'est à invoquer dans ce sens.

Argument du silence évidemment dangereux à manier si nous ne pouvions englober cette mention dans une tradition dont la portée dépasse la sienne.

En effet, Hériman, qui vécut dans la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle — c'est-à-dire à l'époque où l'on démolissait l'église qui nous occupe — semble identifier les deux autels du *presbyterium* de cette église (176) avec les deux autels qui s'y trouvaient déjà du temps de l'évêque Fulcher, soit en 952 (177).

Hériman était généralement bien renseigné, nous l'avons prouvé ailleurs précisément à propos de Fulcher même (178). Il s'en suit que l'on trouverait déjà pour le milieu du X<sup>e</sup> siècle une mention — avec détail — de l'édifice dont nous cherchons l'origine.

Nous toucherions dès lors, de bien près, à la réoccupation de Tournai

---

(172) *Supra*, n. 131.

(173) *Supra*, n. 160.

(174) Si en 1141 elles sont conservées dans le *secretarium* ou sacristie (*Supra*, n. 165), n'oublions pas qu'on se trouve alors en pleine reconstruction d'un chœur sans crypte.

(175) « *Actum est istud in monasterio sancte Dei Genitricis Marie, quod est situm in civitate Tornacensi, regnante gloriosissimo rege Roberto* ». GUERARD, *Cartulaire de S. Bertin*, p. 176.

(176) Le maître-autel et celui de la férie. Ce dédoublement exista à Tournai jusqu'à la fin de l'Ancien Régime.

(177) *Sequenti nocte vidit in sompnis quod esset inter duo altaria que erant in presbiterio ecclesie Sancte Marie Tornacensis sedis episcopalis. Videbat etiam ignem maximum inter eadem altaria succendi et puellam speciosissimam sed scissis vestibus indutam iuxta maius altare stantem* ». *Mon. Germ. Hist. Script.*, XIV. p. 336.

(178) PAUL ROLLAND, *Les origines de la commune de Tournai*, p. 88.

après les invasions normandes (897-911) et la question d'une réédification de la cathédrale à cette époque se poserait tout naturellement.

Reste à voir pourtant si les textes relatifs à ces invasions autorisent pareille question.

Sans doute, on a parlé de destruction de remparts et d'édifices, à Tournai, par les Normands, en 881 (179). Mais les chroniqueurs semblent avoir exagéré l'importance de ces déprédations. Des exemples? Ils indiquent explicitement le renversement des murailles; or, nous savons d'une manière positive, par Milon de Saint-Amand, que les murs de la ville étaient déjà en ruines entre 845 et 855 (180). Ils certifient que les Tournaisiens, enfuis de leur cité, restèrent plus de trente ans exilés à Noyon; or, nous induisons de la levée du corps de saint Eleuthère, effectuée à Blandain-lez-Tournai le 18 septembre 897 (181), que le clergé au moins devait déjà avoir repris possession du cloître urbain à cette date.

Il n'est même pas tout à fait certain que nos chroniqueurs visent la cathédrale parmi les édifices qu'ils représentent comme renversés; un contexte, parlant d'églises « voisines » (?), n'envisage que des dévastations (182). Et lorsque les Tournaisiens sont dépeints comme reprenant possession de leur cité, on voit les laïcs réédifier leurs demeures, tandis que les clercs ne paraissent nullement occupés à rebâtir leur temple (183).

De son côté, la *Vita Eleutherii I<sup>a</sup>*, composée, comme nous croyons l'avoir démontré, peu après 897 (184), parle uniquement de la destruction d'une basilique Saint-Etienne, située *derrière* la cathédrale (185). Cette destruction se serait produite sous l'épiscopat d'Heidilon (880-902), donc bien exactement au temps de l'invasion normande principale, celle de 881.

---

(179) *Ad annum dominicum DCCCLXXXI, multitudo Normannorum... Tornacensis quoque civitatis inter cetera facinora destruxerunt muros et edificia, depopulati sunt cives et populos, desolati sunt possessiones et supellectilia universa cum ecclesiis finitimis ac inhabitabilem penitus reddiderunt.* HERIMAN, *loc. cit.*, p. 296.

(180) *Supra*, n. 151. A ce sujet v. PAUL ROLLAND, *Topographie tournaisienne gallo-romaine et franque* (*Ann. Acad. roy. Archéol. Belgique*, 7<sup>e</sup> sér. V, 1929, pp. 82-83).

(181) V. PAUL ROLLAND, *Les Monumenta historiae Tornacensis saec. XII, loc. cit.*, p. 295 et *Les origines de la commune de Tournai*, p. 32-33.

(182) *Supra*, n. 179.

(183) V. PAUL ROLLAND, *Les origines de la commune de Tournai*, pp. 30, 31, 134. (HERIMAN, *Monum. Germ. Histor. Script.*, XIV, p. 350).

(184) PAUL ROLLAND, *Monumenta Historiae Tornacensis saec. XII, loc. cit.*, p. 295. ID., *Saint Eleuthère (La Terre Wallonne*, 1928, p. 247 ss.).

(185) *Presulatum Tornacensis ecclesie Heidilo viro prudenti et justo possidente (a<sup>o</sup> 881) basilica B. Stephani protomartyris, que sita est post ecclesiam Christi genitricis semperque Virginis Marie, destructa est... Beatus autem Eleutherius pro ecclesia et civitate oravit, et u Christo cum sanctis, qui in ecclesia B. Marie continentur, inducias impetravit, quoniam nisi restauretur, dies ultionum adveniet... Numquid basilica beati Stephani protomartyris destructa est, quam nomini ejus dedicaveram.* (AA. SS. Febr. III, p. 193, F., a, et Bibl. Tournai, ms. 169, f<sup>os</sup> 123 v<sup>o</sup> et 125 r<sup>o</sup>).

La *Vita* insiste avec force sur la nécessité de reconstruire cette basilique; c'est même un des buts de sa propre rédaction. *Qui dicit de uno negat de altero*; souligner le désastre d'un oratoire vraisemblablement en annexe et réclamer à grands cris qu'on répare ce désastre, c'est sous-entendre que l'essentiel de la cathédrale n'avait pas été atteint.

Le problème se poserait donc plutôt en ces termes : la cathédrale que nous voyons brûler entre 1056 et 1063 est-elle le même édifice que celui qui assista aux invasions normandes et devant les portes duquel notamment, s'il faut en croire certaines annales, l'évêque Immon fut tué par les envahisseurs en 860 (186)?

Dans l'affirmative, qui semble probable, nous en devrions reporter la construction entre 845 et 855 puisque Milon de Saint-Amand, dans le texte déjà cité où perce vraiment l'effort des réalisateurs (*nititur, non lapsura*), représente le beau temple épiscopal comme en train de surgir de terre (*urgente*) (187). Nous aurions affaire là à une production de la renaissance carolingienne, vouée tout spécialement au culte de saint Nicaise (188). Ce culte s'y serait localisé, jusqu'au milieu du XI<sup>e</sup> siècle, dans une seule et même crypte provenant du milieu du IX<sup>e</sup>. Car il semble bien également que l'expression *nec longe remota*, employée par Milon pour situer le reliquaire par rapport au trône épiscopal — qui se trouvait nécessairement dans le chœur —, n'indique pas une proximité immédiate mais marque plutôt un certain éloignement avec une nuance de mise à l'abri (*remove*).

Quoi qu'il en soit nous savons au moins de l'église citée par Milon — et c'est un détail fort important — qu'elle possédait en annexe, par derrière, une basilique dédiée à saint Etienne et que cette basilique, détruite en 881, fut reconstruite. Pas plus que la première affirmation, la seconde n'est douteuse. En effet, si les terribles menaces proférées dans la *Vita Eleutherii I<sup>o</sup>*, rédigée comme nous l'avons dit pour promouvoir la reconstruction, sont restées exprimées par la suite dans le texte hagiographique, c'est bien que l'édifice avait été relevé de ses ruines. En cas contraire en effet, on eût fait subrepticement disparaître, comme compromettante pour la réputation du saint, la prophétie comminatoire contredite par les événements.

Qu'était exactement cette basilique?

« Il pourrait bien s'être passé à Tournai, écrit M. le chanoine

---

(186) *Ficardo (successit) Emmo qui a Normannis dicitur fuisse occisum anno DCCCLX ante valvas ecclesie Tornacensis*. HERIMAN, *Encyclique* de 1146, d'après le texte fourni par les *Historiae Tornacenses* (ms. de Clisoing). *Monum. German. Histor.*, XIV, p. 334.

(187) *Supra*, n. 151.

(188) Textes de 845-855, 940-953, 952, 986, 1056-1063, et diptyque d'ivoire (X<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> s.).

Warichez (189) en relevant les textes que nous avons déjà signalés (190), une chose analogue à ce qui arriva dans Reims, la métropole. Dès 314, l'évêque Bétause y avait bâti l'église des Saints-Apôtres, qui s'appela plus tard Saint-Symphorien (191). Mais au début du V<sup>e</sup> siècle, saint Nicaise y éleva et dédia à la sainte Vierge le sanctuaire qui, depuis lors, possède le siège épiscopal (192). De même, à Tournai, la première église aurait été dédiée à saint Etienne; mais dans les premières années du VI<sup>e</sup> siècle, Eleuthère, lui aussi, en aurait construit une autre en l'honneur de Notre-Dame et qui conserva le rang de cathédrale ».

A cet exemple nous pourrions ajouter celui de Lyon, où la première église épiscopale gallo-romaine, gisant en la cité, était dédiée, remarquons-le, à saint Etienne, et voisinait avec l'église Sainte-Croix et la *domus episcopalis* pour former avec elles le centre religieux, l'*ecclesia* de la ville (193). A l'abbaye de Saint-Hubert en Ardennes, l'église des VIII<sup>e</sup>-IX<sup>e</sup> siècles possédait, mais là en avant du chœur, deux chapelles placées aux côtés de l'église et qui y perpétuaient la mémoire de deux saints honorés très anciennement : Saint-Martin de Tours et, encore, Saint-Etienne (194). A Spire et à Mayence des basiliques dédiées à saint Etienne se trouvaient, d'une part, à proximité immédiate (au sud), d'autre part dans l'axe même et *derrière* le chœur du dôme (195). A Genève la basilique du VI<sup>e</sup> siècle possédait en annexe, exactement dans l'axe, une rotonde également réservée au culte (196). A Dijon, la rotonde de Saint-Bénigne présentait une situation tout à fait analogue. C'était « une rotonde élevée dans le prolongement d'une église de plan basilical et qui faisait corps avec elle. Cette rotonde, élevée sinon tout à fait au-dessus du tombeau de saint Bénigne, du moins dans son voisinage immédiat, peut être considérée comme un colossal reliquaire auquel aboutissait la nef de la grande église » (197). A Orléans, l'église Saint-Aignan était entièrement construite en avant d'un martyrium carolingien (198).

La basilique Saint-Etienne de Tournai devait vraisemblablement abriter

---

(189) *Saint Eleuthère, premier évêque de Tournai*, p. 39.

(190) *Monum. histor. Tornacensis, loc. cit.*, p. 47; *Saint Eleuthère (La Terre Wallonne, 1928, p. 263)*.

(191) MARLOT, *Metropolis Remensis historia*, I, Lille, 1666, c. 25, p. 91).

(192) *Ibid.*, c. 33, p. 111.

(193) F. VERCAUTEREN, *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, 1931, p. 675.

(194) Helbig, *L'Art mosan*, 1906, p. 12.

(195) WALTER HEGE u. HANS WEIGERT, *Die Kaiserdome am Mittelrhein : Speyer, Mainz u. Worms*, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1933, pp. 12 et 28-30.

(196) LOUIS BLONDEL. *Les premiers édifices chrétiens de Genève*, dans *Genova*, VI, 1933, pp. 80-83.

(197) JEAN VALLÉRY-RADOT, *Eglises romanes*, Paris, 1931, p. 34-36.

(198) DESHOUILLERES, *Au début de l'Art Roman*, p. 36.

des reliques importantes du premier martyr, objet réel d'une précoce vénération en ce lieu (199) et qui furent plus tard — c'est-à-dire après la construction de la cathédrale du XII<sup>e</sup> siècle — conservées dans le maître-autel dédié dorénavant à ce saint (200).

Vraisemblablement antérieure à la cathédrale carolingienne, la basilique Saint-Etienne, dans sa forme qui fut détruite en 881, avait accompagné une cathédrale plus ancienne.

À part cette annexe, nous ne connaissons aucune des particularités archéologiques de cette église précédente dont il aurait été intéressant de dire un mot en finissant.

Historiquement, il n'y est fait qu'allusion dans un diplôme de Charles le Chauve, du 24 juillet 854 (201), et le diplôme de Louis le Pieux, qui, en 817, agrandit le cloître capitulaire aux dépens du domaine royal voisin, ne permet pas de savoir si l'on toucha, à cette occasion, à la cathédrale (202).

Toutefois, on sait qu'en 716, le roi Chilpéric II, par un diplôme que l'on remania au XII<sup>e</sup> siècle en l'attribuant à Chilpéric I<sup>er</sup>, ouvrit documentairement l'ère des largesses royales en faveur de la cathédrale, érigée alors, est-il dit, en plein fisc (203).

La tradition multiséculaire rapporte au « diplôme de Chilpéric » la splendeur matérielle de la cathédrale de Tournai. Mais faut-il voir en lui l'occasion d'une première reconstruction grandiose de l'église, ou rapporter celle-ci réellement à Chilpéric I<sup>er</sup> qui, réfugié dans les murs de la cité tournaisienne en 575, y fit baptiser un obscur rejeton du nom de Samson (204)?

Ce qui est plus certain c'est que la construction de la toute première cathédrale, dont le terrain fut pris sur les abords immédiats du palais des rois francs de Tournai (205) et qui constitua une véritable église

---

(199) La *Vita Eleutherii I<sup>a</sup>* reporte le culte des reliques de saint Etienne au premier évêque, Eleuthère (VI<sup>e</sup> s.). — COUSIN, *op. cit.*, III, p. 193, écarte avec raison le texte suivant de Pandulphe qui ne peut se rapporter à Tournai: « *In viciniis quoque illis, cooperantibus plurimis urbium episcopis, ecclesiam sanctae Caeciliae de Stagello, ecclesiam S. Sylvestri de Tillano, ecclesiam sancti Stephani de Tornaco dedicavit (Gelasius papa a<sup>o</sup> 1118).* (Ap. BARONIUM, T. 12, a<sup>o</sup> 1118, (PLATINA in *Gelas. Vita* et MASSAEUS, l. 16 *Chronica*)).

(200) Encore en 1566. V. *Bull. Soc. Histor. Tournai*, VIII, p. 233.

(201) *Ecclesiae sanctae Dei genitricis Mariae semperque Virginis ejus in honore in praefata civitate (Tornaco) sitae*, MIRAEUS ET FOPPENS, *Opera diplomatica*, III, p. 9.

(202) *In amplificanda et dilatanda claustra canonicorum*. *Ibid.*, II, p. 1127.

(203) *Quae in honore beate Marie... in ipso (fisco) Tornaco constructa*. V. à ce sujet : PAUL ROLLAND, *Le « diplôme de Chilpéric » à la cathédrale de Tournai*. (*Bullet. Commiss. Roy. d'Hist.*, XC, 1926, pp. 143-188) et ID., *Notes de topographie tournaisienne*, *loc. cit.*, p. 97.

(204) *Samson, filius Chilperic regis junior... cum Chilpericus rex Tornacum a fratre obsederetur, natus est... qui baptizatus et ab episcopo susceptus...* GREGOR. TURON, *Lib. V*, cap. 22. *Monum. German. Histor. Script rer. Meroving*, in-4<sup>o</sup>, I, 1, p. 219.

(205) PAUL ROLLAND, *Topographie tournaisienne gallo-romaine et franque*, *loc. cit.*, p. 93 ss.

palatiale (cf. Domkirche) fut tout naturellement confiée à l'évêque palatin Eleuthère, élevé par Clovis sur le siège de Tournai qui venait d'être créé au commencement du VI<sup>e</sup> siècle (206). D'après la *Vita Eleutherii I<sup>a</sup>*, saint Médard aurait fait préparer le tombeau d'Eleuthère dans cette église (vers 532) (207).

La connaissance d'une autre particularité concernant les circonstances qui entourèrent l'érection de cet édifice primitif est due aux fouilles de 1932 qui révélèrent, à l'entrée du croisillon nord de l'église actuelle, l'existence d'une carrière utilisée jusqu'à neuf mètres de profondeur et dont les terres de remblai renfermaient exclusivement des matériaux — dalles, tuiles, ciment et tessons — de l'époque gallo-romaine. On peut en conclure judicieusement que la première cathédrale fut élevée, au plus tard à l'époque mérovingienne, avec des pierres tirées de son propre sol. La dernière conclusion confirme assez curieusement une tradition locale (208). Mais, comme renseignements, ce n'est guère.

En résumé, des églises antérieures à la partie romane actuelle, on ne connaît de la cathédrale mérovingienne que son existence; on peut présumer que la cathédrale carolingienne, érigée vers 850, ne disparut qu'au XII<sup>e</sup> siècle, après avoir été éprouvée par un incendie vers 1060 et reconstruite en 1070. Cette deuxième église, bâtie sur crypte, s'étendait à l'emplacement de la nef actuelle.

Une basilique-annexe, dédiée à saint Etienne, doit avoir accompagné ces deux premiers édifices. Détruite une première fois en 881, elle disparut vraisemblablement avec la cathédrale carolingienne au cours du XII<sup>e</sup> siècle.

PAUL ROLLAND.

---

(206) V. J. WARICHEZ, *Saint Eleuthère*.

(207) *S. Medardus advenit et sanctum corpus invenit et in ecclesia M. Marie sepulchrum novum parari precepit. Acta Sanct. Febr. III*, p. 189, 14. La *Vita Eleutherii I<sup>a</sup>* permet de situer également d'autres tombes dans la cathédrale: celles de *Censorinus Cesar Tribunus Scaudiniensis* (?) et celle de *Libertinus Tornacensis Tribunus*. (V. PAUL ROLLAND, *Saint Eleuthère*, *loc. cit.*, p. 261 ss.). Mais à quel édifice appartenait originairement ces tombes dont le *titulus* paraît avoir été mal lu par l'hagiographe de la fin du IX<sup>e</sup> siècle?

(208) V. LE MAISTRE D'ANSTAINING, *op. cit.*, I, p. 18-19. — Le sol des environs immédiats de la cathédrale a, semble-t-il, été exploité jusque près du beffroi, mais à des époques difficiles à déterminer. Cet excavement explique non seulement la superposition de sous-sol ou de cryptes dans les environs: ancienne rue des Chapeliers, caves du chapitre, Marché aux Poteries, évêché etc. (V. E. SOIL, *Tournai archéologique en 1895, passim*) mais encore la présence, sous le Marché aux Poteries même, de très vastes souterrains signalés par un ms. du chanoine Waucquiez et qu'il serait intéressant d'explorer. On y trouverait, dit-on, des sarcophages en pierre (V. LE MAISTRE D'ANSTAINING, *loc. cit.*).

# Variétés

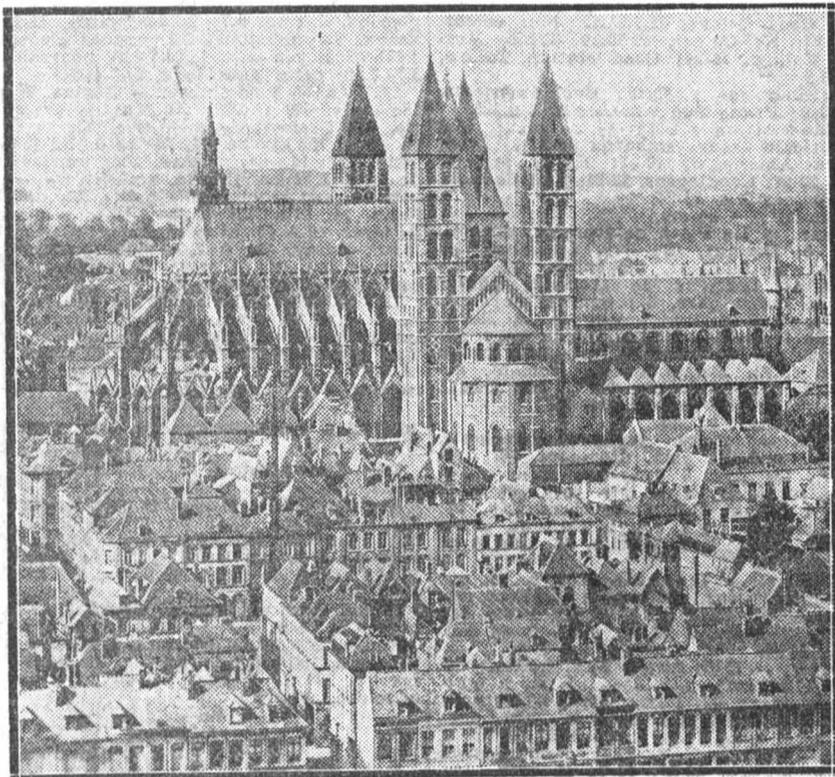
## La Cathédrale de Tournai

Nous avons sous les yeux le premier volume d'une série d'ouvrages remarquables que la *Nouvelle Société d'Éditions* consacre aux villes d'art de notre pays sous le titre général d'*Ars Belgica*.

Cette collection, ainsi qu'on peut le voir sur la page de garde, « par la volonté unanime de ses promoteurs, est dédiée à la mémoire de Fernand Neuray, président du conseil d'administration de la *Nouvelle Société d'Éditions*, en souvenir de l'intérêt qu'elle suscitait en lui. »

Il ne s'agit pas d'essais à tournure plus ou moins encyclopédique sur l'en-

que lorsque les Normands eurent passé en Angleterre qu'ils revinrent de leur exil. En 898, Charles le Simple remet à l'évêque un diplôme qui est comme la charte de la restauration temporelle de Tournai. Elle comporte l'autorisation de relever les murs, de battre monnaie, de percevoir des péages. L'autorité de l'évêque et du chapitre reçut une base politique. Tournai devenait une ville épiscopale comme Théroouanne et Arras. Pratiquement, la vie tournaisienne s'organise dans les cloisons étroites d'une seigneurie ecclésiastique dont le chapitre, par suite de l'élargissement de l'évêque, devient



TOURNAI

semble, histoire, art, architecture, mœurs, caractère, de telle cité comme l'en a été fait souvent, mais d'études méthodiques, de monographies détaillées sur un aspect spécial, une partie déterminée des monuments qui sont notre gloire et notre orgueil. Ainsi l'œuvre qui vient de paraître : *La Cathédrale de Tournai*, par le chanoine J. Warichez, archiviste de la cathédrale.

Et encore ne s'agit-il que de la première partie : l'art roman. Ce qui implique une suite : l'art gothique qui ne sera pas moins considérable. Et comme il s'agit d'un volume, grand in-quarto carré, accompagné de 77 magnifiques planches en héliogravure, reproduisant tous les détails, jusqu'aux plus infimes, de l'un des plus prodigieux spécimens de l'art roman, non seulement de notre pays, mais de tout l'Occident, les archéologues, les historiens, les érudits, sans parler des simples amateurs, trouveront réunie dans un faisceau unique, la documentation la plus complète, rassemblée jusqu'à ce jour, sur la cathédrale de Tournai.

Son histoire est une des pages les plus anciennes et les plus curieuses de l'histoire de Belgique. La *civitas Turna centium* est d'origine romaine. Elle s'impose comme ville royale à l'attention de saint Remi dès qu'il entreprit l'organisation de la Seconde Belgique. Childéric y avait été enterré en 481. Peut-être Clovis y est né en 466. En tous cas, c'est là qu'il inaugure son règne à la mort de son père.

Quand il alla s'établir à Soissons, après sa victoire sur Siagrius, il laisse son ancienne capitale entre les mains d'un personnage dévoué, le palatin Eleuthère, belgo-romain issu d'une riche famille indigène. Désigné comme évêque par saint Remi, son pouvoir spirituel et temporel s'étendit sur une grande partie de la Flandre et du Hainaut. Clovis lui abandonna une portion du fisc pour établir son clergé et construire sa cathédrale. Car là où il y a un évêque, il y a aussi une cathédrale, l'église où il a sa chaire, sa *cathedra*.

Elle fut élevée sur les ruines d'un temple de Cybèle ou d'Apolon. On peut même supposer qu'elle fut construite en matériaux durs, les couches calcaires affleurant le sol. Eleuthère mourut en 581. Plus tard, au VII<sup>e</sup> siècle, l'évêché de Tournai fut rattaché à celui de Noyon sous la houlette de saint Achar. Ce ne fut pas une fusion mais une union personnelle, sous la houlette d'un seul prélat. Tournai eut toujours sa cathédrale et son chapitre distincts. Après Louis le Débonnaire, Charles le Chauve confirme le chapitre dans des ressources qui sont de nature à servir le gîte et le couvert de trente chanoines. Le poète Milon, mort en 871, trace de Tournai un triste tableau. « elle tâche de se ressaisir en s'appuyant sur deux colonnes qui subsistent dans ses murs, à savoir le siège épiscopal pour lequel se dresse maintenant un temple magnifique et le sarcophage du martyr saint Nicaise, gardé dans une crypte peu profonde. »

En 881, sous l'épiscopat d'Heldilon, pour la première fois les Normands poussent leurs barques jusqu'à la Scarpe. Tournai fut pillée, saccagée, incendiée, les abbayes de Saint-Amand et de Marchiennes livrées aux flammes.

A l'approche des barbares, clergé et fidèles se rencontraient dans une fuite éperdue, emportant leurs trésors, leurs chartes, leurs reliques. Les Tournaisiens se réfugièrent à Noyon. Ce n'est

l'agent principal.

La prospérité croissant, l'excédent des recettes est consacré à la construction d'une ceinture de remparts, à des institutions religieuses et sociales. La cathédrale est la première à en bénéficier. On construit un hôpital et une école qui brilla même d'un grand éclat sous l'écolâtre Odon, au XI<sup>e</sup> siècle. Tournai, aux dires du chroniqueur Hériman, devient « une seconde Athènes, où pour assister aux leçons du maître fameux, accourent les jeunes gens des diverses provinces des Fays-Bas, de la Normandie, de la Bourgogne et d'autres contrées de la France, et même de la Saxe et de l'Italie. »

C'est à cette époque, sous la double influence de l'architecture chrétienne de la Syrie et des artistes byzantins que se constitue le style roman ou lombard, comme on l'appelait alors. Il est enseigné à l'école capitulaire de Tournai. Et c'est ainsi qu'au cours du XI<sup>e</sup> siècle, Ailbert, fils d'Amaury d'Antoing, devenu chanoine et écolâtre de Tournai, s'étant rendu à Rolduc pour y prendre sa retraite, une dame riche le pria de lui construire une église dans le style à la mode. Ce qu'il exécuta en six mois. A son tour, le chapitre acquiesça aux idées nouvelles, décida de transformer l'architecture de la cathédrale. Les travaux furent commencés en 1110 sous l'évêque Lambert et se rapportent sans doute à la nef. Ils furent terminés en 1171, et l'interieur fit la dédicace du nouveau temple le 9 mai.

Cette nef se contentait de remplacer en l'allongeant un des bras de la croix de la construction primitive. C'est la construction que nous avons encore aujourd'hui sous les yeux. Dès lors, on peut songer à démolir l'ancienne église et à procéder à une large reconstruction. Celle-ci fut poussée avec vigueur sous l'épiscopat d'Etienne, originaire d'Orléans, connu dans l'histoire sous le nom d'Etienne de Tournai.

De même qu'il avait amélioré les locaux de l'abbaye Saint-Euverte, à Orléans, et de Sainte-Geneviève, à Paris, il voulut embellir le palais épiscopal de Tournai. Il orna la façade d'un portique et, passant outre aux protestations du magistrat, il relia son palais à la cathédrale au moyen d'un pont jeté sur la voie publique, et au-dessus duquel il éleva son oratoire épiscopal. Très fier de son œuvre, Etienne se vanta d'avoir élevé un arc triomphal commémorant sa victoire sur le magistrat et bâti une chapelle aussi opulente de matière que gracieuse de formes. On se croirait à Saint-Denis ! Aussi l'architecte, seulement désigné par l'initiale S, pourrait bien être un Français qu'Etienne avait amené avec lui. Après la mort d'Etienne, en 1203, les travaux durèrent encore dix ans. La consécration eut lieu en 1213. Tournai possédait une cathédrale entièrement romane. Telle elle réalise un type spécial de l'arc, un type qui par tout le bassin de l'Escaut, ce qui permet d'opposer l'architecture scaldienne au type mosan.

Six ans après l'achèvement, montait sur le siège épiscopal Walter de Marvis. Ayant participé à l'expédition de Saint-Jean d'Acre, légat du Pape dans le Languedoc, il résolut de transformer le chœur, trop étiqué et trop massif, sur le modèle des belles églises françaises. Les travaux furent rapidement poussés. Walter de Marvis put être inhumé dans le nouveau sanctuaire le 16 février 1252. En face du style roman arcbuté au sol, le style ogival s'envolait vers le ciel. C. B.

# LES MARCHÉS

Anvers, 3 décembre.

**Cafés.** — Disponibles: extra prime, 630-680; Prime, 600-650; Supérieur, 565-615; Good, 495-545. Ka. uar. 465-515.

Tendance : calme.

**Essences de térébenthine.** — Américaine, tare réelle, 385; Espagnole, tare réelle, 375; Française tare réelle, 375. Résines: Espagnole blanche, disponible, 175; Espagnole blonde, disponible, 130; Espagnole brune, disponible, 115.

Tendance : calme.

**Saindoux et Salaisons.** — Saindoux Tiercins, 600. id. aissettes, 575; Short Fat Back, 350-450; Bellies, 600-700; Picnics Borax, 800; Picnics cuits en vessie, 1000.

Tendance : calme.

**Tourteaux (en francs).** — Lin Amérique, disponible, 94-95; flottant, 94-95; livr. novembre-décembre, 94-95; livr. 4 prem., 95-96; indigène, disponible, 93-94; Tourteaux cocotier java: dur, 87-88; tendre, 88-89; Tourteaux palmistes, suivant qualité, 83-85. Tourteaux de maïs, 74-75.

Tendance : calme.

**Graines.** — Lins : Bombay, emb. novembre, 119; Calcuta, emb. novembre, 115; Plata disponible, 103 livr. décembre, 103; livr. 4 premiers, 101.50.

Tendance : soutenue.

**Suifs et graisses.** — North Américain, sur embarquement : Extra oleo oil, 570-590; prime oleo oil, 540-560; extra oleo stock, 550-560; prime oleo stock, 520-530.

Sud américain : sur embarquement :

Matadero extra, 21.10.22; good, 21.21.5; fair, 20.20.5; Frigorifico n. 1, 21.10.22 n. 2, 19.19.10; Saladero, 21.22.

Australien: sur embarquement : Mixed Good Colour, 21.5.21.5. Fair colour, 20.5-21; No Colour, 19.19.10; White Mutton Tallow, 23-24; Good Mutton Tallow, 23-23.5.

Premier jus : Extra Sud Américain, 320.340; Prime Sud Américain, 310.320.

Oleo-stéarine : Stéarine de bœuf, Sud Américain (sur embarquement), 28-29; Nord Américain, 30.31; Extra premier jus, 28-27; Cookingfat, 23-24; Suif de mouton comestible, 23-24.

Tendance : calme.

**Sons.** — La Plata de froment, disponible, 0; flottant, 50; livr. décembre, 50; Brésil de froment, disponible, 48; flottant, 48; indigène de froment, quatre choix, rendu gare, 61; qualité moyenne, rendu gare, 59; livr. novembre, 58; Rebutlet de froment indigène, rendu gare, 55; Remouillage de froment indigène, rendu gare, 65-72; Hollandais de froment, départ front., disponible, 60; — part front., sacs inclus, livr. novembre 59.

Tendance : calme.

**Maïs.** — Maïs jaune : disponible, 56; flottant, 56; emb. décembre, 58; livr. janv., 58; livr. 3 premiers, 59.50; n. r. emb. mars, 59; n. r. livr. mai, 56; n. r. livr. 4 de mai, 56.00; Plata blanc disp., 57; Cinquintino plata rouge, flottant, 60.50; emb. déc. 60; livr. janvier, 60; livr. 3 de janvier, 61.

**avoines.** — Indigènes, 2.50 p. m. sur wagon intérieur, 67-68; Chili blanches, disponible, 72; Chili disp., 69.50; Plata tag 46/47, k. flottant, 73.50; emb. 3 de janvier, 72.50.

**Orges.** — Chili forage Faq. flottant, 80; Chevalier emb. nov.-déc., 88; n. r. emb. février-mars, 90; Perse, disp., 68.50; emb. nov.-déc., 69; Plata 64/65 k. emb. déc., 71; n. r. emb. 3 de janv., 69.50; 68/69 k. n. r. emb. 3 de janv., 71.50; Pologne 64/65 k. emb. déc. 66.50; 70/71 k. emb. déc. 74.50; emb. 3 de janv., 76.

**Seigles.** — Letton 72/74 k. emb. nov., 66.50; Lithuanie 72/73 k. emb. novembre, 68; Pologne n. r. 72/73 k., emb. déc. 66.50; emb. janvier, 67.

**Froments.** — Indigènes roux, 62.63; blancs, 62.63.

**Exotiques.** — Les prix s'entendent « transbordé Anvers » (en dollars) : Manitoba 1, Atlantique, 3.54; 2, Atlantique, 3.42; 3, Atlantique, 3.35; 5, Atlantique, 3.14; 2, Pacifique, 3.23; 3, Pacifique, 3.13. — En francs: Bahia Blanc 80 k., 53.75; Barusso selon qualité, 51-52.50; Néochéa, 80 k., 53.50; Upriver, 80 k., 50.25; Mars, 56.

**Flottant (en dollars).** — Manitoba 2, Atlantique, 3.40; 4, Atlantique, 3.22; 2, Pacifique, 3.20; 3, Pacifique, 3.10; 4, Pacifique, 3.00. — En francs: Bahia Blanca 80 k., 53.25; Barusaf 80 k., 51; Néochéa 80 k., 52.25; Rosafé 80 k., 54; Upriver 80 k., 51. Buro livr. décembre, 56.50.

Sur embarquement novembre (en dollars): Manitoba : 1, Atlantique, 3.52; 2, Atlantique, 3.39; 3, Atlantique, 3.33; 4, Atlantique, 3.24; 2, Pacifique, 3.22; 3, Pacifique, 3.10; 4, Pacifique, 3.00. — En francs: Bahia Blanca 80 k., 54; Rosafé, 80 k., 54.50; Upriver 80 k., 51.25; Turc livr. janvier, 57.50.

Tendance : ferme.

**Riz entiers.** — Prix en francs. Disponible : Extra fancy bleu rose, selon qualité, 197.50; Japon d'Italie, selon qualité, 127.50; Japon d'Egypte, 120; Japon du Japon, 112.50; Java glacé extra, 2.10; Riz Burma, n. 2, 87; Riz Saïgon, 1, 83.

Sur livraison novembre-décembre-janvier : Extra fancy bleu rose, nouvelle récolte des Etats-Unis, 192.50; Extra fancy bleu rose du Brésil, 185; Japon d'Italie, 127.50; Japon d'Egypte, 125; Burma n. 2, 87; Saïgon 1, 83.

**Brisures de riz (disponible) :** Burma A, 1, 78; Burma B, 2, 70; Burma A, 3, 69; Burma B, 3, 66; Burma n. 3, 65; Siam C, 1, 68; Siam C, 3, 64; Saïgon 1 et 2 mélangés, 68; Saïgon 3, 64.

Sur livraison novembre-décembre-janvier : Burma B, 2, 75; Siam A, 1, super, 75; Siam C, 1, 68; Siam C, 3, 64; Saïgon 1 et 2 mélangés, 68; Saïgon 3, 64; Déchets de riz, farine de riz, 24 p. c. de grasse et d'albumine, 58; id., 20 p. c., 53; Sons de riz moulus, 42; Sons de riz cylindrés, 40.

**Caoutchoucs.** — Cotes officielles du marché à terme. (En francs par kilo) : décembre, 6.20; janvier, 6.30; février, 6.40; mars, 6.50; avril, 6.60; mai, 6.70; juin, 6.80; juillet, 6.80; août, 6.80.

Ventes : nulles.

Tendance : calme.

**Laines.** — Cote officielle des laines pelignées (à terme) : en pence par lb : décembre, 23 1/4; Janv., 23 3/8; févr., 23 3/8; mars, 23 3/8; avril, 23 3/4; mai, 23 7/8; juin, 24; juillet, 24.

Ventes : 95.000.

Tendance : soutenue.

En francs belges par kilo : décembre, 23 1/4; janvier, 23 1/2; février, 23 3/4; mars, 24; avril, 24 1/4; mai, 24 1/2; juin, 24 3/4; juillet, 24 3/4.

Ventes : 42.750.

Tendance : calme.

**Huiles minérales et succédanées.** — Pé. En wagon citernes de 10 à 15 tonnes, les 100 litres, 1.90; en camion citernes (tank-car), les 100 litres, 2.15; en barils à facturer, de 1 à 19 fûts, les 100 litres, 2.21; en détail, le litre, 2.40; gas oil, en wagon citernes, de 10 à 15 tonnes, les 100 kilos, 51; gas oil en camion citernes (tank-car), de 2.000 kilos, les 100 kilos, 60; gas oil, en fûts, les 100 kg., 68; gas oil (fuel oil), léger, en wagon citernes, les 100 kilos, 46; gas oil (fuel oil léger), en camion-citernes, les 100 kilos, 55; gas oil (fuel léger), en fûts, les 100 kilos, 63; hile combustible fuel oil pour soutes, les 100 kilos, suivant densité et qualité, 20 à 30.

Droits et taxe payés. — En camion citerne (tank-car), par 1.000 litres et plus, le litre, 1.90-2; par 200 litres et plus, le litre, 1.95-2.05; aux pompes, par 5 litres et plus, le litre, 2.10.

**Engrais.** — Matières premières pour engrais. — Les prix s'entendent par quantité minimum de 1 tonne. — Nitrate de soude : du Chili 15.50 p. c., sur wagon Anvers, Gand ou Bruges, disp., novembre, 93.25; nitrate de soude synthétique 16 p. c. Arcadian en sacs de 50 k. sur wagon Anvers, Gand ou Bruges, disp. nov., 93.25; nitrate de soude synthétique 16 p. c. en sacs de 50 k. sur wagon Anvers, Gand ou Bruges, disp. nov., 93.25; nitrate de soude synthétique 16 p. c. en sacs de 50 k. sur wagon Anvers, Gand ou Bruges, disp. nov., 93.25; nitrate de chaux 15/1 p. c. sur wagon départ Anvers, Gand ou Bruges, disp. novembre, 87; sulfate d'ammoniaque libre, 20 p. c., en sacs, départ usines, 73; id., ordina., franco comptoir, 78; Superphosphate, 14 p. c., les 100 kg., en sacs, franco, 22; id., 16 p. c., 26; id., 18 p. c., 30; Scories Thomas, 14.16 p. c., soluble citric, départ usines Charleroi, livr. unité, 1.48; Scories Thomas, 14/16 p. c., soluble citric, départ Athus, livr. unité, 1.40; Cyanamide de calcium, franco, novembre, 67; nitrate d'ammoniaque agricole 15 1/2 p. c. azote disponible, franco, 76.

Tendance : calme.

**Huiles.** — De lin, disponible Anvers, en barils, 203 3/4-208 3/4; en tambours, 166 1/4-168 3/4; en tambours décembre, 161 1/4-163 3/4; en tambours janvier, 161 1/4-163 3/4; en tambours janv.-avril, 163 3/4-166 1/4.

De soya : de pression en tambours, disp., 163 3/4-168 1/4; de pression de citernes, dép. Hemixem, disp. 161 1/4-163 3/4; raffinée en barils, 285-290. — De Sésame raff., 395.400. — D'Arachides raff., 365-370. — De coton : angiais comestible, 320-325; industrielle, 275-280. — De maïs : raffinée en barils, 335-340; brute raffinée en tambours, 275-280; brute industrielle en tamb., 265-270. — De ricin lire pression, 345-350; 2e pression, 335-340; pharmaceutique en barils, 410-415. — De colza : pression en barils, 300-305; pression en tambours, 270-275. — De coco : brute en barils, 215-220; brute Ceylan, en drums, 185-190; brute Cochinchine en barils, 275-280; raffinée, en barils, 265-270. — Oléine : de saponification, 440-445; de distillation, 440-445; blanche, 540-545. — Acide oléic : de coco, bonne couleur, 150-155; d'arachides pâle,

poissons : de morues extra pâle, 270-275; de morues pâle, 255-2; de narengs extra pâle, 175-180; de narengs pâle, 170-175; de sardines, 170-175.

Tendance : calme.

**Farines.** — Fabrication belge franco gares destination Ebat: Fl. de froments O.C. en francs: 109; Fl. de seigle, 110; Farine de seigle, 100. — Américaines (en dollars): Kansas Hard Wheat Patent, 5.90; Kansas Hard Wheat Straights, 5.50; Manitoba patent, 5.30.

**BRUXELLES, 3 décembre.** — Pommes de terre (industries) 45-55 fr. les 100 k.; Choux fleurs, 1.50-2.25 le chou; id. 150. 170 les 100; choux blancs, 0.75-1.00 le chou; id. 65-80, es 100; choux rouges, 0.75-1.25 le chou; id. 60.110 les 100; choux verts, 0.50-1.25 le chou; id. de Bruxelles, 1.00-1.25 le k.; carottes, 35-50 les 100 k.; id. 0.50-0.60 le k.; id. 0.50-1.00 la botte; haricots verts, 4.00-5.00 le k.; salade de blé, 1.00-3.00 la plante; Salade de laitue, 0.40-0.40 le k.; petites laitues, 2.00-3.00; salade frisée, 0.40-0.75; oignons, 55-70 les 100 k.; id. 0.75-0.90 le k.; poireaux, 1.00-2.50 la botte; céleris, 2.00-17 la botte; cerfeuil, 2.00-3.00 le k.; persil, 2.00-3.00 le k.; oseille, 3.00-4.00 le k.; épinards, 1.00-1.75 le k.; radis, 0.75-1.25 la botte; navets, 0.15-1.35 la plante; endives, 0.30-1.00 la plante; tomates, 1.00-3.75 le k.; chicorées, 0.50-1.50 le k.; saisisis, 1.25-1.60 la botte; id. 1.00 le k.; beurre du pays, 19-20 le k.; œufs, 0.60-0.75 la pièce.

**HANNUT, 3 décembre.** — Beurre, le k. 16.50-17; œufs, les 26, 14; lapin, le k., ; pigeons, couple, 6.7; poules, pièce, 11-13; veaux, 3.4; moutons, 2.3; vaches pleines, 2.400-2.500; génisses, 1.100-1.300; nourraims, 3.25-3.50; porcs gras, le k. 3.75-4.25.

**LOUVAIN, 3 décembre.** — Beurre, 16 à 18; œufs, 0.60 à 0.73; froment de brasserie, 62; froment de meunerie, 61; seigle, 68; orge, 75; avoine, 64, farine de lin indigène, 103; id. américaine, 104; tourteaux de lin indigènes, 100; id. américains, 100; son, 61; son recoupé, 57; paille, 12; paille fléau, 14; foin, 35; farines, 108; pommes de terre, 40 à 45; aliment Remy, 95; tourteaux Remy, 200 à 220; maïs plata, 58; cinquantino, 64; aliment Destordeur, 80; tourteaux Destordeur, 75.

**DIXMUDE, 3 décembre.** — Beurre, le k. 16 à 17.50; œufs, p. 0.50; froment, les 100 k., 65; seigle, 63 à 70; avoine, 66 à 68; pommes de terre, 22 à 25; paille, 12 à 16; foin, 32 à 40; betteraves fourragères, 6 à 7; orge pour brasserie, 70-74.

**BOURSE COMMERCIALE DE PARIS**  
Paris, 3 décembre.

**Blés.** Sans affaires. Disponible cote officielle, 112.

**avoines.** Calme. Disponible cote officielle, 50. — Courant, 48.25 p.; prochain, 48.50-48.75; janvier 1935, 44 p.; 3 de décembre, 48.50 p.; 3 de janvier, 49 p.; 3 de février, 49.25-49.75; 3 de mars, 49.75 p.; 3 d'avril, 49.75 p.

**Orges.** Sans affaires. — Courant, 69 v.; prochain, 69 v.

**Sucres.** Fermé. — Courant, 178.50-179 p.; prochain, 180 p.; 3 de janvier, 182 p.; 3 de février, 183 p.; 3 mars, 183-183.50 p. Cote officielle, 177-179.

**LA VILLETTE**  
Paris, 3 décembre.

Bufs, 630; vaches, 660; taureaux, 490; veaux, 960; moutons, 1570; porcs, 600; brebis, 770-920. Gros bétail: temps trop doux défavorable aux affaires: hausse 10 bœufs. Vaches: veaux; petits appoints, meilleure demande de la boucherie: hausse 30. Moutons: les abattoirs se sont mieux débarrassés, inchangés. Porcs: bonne demande mais réserves trop chargées: inchangés.

**CAFFES**  
LE HAVRE, 3 décembre

Préc.	Auj.	Préc.	Auj.
Octobre...	—	Avril...	151 75 151 50
Nov...	—	Mai...	152 — 151 75
Décembre 150 —	149 25	Juin...	152 25 152 —
Janv. 36	150 25 150 —	Juillet...	152 50 152 25
Février...	150 25 150 —	Aout...	152 50 152 25
Mars...	151 75 151 50	Septemb	152 75 152 50

Tendance soutenue. Enregistrement 2500

**COTONS**  
LE HAVRE, 3 décembre

Préc.	Auj.	Préc.	Auj.
Aout.....	—	Mai.....	253 252
Novembre...	—	Juin.....	252 251
Décembre...	258 257	Juillet.....	252 251
Janvier...35	257 256	Aout.....	251 251
Février...35	256 255	Septembre...	250 250
Mars.....	255 254	Octobre...35	249 248
Avril.....	256 254	Novembre...	249 248

Tendance calme. Enregistrement 2100

**Futurs Américaines**  
LE HAVRE, 3 décembre

Préc.	Auj.	Préc.	Auj.
Février.....	—	Janvier.....	—
Mars.....	—	Juillet.....	—
Juin.....	—	Octobre...34	—
Juillet.....	—	Décembre...	867 872
Aout.....	—	Janvier...35	870 875
Septembre...	—	Mars.....	869 874
Décembre...	669 672	Mai.....	868 871
Janvier...35	671 673	Juillet.....	868 869
Février...	670 672	Octobre.....	855 859
Mars.....	669 671	Novembre...	865 869
Avril.....	667 669		
Mai.....	668 668		
Juin.....	664 668		
Juillet.....	663 665		
Aout.....	656 658		
Septembre...	650 652		
Octobre.....	645 647		
Novembre...	644 646		
Décembre...	643 645		
Janvier...1936	643 645		
Mars.....	643 645		
Mai.....	643 645		
Juillet.....	642 644		
Octobre.....	639 641		

Tendance calme. Enregistrement 2100

**Futurs Egyptiens**  
LIVERPOOL, 3 décembre

Préc.	Auj.	Préc.	Auj.
Février.....	—	Janvier.....	—
Mars.....	—	Juillet.....	—
Juin.....	—	Octobre...34	—
Juillet.....	—	Décembre...	867 872
Aout.....	—	Janvier...35	870 875
Septembre...	—	Mars.....	869 874
Décembre...	669 672	Mai.....	868 871
Janvier...35	671 673	Juillet.....	868 869
Février...	670 672	Octobre.....	855 859
Mars.....	669 671	Novembre...	865 869
Avril.....	667 669		
Mai.....	668 668		
Juin.....	664 668		
Juillet.....	663 665		
Aout.....	656 658		
Septembre...	650 652		
Octobre.....	645 647		
Novembre...	644 646		
Décembre...	643 645		
Janvier...1936	643 645		
Mars.....	643 645		
Mai.....	643 645		
Juillet.....	642 644		
Octobre.....	639 641		

Tendance calme. Enregistrement 2100

**UPPER F. & I.**  
NEW-YORK, 3 décembre

Préc.	Ouv.	Préc.	Ouv.
Mars...	—	Mars... 1259/1260	1259/1259
Déc...	—	Mai... 1259/1260	1258/1258
Déc...	1248/1247/1248	Juillet	1251 1252 —/1251
Jan.35	1252 —/1254	Oct...	—/—/1221

Tendance calme. Enregistrement 2100

**BOURSE DE LONDRES**  
Londres, 3 décembre.

**CLOTURE**  
C. J. 1/4

Angl. cons. .livr.	80 1/8	Sennah Rubb. sh.	23 0 /
Belgianlaon .livr.	108 3/4	Kuala Lump. sh.	23 4 1/2
Anaconda .livr.	2 1/8	Can. Pac. . . . . dol.	12 3/8
Rio Tinto . . . . .livr.	13 1/4	Barcan Tr. . . . . dol.	11 /
Angola D. . . . . sh.	10 /	Hyazinc Tr. . . . . dol.	10 3/4

## TAPISSERIES DE L'HISTOIRE DE CELADON AUX ARMES DES FOURMENT

Le Musée Mayer-van den Bergh, d'Anvers, possède une série inédite de six tapisseries flamandes du XVII<sup>e</sup> siècle, extrêmement intéressantes à plus d'un titre, et dont l'iconographie mérite tout d'abord de retenir l'attention.

Il s'agit de l'« Histoire de Céladon », héros principal de l'« Astrée », le célèbre roman d'Honoré d'Urfé. Une lecture attentive des quelque cinq mille deux cents pages de cet interminable récit permet d'identifier exactement les divers sujets.

I. Le premier panneau (fig. 1) (1) met en scène la bergère Astrée et le berger Céladon.

Astrée, trompée par les insinuations mensongères de Sémyre, vient de reprocher à Céladon des trahisons imaginaires et de le chasser par ces mots : « Va-t-en déloyal et garde-toi bien de te faire jamais voir à moy que je ne te le commande » (2).

De douleur et de saisissement, le fidèle Céladon décide de se noyer dans le Lignon, la jolie rivière du Forez au bord de laquelle Honoré d'Urfé a situé son récit; la tapisserie est une illustration précise du texte : tout près des eaux bouillonnantes, grossies par le dégel, on voit Céladon affolé qui a laissé tomber sa houlette et se croise les bras; c'est exactement la matérialisation de la phrase : « il se jetta les bras croisez da(n)s la rivière » (3).

II. Un second panneau (fig. 2) nous montre la désolation d'Astrée qui croit que Céladon est mort : on n'a retrouvé que son chapeau sur le bord de la rivière, et la bergère ignore que, pendant son évanouissement à elle, Céladon a été sauvé par les nymphes Galatée, Léonide et Sylvie, qui l'ont emporté au château d'Issoure.

La triste Astrée, dont la jalousie injustifiée a causé tout le mal, est assise devant un bouquet d'arbres, et tient en main un écrit; ce dernier ne peut être évidemment qu'un des poèmes ou une des lettres de Céladon. Un détail dans la tapisserie va nous permettre de l'identifier: c'est, sur le

---

(1) Nous adressons nos vifs remerciements à M. Janssens de Varebeke, Directeur du Musée Mayer-van den Bergh, qui a bien voulu photographier, à notre intention, les tapisseries reproduites dans cet article.

(2) « *L'Astrée de Messire Honoré d'Urfé* », première partie, livre premier, p. 6 de l'édition : « A Paris chez Nicolas et Jean de la Coste, au Mont St-Hilaire » (s. d., 12 livres; 623 pp.).

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

sol, bien en vue aux pieds d'Astrée, le chapeau de Céladon, ce chapeau où le berger avait imaginé de dissimuler les billets doux adressés à sa bien-aimée, ruse destinée à déjouer la malveillance de leurs pères qui les empêchaient de se parler. Le texte nous apprend qu'Astrée a pris des mains de la bergère Philis ce fameux couvre-chef sauvé des eaux et est partie seule avec cette précieuse relique (1) puis que, ayant passé machinalement « les doigts dessous la doublure », elle y a trouvé la « Lettre de Céladon à la Bergère Astrée » qui commence par ces mots : « Mon Astrée, si la dissimulation à quoi vous me contraignez est pour me faire mourir de peine... » (2) lettre que le berger y avait mise le jour même.

La lecture de cette lettre où éclate un attachement si sincère et si touchant est bien faite pour exciter les remords d'Astrée et justifie son profond accablement.

III. Avec la tapisserie suivante, (fig. V) nous passons brusquement à la 3<sup>me</sup> partie du roman (3). La scène se passe à l'entrée de la maison du druide Adamas, « à l'entrée de la salle » dit le texte, et elle représente la rencontre d'Astrée (à droite) et de la « fausse Alexis » qui se jettent dans les bras l'une de l'autre; la « fausse » ou la « déguisée » Alexis — c'est ainsi que le roman la désigne — n'est autre que Céladon qui, sur le conseil d'Adamas et de la nymphe Léonide, a revêtu les habits d'Alexis, la fille du druide, apprentie druidesse elle-même. Astrée qui ne soupçonne rien de ce subterfuge, rendu possible grâce à la ressemblance existant entre Alexis et Céladon, ne reconnaît pas ce dernier, mais elle est troublée par cette ressemblance et s'éprend sur le champ d'une vive affection pour cette pseudo fille du druide qui l'accueille avec un tel transport.

Derrière Céladon-Alexis, on voit un groupe de personnages où l'on distingue la nymphe Léonide et, coiffé d'une mitre, le vieil Adamas lui-même, qui a manigancé le déguisement dans l'intérêt de Céladon et d'Astrée, bien entendu, mais aussi dans le sien, l'oracle lui ayant prédit une heureuse vieillesse s'il parvenait à réunir ces deux derniers.

La somptuosité de la demeure d'Adamas est exprimée par des colonnes de marbre entourant un portail au fronton richement mouluré. Au fond, à droite de la tapisserie, un groupe de bergères anime le paysage.

Le dessinateur n'a pas donné à Céladon les mêmes traits que dans le premier panneau, pourtant il n'y a pas de doute sur l'identité du berger, car nous le retrouvons avec la même physionomie et le même accoutrement dans le panneau suivant dont la signification est très claire.

(1) *Ibid.*, p. 18.

(2) *Ibid.*, p. 19.

(3) « *L'Astrée de Messire Honoré d'Urfé* », III<sup>me</sup> partie, pp. 78 et 79 de l'édition : « A Paris, chez Philippes Gaultier, rue des Amandiers, au Pélican. » (1631; 12 livres, 985 pp.)



Fig. 1. — *Céladon décide de se noyer.*  
(Premier panneau de la tenture de Céladon  
du Musée Mayer-Van den Bergh).



Fig. 2. — *Le désespoir d'Istrée.*  
(Deuxième panneau de la tenture de Céladon  
du Musée Mayer-Van den Bergh).





Fig. 3. — Céladon, déguisé en Alexis, est reconnu par Astrée.  
(Quatrième panneau de la tenture de Céladon  
du Musée Mayer-Van den Bergh).

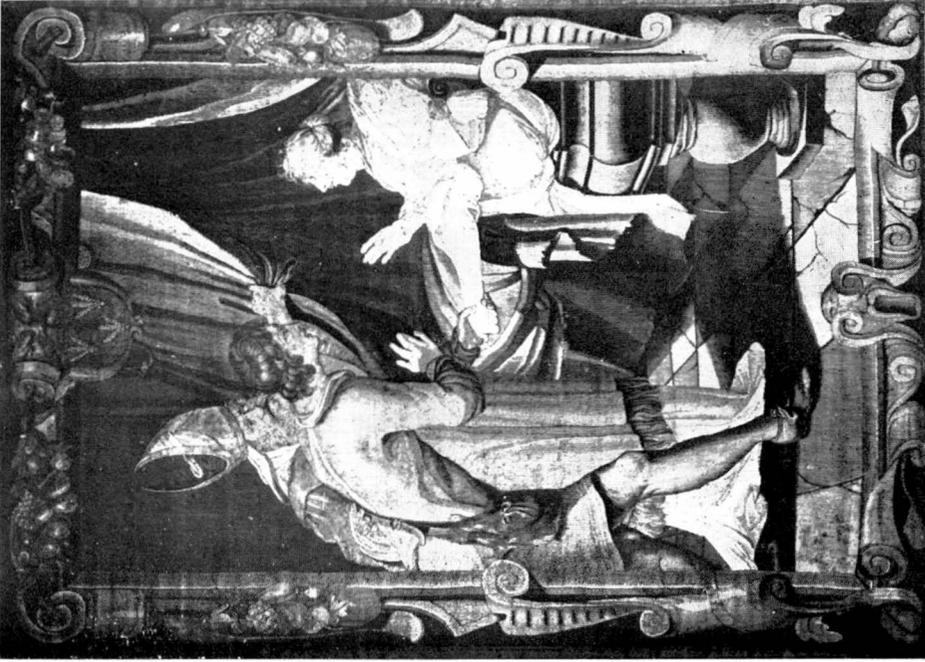


Fig. 1. — Adamas rend Céladon à Astrée.  
(Cinquième panneau de la tenture de Céladon  
du Musée Mayer-Van den Bergh).



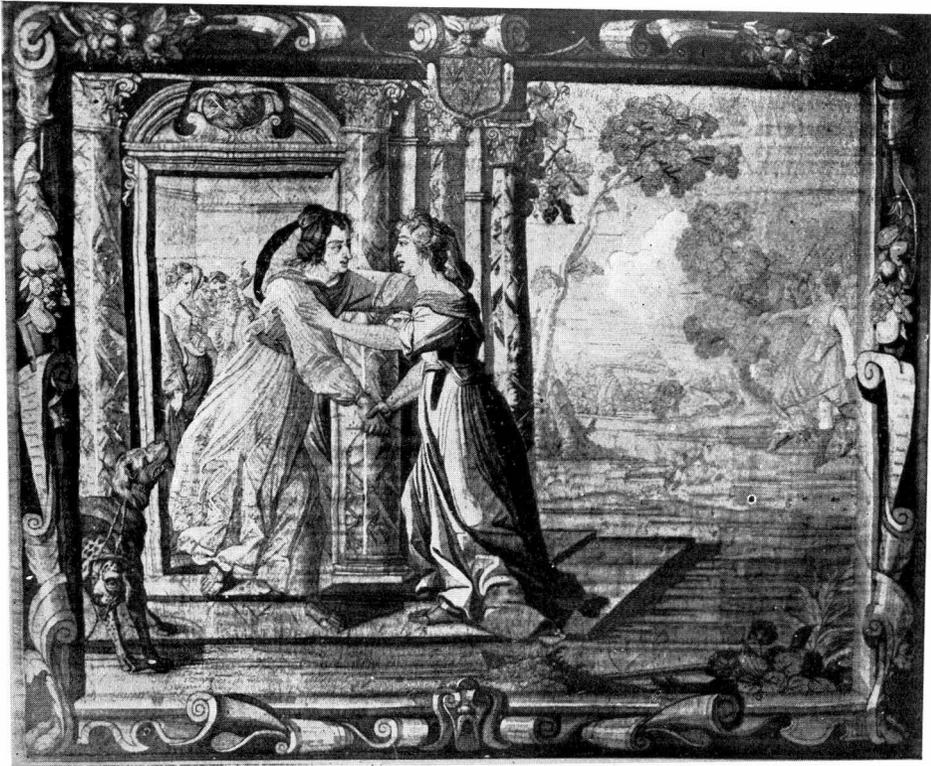


Fig. 5. — *Céladon, déguisé en Alexis, accueille Astrée.*  
(Troisième panneau de la tenture de Céladon du Musée Mayer-Van den Bergh).



Fig. 6. — *Astrée et Céladon remis devant la « Fontaine de Vérité d'Amour ».*  
(Sixième panneau de la tenture de Céladon du Musée Mayer-Van den Bergh).



IV. Dans cette quatrième pièce (fig. III), on voit, en effet, la fameuse scène de la sixième et dernière partie du roman où Léonide, après un simulacre de scène magique — elle tient encore en main la « branche d'alyssier » dont parle le texte — révèle à Astrée que la fausse Alexis, avec laquelle elle a vécu dans l'intimité depuis plusieurs mois, et s'est liée d'une si étroite tendresse, n'est autre que Céladon; celui-ci tombe à genoux, implorant sa grâce pour cette ruse, mais Astrée, se sentant blessée dans sa pudeur, le repousse avec colère et lui ordonne de mourir (1).

Entre les scènes retracées sur la quatrième et la cinquième tapisseries, se placent des épisodes très importants (2) dont l'exposé succinct est indispensable pour la compréhension des deux derniers panneaux.

Céladon, condamné par Astrée, se rend avec son ami Sylvandre, désespéré de ne pouvoir épouser la bergère Diane, à la « Fontaine de Vérité d'Amour »; ils désirent tous deux y mourir, dévorés par les lions et les licornes qui gardent la fontaine; de leur côté, poussées par une égale douleur, Astrée et Diane se sont dirigées, dans le même but, vers cette même fontaine merveilleuse qui permet de juger de la sincérité des amants.

Adamas et Bellinde, la mère de Diane, qui veut faire épouser à celle-ci Paris, le pseudo fils d'Adamas, accompagnés de bergers et de bergères, vont à la recherche des désespérés.

Quel n'est pas leur émoi lorsqu'ils découvrent lions et licornes transformés en statues de marbre ayant conservé les couleurs de la vie! Ce miracle de la pétrification des monstres est la preuve de la sincérité des deux couples.

Diane et Astrée, Sylvandre et Céladon paraissent morts, mais ne portent pas de blessures; on les place sur des chariots et on les transporte chez Adamas afin de les soigner.

V. Le cinquième tapisserie (fig. IV), nous montre Astrée au lit chez le druide. Le rusé vieillard vient de lui offrir astucieusement de lui rendre ce que la défunte Alexis avait conservé précieusement pour elle; Astrée qui croit Céladon-Alexis trépassé, s' imagine qu'il s'agit du nœud, de la bague et du portrait qu'elle avait donnés autrefois au fidèle berger; elle accepte l'offre d'Adamas; aussitôt celui-ci, écartant complètement le rideau du lit, lui montre Céladon en personne en lui disant: « Voyla Céladon qu'Alexis

---

(1) Récit d'Astrée à Diane et à Phillis.

« La Conclusion et dernière partie d'Astrée... composée sur les vrais mémoires de feu M<sup>re</sup> Honoré d'Urfé par le Sr Baro »; livre VI, pp. 421, 423 et 427 de l'édition « A Paris, chez François Pomeray » (1628; 12 livres, 903 pp.).

(2) *Ibid.*; livre IX.

vous ordonne de recevoir et de qui la vie vous doit estre désormais d'autant plus chère qu'il ne la conservera que pour vostre gloire et pour vostre contentement » (1).

VI. La sixième et dernière tapisserie (fig. VI) est la plus importante et la plus significative. Astrée et Céladon, enfin réunis, sont agenouillés devant la fontaine merveilleuse auprès de laquelle on voit, à gauche, au premier plan, deux des animaux pétrifiés.

Adamas, agenouillé derrière l'heureux couple, vient d'invoquer le dieu Amour; celui-ci est apparu au milieu de la fontaine, sur une colonne de marbre; il a déjà couronné de myrte la tête de Céladon; de la main gauche, il tient une seconde couronne destinée à Sylvandre, tandis que, de la main droite, il élève une tablette où on lit l'inscription suivante :  
« Céladon recoy le Bon-heur cherché » (2).

A droite, nymphes, bergers et bergères contemplant avec émotion cette scène édifiante.

\*  
\*   \*  
\*

Si plusieurs tentures françaises représentant les aventures d'Astrée et de Céladon ont été signalées (3), si des tapisseries à sujets de bergers et de bergères tissées dans notre pays se rattachent plus ou moins au roman d'Honoré d'Urfé (4), une illustration précise de ce dernier, dans une ten-

(1) *Ibid.*; livre X, p. 704.

(2) Dans le roman, il y a deux apparitions de l'Amour au dessus de la fontaine merveilleuse. Dans la première (Livre XI, p. 793), le dieu « avoit au dessous de la main gauche une grande table d'azur, où ces vers estoient escrits en lettres d'or :

« Puisqu'enfin ALEXIS, cette fidelle amante,  
Que les Dieux demandoient, est morte en ta faveur  
CELADON recoy le bon-heur  
Que le Ciel te présente.  
ASTREE, à tes travaux est un prix ordonné,  
Et ce cœur si long-temps contre toy mutiné  
N'a plus de résistance  
Pour opposer à ta constance. »

Dans sa seconde apparition, l'Amour a en mains les couronnes de myrte destinées à Céladon et à Sylvandre (Livre XX, p. 881).

Comme on le voit, la tapisserie condense en un seul ces deux épisodes et l'inscription en l'honneur de Céladon se borne au troisième vers.

(3) Ce sujet a surtout été tissé dans les manufactures de la Marche, ce qui n'est pas pour surprendre. C. PERATHON (*Essai de Catalogue descriptif des anciennes tapisseries d'Aubusson, et de Felletin*; Limoges, 1902; p. 95 et p. 62) cite notamment deux séries importantes, l'une, en 7 pièces, commandée dès 1630 à deux fabricants de Felletin, Antoine de la Roche et Gabriel Tissier, l'autre, en dix pièces, fabriquée en 1643 à Aubusson, par Pierre Danty.

J. BADIN (*La Manufacture de tapisseries de Beauvais*; Paris, 1909, p. 62) mentionne une série en trois pièces d'après des modèles de P. Deshayes tissée deux fois à Beauvais (en 1763 et en 1773).

(4) H. GOEBEL, *Wandteppiche*; I. Tell, Die Niederlande, p. 196.

ture flamande postérieure de peu d'années à la publication (1) n'en est pas moins d'une exceptionnelle rareté : la série du Musée Mayer-van den Bergh en est le seul exemple que nous ayons rencontré jusqu'à présent.

Une autre particularité exceptionnelle, unique même, à notre connaissance, distingue cette tenture : c'est la présence, au milieu du bandeau supérieur de la bordure, des armoiries de la famille Fourment : « d'azur à trois bouquets composés de trois épis liés, le tout d'or, posé 2 et 1 » (v. fig. I à VI).

Enfin le tissage et le coloris de cette tenture offrent des caractères particuliers dont l'étude attentive est d'autant plus nécessaire qu'elle seule peut nous fournir des indices sur le lieu de fabrication de tapisseries qui ne portent ni marque de ville, ni signature de fabricant.

Le tissage (5 fils de chaîne au centimètre) est franchement rude, d'un grain dur et rêche; s'il est bien flamand, s'il ne présente point des irrégularités dans le genre par exemple de celles, si caractéristiques, des tapisseries de la Marche, il n'a pourtant ni la rectitude, ni aucune des délicatesses habituelles aux tapisseries bruxelloises; les hachures sont rares et, qu'elles soient longues ou courtes, assez fantaisistes et maladroites.

De plus, le tissage est presque entièrement de laine. On ne trouve guère, deci-delà, qu'un peu de soie jaune pâle, et encore n'est-ce, le plus souvent, que dans les parties refaites: il en est ainsi, par exemple, des replis sinueux du bord inférieur des jupes qui sont en laine beige quand il n'y a pas de restaurations (par exemple au premier panneau) et en partie en laine et en soie jaunâtre là où il y a des réfections (par exemple au 4<sup>e</sup> panneau); il en est de même encore de la bordure qui, dans ses parties intactes, n'a pas de soie ou presque pas.

Le coloris, qui n'a rien de l'habituelle indigence des coloris d'Aubusson et de Felletin du XVII<sup>e</sup> siècle, est pourtant plus simple, moins nuancé que les coloris bruxellois habituels de la même époque. Les trois couleurs fondamentales s'y opposent avec une franchise quasi brutale — qui n'a d'ailleurs rien de déplaisant — leurs trois gammes composées chacune de deux tons dégradés (un bleu éclatant, soutenu, tirant légèrement sur le vert, et un bleu clair; un rouge et un rose; un brun chaud et un jaune) et éclairées chacune d'un beige presque blanc parfois, mais, le plus souvent, légèrement jaunâtre.

La gamme jaune est dévolue à la nymphe Léonide et à Céladon-berger, et la gamme bleue à Céladon-Alexis et au druide, tandis qu'Astrée est

---

(1) Rappelons que la VI<sup>e</sup> et dernière partie du roman d'Honoré d'Urfé n'a été publiée qu'après la mort de celui-ci (survenue le 1<sup>er</sup> juin 1625) par les soins de son secrétaire, Balthazar Baro; elle fut achevée d'imprimer pour la 1<sup>re</sup> fois le dernier jour de décembre 1627.

vêtue de rouge, avec parfois une écharpe ou un manteau bleu, sauf dans la cinquième tapisserie où elle est en vêtement de nuit bleuâtre, la note rouge étant donnée par les rideaux du lit.

Dans les fonds, ce sont les bleus qui dominent, légers dans les lointains, durs dans les terrains, les dallages, les ombres portées.

Dans la bordure, on voit, par places, un ton lie de vin assez particulier.

Si les caractères de ce coloris autant que du tissage écartent l'attribution à Bruxelles de la tenture étudiée ici, ils concordent par contre fort curieusement avec un passage relatif à la fabrication brugeoise, d'un mémoire français, souvent cité, publié à Paris en 1718 par des gens de métier (1). Ce mémoire dit notamment que la fabrication brugeoise « n'est pas difficile à connaître; son travail est tout de laine et peu de soye; elle donne beaucoup dans l'antiquité (sic) et c'est ce qui la rend aride et d'un grain dur et mal travaillé »; il dit aussi que « dans ses desseins, ses figures et ses fleurs, on y apperçoit une négligence extraordinaire, qui fait que le tout n'est pas assez nuancé ».

On saisira l'importance d'un rapprochement avec ce texte, malgré ce que ce dernier a de vague et de confus, si l'on songe à la rareté des tapisseries, d'ailleurs de qualités diverses, que l'on peut certifier brugeoises (2).

Hâtons-nous pourtant d'ajouter que ce passage du mémoire en question fait entendre un son assez malveillant dont il ne faudrait pas tirer des conclusions exagérées. Les pièces étudiées ici en sont bien la preuve, car si leur tissage n'est pas de tout premier ordre, elles n'en sont pas moins pleines de caractère et d'agrément; nul doute qu'à côté d'elles ne paraîtraient fades bien des pièces plus fines, d'un dessin plus correct et d'un coloris plus savant et plus détaillé.

\*

\* \* \*

Comme le montre l'examen que nous venons de faire de la tenture Mayer-van den Bergh, nous sommes en présence d'une série de tapisseries d'un sujet très rare dans la lisse flamande, attribuables à une fabrication rare aussi, celle de Bruges, et exécutées pour un membre de la famille Fourment.

---

(1) Ce mémoire publié par Ch. Motel, Ant. Rougeot, Cl. Barassy et Ch. Fournier, Maîtres-tapisseries et gardes-jurés parisiens en charge en 1718, est reproduit dans : J. DEVILLE, *Recueil de statuts et de documents relatifs à la corporation des tapisseries de 1258 à 1875*; Paris, Chaix et C<sup>ie</sup>, 1875.

(2) Notons l'absence ou la très faible quantité de sole dans des tapisseries certainement brugeoises comme celles du « Transfert des reliques de St Augustin » datée de 1637 (Musée du St Sang, Bruges) ou de la « Levée du Siège de Dôle », tissée au début du XVI<sup>e</sup> siècle (Musée des Gobelines Paris).

Ces particularités exceptionnelles et surtout ce dernier point — la présence des armes des Fourment — nous autorisent à rapprocher cette tenture de celle de l'*Histoire de Céladon* mentionnée sous la rubrique « *tapisseries brugeoises* » dans l'inventaire (1) après décès (1643) du grand marchand de tapisseries, *Daniel Fourment*, le beau-père de Rubens.

La date de 1643, comme limite extrême, concorde parfaitement avec le style de la bordure aux enroulements si caractéristiques, et des accessoires tels que le portail de la maison d'Adamas (fig. 5), le lit (fig. 4), la fontaine merveilleuse (fig. 6). Il en est de même de l'allure générale des compositions et de l'accoutrement des personnages : nous avons bien affaire à un « style de tapisserie » de la quatrième décennie du XVII<sup>e</sup> siècle.

Ce style, notons-le en passant, offre certains points de contact avec des productions parisiennes contemporaines : rappelons ici que l'œuvre de Simon Vouet, l'un des compositeurs de modèles de tapisseries les plus féconds de l'école française, fut diffusée par la gravure, et que ce maître, pénétré lui-même d'influences italiennes, marqua de son empreinte tout un groupe de peintres flamands qui, tels Juste d'Egmont, Van Boucle, Vandrisse exécutèrent à Paris des cartons sous sa direction (2).

Nous trouvons pourtant deux difficultés à l'identification si séduisante et si vraisemblable de la tenture Mayer-van den Bergh avec celle de Daniel Fourment. L'une réside dans le nombre de huit pièces indiqué à l'inventaire de 1643, l'autre dans les dimensions de ces pièces. La première n'a guère d'importance car rien ne s'oppose à ce que la série du Musée Mayer-van den Bergh soit incomplète; nous n'avons pas d'indice matériel à ce sujet, le chevalier Mayer-van den Bergh n'ayant laissé aucun renseignement concernant l'achat de ces tapisseries et leur provenance, mais l'absence d'épisodes importants de l'histoire de Céladon (3) rend très vraisemblable l'hypothèse de la disparition de deux panneaux. La seconde objection est plus grave; l'inventaire indique, en effet, 5 aunes de profondeur (c'est-à-dire de hauteur) soit à peu près 3 m. 50, l'aune anversoise au XVII<sup>e</sup> siècle étant de 69,5 centimètres. Or, nos tapisseries mesurent de 2 m. 78 à 2 m. 88 de haut, soit 4 aunes environ au lieu de 5 (4).

---

(1) « Een Brugxe tapitserye op brocterye, de Historie van Celadon, wesende acht stucken, vyff ellen diep, houdende tsaemen 223 ellen 1/2 » (A. WAUTERS, *Les Tapisseries bruxelloises*; Bruxelles, 1878; p. 237.)

(2) M. FENAILLE. *Etat général des tapisseries de la Manufacture des Gobelins. Les ateliers parisiens au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1923; p. 306.

(3) Nous en avons signalés plus haut (p. 4) il en est bien d'autres, par exemple les aventures de Céladon au Château d'Issoure ou pendant le siège de Marcilly.

(4) H. GOEBEL, op. cit., p. 532 signale un document d'archives d'après lequel Jan van Hagen hérite une tenture de « Céladon et Astrla » en 6 pièces, du tapissier d'Amsterdam Pleter de Cracht; cette série était de plus grand format encore que celle de l'inventaire de

L'auteur de l'inventaire se serait-il trompé d'une aune dans l'indication des mesures? Ou bien y avait-il autour des tapisseries un encadrement de tissu quelconque, disparu, qui aurait été mesuré avec elles? Le texte de l'inventaire : « Een Brugxe tapitserye *op brocterye* » pourrait le faire croire, ce terme inusité *op brocterye* semblant interprétable dans le sens de *sur* (un fond, sous-entendu, de) *tissu broché*.

Dans l'état actuel de la question, il ne nous paraît donc pas trop audacieux de nous arrêter à cette explication et de nourrir l'espoir d'avoir retrouvé une partie de la tenture de Daniel Fourment dans ces pièces si curieuses du Musée Mayer-van den Bergh, qui n'auront probablement jamais quitté Anvers depuis le jour où elles entrèrent dans la demeure de leur premier propriétaire.

MARTHE CRICK-KUNTZIGER.

---

Daniel Fourment, car ses 6 pièces mesurent ensemble 200 aunes, tandis que les 8 pièces de cette dernière ne mesurent que 223 aunes 1/2: comme dimensions, elle concorde donc encore moins que celle de Daniel Fourment avec la tenture Mayer-van den Bergh.

## TEXTES CONCERNANT L'HISTOIRE ARTISTIQUE DE L'ABBAYE D'AVARBODE

Sous ce titre, nous nous proposons de publier une série de documents, principalement d'extraits de comptes se rapportant aux travaux de construction, de restauration et de décoration entrepris par les abbés d'Averbode, dans leur église conventuelle, au cours du XV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècle.

Nul n'ignore la valeur d'un choix de textes critiques, particulièrement lorsqu'ils sont empruntés aux sources d'archives, pour éclairer la genèse et les remaniements successifs d'un monument. On n'en trouve pas beaucoup durant le Moyen-Age; c'est donc une véritable aubaine d'en réunir un ensemble suffisamment imposant, qui permette de contrôler les conclusions suggérées par l'étude d'une œuvre encore existante, ou, lorsqu'elle a disparu, d'en évoquer une image suffisamment précise.

L'église abbatiale d'Averbode, telle qu'elle apparaît aujourd'hui à l'horizon de la vallée du Démer, date de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Elle remplace une construction antérieure, élevée au début du XVI<sup>e</sup> siècle et dont d'anciennes gravures ont conservé la reproduction. A son tour, cet édifice succéda à un oratoire remanié et agrandi à diverses reprises, mais dont les parties les plus anciennes remontaient aux premières années de l'existence du monastère, sinon à une époque plus reculée encore.

Nous sommes abondamment documentés sur les travaux exécutés dans le premier de ces édifices durant le XV<sup>e</sup> siècle, ainsi que sur la construction du second vers 1503. Les abbés de Valgaet et vander Scaeft, qui furent les artisans de cet œuvre, ont soigneusement noté au jour le jour les dépenses somptuaires accomplies à cette occasion. Grâce à leur attention, il nous reste ainsi une nomenclature très précise des travaux exécutés de 1464 à 1476 par l'abbé Arnold de Valgaet (1458-1473) pour la reconstruction du chœur de l'église, l'élévation d'une tour sur la croix du transept et le placement, dans celle-ci d'une horloge avec cloches; pareillement une liste des frais déboursés par son successeur, Barthélemy de Valgaet (1473-1501) pour la décoration intérieure du temple et l'entretien de la sacristie; enfin la comptabilité complète de l'abbé Gérard vander Scaeft (1501-1531), qui reconstruisit à l'aurore du XVI<sup>e</sup> siècle la basilique après qu'un incendie, allumé par la foudre, l'eut dévorée toute entière le 25 octobre 1499.

D'accord avec la direction du présent périodique, nous imprimerons

ci-dessous, par tranches successives, les passages les plus intéressants de ces trois séries. Nous y ajouterons la teneur de quelques conventions conclues entre l'abbaye et des artistes durant les mêmes époques, mais qui, en raison de leur nature spéciale, ont été enregistrées dans d'autres collections.

Dans la présente édition, nous nous sommes conformés aux règles prescrites par les lois de l'érudition moderne.

Bruxelles.

PLAC. LEFEVRE, O. Praem.

## I.

*1464, mai 4. — Note relative au placement des échaffaudages pour la reconstruction du chœur.*

Anno Domini MCCCCLXIII<sup>o</sup>, mensis maii die 4<sup>a</sup> vel quinta, inceperunt Johannes Martini et Arnoldus et Johannes Firens, omnes de Testelt carpentatores, operari ad opus ligneum chori mediante auxilio et concilio Lamberti carpentatoris nostri. Qui Johannes et Arnoldus fecerunt nobiscum conventionem in modum sequentem: videlicet quod quilibet eorum, vel eciam plurimorum operari volencium, ad placitum tamen nostrum operabitur in dietis et unusquisque habebit qualibet die 2 denar. Philippi, prebendam communem in coquina ac 2 ½ quartas cervisie, vase estimato ad 10 stuf. Non habebunt panes in pistrino sed pro illis habebit quilibet de quindena in quindenam 1 halstare siliginis a granario; eciam in fervore estatis poterunt interdum habere aliquid cervisie claustralis sed moderate. Item facient cum camerario duas dietarum et de ebdomada in ebdomada dicabit.

Postea, eodem anno, mense novembri die XXI<sup>a</sup>, computavimus cum eis, et primo habuit Johannes Martini 107 dietas estivales, qualibet 2 den. Phil. et 1 den.; adhuc 13, qualibet 4 ½ plac. et 1 den.; adhuc pro cervisia, rotundo modo, 3 griffones et faciunt totum simul 22 grif. 2 ½ stuf. 11 gros.; de siligine satisfacit camerarius. Item Arnoldus habuit 106 ½ dietas estivales, qualibet 4 ½ plac. et pro cervisia tenemur, rotundo modo, 3 grif. 2 stuf., faciunt simul 23 grif. 1 plac.; siliginem solvit camerarius. Item Johannes Firens habuit 123 dietas estivales, qualibet 2 den. Phil. et 14 dietas hijemales, quelibet 4 ½ plac. et pro cerevisia tenemur, rotundo modo, 3 grif. 4 stuf., faciunt simul 25 grif. 3 ½ stuf. 1 plac.; siliginem solvit camerarius...

Item dedimus Johanni Meerhout afferenti calcem Namurci pro novo choro perficiendo 6 grif., quos pitanciaris deberet solvere et computare cum aliis per eum ad novum chorum expositis.

Archives de l'abbaye d'Averbode (=sigle AA.), section I, reg. 53, fol. 150 et 151.

## II.

*1464, novembre 3. — 1467, juin 20. — Dépenses diverses pour les matériaux employés à la reconstruction du chœur.*

Anno VIII<sup>o</sup> LXIII<sup>o</sup>, ipso die Huberti episcopi, convenimus cum dicto Henrico [*tectori laterum*] de choro novo tegendo, cui promisimus de qualibet virgata brabantica tegenda pro laboribus suis 18 stuf. et nos deliberabimus sibi omnia requisita ad ipsam tecturam.

Eciam dabimus sibi et sociis suis consuetas expensas, et ipse preparabit lapides laboribus suis Quo tecto completo, invenimus in vera mensura quod tectum continebat 11  $\frac{1}{2}$  virgata-faciunt 20 grif. 7 stuf. In deliberacione dedimus sibi in festo Lucie virginis subsequenti 9 griff. Item anno LXV<sup>o</sup>, ipso die beati Johannis Evangeliste, dedimus sibi in aula nostra inferiori, sub camino, 1 carol. aureum, valentem 29  $\frac{1}{2}$  stuf., presente camerario. Item postea, circa festum Nycholai, retulit nobis pistrinarius quod defalcabit nobis Henricus prescriptus 5  $\frac{1}{2}$  griff. 1 stuf in quibus Arnoldus Maes alias Zeger in Diest nobis tenebatur de equo vendito quem defalcari placuit Henrico. Demum anno LXVII<sup>o</sup>, sabatho post Epyphaniam, computando cum prescripto, opere completo, dedimus sibi 3  $\frac{1}{2}$  griff. 1  $\frac{1}{2}$  stuf., et sic est totaliter solutus.

*Lapides tectoriales dicte leyen pro choro novo empti in Hoy.*

Anno LXVIII<sup>o</sup>, circa festum Mychaelis, emimus in Hoy per fratrem Johannem curatum in Ruckelingen et Henricum tectorem laterum primo 4.000 lapides, dictos marthesos, quodlibet mille pro 33 stuf. Brabantie, faciunt 16 grif. 5 stuf., et apportarunt nostri aurige dictos lapides in suo numero. Item postea anno LXV<sup>o</sup>, feria 3<sup>a</sup> post Pauli, iterum fecimus afferri per utrosque currus 5.000 lapides, quodlibet mille pro 33 stuf., faciunt 16 grif. 5 stuf.

In deliberacione premissorum solvimus per dictum fratrem Johannem ad bonum computum 14 grif. Brabant. Item anno LXV<sup>o</sup>, in 3<sup>a</sup> feria post conversionem Pauli, dedimus fratri Johanni curato in Ruckelingen per Henricum tectorem lapidum ad solvendas lapides 7 grif. Item feria 3<sup>a</sup> post Trinitatem dedimus fratri Johanni in camera nova Averbodii 2 flor. Juliacenses faciunt 4 grif.

Item consumpserunt frater Johannes, tector laterum et aurige in prima reysa 2 grif. 8  $\frac{1}{2}$  stuf. Item dedimus graciose tectoribus laterum de positione primi lapidis ad chorum novum 4  $\frac{1}{2}$  stuf. Item anno LXV<sup>o</sup>, feria 3<sup>a</sup> post conversionem Pauli, dedimus Henrico tectori lapidum 8 grif. 4 stuf 7 gros, quos consumpserunt spacio 8 dierum versus Hoyis magnis laboribus, tempore asperitatis hyemis. Item dedimus tectori lapidum, Henrico, pro laboribus suis 12 stuf. de octo diebus.

AA., reg. I, 53, fol. 150 n<sup>o</sup>.

*Sarratores tegularum et aliorum operum ad novum chorum.*

Johannes dictus Wonders cum Henrico socio.

Anno Domini MCCCCLXV<sup>o</sup>, in profesto Petri ad cathedram, computavimus cum prescriptis, qui operati fuerunt sarrando tegulas et alia ad opus pretactum necessaria per estatem et hyemen prestitis usque in diem hodiernum, et habuerunt per camerarium in una dica 6100 pedes sarrationis, tam in tegulis quam in aliis ad idem opus necessariis, quodlibet centum pro 15 pl., faciunt 22  $\frac{1}{2}$  grif. 3  $\frac{1}{2}$  stuf. 1 plac. Item habuerunt adhuc ad idem opus 32  $\frac{1}{2}$  dietas estivales, quamlibet pro 3 stuf., simul faciunt 9 grif. 7  $\frac{1}{2}$  stuf., faciunt simul 32 grif. 6 stuf. 1 pl. In discomputatione premissorum habuerunt a nobis sub anno LXVIII<sup>o</sup> ligna salicina in Misselbroek op d'Elsen 4  $\frac{1}{2}$  grif. Item habuit Johannes Wonders a cellario rapas pro 11  $\frac{1}{2}$  stuf. 8 gros. sub anno LXIII<sup>o</sup>. Item idem sub eodem anno habuit 25 griffones, quemlibet griff. pro 3 plac. faciunt 18  $\frac{1}{2}$  stuf. 1 plac. Item idem sub anno LXVIII<sup>o</sup> habuit a cellerario 1 pecus pro 26 stuf. Item Henricus habuit rapas pro 24 stuf. 4 929 et hoc. sub anno LXIII<sup>o</sup>. Item idem habuit unum pecus pro 26 stuf. et hoc sub anno LXVIII. Item solvimus eis ratione certorum pratulorum et parve porcionis terre, apud ecclesiam de Misselbroek, provenientium a quodam fratre Johanne de Zichen, 6 grif. et hoc pro termino anni LXVIII, ut patet in libro computacionum de prescriptis. Item

dedimus eis tempore presentis computacionis 10 grif. 5 ½ stuf. Computacione facta usque in profesto beati Petri Apostoli anni LXV<sup>i</sup> sunt totaliter soluti.

*Item de choro novo in formis fenestrarum.*

Anno LXVI<sup>o</sup>, mensis maii die XVI<sup>a</sup>, deliberavit nobis Johannes Lyens, lapicida de Ockezeel, ex previa convencione cum eo facta duas formas fenestrarum de lapibus albis, unam scilicet orientalem chori, aliam immediate sequentem versus meridiem, pariter pro 8 coronis aureis, expensis et vehiculis suis usque in monasterio, et dabimus eciam aurige pro libalibus 4 den. Philip. In quorum discomputacione dedit nobis in subsidium magister Theodoricus Bouthaest, familiaris noster, 6 coronas aureas et nos solvimus 2 coron. aureas et 4 den. Philip., et sic est totaliter solutus.

Deinde anno LXVI<sup>o</sup>, circa finem mensis julii, imposuit magister Johannes Maes unam formam fenestre versus austrum et unam partem fenestre orientalis. Eciam fecit murum inter tecta navis ecclesie et chori, cum aliis diversis operibus hincinde factis, et habuit se tercio quinque dietas, et habuit pro se de qualibet die expensis nostris 4 stuf. pro uno famulo lathomo qualibet die 3 stuf. et pro servitore qualibet die 5 plac. 2 gross., faciunt simul 4 grif. 1 ½ stuf. 4 gros, quos solvimus. Et sic solutus.

Deinde eodem anno facta erat condicio cum quodam Jacobo de Gobberingen de faciendo tegumento lapideo ad cacumen chori. Qui fecit et deliberavit nobis vehiculis suis in monasterio 43 pedes lapidum, de quibus habemus solvere tantum 40 pedes, quemlibet pro 1 ½ stuf., faciunt 6 grif. Quos solvimus sibi ipso die Symonis et Jude. Et sic est solutus. Et promisit nobis adhuc mittere gracioso 3 pedes lapidum consimilium.

*Lapides tectoriales, dicte leyen, pro choro novo.*

Anno LXVI<sup>o</sup>, circa Omnium Sanctorum, fecimus afferri in Namurco 5.000 lapides dictos marthesos, quodlibet mille pro 4 grif., faciunt 20 grif. Item eodem instanti pro una summa continenti 12.000 leynagel, pariter pro 3 grif. 6 stuf. Item eodem instanti pro latyser 6.000, pariter 36 stuf. Item pro expensis aurigarum et aliorum ad hujusmodi vecturas requisitorum, viaggio et equis duorum curruum pariter 7 grif. 9 stuf. 2 gros, faciunt simul in toto 35 grif. 1 stuf. 2 gros, solvimus et sic solutus.

*Item lapides tectoriales leyen pro complecione tecture chori novi.*

Anno LXVI<sup>o</sup>, circa festum Thome apostoli, fecimus emi per Henricum tectorem lapidum 1.000 lapides ad ultimam complecionem tecture chori, pro quibus solvimus per eum 2 flor. ren. Item dedimus de vecturis a Trajecto usque Diest 7 flor. ren., inclusis tamen in vectura 500 lapidibus parvis, quos eodem instanti emimus pro 19 stuf., faciunt simul 6 grif. 9 stuf., quo solvimus Henrico pretacto. Et sic solutus.

*Clavi tam leynagel quam latyser pro choro novo per Henricum tectorem.*

Anno LXVII<sup>o</sup>, sabatho post Epyphaniam, computavimus cum prescripto qui adjecit tecture usque ad ipsam partem vel quasi, unam summam et 500 et adhuc 1.200 latnagel. Item adhuc 1.000 latnagel parvi faciunt simul in toto 17 griff. 9 stuf., quos solvimus sibi eodem instanti. Et sic chorus in muris, tecturis et operibus ligneis est completus et solutus.

*Ibid.*, fol. 152 <sup>vo</sup>.

*De novo choro quoad tegumentum dictum «Welfsel».*

Anno Domini MCCCCLXVII<sup>o</sup>, mensis februarii die VI<sup>a</sup>, convenimus cum Johanne Lyens, lapicida de Ockezeel, de ligaminibus lapideis dictis odiven per eum pro toto choro de albis et convenientibus lapidibus, ad formam sibi datam vel dandam per magistrum Johannem Maes, faciendis, hoc modo: videlicet quod si mensura lapidum hujusmodi fiendorum extendat se precise ad 300 pedes, dabimus sibi 40 flor. ren., quolibet computato pro 2 grif. Si vero mensura extendat se vel infra vel supra dictos 300 pedes, dabimus sibi vel defalcabit nobis pro quolibet pede 3 den. Phil. et solvemus sibi medietatem summe sibi debende tempore quo nobis omnes lapides integros et ingraliter in Arschoot, suis expensis et vehiculis, deliberabit, quod facere promisit infra hinc et principium maii proxime futurum. Reliquam vero medietatem pecunie dabimus sibi in nundinis Antwerpie autompnalibus exinde proxime futuris, presente fratre Wilhelmo pistrinario nostro in camera nostra nova. Item est condicionatum quod cum contingat eum portare lapides ad Arschoot, quod hoc bono tempore nobis insinuabit et eos ibidem, expensis et vehiculis nostris, afferri faciemus; sed ipse Johannes promisit ibidem personaliter interesse super disponendos lapides de curru ad currum ne fraus interveniat in aptando ad currum, etc. Deinde anno LXVIII<sup>o</sup>, mensis aprilis die quinto, fecimus mensurari dictos lapides. Quibus rite mensuratis, repertum est quod fuerunt in vera mensura 365 pedes, quolibet pede de istis 65 pedibus 3 den. Phil., faciunt 16 grif. 2 ½ stuf.

In deliberacione dedimus Johanni Lyens, tercia die Augusti, scilicet ipso die Stephani invencionis, in aula nostra, per manus camerarii nostri, 20 flor. ren., quolibet computato pro 20 stuf. Item eodem anno, in profesto beati Dyonisii, dedimus sibi in Lovanio, presente ibidem in hospicio nostro Henrico nepote nostro, 14 flor. ren. ut supra. Deinde anno LXIII<sup>o</sup>, aprilis die quinta, dedimus sibi in nova camera 16 grif. 2 stuf., remittenti nobis ½ stuf. Computacione facta, tenemur sibi 6 flor. ren., quolibet computato pro 20 stuf. Nota quod de primo numero defecit nobis 1 pes. Item de 2<sup>o</sup> numero, deliberato per Gerardum Coppendael et Menneken, deficiebant nobis 5 pedes, secundum magistrum Johannem Maes, quolibet pede computato pro 3 den. Phil., faciunt 18 den. Phil. in quibus nobis tenetur.

Ista omnia sunt postmodum soluta et conscripta in libello receptorum a juvenibus ad structuram et complecionem novi chori et presertim in tegumento lapideo et aliis infra chororum factis et ordinatis, ut ad oculum patet et finaliter patebit. Et sic est solutus. *Ibidem*, fol. 155 <sup>vo</sup>.

*Item de choro novo et supra statim de tegumento lapideo dicto «welfsel».*

Anno XIII<sup>o</sup> LXVII<sup>o</sup>, in anteprofesto Sacramenti, convenimus cum Johanne Kercman, pistore lapidum in Bethekem, qui deliberavit nobis expensis suis omnimodis, tam in vecturis quam aliis oneribus, 20.000 lapides, dictos kareel, bonos, bene pistos et aptos ad tegumentum lapideum dictum welfsel. infra quindenam proxime sequentem aut sine reprehensione infra tres ebdomadas proxime, quodlibet mille pro 10 stuf. faciunt 20 grif. Item dabimus sibi de vecturis de quolibet millenario a Bethekem usque in Arschoot expensis suis 10 ½ stuf. sed si plus vel minus numero apportaverit secundum hoc superius solvemus Promisit eciam deliberare bonos et laudabiles lapides, convenientes ad opus, et hoc ad dictamen lathemii nostri principalis. Quod si non fecerit, et illaudabiles deliberaverit, de illis nec solucionem nec premium vecture habebit, sed onere et dampno suis retinebit numero, dolo et fraude seclusis, presentibus apud domum suam in Bethekem, die pretacta, Johanne filio suo, Mathia et Godefrido famulis nostris et pluribus aliis de

suis servitoribus in pisturis Postea eodem anno, circa octavam beate Marie Magdalene, computavimus cum eo qui deliberavit nobis ad predictum opus 19500 lapides, ut patet in registro nostro computacionum, presertim de pactu lapidorum in Betheken, ubi defalcavit nobis de pactu debito 11.900 lapides et sic tenemur sibi 7.750 lapides faciunt  $7 \frac{1}{2}$  grif.  $2 \frac{1}{2}$  stuf. Item tenemur sibi de vecturis 20  $\frac{1}{2}$  grif. 6 plac. In deliberacione premissorum dedimus dicto Johanni, tempore istius condicionis, ad bonum computum de vecturis 5 stuf. Item solvimus per prius per fratrem Bartholomeum 2 flor. postulatos, faciunt 2 grif. 6 stuf. Item junii XX<sup>a</sup>, dedimus dicto Johanni, sub arbore dicta den olm, 5 griff. Computacione facta tenemur sibi 20 griff 2 stuf., quos solvimus sibi totaliter tempore presentis computacionis. Et sic solutus.

*Ibidem*, fol. 156.

### III.

[1467, juillet 3 — 1476, mai 12.]

*Exposita tantummodo de receptis prescriptis ad utilitatem novi chori Averbodiensis et aliorum ornamentorem ejusdem ecclesie, ut sequitur, per me [fratrem Arnoldum dudum abbatem.*

#### *Cementum sive calx emptum.*

Anno Domini MCCCCLXVII<sup>o</sup>, mensis Julii die III<sup>a</sup>, solvi pro uno plastro calcis allato in Namurco, per Henricum Thys, in curru nostro, inclusis expensis in via eundo et redeundo, pariter solvi 6 grif  $1 \frac{1}{2}$  stuf.  $2 \frac{1}{2}$  gross, solvi. Item eodem instanti, pro uno plastro calcis par Johannem Guethuys apportato expensis suis, continens  $6 \frac{1}{2}$  modios, pariter solvi 7 grif.  $1 \frac{1}{2}$  stuf., solvi. Item eodem quasi instanti, solvi pro uno magno lapide claudante tegumentum chori novi, ad bonum computum, unum flor. ren. aureum, valentem 22 stuf., faciunt 2 griff. 2 stuf. solvi. Item adhuc dedi pro eodem lapide inciso et aptato, pro opere 5 pl. solvi.

#### *Lapides kareel deliberati ad chorum per Johannem Kerckman primo loco.*

Anno LXVII<sup>o</sup>, circa mensem julii, deliberavit ad usum chori novi 7.750 lapides, quolibet mille pro 1 grif. et pro expensis suis et vecturis integralibus 20  $\frac{1}{2}$  grif. — faciunt 299  $\frac{1}{2}$  grif.  $2 \frac{1}{2}$  stuf. solvi.

#### *Johannes Lyens lapicida de odinis deliberatis.*

Anno Domini 1467, facta fuit convencio cum prescripto per medium Johannis Maes lathomii quod dictus lapicida deliberaret nobis 300 pedes odinen ad tegumentum chori pariter pro 40 flor. ren., quolibet estimato pro 20 stuf. et si ultra illum numerum pedum ulteriores fecerit, habere deberet pro quolibet pede 3 denar. phil. et impromptum fuit quod fecit ultra pretactum numerum 65 pedes ut supra faciunt per se 16 grif.  $2 \frac{1}{2}$  stuf. Sed sciendum est quod in debita mensuratione majoris numeri defecit in uno pede et in minori numero deficiebat in quinque pedibus, qui pedes detrahi debent de prescripto numero faciunt 17 den. Phil. 15 stuf. Computatis et retractis ut premissum est, tenebamur dicto Johanni Lyens pariter 94 griff. quos solvi sibi. Et sic de illis solutus.

#### *Ferrum emptum pro ancris chori in suis muris.*

Anno LXVIII<sup>o</sup> emptum fuit ferrum per dominum Bartholomeum prepositum 233 lib. ferri de Hynnensdale ad cacumen chori colligandum quolibet centum pro 22 stf.; faciunt — 5 grif.  $2 \frac{1}{2}$  stf. — solvi.

*Item calx empta et deliberata nobis per Johannem Goethuys expensis suis.*

Anno LXVII<sup>o</sup>, circa mensem decembris deliberavit pro ecclesia 6  $\frac{1}{2}$  modios calcis quemlibet modium pro 11 stuf., expensis suis, faciunt pariter — grif.  $\frac{1}{2}$  stuf. quos solvi.

Item anno LXVIII<sup>o</sup> dedi lathomis chori in positione primi lapidis tegumenti in cacumine chori pro bibalibus et curialitate  $\frac{1}{2}$  scut. phi. facit 8 stuf. — solvi.

Item eodem anno emi in Tielt 400 pedes asserum mollium pro necessariis tegumenti lapidei in choro, quodlibet centum pro 9 scut facit 3  $\frac{1}{2}$  grif. 4 stf. — solvi.

*Calx emptum Trajecti diversimode pro choro.*

Anno LXVIII<sup>o</sup> circa mensem marcii attulit unus currus de nostris in Trajecto 6 mod. calcis, mesure Hoyensis pariter emptos et solvi — 26 stuf. solvi.

Item consumperunt aurige spacio trium dierum in via, inclusis viaggiis et aliis oneribus, pariter — 6 stuf. 11 gros. — solvi.

Item consumserunt n Trajecto per unam noctem cum equis 19 stuf. — solvi.

Item pro havena — 6 stuf. — solvi.

Item uni mulieri de layen — 1 stuf. — solvi.

Item pro uno straetkorf ad calcem oportunum 3 stuf. — solvi.

*Item adhuc 3<sup>o</sup> pro calce.*

Anno XIII<sup>o</sup> LXVIII, circa festum Palmarum, iterum portavit Henricus Tys noster cum curru nostro a Trajecto 54 vasa calcis, mesure Trajectensis estimata pro 29 stuf. 7 plac. — solvi. Et consumperunt cum equis suis et affraxionis unius axe de curru reformate et aliis extraordinariis, spacio quinque dierum pariter 29 stuf 8 gros. — solvi.

Item eodem quasi instanti, portavit Johannes Guethuys 8 mod. calcis 3  $\frac{1}{2}$  vasa mesure Thenensis, quemlibet modium pro 11 stuf. faciunt — 91 grif. 21 stuf. 61 gros. — solvi.

Item de vecturis a Thenis usque in monasterio 3 grif. 2 stuf. — solvi.

Summa hujus per se — 18 grif. 3 stuf. 8  $\frac{1}{2}$  gros.

*Item lapides kareel empti 2<sup>o</sup> loco apud Johannem Kercman diversimode ut sequitur.*

Anno LXVIII<sup>o</sup>, circa principium Aprilis, empti fuerunt erga prescriptum 1.716 lapides, millenaro estimato pro 12 stuf. licet nimium, ad monasterium apportati tam precio quam sine precio scilicet gratis. In primis vicini nostri in Testelt apportaverunt a Bethecom usque in monasterio graciosae sine premio vecture 4.800 lapides. Item in profesto Pasche portavit Johannes Kercmans 400 lapides et eodem die portavit Henricus Thys in curru nostro 900 lapides. Item antea, in Cena Domini, portavit idem Henricus Thys in curru nostro, expensis nostris, 1.000 lapides. Item feria quinta post Pascha portaverunt Johannes Martini et Johannes Porters simul 700 lapides. Item feria sexta et sabbato post Pascha duo currus nostri portaverunt 3.600 lapides. Item feria 2<sup>a</sup> post dominicam Quasi modo portaverunt Johannes Hubens et Johannes Martens simul 700 lapides. Item Johannes cupifex noster portavit eodem die 350 lapides. Item eodem die portavit Henricus Thys in curru nostro 950 lapides. Item sequenti die, scilicet feria 3<sup>a</sup> portavit idem Henricus Thys in curru nostro 1.000 lapides.

Summa lapidum prescriptorum emptorum et deliberatorum ut prescribitur 15.466 lapides, quodlibet millenarium pro 12 stufs faciunt simul — 18  $\frac{1}{2}$  grif. et remisit nobis 16 lapides. Solvi totum.

*Sequuntur premia vecturarum prescriptorum lapidum per Johannem Kercman a Bethecom usque in monasterio quodlibet mille pro 12 stuf.*

Anno LXVIII<sup>o</sup> circa dominicam Judica, venerunt quinque currus et portaverunt 1716 lapides, millenar. pro 11 stuf. expensis suis: faciunt 18  $\frac{1}{2}$  stuf. 9 gros — solvi. Item in vigilia Pasche dedi Arnoldo filio Kercman de vectura 300 lapidum 3 stuf. 7  $\frac{1}{2}$  gros. Item feria quinta post Pascha dedi Johanni Martini cum suo socio de 700 lapidibus pariter 7 stuf. Item feria 2<sup>a</sup> post dominicam Quasi modo Johanni Huberti cum socio de 700 lapidibus 7  $\frac{1}{2}$  stufs 4 gros. Item Johanni cupifici nostro dedi de 32 lapidibus apportatis 3  $\frac{1}{2}$  stuf. 3 gros.

Summa hujus vecture lapidum per se 4 griff.  $\frac{1}{2}$  stuf. 4  $\frac{1}{2}$  gros. residue lapides portati fuerunt gracieose inclusis curribus nostris.

*De duabus formis lapideis factis per Johannem Lyens lapicidam.*

Anno MCCCCLXVIII<sup>o</sup>, fecit prescriptus per conventionem duas formas fenestrales chori novi, deliberatas in Arschot cum suis requisitis, qualibet pro 6 petris, quolibet computato pro 18 stuf. expensis suis; faciunt — 21  $\frac{1}{2}$  grif. 1 stuf., quo solvi sibi.

*Operarii ad tegumentum chori.*

Anno Domini MCCCCLXVIII<sup>o</sup>, ipso die Mathie apostoli, venit huc magister Johannes Maes lathomus, qui in crastino ejusdem diei incepit operari sub condicionibus factis cum eo de tegumento lapideo chori fiendo, primo preparando subtersticia operis in dietis, quique a dicta die beati Mathie apostoli operatus fuit usque ad feriam quintam post dominicam Invocavit et sequenti die incepit operari ad principale opus et habuit ab illo die usque in profesto Inventionis Sancte Crucis 51 dietas pro se solo de qualibet 3 stuf. 8 gros. faciunt 12 grif. quos solvi sibi.

*Petrus filius Johannis Maes lathomus.*

Anno Domini MCCCCLXVIII<sup>o</sup>, feria quinta post dominicam Invocavit incepit operari lathomando et continuavit usque ad dominicam primam post octavam Pasche et habuit infra illud tempus 33 dietas, qualibet estimata ad 4 cromster qui faciunt de una dieta solum 22 stuf. 4 gros. et faciunt dicte 33 diete simul 8 griff. 8 stuf., quos solvi.

*Gregorius lathomus.*

Anno et die prescriptis intravit iste, scilicet feria quinta post Invocavit, et operatus est usque ad dominicam primam post Quasi modo et habuit 33 dietas, qualibet sicut Petrus 4 cromster, et habuit adhuc postea 1 dietem consimilem, faciunt simul 9 griff.  $\frac{1}{2}$  stuf. 4 gros., quos solvi.

*Walterus Lichtvoet lathomus.*

Anno prescripto, a dominica Oculi usque ad dominicam primam post octavam Pasche, habuit prescriptus 30 dietas, quamlibet pro 2  $\frac{1}{2}$  stuf., faciunt simul 7  $\frac{1}{2}$  griff., solvi.

*Johannes Tael lapicida.*

Prescriptus habuit hac vice propter distanciam vie a domo sua usque ad monasterium de qualibet dieta 3 stuf., licet nimium, et habuit 19  $\frac{1}{2}$  dietas, quamlibet pro 3 stuf., faciendo quatuor lapides clausurales tegumenti chori novi in cacumine, faciunt 2 grif.

8 ½ stuf., solvi. Item Petrus Wall, servitor et portator calcis, qui servivit usque in festo Inventionis Crucis a feria quinta post Invocavit et habuit in dietis de tempore intermedio 37 ½ dietas, quamlibet pro 2 cromster faciunt simul 5 grif.

*Petrus Huener servitor lathomorum.*

Anno lxxviii<sup>o</sup> feria quinta post Invocavit, intravit serviendo et operatus fuit in dietis usque in profesto Inventionis S. Crucis ejusdem anni inclusive, et habuit in dietis de tempore intermedio 37 ½ dietas qualibet pro 2 cromster faciunt simul 5 grif.

*Bartholomeus carpentator.*

Anno predicto prefatus operatus est ad preparandum subterstidia pretacti tegumenti chori, et habuit 15 dietas, qualibet pro 7 stuf., faciunt 15 stuf., solvi.

*Johannes Cottens servitor in choro novo.*

Prescriptus recepit successive per convencionem factam cum eo, expensis nostris, et intravit ipso die Cinerum anno lxxviii<sup>o</sup>, serviendo continuatis diebus usque ad dominicam in octava Pasche ejusdem anni et habuit 43 ½ dietas, qualibet estimata ad 7 den. Phil. faciunt 3 ½ grif. 4 gros, solvi.

*Thomas dudum hospitalarius, servitor ad chorum.*

Anno prescripto, predictus incepit servire in dietis sabbato ante domnicam Letare Jherusalem et continuavit usque in profesto Inventionis sancte crucis expensis nostris et habuit in dietis pariter 26 ½ dietas, qualibet 7 den. Phil., faciunt 2 grif. 2 stuf. 4 gros, solvi.

Item Johannes vicinus seu socer Johannis Cottens, servitor et portator lapidum et cementi, ad idem opus habuit a feria 2<sup>a</sup> post dominicam Judica usque ad dominicam primam post octavam Pasche 14 dietas, qualibet pro 1 den. Phil., faciunt simul 11 ½ stuf. 4 gros, solvi.

*Henricus pictor de Diest de pictura chori in cacumine ex condicione pro 40 griff.*

Anno Domini MCCCClxviii<sup>o</sup>, circa festum beati Johannis Baptiste, completa pictura chori in cacumine, sicut in figuris aureis et picturis colorum apparet et ex convencione cum eo facta simul pro 20 flor. ren., qualibet pro 20 stuf. faciunt 40 grif, quos solvi.

*Item adhuc pro diversis ad chorum novum expositis.*

A<sup>o</sup> MCCCClxviii<sup>o</sup> circa finem marcii, Laurencio cursori misso ad Ockerzeel pro Johanni Lyens lapidica pro bibalibus 1 ½ stuf.

Item pro 4 bastezeel 4 stuf.

Item pro metsdraet 2 stuf. 1 pl.

Item Theoderico, messori mericarum, qui per Quadragesimam laboravit ad opus chori novi serviendo tanquam famulus noster conducticius expensis nostris pro bibalibus ex gracia 10 pl. solvi.

Item Henrico Tys aurige nostro cum socio suo afferendo lapides in Bethecom pro bibalibus in via 7 stuf. 3 gros.

Item solvi pro licopio in Turnout per dominum prepositum, tempore condicionis facte de lapidibus pavimentalibus piscendis ibidem pro choro 5 stuf.

Item aurigis nostris, tunc ibidem lapides afferentibus, pro bibalibus 1 stuf. 3 gros, solvi.

Item eodem anno convencio facta fuit cum Johanne Maes lathomo cum sex operariis operantibus ad tegumentum chori, secluso magistro Johanne Maes quod quilibet eorum de sex haberet qualibet die 3 quartas cervisie labeti et habuit quilibet eorum de sex pretactis 40 dies taxatas et computatas ad sex amas cervisie valoris prescripti pro quibus solvi apud Lambertum braxatorem in Testelt pariter 6 grif. Et sic solutus.

Item Laurencio cursori misso Turnout propter lapides pistos ad chorum pro bibalibus, 2 den. phi.

Item eodem anno decembris die xiiij<sup>a</sup> dedi per pistrinarium pro certis foliis argenti cum centum foliis aureis pariter pro una veste depingenda per investitum de Verle ad summum altare applicanda 2 grif. 1 stuf., solvi.

Item anno lxix<sup>o</sup>, die beati Pauli apostoli, vocato Henrico Maes de Herentals ad ornandum ecclesiam cum calce pro bibalibus in via 1 den. phi. solvi.

*Lapides pisti in Turnout pro pavimento chori novi.*

Anno Domini MCCCClxviii, circa medium maii, fecit fieri dom. Bartholomeus, tunc prepositus, licet diversis, vicibus, pariter 4000 lapides, quodlibet mille pro 14  $\frac{1}{2}$  stuf., faciunt 5 grif. 8 stuf., solvi.

Item adhuc 150 lapides quodlibet centum pro 5 pl. 5 gros. faciunt, 2 stuf. 4  $\frac{1}{2}$  gros, solvi.

Item adhuc per Johannem Cuper 2000 lapides parvos et simplices quodlibet mille pro 8 stuf. faciunt, 10 stuf. et faciunt simul prescripta per se, 7 grif. 8 stuf. 4  $\frac{1}{2}$  gros, solvi.

*Vecture prescriptorum lapidum a Trajecto usque monasterium cum viaggiis.*

Anno prescripto, circa festum Penthecostes, portaverunt certi de Verle, expensis suis 1500 lapides, quodlibet centum pro 1  $\frac{1}{2}$  stuf., faciunt, 22  $\frac{1}{2}$  stuf. et pro viagio in Turnout 3 pl.

Item currus noster maior portavit mille lapides et pro expensis aurigarum 5  $\frac{1}{2}$  stuf. minus 3 gros et pro viagio 1 pl.

Item adhuc illi de Verle de vecturis 1500 lapidum, de quolibet centum 1  $\frac{1}{2}$  stuf. faciunt, 22  $\frac{1}{2}$  stuf. et viaggiis 3 pl.

Item Johannes Cuper portavit 150 lapides duplices et 2000 lapides simplices pariter pro, 21 stuf., solvi.

Summa hujus vecture, viaggi et expensarum pariter per se 7 grif. 2 stuf. 3 gros.

*Vitriřex in Lovanio, Rumoldus Kelderman.*

Anno Domini MCCCClxviii, ipso die Johannis ante portam latinam facta fuit convencio cum prescripto de fenestra vitria per eum facienda retro summum altare, in parte orientali laudabiliter de vitro francico et habere debebat de quolibet pede puri vitri, sine picturis, mesure Lovaniensis 2 stuf. cum certis condicionibus adjectis.

Item eodem anno, mensis maii, die XXI computatum fuit cum eo de mensuris pedum et repertum fuit quod deliberavit 138 pedes duplicis vitri depicti quemlibet pedem ad 4 stuf.

Item 34 pedes simplicis vitri, quemlibet pedem 2 stuf. faciunt simul, 40 grif. quos ego fr. Arnoldus solvi; et famulis suis ex gratia 3 stuf. et 1 den. Phil.

Item aurigis nostris afferentibus vitrum in Lovanio pro bibalibus, 5 pl. solvi.

*Item exposita ad perficiendum chorum in formis fenestrarum vitriarum, dealbandum chorum, faciendum novum altare summum et pavementum ejusdem chori.*

Anno lxviii<sup>o</sup>, in crastino Petri ad vincula, intravit M. Johanniēs Maes ad opera pretacta

et operatus fuit cum suis usque in sabbato Assumptionis Beate Marie Virginis et habuit 11 dietas, quamlibet pro 3 stuf. 8 gros faciunt 3 ½ grif. 1 ½ stuf. 4 gros, solvi.

*Gregorius lathomus.*

Prescriptus habuit in tempore pretacto 10 dietas, qualibet 4 cromster faciunt, 2 ½ grif. 1 ½ stuf. 4 gros, solvi.

Item Petrus Wall a pretacta die, scilicet Petri ad Vincula usque ad sabbatum ante festum Assumptionis beate Marie Virginis habuit 11 dietas qualibet 2 cromster faciunt, 13 ½ stuf. 4 gros et ex gratia 10 pl., solvi.

Item Petrus Huveneri in eodem tempore habuit 10 dietas, qualibet 2 cromster, faciunt 13 stuf. 8 gros, solvi.

*Lapidica Ludovicus de Geel.*

Anno precripto, mense Augusto, preparavit nobis lapidem superiorem scilicet mensam summi altaris cum aliis ad idem altare necessariis et habuit 81 dietas se secundo qualibet die pro ambobus simul 5 stuf. faciunt, 4 grif. 2 ½ stuf., solvi.

*Henricus Maes cum Mychaele filio suo ad idem opus.*

Prescriptus habuit pro se solo 3 dietas 3 stuf. et filius 3 dietas qualibet 1 ½ stuf. faciunt pariter in toto, 1 ½ grif. 3 stuf., solvi.

Item servitor Henrici Maes habuit 4 dietas qualibet 2 cromster faciunt 5 stuf. 8 gros, solvi.

*Licencia optenta a domino Leodiensi consecrandi chorum novum.*

Anno domini MCCCCxix, Januarii die xix, dedi per fratrem Bartholomeum tunc prepositum domino sigillifero Leodiensi ad opus domini Leodiensis pro dicta licencia consecrandi 4 coron. aur. 1 flor. bavaricum et den. phi., faciunt pariter, 11 grif. 4 ½ stuf. 8 gros, solvi.

*Consecratio novi chori cum duobus altaribus per suffraganeum Leodiensem.*

Anno Domini MCCCCxix, ipso die beati Modesti, consecravit episcopus Liberiensis, suffraganeus Domini Leodiensis summum altare ecclesie Averbodiensis, in honore Sancte Trinitatis, beate Marie Virginis et beati Johannis Baptiste, ac eciam novum altare, retro summum altare in honore sanctorum episcoporum et confessorum Augustini Martini et Stephani prothomartyris. Unde predictis choro et altaribus consecratis, dedi dicto suffraganeo pro suis expensis et laboribus cum aliis requisitis pariter, 20 flor. ren. quolibet computato pro 20 stuf. et sic solutus.

Item clerico suo 2 grif.

Item pro vino renensi et panibus albis, 6 stuf., solvi. \*

*Item calx seu cementum emptum.*

Anno lxxix, marcii xvi pro duobus modis calcis per Johannem Guethuys mensure Hoyensis, emptis pariter pro 2 grif. 2 stuf., solvi.

Item pro vecturis ejusdem expensis suis 15 stuf., solvi.

Item dedi Johanni, cupifoci nostro afferenti dictam calcem in parte per currum suum 1 ½ stuf.

*Lathomi de Arschot facientes novum altare retro summum altare in dietis.*

In primis inceperunt operari subscripti in ebdomada post *Letare Jherusalem*, anno prescripto et habuit Petrus magister operis 2 dietas in dicta ebdomada, qualibet pro 2 stuf. faciunt 4 stuf., solvi.

Item Johannes filius 2 dietas qualibet pro 2 stuf., faciunt 4 stuf., solvi.

Item Stephanus, filius suus, 2 dietas qualibet, 1  $\frac{1}{2}$  stuf., faciunt 3 stuf., solvi.

Item post dominicam *Judica* usque ad festum Palmarum, habuit Petrus per se quinque dietas, qualibet ut supra, scilicet 2 stuf., faciunt 10 stuf., solvi.

Item Johannes, filius ejus 5 dietas qualibet 2 stuf., faciunt 10 stuf., solvi.

Item Stephanus, filius ejus, 5 dietas, qualibet 1  $\frac{1}{2}$  stuf., faciunt 7  $\frac{1}{2}$  stuf., solvi.

Item a dominica die Palmarum usque in Cena Domini, habuit Petrus iterum quatuor dietas, quamlibet pro 2 stuf., faciunt 8 stuf., solvi. Item Stephanus habuit similiter 4 dietas quamlibet pro 1  $\frac{1}{2}$  stuf., faciunt 6 stuf., solvi.

Item habuimus adhuc a Petro predicto ad idem opus calcem Machliniensem pro 12 stuf., solvi.

Insuper in ebdomada paschali habuit Petrus ad idem opus 3 dietas qualibet 2 stuf., faciunt 6 stuf., solvi. Item Johannes totidem dietas, qualibet 2 stuf., faciunt 6 stuf., solvi. Item Stephanus habuit 3 dietas qualibet 2 stuf. faciunt, 4  $\frac{1}{2}$  stuf. solvi.

Item iidem lathomi habuerunt post octavam Pasche, scilicet Petrus, Johannes et Stephanus dietas, Petrus scilicet 19 dietas ut supra, Johannes 11 dietas qualibet 2 stuf., Stephanus 19 dietas qualibet pro 1  $\frac{1}{2}$  stuf. faciunt simul in hiis ultimis dietis 10 grif. 3  $\frac{1}{2}$  stuf. remiserunt nobis graciose et solvi eis de istis 10 grif. Et sic soluti.

Summa horum lathomorum statim prescriptorum per se facit 18 grif. 9 stuf. per me solutos.

*Johannes Lyens lapicida de una nova forma lapidea facta per eum in una dimidia fenestra chori versus meridiem.*

Anno Domini MCCCClxix mense marcii, apportavit nobis dictam formam pro qua dedi sibi ex convencione previa et forma per eum deliberata Lovanii in hospicio nostro 7 grif. 6 stuf. Et sic solutus.

*Wilhelmus vitrifex Diestensis.*

Prescriptus Wilhelmus anno Domini MCCCClxx vel circiter fecit in capella sanctorum apostolorum unam fenestram vitream versus meridiem continentem de novo vitro cum una ymagine beati Johannis Baptiste, continentem in mensura 49 pedes, quemlibet pede pro 7 pl. faciunt, 8  $\frac{1}{2}$  grif. 3 pl. et dedi sibi adhuc ex gracia pro bibalibus 4 plac. et sic de hoc solutus.

Item quasi eodem tempore fecit unam parvam fenestram in dormitorio pro 8 stuf. quos solvi.

Item anno lxxjº circa Epyphaniam fecit unam tabulam vitri in una fenestra navis ecclesie versus meridiem, in cacumine, obstruxit fenestras in capitulo, obstruxit eciam certa foramina in magna fenestra rectorii occidentali ac eciam unam partem fenestre in liberaria, atque obstruxit unam fenestram in choro Johannis Evangeliste et solvi sibi pro omnibus 3 grif. Et sic solutus.

*Idem Wilhelmus vitrifex Dyestensis de dimidia fenestra in choro versus meridiem.*

Anno lxxj, mensis Julii die vij, computavimus cum eo qui fecit de novo integrum et

purum vitrum in dimidia fenestra in choro versus meridiem, cum suis lijsten continenti cum lijsten, in mensura 90 pedes, quolibet estimato ad 7 pl. faciunt, 15 grif. 7 ½ stuf. quos solvi. Et sic solutus.

*Scrifices de Lovanio Johannes et Egidius cum 1 juvene.*

Anno lxxix<sup>o</sup>, mense aprilis, inceptum prescripti operari ad opera lignorum chori novi et operati fuerunt a dicta die continuatim diebus feriatis usque ad terciam diem mensis junii ejusdem anni inclusive et habuit unusquisque eorum, scilicet Johannes et Egidius 31 dietas, qualibet estimata ad 2 stuf. faciunt 12 griff. 4 stuf.

Item juvenis de quo fit supra mencio habuit grosso modo 4 stuf. et Egidius graciose 2 stuf.

Item anno lxxj<sup>o</sup> in principio maii, habuit Johannes duas dietas et similiter Egidius 2 dietas faciendo bancum novum penitenciale in capitulo, qualibet die pro quolibet 2 stuf. faciunt — 8 stuf.; solvi. — Item adhuc quilibet eorum scilicet Johannes et Egidius habuit 1 dietam estimatam pro uno solo 10 pl. faciunt, 15 stuf.

Summa data scrificibus pretactis per se, 14 griff. 3 stuf.

Item idem scrifices, scilicet Johannes et Egidius reparando stipites angulares ligneos cum suis appendiciis apud summum altare habuit quilibet eorum 3 dietas, qualibet pro quolibet 10 pl. faciunt 15 stuf. solvi.

Deinde anno lxxij<sup>o</sup>, circa festum Marie Magdalene, fecerunt in choro quinque alas angelicas de lignis suis propriis pariter pro 7 stuf. solvi.

*Item exposita circa reparacionem tecture ecclesie, dormitorii camere comitis et ceterorum edificiorum claustralium.*

Anno Domini MCCCClxxix<sup>o</sup>, per estatem reparata fuerunt tecta claustralia infra monasterium, scilicet in locis pretactis que multis annis effluxis ruinam passa fuerunt tam de lapidibus tectoralibus, tegulis, ferro et aliis necessariis etc. unde in subsidium hujusmodi reparacionis, que gravibus expensis facta fuit per fratrem Bartholomeum, tunc prepositum dedi sibi de pecuniis a juvenibus levatis 40 griff. ut patere potest in sua computacione formali. Et sic solvi.

*Henricus pictor in Diest de picturis crucifixi in choro cum dependentiis.*

Anno lxx julii die xxviii, computavi cum prescripto de depictione et reformatione crucifixi in choro atque ymaginum adherencium et astancium ac pulpitorum cum similibus, qui peciit de illis operibus reparatis, deauratis et coloratis pariter — 20 griff. quos solvi sibi eodem instanti et sic solutus.

Item eodem quasi instanti, solvi Johanni de Beverloe scrifici de Diest de opere ligneo crucifixi de suo labore et premio 13 ½ stuf. et sic solutus.

Item idem Henricus pictor computavit mecum anno lxx<sup>o</sup> mensibus augusti et septembris de operibus picture successive operatis in interioribus chori tam ad sedes presbiterales, capsas reliquiarum, lavatorii, ymaginis beate Marie Virginis ad preposituram quam eciam ad renovacionem tabule summi altaris, unacum deauracione singularum parcium prout apparent: peciit pariter in sua consciencia meruisse tam de substancialibus et materiis adhibitis et laboribus factis simul, 16 griff. quos dedi sibi.

Item anno lxxij circa Pascha dedi eidem Henrico pictori de picturis octo alarum angelicarum in choro ante summum altare stancium pariter, 2 griff.

*Lapicide in die Reepnoert Johannes et Henricus.*

Anno lxxj in augusto fecerunt nobis 2 lapides notabiles pro sustentacione duarum columpnarum dictarum posten apud summum altare pariter pro 4 griff. quos salvi eis.

*Lapis superpositus monumento Domini Johannis Balduini, dudum abbatis  
monasterii nostri.*

Anno lxxij, mensis januarii die vj, solvi per Petrum hospitem nostrum Machliniensem pro dicto lapide preparato et in Machlinia deliberato et expensis nostris afferendo, 6 flor. ren. 1 ½ stuf. et de vecturis navigii 10 stuf. et sic solutus.

*Horologium novum cum suis campanis et aliis requisitis.*

Anno Domini MCCCClxxj, in crastino beate Katharine virginis, ex consensu conventus dedi fratri Bartholomeo tunc preposito, ad dictum horologium perficiendum cum suis requisitis et pecuniis a me receptis a juvenibus ad utilitatem ecclesie 100 griff.

Item anno lxxijº, feria 2ª Penthecostis, dedi eidem Bartholomeo ad idem opus 100 griff.

*Pannus emptus Antwerpje pro cortinis chori.*

Anno lxix, emit Henricus hospes noster Lovaniensis in nudinis Antwerpiensibus 2 pannos de zay, blavei et rubei coloris, pariter inclusis expensis propter hoc factis 19 griff. 2 stuf. quos solvi.

Item eodem instanti emit prepositus sex cingulos pro ornamentis chori pro 7 ½ stuf., solvi.

Item anno lxxj feria 2ª post octavam Assumptionis beate Marie Virginis convenimus cum una muliere in Lovanio que fecit dictas cortinas, cui dedi pro serico et aliis necessariis emptis et per eam expositis 15 stuf. Item anno lxxij feria 3ª post Mathei ewangeliste dedi adhuc eidem mulieri ad opus perficiendum et ad frangien pariter 15 stuf. salva tamen factura principali fienda.

Item dedi pro 2 lib. circularum dictorum ringe metallinos ad cortinas pariter 5 stuf.

Item dedi adhuc ad easdem cortinas perficiendas 7 uncias ½ settyen de serico, qualibet uncio 8 stuf. et pro frangiis 6 faciunt 6 grif. 4 stuf. solvi per prepositum.

Item dedi Elysabeth hospitisse nostre Lovaniensi de factura principali cortinarum pro suis laboribus et interesse longi temporis pariter 5 griff.

Item dedi de reparacione cortinarum altaris beate Marie Virginis 2 stuf.

*Ligna scrinalia empta pro choro.*

Anno lxix, circa principium Aprilis, empta fuerunt in Lovanio 15 screynhout pariter pro 49 stuf. pro choro novo, faciunt 4 griff. 9 stuf., solvi.

Item solvi de vectura navigia a Lovanio usque huc 6 stuf., solvi.

Item solvi de vectura navigia pro fenestra lapidea chori a Lovanio usque ad Testelt, facta per Johannem Lyens ut supra folio 2º, 7 stuf. Et sic solutus.

Item anno lxix, empta fuerunt certa ligna mollia ad novum bancum capituli pro 12 stuf. — Solvi per prepositum.

*Faber de Diest Judocus de ferramentis capse reliquiarum in choro.*

Anno lxix, circa mensem maii, computavi sum fabro prescripto qui fecit omnia ferramenta nove capse in choro ad reliquias in ea collocandas et conservandas cum

quatuor seris et suis clavibus in numero, inclusa eciam corrone ferree pendentis ante chorum novum cum similibus pariter pro 17 griff. 1 stuf. Et sic solutus.

Item eodem anno in profesto beati Martini portavit custodi nostro clausuras ferreas ad promptuarium custodie retro summum altare cum suis clavibus pro quibus solvi sibi 8 stuf. et 10 gros. pro famulo.

Item dedi eodem quasi instanti pro 200 clavis parvis ad capsam reliquiarum 10 ½ pl.

Item circa idem tempus fecimus fieri tres ymages ligneas in Lovanio positas in cacumine capse reliquiarum in choro novo pro quibus dedi per Henricum hospitem nostrum ibidem 8 stuf. Et sic solutus.

Item dedi Arnoldo Yliaes, per prepositum de reparacione candelabrorum, turibili in choro 5 ½ stuf.

*Item calx seu cementum emptum Namurci pro dealbacione totius ecclesie.*

Anno lxi, in profesto sancte Trinitatis, deliberavit Johannes Guethuys unum plastrum calcis continentis 8 modios 3 halstaria, expensis suis, quolibet modio computato pro 11 stuf faciunt 9 griff. 2 stuf. 3 gros. Solvi.

*Calix unus chori cothidianus effractus in Lovanio de novo in alia forma reformatus, deauratus et iterum reconsecratus, commissus custodi in sua capsula.*

Anno Domini, MCCCCxxij circa mensem februarii factum fuit de calice ut in titulo prescripto reformato per magistrum Rodulphum aurifabrum Lovaniensem, cui dedi pro argento per eum addito calici novo 10 stuf. et 1 quartallum nobile anglie valens 13 ½ stuf. ad deaurandum; faciunt simul 2 griff. 3 ½ stuf. Solvi.

Item pro consecracione calicis pretacti liberaliter nescio quid.

*Pecunie concesse domino Bartholomeo abbati tempore quo fuit prepositus monasterii ex pecuniis oblati per novicios receptos per me ad ordinem ex causis subscriptis.*

Anno Domini MCCCCxxij, ipso die Mathei evangeliste, concessi preposito tunc prescripto 35 flor. renens., quolibet computato pro 21 stuf. faciunt 73 griff. 5 stuf. de quibus omnibus faciet racionem.

*Lathomi novissimi Petrus de Arschot cum suis sociis.*

Anno lxx circa mensem ..... iterum operatus est Petrus pretactus ad fenestras chori imponendo formas fenestrarum et alia ad illud opus necessaria et habuit primo 4 dietas, qualibet 2 ½ stuf; faciunt 10 stuf. Solvi.

Item Jaspas habuit ad idem opus 3 diet. qualibet die 2 stuf.; faciunt 6 stuf solvi.

Item famulus suus habuit 3 dietas, qualibet 1 stuf. 8 gros. faciunt 4 stuf. Solvi.

Item pro cordilis bast necessariis ad opus predictum 2 den. phi. Solvi.

Item famulo lathomorum de diversis serviciis graciose 10 gros.

Item anno lxxj<sup>a</sup>, circa medium aprilis, Petrus lathomus habuit 3 dietas ponendo formas in dimidia fenestra, qualibet pro 21 stuf. et Stephanus eius filius, similiter 3 dietas qualibet pro 2 stuf. faciunt 13 ½ stuf. Solvi.

Summa summarum omnium receptorum prescriptorum ut supra de receptis patet facit 1.000 griff.

Summa summarum omnium expositorum facit 1.550 griff. 2 stuf. 4 gros.

Et sic anno Domini MCCCCxxvj<sup>a</sup>, mensis maii die xij, computatis et discomputatis dictis receptorum et expositorum, excedunt exposita ultra recepta ad 5 ½ griff. 2 stuf.

4 gros. In quorum discomputatione indilate recepi ego frater Arnoldus ex bursa novicio-  
rum de qua supra fit mencio 2 griff.  $\frac{1}{2}$  stuf. 7 gros.

Et sic conclusionem factam finali, tenetur mihi magister fabricae ecclesiae Averbodiensis  
2 griff.  $\frac{1}{2}$  stuf. gros.

AA., I, reg. 4, pl. 25-29.

#### IV.

1470, janvier 15. — 1473, c. 11 avril. — *Reçus et dépenses pour le placement de l'horloge  
et des cloches dans la tour nouvelle.*

*Horologium novum cum campanibus et turri nova factis anno lxxjº.*

Anno Domini xiiiº lxxj, circiter festum Palmarum, feci ego Bartholomeus de Valgaet,  
prepositus Averbodiensis, de consensu domini mei Averbodiensis, fieri novum horologium  
cum campanis quinque in solarium et turri nova in navi edificatis et solvi prout sequitur.

*Carpentatores facientes turrim.*

Primo Mathias carpentator habuit 61  $\frac{1}{2}$  dietas quolibet dieta 2 stuf. expensis nostris.  
Johannis habuit 66 dietas quolibet dieta 2 den. phil. Item Wilhelmus 3  $\frac{1}{2}$  dietas, quolibet  
2 den. phil. Item Walterus 24  $\frac{1}{2}$  dietas, quolibet dieta 2 den. phil. Item quidam magister  
Johannes 45  $\frac{1}{2}$  dietas, quolibet 1 stuf.; faciunt pariter 30 griff. 8  $\frac{1}{2}$  stuf. quos solvi.  
Et sic solutus.

*Sarratores.*

Johannes Jacobi et Johannes filius Bartholomei Petri operati fuerunt nobis ad  
prescriptum opus, sarrando et habuerunt 25 dietas, quolibet dieta pro ambobus pariter  
3 stuf., faciunt 7  $\frac{1}{2}$  griff. quos solvi. Et sic solutus.

*Tectores laterum.*

Johannes Piloeker habuit 34  $\frac{1}{2}$  dietas, quolibet dieta 2  $\frac{1}{2}$  stuf. Item Adrianus habuit  
25  $\frac{1}{2}$  dietas, quolibet dieta 2  $\frac{1}{2}$  stuf. Item Wilhelmus famulus in faciendo solarium  
plumbeum habuit 6 dietas quolibet 2  $\frac{1}{2}$  stuf. Item adhuc 16  $\frac{1}{2}$  dietas serviendo tectoribus,  
quolibet dieta 1 stuf.; faciunt pariter 17 griff. 9 stuf. quos solvi. Et sic solutus.

*Lathomii.*

Item Henricus Maerer de Herenthals habuit 3 dietas, quolibet dieta 3 stuf. Item  
Wilhelmus famulus habuit 3 dietas, quolibet 1 stuf. 8 gros. Item lapicida aptando lapides  
ad horelogium  $\frac{1}{2}$  dietam 5 pl.; faciunt pariter 14 stuf. 1 pl. quos solvi. Et sic solutus.

*Campane empte et reparate ad dictum opus.*

Primo anno lxxiiiº, circiter dominicam Palmarum, emi erga Henricum Boys in Lovanio  
majorem campanam in turri pendentem, ponderantem 980 libras, quodlibet centenarium  
pro 8 petris et 12 stuf. In deliberacione habuit a nobis unam parvam campanam quam  
afferri fecimus ex curte de Wahanges ponderantem 420, quodlibet centenarium ut supra  
valoris. Et sic tenemur sibi 560; faciunt pariter 88  $\frac{1}{2}$  griff. quos solvi diversis vicibus  
per Henricum de Roete et solvi adhuc pro licopio 11 stuf. Et sic solutus.

Item solvi pro vectura campane prescripte a Bruxella usque Lovanium 15 stuf. Item

pro theolonio 4 stuf. 3 pl. Item afferendo campanam in Wahanges pro cervisia potata 1 stuf. et pro vectura usque Lovanium 8 stuf. Et sic solutus.

*Campane in Machlinia empte.*

Item habemus a magistro Henrico clockgyeter in Machlinia 4 campanas cum uno nolo in choro ad dictum opus horelogii, ponderantes pariter 282 lib. In deliberacione habuit a nobis duas campanas ponderantes 268 lib. Computacione facta cum prescripto tenemur sibi tam de laboribus, materiis, quam ghieten, laken et carbonibus pariter 16 griff. quos solvi sibi. Et sic solutus.

Item solvi pro ponderatura et vectura pariter 4 stuf. Item consumpsi in Machlinia 5 ½ griff. 3 stuf. expediendo prescripta.

*Plumbum ad dictum opus emptum.*

Item primo in Trajecto 123 lb. plumbi ad turrin usi 54 stuf. Item adhuc una tabula ponderans 133 lb. pariter pro 5 griff. 8 ½ stuf. 1 pl. Item adhuc 36 lb. plumbi quelibet libra ½ stuf.; faciunt 18 stuf. Item adhuc una tabula plumbi pro 6 griff. apud Gerardum Branten. Et totaliter solutus. Item pro 200 lb. ferri dicti Herendaels yser apud eundem Gerardum pro 4 griff. 2 stuf.

*Exposita adhuc in diversis ad dictum opus.*

Item solvi pro confectione crucis turri ponderantem 97 lb., quelibet lb. 3 pl.; faciunt 7 griff. 2 stuf., remittente nobis 1 lb. Item sociis pro bibalibus et ponderatura 1 stuf. Item pro 3.000 latnagel ad turrin 15 stuf. Item pro ponderatura ad crucem in Diest facta 4 ½ stuf. Item pro gallo et cacobis ad pomum pariter 33 stuf. Item pro screynhouters ad solarium horelogii usis 4 griff. Item pro uno modio carbonum 6 stuf. Item adhuc pro 2.000 latnagel 12 stuf. 3 gr. Item adhuc 500 latnagel et 500 scutnagel pariter 5 ½ stuf. Item pro duabus cordis corticiis 2 ½ stuf. Item pro 1.000 scaelgien apud Theodoricum tectorem laterum in Diest dictum Blunket 3 ½ griff. 1 stuf. Item pro tinctura et deauracione crucis, galli et tabule horarum pariter apud Henricum Melder in Diest 10 griff. Item pro confectione tabule apud scrinificem 20 stuf. Item aurigis afferentibus horelogium pro expensis 4 ½ stuf 1 pl. 1 gros. Item pro vectura horelogii ad hospicium nostrum et ponderatura 3 stuf 2 gros. Item consumpsi in Diest emendo prescripta 4 ½ stuf.

*Horologium in se.*

Anno lxxj<sup>o</sup> convenimus cum magistro Johanne Vekeman in Lovanio, qui fecit nobis dictum horologium juxta convencionem cum eo factam apud Henricum vanden Roet hospitem nostrum Lovaniensem in pondere. Et habuit de quolibet centenario 10 flor. ren. quolibet computato pro 20 stuf. Et continebat in pondere 933 lb. vel circiter; faciunt pariter 93 flor. ren. 6 stuf., in quibus sibi tenemur. In deliberacione solvi prescripto quinta marcii anni lxxi<sup>o</sup>, 10 flor. ren. Postea anno lxxij<sup>o</sup>, tercia julii. solvi prescripto 40 flor. ren. Et sic tenemur sibi adhuc 43 flor. ren. 6 stuf., floreno computato pro 20 stuf. quos postea solvimus sibi in hospicio nostro Lovaniensi. Et sic solutus. Postea solvimus sibi adhuc pro reparacione certi operis reformati ad horalogium 5 griff. Et sic totaliter solutus.

AA, I, reg. n<sup>o</sup> 53 fol. 160<sup>o</sup>-161.

*Recepta per me fratrem Bartholomeum prepositum a diversis in subsidium horelogii, etc.*

Anno Domini xiii<sup>e</sup> lxx, mensis Januari die xv<sup>a</sup>, presentibus in camera domino fratre Gerardo de Venloe, investito de Nederglabbeek, et Elisabet Walscaerts accipi a predicto fratre Gerardo ad decorem reliquiarum nostrarum et specialiter Spine corone spinearum Jhesu Christi 40 griff.

Item recepi adhuc ex parte quondam fratris Wilhelmi Loven, cantoris dum vixit, per fratrem suum Mycaelem, presente cellario, 8 griff.  $\frac{1}{2}$  stuf minus. Item tenetur idem Mycael adhuc 4 griff. Postea anno lxxij, feria 4<sup>a</sup> post Judica, recepi 1 petrum aureum computatum pro 19  $\frac{1}{2}$  stuf. Deinde anno lxxiiij<sup>o</sup> recepi a Mycaele Lanen in Hasselt 19 stuf., residuum remisi. Et sic solutus.

Item recepi adhuc anno lxx<sup>o</sup>, circiter festum beati Johannes Baptiste, a quodam homine de Vorst 12 suf. in quibus idem tenebatur domino quondam Wilhelmo Wijtmans tunc investito de uno reep panni linei. Anno lxxvij<sup>o</sup>, x<sup>a</sup> augusti, recepi a decano Arscotensi, M. Petro Cortys, 15 flor. ren. minus  $\frac{1}{2}$  stuf., quolibet computato pro 20 stuf., quos quondam dominus Henricus Morren, investitus de Weelde, in extremis legavit monasterio.

Anno xiiij<sup>o</sup> lxx<sup>o</sup>, mensis septembri die xxvij<sup>o</sup>, recepi a Tielmanno colono in Stertsel 6 petr. quolibet computato pro 18 stuf., quos Johannes frater dicti Tielmanni in extremis monasterio reliquit semel dandos.

Anno lxxj, mensis februarii die secunda, recepi ex parto Petri Tuylaerts de Engberchs 20 stuf. quos idem Petrus monasterio post mortem semel reliquit.

Anno lxxj<sup>o</sup> circiter festum beati Johannes Baptista recepi de 7 modiis siliginis restantibus post mortem fratris Petri Geruns pariter apud Seventomen prope Lovanium, de quolibet modio 23 stuf. faciunt 16 griff.  $\frac{1}{2}$  stuf. et hoc de debito anni lxix cessel. Et sic solutus.

Item anno lxxj altera die post festum Katherine Virginis recepi a domino abbate ex bursa pecuniarum provenientium de noviciis vestitis, ad opus campane et horologii novi, 100 griff. et iste pecunie venerunt de fratre Gerlaco de Buscoducis.

Item anno lxxij<sup>o</sup> recepi a quodam fratre Lymano de Donck, religioso Middelburgensi, per Henricum hospitem nostrum Lovaniensem 18 griff. 8  $\frac{1}{2}$  stuf. in quibus idem frater Lymannus quondam religioso Theodorico Bouthoefs obligatus fuit ratione mutui, quos quidem denarios dictus M. Theodoricus ecclesie nostre Averbodiensi reliquit.

Item anno lxxij<sup>o</sup>, ipso die beati Marci Ewangeliste, recepi a domino ad opus prescriptum 35 flor. ren. aureos, quolibet computato pro 21 stuf. ex bursa juvenum, ordinatos ad ornamenta et decorum ecclesie.

Item eodem anno lxxij mensis maii die xxij, recepi adhuc ex bursa juvenum conventualium inde per dominum ad opus prescriptum concessos 100 griff. et de juvenibus vestitis.

*Ibidem*, fol. 160bis.

(à suivre).

## CHRONIQUE

### ACADEMIE ROYALE D'ARCHEOLOGIE DE BELGIQUE

*Séance des Membres titulaires du 8 avril 1934.*

La séance s'ouvre à 2 heures à l'Institut de Médecine tropicale d'Anvers, sous la présidence du Vicomte Ch. Terlinden, président.

Présents : MM. le Chevalier Soil de Moriamé, président honoraire, Visart de Bocarmé, vice-président, Rolland, secrétaire, de Beer, trésorier, Delen, Hasse, abbé Philippen, van de Walle, Van Puyvelde.

Excusés : MM. Bautier, Ganshof, Chevalier Lagasse de Locht, Tahon, Van den Borren, Van Doorslaer.

Le P. V. de la séance du 4 février est lu et adopté.

Le secrétaire donne lecture de lettres de remerciements de MM. Lyna, Lebeer, de Llanos y Torriglia, Vogelsang, Majkowski, Kleyntjens, élus, les deux premiers, membres correspondants régnicoles, les autres, membres correspondants étrangers.

Lecture est également faite d'une lettre de M. F. L. Ganshof, présentant sa démission de membre du Comité de Rédaction de la Revue. Des instances faites auprès de M. Ganshof n'ayant pas abouti, cette démission est acceptée. On décide de pressentir M. le Chanoine Maere, professeur à l'Université de Louvain, en vue du remplacement de M. Ganshof.

Le secrétaire fait rapport d'un entretien qu'il a eu avec le secrétaire de la Fondation Universitaire à l'occasion de l'octroi de la dernière subvention de Frs. 15.000.— accordée à la Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art. Il ressort de cet entretien que la Fondation Universitaire suggérerait à l'Académie d'accroître les recettes de la revue par le relèvement du prix de l'abonnement et par l'augmentation du nombre des abonnés. En ce qui concerne le premier point, le secrétaire de l'Académie remarque que l'on atteindra pratiquement le même but en diminuant le prix de revient, tout en maintenant les anciens prix de vente. Quant à l'augmentation du nombre des abonnés, on envisagera sérieusement les moyens de la réaliser. Etendant le sujet, on se met également d'accord pour s'entendre éventuellement avec une firme de publicité aux fins d'obtenir des annonces à insérer dans la revue.

L'ancien éditeur de la revue offrant de revendre son stock de numéros, on ne peut donner suite à cette proposition à cause de l'état précaire des finances.

On délègue pour représenter l'Académie au Congrès archéologique de Paris, MM. Paul Saintenoy et le Chanoine Maere. On s'associe moralement à la manifestation organisée à Milan en l'honneur de Mgr. Giovanni Galbiati, préfet de la Bibliothèque ambrosienne. M. Van Puyvelde représentera éventuellement l'Académie à cette manifestation.

L'acte de constitution de l'Académie en Association sans but lucratif ayant paru au Moniteur du 3 mars 1934, on agrège en bloc, aux cinq membres figurant à l'acte constitutif, tous les autres membres titulaires de l'Académie. Ceux-ci font apport à la nouvelle association de l'ancien patrimoine de l'institution.

A propos d'une partie de ce patrimoine, représentée par la bibliothèque, M. l'abbé Philippen demande des explications et émet des desiderata concernant l'ouverture régulière de ce dépôt. Après un échange de vues auquel prennent part MM. Hasse, de Beer, Van Puyvelde et le secrétaire-bibliothécaire, il est convenu qu'à titre d'essai la bibliothèque sera accessible aux membres tous les mardis à partir de 16 h. 15.

Des candidats sont présentés pour deux sièges de membre correspondant régnicole. La séance est levée à 3 heures.

*Le Secrétaire,*  
PAUL ROLLAND.

*Le Président,*  
Vte CH. TERLINDEN.

*Séance générale du 8 avril 1934.*

La séance s'ouvre à 3 heures à l'Institut de Médecine Tropicale d'Anvers, sous la présidence du Vicomte Ch. Terlinden, président.

Présents : MM. le Chevalier Soil de Moriamé, président honoraire, Visart de Bocarmé, vice-président, Rolland, secrétaire, de Beer, trésorier, Delen, Hasse, abbé Philippen, van de Walle, Van Puyvelde, membres titulaires; MM. Joly, Laes, Lavalleye, Mlle Ninane, R. P. Peeters S. J., membres correspondants régnicoles.

Excusés : MM. Bautier, Ganshof, Chevalier Lagase de Loch, Tahon, Van den Borren, Van Doorslaer, membres titulaires; MM. Closson, De Puydt, Lacoste, membres correspondants régnicoles.

Le président ouvre la séance en faisant l'éloge funèbre de Sa Majesté le Roi Albert, décédé tragiquement peu de jours après la dernière réunion de l'Académie. Il insiste tout particulièrement sur l'attention spéciale que le Souverain défunt prêtait à la recherche scientifique et se réjouit de trouver dans Son Successeur un continuateur éprouvé de Son œuvre. Il met l'Académie au courant des télégrammes de condoléances et d'hommages qui ont été adressés à Sa Majesté la Reine Elisabeth et à Sa Majesté le Roi Léopold III.

Il fait également l'éloge funèbre d'un confrère disparu, M. Louis Pâris, conservateur en chef honoraire de la Bibliothèque royale, membre correspondant de notre Académie depuis 1908, membre titulaire depuis 1914, vice-président en 1928 et président en 1929.

Le président remercie ensuite le Gouverneur et la Députation permanente de la Province d'Anvers pour l'obligeance avec laquelle ils ont bien voulu mettre le magnifique local de l'Institut Tropical à la disposition de l'Académie d'Archéologie. Une lettre leur sera adressée dans ce sens.

Le P. V. de la séance du 4 février est lu et adopté.

Le secrétaire fait lecture de télégrammes et de lettres de condoléances, envoyées à l'Académie, à l'occasion du décès de Sa Majesté le Roi Albert. Ces témoignages émanent de la Société archéologiques de Touraine, de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Rouen, de l'Académie des Sciences, Agriculture, Arts et Belles-Lettres d'Aix, de la Société Historique de Compiègne, du Lieutenant-Colonel Andrieu.

M. Van Puyvelde entretient la Compagnie de *Quelques Œuvres inconnues de Jean Brueghel de Velours*, dont le renom vient soudainement de s'accroître à la suite d'une exposition particulière ouverte à Amsterdam. Quoi qu'il ne s'agisse que d'un artiste limitant ses efforts à reproduire le réel, et qui n'a pas évolué dans le grand courant international de son époque, il convenait de remettre son talent à sa juste place.

Le R. P. Peeters S. J. procède ensuite à l'identification complète d'un dessin de Rubens pour l'église Saint-Charles (autrefois Saint-Ignace) d'Anvers. Il rappelle les antécédents de la question, passe en revue les différents dessins qui s'y rapportent et, grâce à des gravures, parvient à attribuer à Rubens une intervention directe dans l'ornementation supérieure (anges) de la façade.

La séance est levée à 5 heures.

*Le Secrétaire,*  
PAUL ROLLAND.

*Le Président,*  
Vte CH. TERLINDEN.

# BIBLIOGRAPHIE

## I. OUVRAGES.

COMTE DU MESNIL DU BUISSON. *La Technique des fouilles archéologiques. Les principes généraux.* Un volume in 8.<sup>o</sup> de 256 pages. Paris, Geuthner, 1934. Prix : 60 frs français.

J'étais, je l'avoue, assez mal disposé en ouvrant pour la première fois le livre du Comte du Mesnil car, dans le courrier qui me l'apportait je venais de trouver une récente caricature du « *Punch* ». « Ah! M. Boffin, s'écrie une brave dame au seuil de ce qui fut son jardin, *quelle idée vous avez eue de prêter ce livre sur l'archéologie à mon mari!* »

De fait, le dessin laisse deviner, dans un coin d'un véritable paysage lunaire, un monsieur qui achève de mettre à mal semis et plantations. Telle est aujourd'hui l'influence de l'archéologie active, j'allais écrire « fouillante », sur l'esprit contemporain. La moindre découverte, annoncée dans un journal local, passe à la presse mondiale. Bienheureuse est la dame du « *Punch* »! Si son Bouvard ou Pécuchet de mari avait fait ses débuts en lisant le livre qui vient de paraître, il n'y aurait pas, dans son jardin, un seul travailleur, mais toute une équipe d'au moins cent hommes, avec bennes roulantes, excavateurs et autres outils d'égale importance. C'est dire, tout à la fois, que notre auteur est fort entraînant et agréable, et également que la technique des fouilles en question est celle que l'on peut le plus généralement appliquer *in partibus infidelium*. Un mot de sous-titre devrait, évidemment, nous avertir que les chantiers où le Comte du Mesnil nous introduira sont ceux de l'Asie Antérieure.

Excellent manuel pour les fouilleurs, l'ouvrage l'est certainement. Formera-t-il à lui seul de bons chercheurs? Je me permets d'en douter. L'auteur lui-même me paraît convaincu de la nécessité d'un stage préparatoire sur le terrain (pp. 12 ss.). C'est là qu'on pourra, tout en apprenant son métier sous la direction d'un maître excellent et prévenant, apprécier les mérites d'une salade aux oranges dont on dit grand bien, de préférence aux laitues désinfectées au permanganate (p. 57).

Aucun détail matériel, on le voit, n'est laissé au hasard. Vous êtes pris à Paris, dès avant votre passage à l'antichambre du Ministère (question des subsides), et conduit par le guide jusqu'après le dernier coup de pelle, quelque part en Syrie. Seules les effusions du retour nous sont épargnées.

Le livre est écrit avec une claire simplicité qui lui confère un charme particulier : « Faites... ne faites pas; dites... ne dites pas... » le tout aimablement insinué.

Malgré l'insécurité du climat et le manque de confort nettement spécifié, c'est de nature à attirer là-bas des foules de lectrices. L'auteur n'y met aucun pédantisme et fait profiter chacun d'une expérience qu'on devine chèrement acquise. Pauvre chercheur d'Occident, j'en ferai bon usage et ne chicanerai ici que sur quelques menus détails d'intérêt général.

Pour la fouille proprement dite, on ne me paraît pas insister assez (pp. 124 ss. et aussi pp. 213 ss.) sur l'utilité d'établir, dès les sondages préparatoires, l'historique en raccourci du site à explorer. On peut, de cette manière, savoir où l'on va; qu'importe, après tout, le sacrifice de quelques bouts de murs détruits, si l'on sait tout au début jusqu'à quelles périodes reculées on peut aboutir en profondeur (1).

(1) L'auteur écrit d'ailleurs fort bien (p. 136) : « Nous condamnons donc absolument, comme dangereux, le système qui consiste à attaquer une fouille par de grands enlèvements horizontaux sans sondages préalables ».

La méthode pratique de dessiner la coupe du terrain exploré me paraît aussi trop brièvement traitée (pp. 119 ss.); j'estime que l'idéal, quand faire se peut, est de l'établir au fur et à mesure de l'approfondissement de la tranchée. Mon expérience personnelle, certains déboires aussi, m'ont édifié sur ce chapitre important. Il eut été aussi très utile de donner l'une ou l'autre reproduction d'une coupe typique et d'en faire une analyse bien détaillée.

Peut-être aussi, aurait-on dû insister davantage (pp. 119 ss.) sur les reprises en sous-œuvre, les réfections, qu'auraient pu subir des bâtiments. Il y a là, je parle pour nos archéologues « européens », une source précieuse d'observations permettant de scruter en détail l'histoire d'un monument.

Si le fouilleur en campagne doit posséder de solides notions sur les objets qu'il peut s'attendre à découvrir, et surtout sur ce « fossile conducteur » qu'est la céramique, je ne crois pas qu'il faille l'astreindre à restaurer et à dessiner sur place les vases fragmentés. S'il est fort bien secondé, passe encore. Je crains aussi que certains procédés de conservation rapide appliqués à des objets délicats ne soient assez rudimentaires et ne risquent, dans certains cas, « d'enfermer le loup dans la bergerie ». Ce que l'auteur nous en dit (pp. 198 ss.) est fort utile mais pourrait être insuffisant sur le terrain.

L'art d'éveiller le goût de la recherche, d'exciter le flair de ses lecteurs et disciples, le Comte du Mesnil le possède certainement. Je voudrais citer tout entier son chapitre intitulé « Traces de faits anciens » (pp. 181 ss.). C'est un des plus suggestifs de tout l'ouvrage.

Qu'il soit donc permis à un chercheur d'un petit coin d'Europe de dire un cordial merci au confrère d'Asie.

Puisse se réaliser un jour le vœu que tous deux forment, de voir s'organiser cette école du fouilleur où, quelle que soit la matière archéologique à exhumer, on enseigne pratiquement les bonnes manières d'opérer, car « s'il est facile de fouiller, il est très difficile de bien le faire » (p. 9).

JACQUES BREUER.

W. ARTELT. *Die Quellen der mittelalterlichen Dialogdarstellung*. 132 pp. grand in-8° et une planche. Berlin, E. Ebering, 1934. [*Kunstgeschichtliche Studien*, III].

A côté de la parole, qui est la donnée essentielle du dialogue, viennent — pour la souligner — les éléments secondaires : l'attitude des interlocuteurs et leurs gestes. Ce sont ces éléments secondaires que l'auteur de cette dissertation a étudiés, d'une manière approfondie, dans l'art du haut moyen âge et surtout dans les monuments de l'art chrétien primitif, en particulier dans les fresques des catacombes, les sarcophages et les miniatures. Un chapitre préliminaire donne un aperçu richement documenté, comme l'est d'ailleurs tout le travail, de la représentation antique du dialogue, ce qui fournit à l'auteur l'occasion de montrer comment les représentations chrétiennes se rattachent à l'art païen, et de souligner les divergences, résultant de l'objectif spécial des artistes chrétiens. Après avoir ainsi étudié les différentes attitudes et les gestes variés des interlocuteurs du dialogue ou de la *disputatio* à deux, tant de l'auditeur que de celui qui parle, le savant archéologue nous montre comment ces gestes se sont transmis aux artistes des siècles suivants, comment ils ont évolué et perdu quelquefois toute la portée de leur sens primitif, jusqu'à devenir des gestes traditionnels et stéréotypés. Par contre, une évolution en sens inverse se rencontre dans le *Zweifingerredegestus*, devenu, de simple geste accompagnant la parole, le geste hiératique par excellence ou, comme l'appelle notre auteur, le « lateinischer *segensgestus* ». Les pages vraiment cap-

tivantes consacrées à cette évolution ne sont pas plus intéressantes que les autres de cette belle et ample monographie. L'unique planche, condensant vingt-six documents archéologiques, ne mérite pas cette double épithète et dépare plutôt qu'elle n'embellit cet excellent travail, nécessaire à tous les archéologues qui veulent réellement étudier, c'est-à-dire scruter, les œuvres d'art.

Louvain.

JEAN GESSLER.

ALFRED STANGE. *Deutsche Malerei der Gotik*, Tome I de 1250 à 1350. Berlin, 1934. Deutscher Kunstverlag. 1 vol. in-4, 235 pages, 225 figures, R.M. 45.

Ce livre sera doublement utile aux historiens d'art. Il nous offre de la peinture en Allemagne entre 1250 et 1350 un tableau aussi complet que le permettent nos connaissances actuelles. La belle étude de M. Stange comble donc une lacune importante : jusqu'ici la plupart des histoires générales de la peinture en Allemagne ne commençaient guère que vers 1350 ou 1400, passant sous silence, en traitant en quelques lignes la période antérieure. Seuls, des articles isolés nous avaient fait connaître quelques-uns des nombreux documents, rassemblés et classés méthodiquement dans le présent travail.

En même temps, et le fait est important, M. A. Stange apporte une méthode nouvelle : il fait tomber les cloisons plus ou moins étanches que les critiques d'art ont coutume d'élever entre les différents genres de représentations colorées : peintures murales, vitraux, enluminures de manuscrits et panneaux peints. Fort justement, l'auteur estime qu'au lieu d'étudier chacune de ces catégories à part, il convient de considérer leur développement simultané, et de sans cesse rapprocher telle page historiée d'une bible, d'un retable d'autel, ou d'une fresque d'église, représentant le même sujet. Cette manière de procéder présente un double avantage : élargissant la base de l'étude, groupant ainsi pour chaque période de 25 ou de 50 ans un nombre d'œuvres bien plus grand, M. Stange nous suggère de chacune de ces époques une idée bien plus nette. D'autre part, il lui est possible d'établir avec une sûreté inconnue avant lui, un commencement de chronologie dans l'histoire de cette peinture gothique, toute pleine encore d'obscurité : beaucoup de manuscrits en effet sont datés; pour de nombreuses peintures murales, nous avons des renseignements donnés par la construction ou le remaniement de l'édifice; et voilà des points fixes qui par comparaison permettent de classer les panneaux, pour lesquels, si souvent, nous manque tout élément de date.

L'ordre que vient de mettre ainsi M. Stange dans une matière qui n'avait pas encore été, dans son ensemble, méthodiquement étudiée, aura des conséquences très étendues, dépassant largement le cadre de la seule peinture allemande. On sait combien toute la peinture gothique de la fin du XIII<sup>e</sup> et du XIV<sup>e</sup> siècle que ce soit à Paris, à Cologne, à Prague ou à Vienne présente de points communs et de caractères semblables; pour la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle on a même parlé d'un « art européen ». Les résultats du présent travail apporteront des précisions qui vaudront, au moins approximativement, en dehors de l'Allemagne; tous ceux qui étudient les débuts de la peinture gothique en France, aux Pays-Bas, en Angleterre y trouveront des indications précieuses.

Qu'il nous soit permis de regretter que l'auteur n'ait pas cherché à tirer meilleur parti des nombreuses figures, très bonnes, du reste, qui illustrent son livre. Nous aurions souhaité que le lecteur, rien qu'à feuilleter ce riche recueil de planches, pût se rendre compte, ne fût-ce que dans les grandes lignes, du développement de cette peinture allemande, pour chacune des régions considérées : Cologne, Rhin Moyen, Bohême etc. Il suffirait d'ajouter à chaque planche une légende un peu plus détaillée, avec mention

de la date au moins approchée, de l'atelier d'origine et de la page du texte où l'œuvre est étudiée.

M. Stange nous apporte des données nouvelles et profondément utiles; elles méritent de se faire connaître aussi bien par l'image que par le texte.

EDOUARD MICHEL.

EMILE MALE, *L'Art Religieux après le Concile de Trente*. Paris, Librairie Armand Colin, 1932, 532 pp., 160 fig.

On connaît les livres de M. Emile Mâle. Depuis Taine, personne, en France, n'a su présenter — et faire accepter — des thèses avec autant d'aisance, de clarté et d'entrain que M. Emile Mâle. Ils sont rares, ceux qui ne l'ont pas suivi aveuglement. Puis-je le dire? J'ai eu l'audace de m'inscrire en faux contre sa thèse de l'influence du théâtre médiéval sur l'art plastique; j'ai voulu constater cette influence dans la peinture des Primitifs flamands: mon étude prolongée, publiée en un volume de l'Académie Royale Flamande en 1912, a abouti à des résultats quasi négatifs. Ceci, et mon attitude franche vis-à-vis de M. Mâle au Congrès International d'Histoire de l'Art à Paris en 1921, me mettent à l'aise pour louer, comme il le mérite, ce nouveau volume du maître.

Les travaux que M. E. Mâle produit avec une régularité dont nous n'avons qu'à nous réjouir, se calquent tous sur le plan de son premier ouvrage, qui était une thèse de doctorat: les résultats d'une érudition étendue et avisée servent à une thèse générale, qui lui est apparue comme plausible à la suite de recherches d'analyse. Les chapitres, où s'agencent les arguments et les explications, sont composés avec un art assoupli. Le style est limpide, lent et sûr. M. E. Mâle connaît l'art d'entraîner son lecteur par des observations pertinentes, par des mots lapidaires. Nul n'a, par exemple, mieux défini l'obsession de l'extase dans l'art du XVII<sup>e</sup> siècle: « Cette faiblesse du corps et ces transports de l'âme faisaient sentir la double nature de l'homme et étaient comme un pressentiment de ses hautes destinées. Voilà ce qu'admiraient les chrétiens du XVII<sup>e</sup> siècle dans ces douloureux tableaux d'extase » (p. 178). Il venge, en homme de science, le Bernin, des commentaires indéliçats de ceux qui, à la suite de l'irrévérencieux président des Brosses, veulent voir la représentation de troubles de l'instinct dans la Transverbération mystique de sainte Thérèse à Sainte-Marie-de-la-Victoire à Rome. Parlant du grand nombre de représentations des tortures subies par les martyrs, il fait comprendre combien le XVII<sup>e</sup> siècle était épris de l'effort douloureux pour échapper à la bassesse de la nature humaine, et ici M. Mâle a un mot heureux: « les saints du Moyen Age faisaient des miracles; les saints de la Contre-Réforme furent eux-mêmes des miracles ».

Cet exposé clair et ce style solide et brillant sont mis, cette fois-ci, au service de la thèse que l'époque baroque a eu un art vraiment chrétien, avec une iconographie religieuse précise. C'est une thèse nouvelle. Ne répétait-on pas que le sens de l'individualisme, développé par l'esprit de la Renaissance, avait donné lieu à autant de conceptions d'iconographie qu'il y avait d'artistes?

L'auteur montre comment les anciens thèmes iconographiques sont élargis, et quels sont les thèmes nouveaux, amenés par des dévotions nouvelles. D'excellents chapitres sont consacrés à l'étude des thèmes concernant les dogmes les plus attaqués par le protestantisme, comme le culte de la Vierge, la vertu des prières pour les morts, l'intervention des saints, la foi aux sacrements, la vénération des reliques, l'Eucharistie. Il apparait, à la lecture de ce livre, que la Réforme, qui détruisait tant d'images, stimula prodigieusement la production des artistes chrétiens. Les plus importants, les mieux développés des chapitres sont ceux consacrés à l'étude vraiment approfondie du thème

de la mystique nouvelle du XVII<sup>e</sup> siècle : celui de l'extase, et à l'étude du thème de l'héroïsme chrétien, manifesté le mieux dans les scènes de martyre. Par ces thèmes, l'art religieux de la Contre-Réforme a amené de nouveaux moyens d'expression : il a amené dans le concert artistique de profonds accords, jamais entendus jusqu'alors.

M. E. Mâle donne quelques-unes des idées directives que prôna l'Eglise après le concile de Trente, dans le domaine artistique; il indique comment l'Eglise reprend la direction de l'art et donne des programmes aux artistes. Elle n'impose nullement ce programme d'une façon absolue.

Tout en ramenant un peu de décence dans l'art religieux, elle continue à tolérer ce que M. E. Mâle appelle si bien la « nudité héroïque » ainsi que la fable mythologique et l'allégorie. L'Eglise fait mieux que surveiller et blâmer; elle inspire et sait faire naître un art à son image : un art qui exprime le repos dans la foi après les luttes tragiques, un art qui défend et célèbre la foi de ces temps. Elle garde cependant sa vieille tradition et M. E. Mâle était tout indiqué pour montrer avec précision la persistance de l'iconographie et de l'esprit de l'art du Moyen Age dans l'art baroque.

L'Art baroque. M. E. Mâle n'aime pas ce terme, déjà employé par la plupart des érudits. On finira par devoir l'accepter aussi en France; son emploi est une nécessité pour faire la distinction avec l'art plus classique de la Renaissance. M. Mâle semble avoir quelque peine à abandonner l'ancienne opinion qui voit dans l'art français du XVII<sup>e</sup> siècle un art classique, du moins un art classique en rapport direct avec l'art de Rome. Il a peu compris d'ailleurs ce qu'il y a d'essentiellement neuf dans la conception proprement artistique de l'art baroque.

C'est ici que l'on trouve en défaut l'érudition si vaste de M. E. Mâle. L'auteur ne connaît pas les plus importants écrits allemands sur l'art baroque.

Qu'on nous permette de dire aussi que sa méthode si sûre ne se démontre pas parfaite dans ce beau volume. J'ai dit que la méthode de M. E. Mâle est restée la même depuis trente ans. Dans cet ouvrage-ci, cependant, le raisonnement se fait plus serré, la documentation plus sûre. C'est ce qui nous y fait regarder de plus près, et trouver des manquements.

L'auteur a sagement élargi son champ de vision. Il se borne moins à la France que dans ses autres livres; il parle de l'iconographie religieuse dans une grande partie de l'Europe occidentale. Il n'en pouvait pas être autrement : au XVII<sup>e</sup> siècle la France n'est plus le centre, d'où rayonne l'art. Etait-ce Rome? M. E. Mâle le croit. Il ne parvient pas à nous en convaincre. Même, si l'on accepte comme source unique de l'iconographie religieuse exclusivement les écrits religieux, il convient de considérer aussi l'influence d'écrits fort importants provenant d'autres centres, tels que les Exercices Spirituels de saint Ignace, d'Espagne, et le livre de Molanus, de Belgique.

M. E. Mâle, qui a préparé pendant des années cet ouvrage à Rome, a les regards trop tournés vers Rome et l'Italie, lorsqu'il recherche l'application des thèmes iconographiques transformés ou nouveaux. Il cite souvent Rubens, parfois d'après des gravures (il parle p. e. de la « Dispute du Saint Sacrement » de Rubens, en gravure, et semble ignorer que le tableau se trouve à Saint-Paul à Anvers). Mais il ne souffle mot de la manière toute nouvelle dont les autres Flamands traitent certains sujets, comme l'Annonciation, la Nativité, l'Adoration des Bergers et des Mages. Il décrit quantité de représentations de saints en extase qu'il trouve dans l'art italien : il oublie les meilleures des Flandres et notamment l'admirable saint Jacques à Saint-Jacques d'Anvers. Il cite plusieurs œuvres secondaires montrant sainte Rose de Lima portant l'Enfant Jésus, et il oublie les trois statues différentes de cette sainte à Saint-Paul à Anvers, et notamment l'admirable statue

en marbre de Quellin le Jeune. S'il préfère citer les œuvres se trouvant à Rome, il pourrait, en parlant de la Madone miraculeuse que saint Philippe de Néri fit placer sur l'autel de la Chiesa Nuova, ne pas dire que c'est cette Vierge que Rubens a peinte dans son tableau de Grenoble, mais rappeler que cette ancienne Madone est encadrée par Rubens dans le tableau de sa main à la Chiesa Nuova même.

Enfin, nous nous refusons à croire que l'enseignement de l'Eglise, la littérature religieuse étaient la source unique de l'iconographie. Il nous faut accepter une autre source féconde d'iconographie, que M. E. Mâle, semble plutôt négliger : le génie inventeur des artistes.

C'est un préjugé de croire que les artistes vont puiser sans cesse aux écrits, soit personnellement soit par l'intermédiaire de ceux qui leur passaient les commandes. L'art espagnol et l'art flamand, où M. Mâle ne va pas chercher suffisamment ses arguments et sa documentation, sont là, tout autant que l'art italien, pour démontrer que les artistes de grande valeur ont plus d'une fois renouvelé un thème d'iconographie ou créé un thème tout nouveau. M. E. Mâle attache une grande importance au livre sur l'Iconologie de César Ripa. Je suis persuadé qu'à la réflexion, il acceptera que bien souvent les artistes ont trouvé eux-mêmes des allégories et des symboles, que Ripa note et explique après les avoir trouvés dans les œuvres d'art. Ceci est le cas aussi de Molanus.

Ce sont là quelques manquements auxquels le grand savant s'est laissé entraîner par l'enthousiasme pour sa thèse. Ils ne peuvent nous empêcher de dire tout le bien que nous pensons de cet ouvrage, par lequel M. E. Mâle a terminé la tâche qu'il s'est imposée, de montrer tout autant l'évolution que les sources de l'art religieux du Moyen Age jusqu'à nos jours. La série de ces ouvrages constitue un monument de science de première valeur, dont aucun érudit d'art ne peut se passer.

LEO VAN PUYVELDE.

A. J. J. DELEN. *Het Huis van Rubens*. Brussel, L. J. Kryn, 1 vol. in-4°.

Nul mieux que M. A. Delen, l'auteur de l'Iconographie d'Anvers et de mainte étude sur l'art anversois, n'était à même de nous donner un travail complet sur la maison — on dit avec quelque exagération : le palais — que Rubens se fit construire de 1615 à 1618. Nul ne possède, comme lui, le tempérament voulu pour revendiquer des autorités, avec l'instance qu'il faut, la mise en état de cette relique, qui devrait nous être chère entre toutes.

M. A. Delen fait l'historique complet de l'érection de cette maison, et il le fait avec les preuves à l'appui de ce qu'il avance. Il explique la conformation de l'immeuble, en se servant des gravures de Harrewijn, des tableaux et des descriptions de de Piles et de Sperling. A notre regret, l'auteur ne parvient pas à nous donner des précisions sur ce qui est de nature à nous intéresser le plus : sur ce que Rubens appelait son « schildershuis », son atelier. Le monument baroque que Rubens avait fait construire, non le long de la rue, mais du côté de la cour intérieure, renfermait, au rez-de-chaussée, le grand atelier où travaillait le maître : cet atelier était éclairé de deux côtés par de hautes et larges fenêtres. M. Delen s'évertue, comme l'avait fait Max Rooses, à rechercher l'atelier des collaborateurs et des élèves. Il ne parvient pas à retrouver sur le plan la salle sans fenêtres, avec une grande baie dans la partie supérieure, où le Dr Spreling prétend avoir vu, en 1621, les élèves exécuter en grand les « dessins colorés » du maître. Rooses a cru pouvoir placer cet endroit au-dessus du grand atelier. M. Delen affirme, avec raison, qu'un tel atelier ne pouvait se concevoir à l'étage, puisque celui-ci était éclairé par des fenêtres. Pourquoi attacher tant d'importance au texte de ce voyageur, qui prétend également avoir vu accomplir par Rubens ce tour de force de peindre,

pendant qu'il dictait une lettre et se faisait lire Tacite? Il peut avoir vu de jeunes artistes que Rubens avait autorisés à copier les sculptures antiques exposées dans la salle ronde, avec dôme à baie centrale, que l'artiste avait fait construire; Rubens n'avait qu'un seul grand atelier où travaillaient avec lui ses rares collaborateurs; et l'étage au-dessus de l'atelier, éclairé par des fenêtres normales, servait de réserve; le 17 août 1638 Rubens écrivit à Luc Faidherbe pour lui demander d'enfermer le tout et de prendre soin des originaux et des esquisses qui ne pouvaient rester « au-dessus de l'atelier ».

M. Delen se sert d'une façon adroite des tableaux anciens pour donner des indications et des précisions sur le monument. Au sujet de l'intérieur, le tableau le plus suggestif est le « Salon de Rubens » au musée de Stockholm, que M. Delen attribue à Corneille de Vos, Max Rooses à Sébastien Vrancx, Knackfusz à van Dyck, et que je crois pouvoir donner, par comparaison de style, à François Francken II.

L'histoire détaillée des détériorations faites à la maison de Rubens est bien triste. Cette demeure a été livrée aux pires dévastations. Les Français en firent, en 1798, une prison pour les prêtres, et les propriétaires du XIX<sup>e</sup> siècle ne l'ont pas plus respectée. Durant un siècle des amis du vieil Anvers n'ont cessé de réclamer l'achat de l'immeuble par la ville. On est près d'aboutir. Le « Moniteur » du 28 septembre 1931 a publié l'arrêté royal autorisant la ville à exproprier la maison de Rubens pour cause d'utilité publique. Il est temps de s'intéresser à la restauration de l'immeuble et à sa destination. M. Delen propose de le restaurer aussi sobrement que possible et d'en faire le dépôt de la collection des dessins et des gravures de la ville : c'est la meilleure manière de lui donner une appropriation adéquate et d'y faire revivre quelque peu l'esprit du maître de céans.

LÉO VAN PUYVELDE.

JOZEF MULS. *Cornelis De Vos, schilder van Hulst*. N. V. Standaard-Boekhandel, Antwerpen, 97 pp., 15 illustr.

Corneille De Vos n'avait pas encore sa monographie. M. Jozef Muls vient de combler cette lacune.

L'auteur n'émet pas la prétention d'avoir écrit un ouvrage complet et définitif sur ce peintre éminent. Il déclare que son but, essentiel, a été de rassembler et coordonner des matériaux, afin de faciliter la tâche de celui qui voudrait entreprendre une étude plus approfondie. A M. Muls revient le mérite d'avoir préparé la voie. Pourquoi, donc, ne poursuivrait-il pas ses recherches et investigations, et ne nous donnerait-il pas, un jour, l'ouvrage, plus important, auquel il a songé, ouvrage dont le talent de Corneille De Vos est digne? Soyons reconnaissants à M. Muls d'avoir mis en lumière une des personnalités artistiques les plus séduisantes de l'école anversoise de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle.

M. Muls n'avait pas l'avantage de pouvoir puiser à d'abondantes sources littéraires. Elle est plutôt sommaire la documentation qu'il aura recueillie dans les ouvrages généraux sur la peinture et dans les dictionnaires d'art, seuls écrits, avec quelques notices publiées à l'occasion d'expositions rétrospectives, où il était possible, jusqu'à présent, de glaner des indications sur Corneille De Vos. M. Muls nous a néanmoins fourni des aperçus clairs sur la carrière et l'œuvre de l'artiste. Il a rendu aux historiens et amateurs d'art un service apprécié.

Né à Hulst en 1585, Corneille De Vos était fils d'un peintre anversoise Hans De Vos, qui avait épousé Elisabeth Van den Broeck, fille du peintre Crispiaan Van den Broeck. Ses parents, que vraisemblablement les persécutions religieuses avaient obligé de quitter Anvers, revinrent dans cette ville en l'année 1596. Dès 1599, Corneille De Vos est mis

en apprentissage chez un peintre obscur David Remeus. Très tôt il montra des dispositions pour la peinture. Aussi son activité fut-elle précoce; nous connaissons des tableaux datés de 1605, 1608 et 1613. Devenu bourgeois d'Anvers en 1616, doyen de la Gilde St. Luc en 1618, il peignit, vers cette époque, le *Groupe de famille* — l'artiste avec sa femme et ses deux fillettes — (au Musée de Bruxelles), et le portrait d'*Abraham Grapheus*, le messenger de la Gilde de St. Luc (au Musée d'Anvers), qui demeurent, sans doute, ses plus hauts chefs-d'œuvre. Les commandes affluent. Rubens, qui l'estime, fait appel à sa collaboration; en 1635, Corneille De Vos est occupé, avec Jordaens, à la décoration picturale d'un des arcs de triomphe élevés à Anvers pour les Joyeuses Entrées du Cardinal-Infant; en 1636, il travaille aux compositions que le maître destine à la Torre de la Parada. Corneille De Vos mourut en 1651, âgé de soixante-six ans.

Pour passer en revue les productions du peintre, M. Muls les classe en deux catégories: les tableaux d'histoire et les portraits, ceux-ci étant eux-mêmes subdivisés en portraits de groupes de familles, d'époux, de personnages isolés, d'enfants.

Dans la peinture d'histoire (sujets allégoriques, mythologiques, religieux) Corneille De Vos n'apparaît pas comme un maître du baroque: son art manque de dynamisme. En ce domaine, il se classe loin derrière Rubens, Van Dyck et Jordaens, voire derrière Schut, Crayer et Boeyermans. Par contre, il se révèle un admirable interprète de la figure calme, la figure au repos, qu'il transcrit avec une sincérité et une précision scrupuleuses. Ces qualités le haussent au rang des grands portraitistes.

A son époque, Corneille De Vos s'affirme, dans les Pays-Bas méridionaux, le meilleur peintre de groupes de familles: les personnages sont figurés généralement jusqu'aux genoux, parfois en pied. Le groupe du Musée de Bruxelles marque l'apogée de la série de portraits collectifs; M. Muls le date de 1620; le tableau porte le millésime 1621. Tandis que Van Dyck séjourne à l'étranger, Corneille De Vos se voit confier, par ses concitoyens, de nombreuses commandes: portraits d'époux, qu'il représente séparément, en buste ou jusqu'aux genoux, ou bien réunis dans un même tableau, le plus souvent en pied; portraits isolés, tel cet étonnant *Grapheus* d'Anvers, qui est daté 1621; portraits d'enfants dans lesquels il atteste le mieux, semble-t-il, ses dons psychologiques et son habileté technique: les deux adorables *Fillettes du peintre*, au Musée de Berlin, sont justement célèbres.

M. Muls termine le chapitre consacré à l'Œuvre de Corneille De Vos, par des considérations sur des portraits moins connus et contestés. Il va de soi que ces quelques pages retiendront le plus l'attention des historiens d'art. Les problèmes d'attributions, que seule une étude critique, très sérieuse, permet de résoudre, les intéressent spécialement. M. Muls rappelle que des œuvres caractéristiques de Corneille De Vos, comme le *Grapheus* d'Anvers et les *Fillettes* de Berlin, furent jadis données respectivement à Frans Floris et à Van der Helst, — d'autres à Ravesteyn, Van Dyck, Rubens et Frans Hals. Il observe ensuite que des œuvres considérées comme des productions de la jeunesse de Van Dyck, doivent être restituées à Corneille De Vos, et M. Muls en cite plusieurs. D'autre part, M. Muls range dans le catalogue de Corneille De Vos les portraits des Archiducs Albert et Isabelle du Musée de Bruxelles, inscrits au nom de Rubens; nous ne croyons pas que cette nouvelle attribution sera ratifiée. De plus, M. Muls voudrait, lui aussi, restituer à Corneille De Vos, le groupe de famille du Musée de Munich (n° 167), catalogué « Vlämisch un 1630 »; il émet même l'hypothèse que ce groupe important, qui comprend huit figures — les parents avec leurs six enfants — représenterait la famille, Corneille De Vos; ce groupe aurait peint dix années après celui du Musée de Bruxelles.

Essayant de situer Corneille De Vos dans l'histoire du portrait, M. Muls le confronte avec ses grands contemporains. Rubens et Van Dyck, dit-il, travaillaient pour la haute société, Corneille De Vos, pour la bourgeoisie. Celui-ci est plus traditionaliste : par sa transcription objective de la nature, par son amour de l'ouvrage consciencieusement exécuté, il s'apparenterait bien plus à ses prédécesseurs immédiats — Moro, Pourbus, Frans Floris, Key — qu'aux maîtres de l'époque baroque à laquelle il appartient. Dans ses groupes de portraits, le souci de réaliser l'unité artistique par le rendre de l'espace, le rattacherait, d'une certaine manière, à Frans Hals et à Velasquez. Cependant, autour des figures de Corneille De Vos ne règne point l'atmosphère qui baigne les compositions du maître hollandais ou du maître espagnol. Corneille De Vos n'a pas la spontanéité, ni la virtuosité subtile et passionnée de Velasquez. Artiste personnel, excellent praticien, Corneille De Vos est le portraitiste de la bourgeoisie d'Anvers; à ses modèles il sur confère beaucoup de dignité.

Au catalogue des 87 tableaux connus de Corneille De Vos, M. Muls ajoute une liste de 122 œuvres — dont 118 portraits — mentionnées dans des catalogues de ventes, à partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Une seule est signalée comme étant signée; neuf seraient datées (entre 1605 et 1632); dix représenteraient des personnages connus (trois, l'archiduchesse Isabelle; une, P. P. Rubens). La trace de ces tableaux est perdue. Il est fort probable que si on les retrouve un jour, bon nombre d'entre eux ne pourront être incorporés dans l'Œuvre de Corneille De Vos. On sait avec quelle légèreté, avec quelle incompétence même les catalogues de ventes ont parfois été rédigés. M. Muls s'en rend compte, d'ailleurs. Mais la publication de cette nomenclature est utile; elle facilitera les recherches.

Certains lecteurs pourront regretter que M. Muls n'ait pas complété son étude par un index bibliographique.

Le volume, élégamment présenté, fait honneur, également à son éditeur.

ARTHUR LAES.

LOWET DE WOTRENGE. *Essai sur la porcelaine dite de Bruxelles*. Léau, Ed. Peeters, in-8°, 330 pp., 64 ill.

Les porcelaines de Bruxelles ont souvent auprès des collectionneurs de céramique une réputation déplorable. Beaucoup d'amateurs, même bruxellois, les confondent avec les porcelaines tardives de l'époque Empire et surtout «Louis-Philippe» qui furent fabriquées en France, Allemagne et Angleterre. Leur jugement sur ces produits d'un goût très douteux, appelés très mal à propos «Vieux Bruxelles», est à juste titre très sévère. On doit s'élever cependant contre l'erreur funeste qui consiste à ignorer toute la production de la porcelaine bruxelloise antérieure à cette période de décadence. Il y eut, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, des fabricants et des décorateurs de porcelaine, au goût irréprochable, qui produisirent des objets de pur style Louis XVI, n'ayant rien à envier à ce point de vue aux produits contemporains de l'étranger. A vrai dire, ici encore, dans l'esprit de quelques connaisseurs s'est établie une regrettable confusion. Ils affirment que nos porcelaines dures bruxelloises subirent dès le début l'influence prépondérante des manufactures françaises de porcelaine dure, et spécialement de Paris, Lille (1).

En réalité l'erreur est ici flagrante. Avant l'installation de Louis Cretté comme décorateur et l'annexion de nos provinces à la République française les manufactures de *Monplaisir* et d'*Etterbeek* s'inspirèrent fréquemment de modèles non français; l'influence

(1) HANNOVER, E. (trad. angl. de B. RACKHAM) : *Pottery and porcelain*, vol. III, *European porcelain*, p. 400.

allemande, notamment, ainsi que nous allons le voir, est indéniable pour les formes et les décors.

Ces erreurs de jugement s'expliquaient par la rareté des documents datant de cette période de fabrication et par l'absence de travaux d'ensemble étudiant d'une manière scientifique l'histoire et les produits de nos anciennes manufactures de porcelaines. Cette lacune sera désormais comblée grâce à l'*Essai sur la Porcelaine dite de Bruxelles* de feu M. Lowet de Wotrenge. Ce travail fut publié d'abord dans le tome XXXVI des *Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles* et constitue un volume important, qui aura sa place dans toutes les bibliothèques d'Histoire de l'Art. L'auteur, collectionneur avisé, avait réuni de son vivant un nombre important d'objets en porcelaine de Bruxelles. En s'aidant de ceux-ci ainsi que d'autres pièces du Musée communal de Bruxelles et de quelques collections particulières, il a entrepris une étude approfondie. Le grand mérite de ce travail est de s'appuyer sur des documents absolument sûrs. Toutes les descriptions, toutes les déductions et observations portent sur des porcelaines qui, grâce à la marque d'origine dont elles sont revêtues, peuvent être considérées comme indiscutablement bruxelloises.

Pour retracer l'histoire de notre ancienne industrie d'art bruxelloise, M. Lowet put tirer parti des notes qui avaient été recueillies autrefois d'après des documents d'archives par feu M. Edgard de Marnette. Il s'attacha à les compléter, les classer, les analyser et les critiquer en les confrontant avec les documents archéologiques c'est-à-dire les objets en porcelaine.

La première partie du livre, relative aux fabriques de porcelaine, est à cet égard fort intéressante. On sera frappé cependant de la pauvreté des documents d'archives qui nous renseignent sur l'activité des premières manufactures de *Monplaisir* et d'*Etterbeek*. Nul doute que dans les fonds d'archives publiques et privées, se rapportant à la fin du Régime autrichien, ne se dissimulent encore de précieux documents concernant nos anciennes porcelaines.

On approuvera l'auteur de ne mentionner qu'avec prudence les «fabriques» de L. CRETTE et J. B. WAUTHIER. Malgré les termes employés dans les actes officiels de l'époque, il est très probable qu'il ne s'agit que d'ateliers de décorateurs (*Hausmaler*). Ce sont ces ateliers que M. Lowet se proposa d'étudier dans la seconde partie de son ouvrage. Il releva ainsi une très grande quantité de noms et, pour chacun d'eux, il recueillit tous les documents biographiques et généalogiques possibles. Il parvint ainsi à réunir une documentation très considérable qui, grâce à des tables de noms soigneusement dressées, constitue une source très précieuse pour l'étude de nos industries d'art et même de notre histoire économique au XIX<sup>e</sup> siècle.

A vrai dire quelque intéressants que soient ces renseignements pour certains lecteurs, on regrettera peut-être qu'une place spéciale n'ait pas été réservée pour les décorateurs les plus importants qui furent à la tête d'un atelier de décoration. Leurs noms, connus de tous les collectionneurs de porcelaine. CRETTE, VAN MARCKE, NEELES (1), JACQUET et NÉDOMCHELLE, PANNEEL et CHAPPEL, sont confondus aujourd'hui avec ceux d'obscurs ouvriers tourneurs, modeleurs, décorateurs, ou même d'artistes amateurs, au hasard de l'ordre alphabétique. N'a-t-on pas l'impression parfois que les longues et savantes notices biographiques et généalogiques n'intéressent que les descendants de ces artistes de talents fort variés? Il eût été peut-être plus intéressant d'étudier avec plus de détails

(1) Contrairement aux affirmations de l'auteur J. A. NEELES ne doit pas seulement être considéré comme un chef d'atelier, doreur, marchand de porcelaine, mais aussi comme un artiste doué d'une personnalité très originale.

l'œuvre des décorateurs les plus importants. L'abondante et riche production de Louis CRETÉ, par exemple, n'aurait-elle pas mérité une étude plus approfondie?

Il est vrai qu'au catalogue, qui forme la troisième partie de l'ouvrage, on trouvera la nomenclature détaillée de l'œuvre de chacun des artistes, en même temps que celle des produits des manufactures bruxelloises. Le classement est clair et précis. Un grand nombre de pièces décrites sont reproduites, à une grande échelle, en de magnifiques planches. Doit-on regretter que chaque objet ne soit pas muni d'un numéro d'ordre? Il nous semble que le système adopté par l'auteur autorisera plus facilement la publication d'ajoutes et de suppléments. Le catalogue de M. Lowet, en effet, quel que soit le soin avec lequel il fut dressé, ne peut prétendre être complet et définitif, ce ne sera d'ailleurs pas le moindre mérite de ce travail d'avoir provoqué la découverte de nombre d'objets en porcelaine de Bruxelles conservés jusqu'ici dans les collections particulières, sans que l'on leur attribuât l'importance qu'ils méritent.

M. Lowet de Wotrenge, en intitulant modestement son travail : « *Essai sur la porcelaine de Bruxelles* » ne prétendit pas faire œuvre de synthèse. Après l'inventaire minutieux des objets de porcelaine fabriqués et décorés à Bruxelles, il reste à en déterminer les caractères originaux et à les confronter avec les produits contemporains des manufactures étrangères. On trouvera à ce sujet quelques indications dans le livre de M. Lowet. On ne peut cependant être d'accord avec lui lorsqu'il attribue une origine française au décor de semis de bouquets de fleurs polychromes, adopté notamment par la fabrique de *Monplaisir* (« *décoration florale genre Vincennes* », p. 28). A cette époque la manufacture de Vincennes a été rempacée depuis longtemps par celle de Sèvres, et il n'est pas douteux que ce sont les « *deutschen Blumen* » de Meissen, mises à la mode partout, même en France, qui servirent ici de modèle. En étudiant les statuettes des encriers de l'ancienne collection Cels, les formes de vaisselle et certains décors des manufactures de *Monplaisir* et d'*Etterbeek*, le lecteur se convaincra d'ailleurs que l'influence allemande fut importante. On se rappelle d'autre part l'origine allemande de Chrétien Kühne et sans doute de plusieurs artistes et techniciens des manufactures de *Monplaisir* et d'*Etterbeek*. A cet égard il serait curieux de rechercher si, parmi les modeleurs attachés à ces fabriques, ne figure pas le bruxellois PIERRE FRANÇOIS LEJEUNE, sculpteur et céramiste de grand talent qui se rendit célèbre par ses travaux à la manufacture de porcelaine de Ludwigsburg (1) et qui, revenu à Bruxelles en 1778, y mourut en 1790. Plus tard sous la période Empire et surtout sous la période « Louis Philippe », FABER et les décorateurs de nos porcelaines bruxelloises, partageant les erreurs des manufactures de Sèvres et autres, malgré leur grand talent, ne font plus preuve de grande originalité. Le XIX<sup>e</sup> siècle est chez nous comme dans tous les pays l'époque de la décadence pour l'art de la céramique.

Bruxelles est donc arrivé trop tard à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle pour jouer un rôle important dans l'histoire générale de la porcelaine. Néanmoins les produits de ses manufactures et de ses ateliers de décoration méritent d'être connus et appréciés.

Ces considérations suffisent pour affirmer la très grande utilité du livre de M. Lowet de Wotrenge. Fruit d'une longue expérience et d'un labeur acharné, il constitue pour les spécialistes un magnifique instrument de travail. Tous ceux qui s'intéressent à nos anciennes industries d'art y trouveront des aperçus et des enseignements nouveaux.

---

(1) Cf. BALET, L. : *Die Ludwigsburger Porzellanmodelle von Pierre François Lejeune*, in *Der Cicerone*, 1910, p. 575 et suiv.

Nul doute enfin que l'*Essai sur la porcelaine* de Bruxelles ne contribue efficacement à dissiper certaines erreurs et préjugés au sujet des porcelaines bruxelloises.

Nous louerons, en terminant, l'excellente présentation du volume et la manière remarquable dont furent exécutées les planches d'illustration.

HENRI NICAISE.

WALTER RAVEZ. *Tournai, Cité royale*. Paris-Bruxelles, L'Eglantine, 1934, in-8°, 320 pp., nombr. pl. hors-texte, couvert. illustr.

Ce livre est un livre d'« atmosphère ». On y chercherait à tort de longues discussions sur des points subtils d'histoire ou d'archéologie, des révélations de textes ou de monuments, une bibliographie exhaustive ou des notes savantes. Il a plu aux éditeurs et à l'auteur de se limiter à un clair exposé de tout ce que le public — grand public et public touristique — doit déceimment connaître de Tournai. Ce qui est déjà énorme en soi vu que, faits particuliers ou faits durables, presque tout y est d'intérêt général.

Or, à cet intérêt objectif M. Ravez a ajouté un intérêt tout personnel. Non seulement il a consciencieusement passé en revue ce qui méritait d'être signalé, depuis les temps les plus éloignés jusqu'aux temps proches, mais encore il l'a fait dans un tel sentiment et avec un tel style qu'il en résulte un véritable envoitement. A tout le moins, dans ce guide aux allures harmonieuses, où la sèche nomenclature fait place à de délicates analyses, apprend-on à connaître l'esprit même de la ville. C'est un résultat digne d'attention car, dans des domaines comme ceux de l'archéologie et de l'histoire de l'art, on ne peut se contenter d'étudier froidement les textes morts, de faire de la science de cabinet. Il convient de s'imprégner du milieu, de connaître la psychologie de l'endroit comme, lorsque l'on cherche à expliquer à fond le caractère d'un artiste ou d'un écrivain, il faut à tout prix tendre à saisir l'âme de l'homme même. C'est vrai pour Rome, pour Venise, pour Bruges, et c'est également vrai pour toutes les villes d'art.

Est-ce à dire que nous acceptons sans réserve tout ce qui est dit dans cet ouvrage? La somme des faits que l'auteur a dû enregistrer est telle que, malgré ses efforts visibles pour se tenir au courant du dernier mot en chaque matière, sa constance a parfois pu faiblir. *Quandoque bonus dormitat Homerus*. J'en veux preuve les quelques points suivants.

D'abord il n'est pas vrai, comme on le répète depuis l'époque romantique, que le palais de Childéric — qui était celui des rois francs de Tournai — se soit trouvé à l'emplacement de sa tombe (p. 117). C'est même d'une impossibilité scientifique criante. D'ailleurs M. H. Pirenne n'écrit-il pas que « la prétendue répulsion des Barbares pour les villes est une fable convenue, démentie par la réalité » (1)? Le palais en question n'a pu que se trouver à l'emplacement de l'évêché actuel, centre vital de Tournai depuis l'époque romaine. De même, on ne peut archéologiquement admettre que l'église Saint-Quentin ait été bâtie en 1108 (p. 160), et l'on s'étonne d'entendre dire que l'église Saint-Nicolas ne présente aucun vestige roman (p. 168) alors que son chœur polygonal, extrêmement intéressant, est de ce style. Il ne nous semble également pas permis d'affirmer que les fouilles infructueuses exécutées en 1932 dans l'hémicycle nord de la cathédrale écartent définitivement l'hypothèse d'une crypte sous l'édifice (p. 58). Ajouterons-nous que le lignage des Salines a reçu son nom d'un quartier urbain préexistant, alors que l'auteur prétend le contraire (p. 149)? Enfin nous avouons n'avoir pu réussir à placer Tournai « au carrefour de quatre grandes chaussées qui reliaient Cologne à Lutèce par Bavay » (p. 19).

(1) *Les villes du Moyen âge*. p. 14.

Mais ce ne sont là que brouillies qui ne suffisent pas pour déparer un beau et bon volume.

Ajoutons qu'il est, au surplus, illustré de façon très originale par MM. J. et Ed. Messiaen, dont tous les archéologues fréquentant Tournai connaissent le talent de photographes.

PAUL ROLLAND.

## II. REVUES ET NOTICES.

### 1. PREHISTOIRE.

— Dans le compte-rendu de la dixième session du *Congrès Préhistorique de France* (Nîmes-Avignon, 1931), M. L. COULONGES publie une étude sur : *Sauvetérien et Tardenoisien*.

La question du Tardenoisien a été très discutée par les Préhistoriens de toutes nationalités. Comme le remarque l'auteur, on n'est même pas nettement d'accord sur la définition du tardenoisien : « Le tardenoisien est l'industrie du Tardenois. C'est une industrie à silex géométriques. C'est une industrie microlithique, c'est une industrie à silex pygmées. Le Tardenoisien est l'ensemble des industries à silex géométriques. »

Il n'existe pas de gisement type; « on a appelé, en effet Tardenoisien, des industries trouvées dans le sable, dans le Tardenois, souvent sans foyers, presque toujours même, sans relations stratigraphiques, sans faune, et on a eu la très grande imprudence en se basant sur des éléments aussi fragiles, aussi peu sérieux, d'établir une subdivision. »

« On a englobé sous la dénomination « Tardenoisien » des industries très diverses, à caractères différents, qui n'ont de commun entre elles, que la petitesse de leur outillage ou de formes plus ou moins géométriques. »

Les fouilles de M. Coulonges à Sauveterre la Lémance (Lot et Garonne, France) lui ont permis de trouver la stratigraphie suivante : au gisement du Martinet, à la base, magdalénien supérieur, auquel se superpose une industrie dénommée par le découvreur Sauvetérien; puis plus haut Tardenoisien I, II et III, avec fonds de cabane et enfin du Gallo-romain. Au Roc Allan, il y a les niveaux suivants : deux couches magdaléniennes, une azilienne surmontée par le niveau Sauvetérien, sous-jacent au Tardenoisien.

Le Sauvetérien se distingue par une faune humide : Hélix-Némoralis, castors, et cerfs, par une industrie très homogène à silex minuscules, « par son outillage en silex à fasciés paléolithique expirant, à nucléi à taille désordonnée, irréguliers, à éclats ». « Enfin par son foyer identique à la couche paléolithique, très étendu et épais. »

L'industrie à laquelle le découvreur réserve l'appellation de Tardenoisien est située stratigraphiquement immédiatement au-dessus du niveau Sauvetérien. La faune est tempérée : porc, sanglier, loup, bœuf etc., le cerf subsiste. Le Tardenoisien se différencie encore « par son outillage trapézoïde, né de la lame, avec de beaux nucléi à enlèvement de lames réguliers, avec de gros grattoirs nucléiformes. Industrie née de la fragmentation volontaire de la lame. Mais elle n'est pas pygmée, elle n'est qu'en partie géométrique. Enfin par le fond de cabane, très caractéristique. »

L'outillage et les fonds de cabane tardenoisien évoluent dans les trois couches du Martinet, dans son niveau supérieur, donc le plus récent. « Il est néolithique avec la pointe de flèche à pédoncules et ailerons, la poterie, les sculptures qui l'accompagnent; puis du fer avec lequel il est en contact immédiat. »

Voilà le résultat local des fouilles de M. Coulonges; mais comme le dit très bien cet habile chercheur : « Si nous étendons nos recherches, nous trouverons dans le monde

un formidable ensemble d'industries à silex minuscules; elles ont elles-mêmes plusieurs fasciès suivant les régions». C'est à cet ensemble d'industries qu'il réserve le nom de Sauvétérien. Le Tardenoisien avec ses différents fasciès évolue jusqu'à l'énéolithique.

R.-L. DOIZE.

## 2. ARCHITECTURE.

— Nous avons peu de choses à signaler pour ce dernier trimestre. Notons dans le *Bulletin de la Société Vervétoise d'Archéologie et d'Histoire* (XXV<sup>e</sup> vol., 1932-33, pp. 271-276) le résumé, par l'auteur, d'une conférence de M. JULES DUMONT sur les *Monuments d'Architecture de la Période Ogivale à Liège*.

— Dans le même Bulletin, un article du docteur A. HANS : *Le hameau, le château et la famille de Xhénemont* (Herve) signale des fermes de style mosan du XVII<sup>e</sup> siècle. Plusieurs portent des écussons et une date. Le château de Xhénemont a gardé les substructions d'un donjon du XIII<sup>e</sup> siècle.

— La région de l'Entre-Sambre et Meuse est riche au point de vue archéologique. La revue *Sambre et Meuse* s'efforce d'attirer l'attention sur ces monuments anciens. Eglises et chapelles, vestiges des anciens châteaux féodaux, vieilles fermes et maisons y sont signalés et sommairement décrits. Les deux numéros de la série nouvelle (juin 1933 et janvier 1934) comportent une abondante matière : notons spécialement une étude du *pont de Jambes à Namur* (n<sup>o</sup> 1<sup>er</sup> juin 1933, pp. 84-90) et une description de *la chapelle de Heigne* (n<sup>o</sup> 2, janv. 1933, pp. 83-85) par M. E. BOIS D'ENGHIEN.

— Quelques notes sur l'architecte *Jean van Oudenaerde* ont été réunies par M. L. FELIX dans les *Annales du Cercle Archéologique et Historique d'Audenaerde*, 8<sup>e</sup> vol., déc. 1933, pp. 181-187.

— M. W. LEGRAND parle de la *Consécration de l'église paroissiale de Stavelot* dans *Leodium*, 1933, pp. 55-58.

— *Le Bulletin des Commissions Royales d'Art et d'Archéologie* de juillet-décembre 1933 (paru en mai 1934) donne la liste des travaux autorisés aux monuments classés (pp. 132 à 175) et celle des monuments nouvellement classés au cours de l'année 1933 (pp. 175-205).

— Le CHANOINE J. COENEN fait l'étude des *églises de l'ancienne abbaye de Lobbes* en se basant essentiellement sur les données de l'histoire. L'église abbatiale Saint-Pierre, plusieurs fois reconstruite, a disparu définitivement en 1794. Dès 920 c'était une église en pierre « avec des colonnes amenées de partout » et les cloîtres avaient une couverture de pierre attachée par des clous à la charpente. C'est l'abbé et chroniqueur Folcuin qui, au X<sup>e</sup> siècle, a consigné ces faits. Au milieu du XI<sup>e</sup> siècle l'église fut reconstruite. A l'ouest s'éleva un avant-corps avec abside. Le chanoine Coenen suppose que cette abside s'élevait sur une crypte. L'église Saint-Ursmer, élevée par les moines à proximité de l'abbaye, a été conservée, mais elle a été trop radicalement restaurée en 1866. L'auteur croit pourtant pouvoir fixer la date de la construction de chacune des parties de l'édifice : il se base sur des textes écrits, documents d'archives et chroniques, plus que sur l'étude des formes elles-mêmes trop atteintes par la restauration. Une partie de la crypte actuelle remonterait au VIII<sup>e</sup> siècle et serait l'œuvre de saint Ursmer lui-même. Elle aurait été du type des cryptes en hors-œuvre du chœur. La nef et le transept dateraient de la fin du X<sup>e</sup> siècle; leur édification aurait suivi de peu le remplacement des moines par un chapitre de douze chanoines, en 973. Enfin, dans le cours du dernier quart du XI<sup>e</sup> siècle on aurait agrandi la crypte et élevé au-dessus de celle-ci le chœur actuel. De la même époque daterait l'agrandissement de l'église du côté occidental par la construction d'une tour, d'un double porche d'entrée et de deux chapelles. (*Leodium*, avril-juin 1934, pp. 23-38).

— Les noms des nombreux architectes qui furent attachés au service de l'ancienne cathédrale Saint-Lambert de Liège sont connus à partir du XIII<sup>e</sup> siècle. M. EDOUARD PONCELET nous parle de ces architectes dans la *Chronique Archéologique du Pays de Liège* (janv. févr. 1934, pp. 5 à 38). Il signale parmi eux les noms de plusieurs artistes bien connus par d'importants travaux tels que ce Jan van Ruysbroeck, l'auteur de la tour de l'hôtel de ville de Bruxelles.

LUCIE NINANE.

### 3. SCULPTURE ET ARTS INDUSTRIELS.

— M. le COMTE DE BORCHGRAVE D'ALTENA étudie dans le *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire* (janvier-mars 1934) la croix dite de Salzinnes, conservée à la section des Industries d'Art de ces Musées. L'auteur relève au revers de la croix des feuillages caractéristiques, qui se retrouvent notamment sur la châsse de St-Symphorien. Ce détail, ainsi que d'autres particularités, rattachent indubitablement l'objet à l'orfèvrerie mosane du XIII<sup>e</sup> siècle. L'étude héraldique des blasons confirme d'ailleurs cette attribution, mais ne permet pas de fixer d'une manière certaine le nom des donateurs ni le lieu exact de l'origine.

— Il faut admettre, en effet, que plusieurs œuvres d'orfèvrerie dite mosane ne furent pas fabriquées dans la vallée de la Meuse proprement dite, mais bien dans la vallée de la Sambre et même dans le bassin de l'Escaut, à Tournai. A cet égard l'étude importante que publie M. PAUL ROLLAND dans le volume des comptes rendus de la XXIX<sup>e</sup> session de la Fédération archéologique et historique de Belgique (Liège, 1931) est destinée sans aucun doute à apporter des lumières nouvelles (*Une pénétration de l'art mosan dans l'art scaldien: l'orfèvrerie [Les châsses de Tournai]*). Alors que dans le domaine de la sculpture romane sur pierre on constate une influence tournaisienne répandue dans la vallée de la Meuse jusqu'au delà de Maastricht, pour l'art de l'orfèvrerie, au contraire, Tournai est tributaire des artistes mosans. La châsse de Notre-Dame de 1205, œuvre malheureusement très mutilée de Nicolas de Verdun, a exercé une influence durable dont témoigne en 1247 la fameuse châsse de Saint-Eleuthère, œuvre d'un orfèvre de l'école d'Hugo d'Oignies, certainement établi à Tournai.

L'auteur démontre, en effet, que ces deux chefs-d'œuvre ne furent pas des produits isolés d'artistes étrangers à la ville mais qu'il existe une filiation entre eux et que, pendant cette période du XIII<sup>e</sup> siècle, le centre de production artistique de l'orfèvrerie s'est déplacé à Tournai. Comment expliquer ce déplacement du centre de gravité? M. Rolland, rapprochant l'activité de Nicolas de Verdun de la renaissance du culte de la Vraie Croix, à la suite de la croisade de Baudouin IX de Constantinople, se demande si la châsse terminée en 1205 ne serait pas un don magnifique de ce prince à Notre-Dame Flamande de Tournai. L'empereur d'Orient, ainsi que plus tard son frère et successeur Henri, donateur du reliquaire de la Vraie Croix, auraient chargé de l'accomplissement de leurs intentions généreuses Philippe le Noble, comte de Namur, qui était certainement en relations avec Nicolas de Verdun. Ainsi, historiquement, s'explique très bien la pénétration mosane à Tournai.

Ces rapprochements, qui sont une application de la théorie du régionalisme scientifique récemment émise par l'auteur, sont extrêmement intéressants tant pour l'archéologie et l'histoire de l'art que pour l'étude de l'ensemble de notre civilisation des Pays-Bas au Moyen-Age. On doit se féliciter de cette double compétence d'historien et d'archéologue que M. P. Rolland met au service de l'étude de notre glorieux passé.

— Tandis qu'aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècle notre sculpture est dominée par l'art des orfèvres, au XV<sup>e</sup> et au XVI<sup>e</sup> siècle la sculpture sur bois triomphe surtout dans la production des retables.

A propos d'une étude sur *Le rétable du Musée d'Arlon* (*Bulletin trimestriel de l'Institut archéologique du Luxembourg*, n° 2-3, 1934) M. le COMTE J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA fait de très utiles et savantes remarques comparatives, au point de vue iconographique, avec de nombreux retables conservés en Belgique, en Allemagne et en Scandinavie. Il s'agit donc d'un de ces retables qui furent fabriqués à Bruxelles et à Anvers en grandes quantités pour être exportés à l'étranger. Son origine est anversoise et la date d'exécution doit se placer vers 1510-1520.

— Le grand retable de la Vie de Notre Seigneur, provenant d'Oplinter, actuellement conservé aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire, est attribué traditionnellement à Guillaume Hessels et à Jean Van den Berghe, respectivement sculpteur et peintre louvanistes. Dans le numéro de janvier-mars du *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, M. L. CRICK met en doute l'origine louvaniste de cette œuvre importante (*L'auteur du retable d'Oplinter*). Ayant relevé dans la polychromie des personnages plusieurs fois un assemblage de lettres formant « Morea » il propose d'y reconnaître le nom du sculpteur Moreau qui travailla à Anvers dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. Ainsi s'expliquent les nombreuses marques anversoises qui se trouvent sur le retable.

— A cette époque, sous l'influence de la Renaissance italienne notre art s'est engagé définitivement dans des voies nouvelles. Nul sujet n'est plus passionnant pour l'Histoire de l'Art de notre Renaissance, que l'étude du contact de l'art italien avec les artistes de nos provinces. Le nombre de Flamands travaillant en Italie à cette époque fut certainement très considérable; l'activité qu'ils y déployèrent est encore peu étudiée et d'utiles recherches pourraient être entreprises à ce sujet. C'est à quoi s'est consacré depuis plusieurs années MGR. M. VÆS, secrétaire de l'Institut historique belge de Rome. Dans le *Supplément artistique et littéraire du Vingtième Siècle* (24 juin 1934) on trouve de lui des notes très instructives sur l'activité des *Sculpteurs flamands à Rome à la fin du VI<sup>e</sup> siècle*. L'auteur étudie l'œuvre de deux artistes peu connus : Nicolas Mostaert d'Arras et Gilles van de Vliede (alias Egidio Riviera) de Malines, qui travaillèrent à Rome dès 1560. Leurs sculptures sont conservées aujourd'hui à Sainte-Marie Majeure et à Santa Maria dell'Anima; l'auteur analysant les bas-reliefs y souligne spécialement le naturel, la variété, la vivacité des attitudes. Ne peut-on se demander avec lui si ces Flamands actifs et habiles n'exercèrent pas une influence sur l'art italien qui à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle cherche des voies nouvelles? C'est là sans doute un problème d'un intérêt capital dont l'étude pourrait apporter des lumières nouvelles sur les origines de l'art baroque.

— L'église collégiale d'Andenne conserve une très belle châsse en argent repoussé et ciselé attribué aux ateliers d'orfèvres liégeois du début du XVII<sup>e</sup> siècle. M. E. COURTOY a approfondi l'étude de cette intéressante œuvre d'art (*Remarques sur la châsse de Sainte-Begge d'Andenne* in *Namurcum*, 1933, n° 4), en dépouillant dans les archives de l'Etat à Namur les documents qui proviennent des chanoinesses nobles d'Andenne. Il a trouvé ainsi plusieurs mentions intéressantes remontant jusqu'à 1525. Pourtant, ainsi que le remarque l'auteur, l'étude du style de la châsse qui trahit à l'évidence l'influence de Cornelis Floris prouve qu'elle ne peut être antérieure à la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. Quant aux statues des Apôtres qui sont posées dans les niches, un inventaire de 1619 nous apprend que six d'entre elles étaient déjà en place à cette époque; la dernière date de 1645; elles sont l'œuvre d'artistes liégeois, namurois, dinantais.

La châsse elle-même serait originaire de Liège. M. Courtoy se propose d'ailleurs

d'approfondir le sujet qui pourrait jeter des lumières nouvelles sur les rapports artistiques entre Anvers et Liège.

En complément à cette étude, M. A. HUART publie dans le même fascicule une étude sur *Les blasons de la chasse d'Andenne* et donne ainsi quelques renseignements sur les donateurs.

— Nous lisons dans le *Jahrbuch de kunsthistorischen Sammlungen in Wien* (1933), p. 249, une note de Mademoiselle M. DEVIGNE à propos d'une *Pietà de Jérôme Duquesnoy* récemment acquise par le Kunsthistorisches Museum de Vienne. Ainsi que le remarque l'auteur, Jérôme Duquesnoy dont l'œuvre est encore peu connue s'est inspiré ici d'une composition de Van Dijck; on peut rapprocher cette sculpture d'une *Pietà* en ivoire des Musées Royaux d'Art et d'Histoire et d'une autre *Pietà* en bois du Tombeau de Hadelin Royer à Notre-Dame de Huy. Ajoutons que ce même modèle semble avoir inspiré plus d'une fois les modeleurs de la manufacture de porcelaine de Tournai (1).

— Très nombreuses sont les tapisseries flamandes conservées en Italie, même dans les villes de province les plus éloignées, où elles sont souvent d'un accès difficile. Nous serons très reconnaissants à M. E. POSSENTI d'avoir publié dans la *Rassegna marchigiana per le arti e le bellezze naturali* (novembre 1933, p. 428 et suiv.) deux tapisseries flamandes conservées au Musée du Palais ducal à Urbino (*Due arazzi fiamminghi nel Palazzo ducale di Urbino*). Il s'agit de deux tapisseries intéressantes de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle, seules survivantes d'un ensemble considérable de tapisseries qui ornaient jadis les grandes salles du Palais ducal. La première représente une *Annonciation* d'un type semblable à celui d'autres tapisseries déjà connues. Dans la seconde on reconnaît une scène de chasse dans le style, encore gothique, de la fin du XV<sup>e</sup> siècle. L'auteur s'occupe longuement de la question de la restauration urgente de ces précieux restes de notre grande industrie d'art flamande. Souhaitons que cet exemple soit suivi et que nombreux soient les archéologues italiens qui se préoccupent avec autant d'attention et de science des anciennes tapisseries confiées aujourd'hui à leur garde.

— Dans le *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, janvier-mars 1934, Madame CRICK-KUNTZIGER consacre un article important à *La tenture d'Achille d'après Rubens et les tapisseries Jean et François Raes*. Cette série célèbre de huit ou dix tapisseries illustrant des scènes de l'Iliade fut exécutée d'après des cartons dessinés par Rubens à la fin de sa vie et achevés vraisemblablement, comme le démontre l'auteur, par ses élèves. Il existe de cette tenture plusieurs versions. L'un des panneaux d'une version jusqu'ici inédite est conservé au Musée d'Arnhem et porte la signature de Jean Raes. Cette particularité permet à l'auteur de rectifier à l'aide de documents d'archives inédits, une erreur traditionnelle relative à l'époque de l'activité de ce tapissier bruxellois qui travaillait encore en 1649. D'autres versions furent tissées par Jean et Guillaume van Leefdael et par Gérard van der Streeken (Musée de Boston).

Quant à la série de cinq panneaux de la même tenture conservée aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire, on doit admettre avec l'auteur que le tapissier qui les tissa n'est autre que François Raes, fils de Jean, auteur du panneau d'Arnhem.

Ainsi se précise de mieux en mieux l'œuvre magnifique de nos anciens hauts lissiers bruxellois du XVII<sup>e</sup> siècle.

— A cet égard les publications américaines nous révèlent souvent l'existence de documents précieux conservés dans les Musées et collections privées des États-Unis.

Voici par exemple une *Rare mille fleurs tapestry added to Martin Collection Minneapolis*

---

(1) Soil de Moriamé. E. *Les porcelaines de Tournai*, pl. XI. n° 691.

(*Bulletin of Minneapolis Art Institute*, 3 mars) attribuée aux ateliers tournaisiens du début du XVI<sup>e</sup> siècle. L'auteur de la notice décrit avec soin cette pièce rare en montrant notamment, suivant la tradition médiévale, le sens symbolique des animaux qui décorent la tapisserie. Celle-ci complète un ensemble déjà important parmi lesquels on peut citer deux pièces très intéressantes du XV<sup>e</sup> siècle : l'*Histoire d'Esther* et les *Fauconniers*.

— Le Musée de Cincinnati vient d'acquérir *a tapestry representing the planet Lune*, fabriquée à Bruxelles à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle (*Bulletin of the Cincinnati Art Museum*, avril 1934). Ainsi que le remarque l'auteur, M. W. H. SILLE, il s'agit d'une tapisserie de la série les sept planètes, suivant un thème populaire et symbolique analogue à celui des mois de l'année, que l'on retrouve souvent sur des gravures contemporaines.

— Pour les historiens de la faïence, il est admis communément qu'à Anvers pour la première fois dans les Pays-Bas, au début du XVI<sup>e</sup> siècle Guido Savini, venu de Castel-durante, en fabriqua de la majolique ou faïence stannifère à la manière italienne. Depuis longtemps cependant M. J. Houdoy de Lille (1) avait publié des documents d'archives d'après lesquels il croyait pouvoir affirmer que dès la fin du XIV<sup>e</sup> siècle on avait fabriqué à Ypres et à Hesdin des carreaux en faïence à émail stannifère (par opposition aux carreaux à glaçure plombifère fabriqués pendant le Moyen-Age). Ses découvertes avaient cependant passé presque inaperçues; faute de documents archéologiques probants, on se contenta de supposer que les documents d'archives avaient été mal interprétés et qu'il s'agissait de carreaux à glaçure plombifère dont l'engobe blanche avait pu être confondue avec l'émail stannifère.

Or voici que M. F. W. HUDIG, professeur à l'Université d'Amsterdam et céramologue bien connu, publie dans la revue italienne *Faenza* (num. V-VI, 1933) un article capital intitulé *Maiolica olandese del trecento*. Il décrit et reproduit un ensemble de carreaux de pavement découvert depuis 1862 à Utrecht. L'emplacement original des carreaux et l'étude iconographique de ceux-ci permet de les dater de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle. Or une analyse chimique précise vient de révéler qu'il s'agit de carreaux de faïence. Le rapprochement s'impose immédiatement d'une part avec certains détails iconographiques de tableaux de nos primitifs flamands de la période correspondante, tels Melchior Broederlam et Hubert et Jean van Eyck (volets des Anges chanteurs et musiciens du Polyptyque de l'Aneau), d'autre part avec les pièces d'archives publiées par M. Houdoy. Mais l'auteur a relevé des carreaux d'un style analogue en France, en Italie, en Espagne, et n'ose se prononcer sur l'origine. Selon nous il est permis de supposer cependant que les carreaux d'Utrecht ont été vraisemblablement fabriqués dans les Pays-Bas mêmes et très probablement à Ypres ou à Hesdin (2). La découverte de M. Hudig, qui remet complètement en question l'origine de la faïence stannifère en Europe septentrionale, démontrerait ainsi le rôle important qu'ont joué nos provinces dans ce domaine intéressant des anciennes industries d'art.

— Dans *Kunst* (1934, pp. 97-108) M. D. ROGGEN, poursuivant sans relâche la publication d'articles sur Sluter, édite une nouvelle étude intitulée : « *Neen! De Vlaamsche Kunst is niet vulgair* ». On peut considérer cette étude comme une nouvelle forme de la réaction, si justifiée, contre la tradition trop longtemps accréditée à la suite de De Laborde, Courajod, Dehaisnes, etc.

HENRI NICAISE.

(1) HOUDOY, J. *Histoire de la céramique lilloise* (1869), *Les faïences de Philippe le Hardi* (1391) in *Gazette des Beaux-Arts*, 1872.

(2) Plus récemment dans le vol. II de l'ouvrage de E. VIS et C. DE GEUS. *Altholländische Fliesen* (Amsterdam, 1933) M. F. HUDIG se prononça plutôt en faveur d'un atelier fixé à Utrecht, sans exclure cependant d'autres villes des Pays-Bas (p. 15 à 17).

— Le *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome* (fasc. 14, 1934), dans sa partie réservée à la Fondation nationale Princesse Marie-José, publie une étude très documentée de M. H. NICAISE, sur : « *Les Origines italiennes des Faïenceries d'Anvers et des Pays-Bas au XVI<sup>e</sup> siècle* ». L'auteur y démontre comment la céramique était extrêmement pauvre, en Belgique, avant l'arrivée des faïences que les Vénitiens y importèrent au XV<sup>e</sup> siècle. Celles-ci étaient soit d'origine espagnole, soit d'origine italienne. Au XVI<sup>e</sup> siècle un faïencier italien, Guido Savini, vint lui-même s'établir à Anvers. L'auteur édite des textes très précieux à son sujet et au sujet de sa famille. De nombreux Anversois se mirent également à fabriquer des faïences. Toutefois, les troubles religieux écartèrent certains de ces artistes, qui transplantèrent leur industrie artistique dans les Pays-Bas septentrionaux.

P. R.

#### 4. PEINTURE.

— Le tableau de Jean Van Eyck figurant la Madone entourée de Saint Donatien et de Saint Georges présentant le chanoine Van der Paele, joyau du Musée communal de Bruges, a subi des avaries au cours des siècles : panneau disjoint dans le centre de la composition et mal raccordé, repeints malencontreux, reprises maladroitement, vernis malades altérant le coloris. A la suite d'une campagne de M. Renders, l'Administration communale de Bruges a décidé de confier le nettoyage et la restauration du chef-d'œuvre à M. Van der Veken qui s'acquittait avec honneur de cette tâche. Le tableau apparaît dans l'éclat de sa pureté et de sa splendeur primitives. (Cf. L. VAN PUYVELDE, *Die Restaurierte Madonna Van der Paele des Jan Van Eyck. Ein Musterbeispiel der Restaurierung*, dans *Pantheon*, juin 1934, p. 175-179).

— Le Dr. M. J. FRIEDLAENDER révèle l'existence de deux panneaux totalement inconnus de Jean Van Eyck (*A new painting by Van Eyck*, dans *The Burlington Magazine*, juillet 1934, p. 2-5). Il s'agit d'une grisaille représentant l'Annonciation, ce sont des revers de volets. Le génial artiste traita quatre fois ce sujet, les revers des volets du triptyque de Dresde étant proches, quoique de qualité inférieure, de ceux découverts depuis peu. L'auteur caractérise heureusement la beauté des grisailles; il situe, grâce à l'analyse des plis des manteaux, les nouveaux documents dans l'ensemble de la production eyckienne.

— Le Dr. BEENKEN a exposé dans *The Burlington Magazine* d'août 1933 l'essentiel de sa théorie concernant la genèse du retable de l'Agneau et la collaboration des deux frères Hubert et Jean Van Eyck (voir cette *Revue*, octobre 1933, p. 384). Le professeur de Leipzig reprend sa thèse en l'amplifiant; le *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* (1933-1934, p. 176-232) publie ce travail illustré de planches remarquables : *Zur Entstehungsgeschichte des Genter Altars Hubert und Jan Van Eyck*. Les idées développées ne sont pas toutes étayées sur des exemples ou des comparaisons également pertinents. L'intervention des panneaux de droite repose sur la copie du retable gantois que possède le Musée d'Anvers; M. Beenken date cette toile des années 1574. Notons que l'auteur admet le quatrain et la classification des miniatures de Milan-Turin proposée par M. Hulin de Loo. Quant à la méthode prônée pour séparer la part d'Hubert de celle de Jean dans les panneaux inférieurs, les arguments ne semblent guère emporter l'adhésion.

— Le prof. LAURIE ajoute quelques notes à l'article de M. Stout (voir cette *Revue*, juillet 1933, p. 283-284) : *Notes on the medium of Flemish painters*, dans *Technical studies*, janvier 1934, p. 124-128. Le savant chimiste donne les résultats d'expériences faites sur le premier emploi probable et les qualités comme médium de l'huile. L'auteur étudie en particulier le portrait d'Arnollini de Van Eyck de la National Gallery de Londres.

— Le 11 avril 1934, des voleurs pénétrèrent dans la cathédrale Saint-Bavon de Gand et emportèrent un panneau du polyptyque de l'Agneau Mystique, celui qui représente, à l'avvers, les Juges intègres et, au revers, Saint Jean Baptiste. A l'occasion de cet acte inqualifiable, les journalistes, M. R. Dupierreux, en particulier, rappelèrent dans la presse quotidienne les phases du démembrement de ce vaste ensemble, sa reconstitution à la suite du Traité de Versailles, enfin les problèmes juridiques que pose sa conservation actuelle.

— Le thème iconographique de saint Luc peignant l'image de la Vierge fut exploité par les peintres flamands. L'un d'eux en créa même une composition originale qui fit école : c'est le tableau de Boston de Rogier Van der Weyden. M<sup>elle</sup> D. KLEIN, étudiant ce sujet iconographique, sa source, son symbolisme pour les corporations de peintres, sa figuration depuis ses origines byzantines, consacre trois chapitres de son ouvrage au type conçu par Rogier et à son influence sur l'école des anciens Pays-Bas (*S. Lukas als Maler des Maria. Ikonographie der Lukas-Madonna*. Berlin, 1933. In-12, 128 p., 18 pl. — RM. 7,50).

— La fille du miniaturiste Simon Bening, Levina Teerling, s'adonna à l'art illustré par son père; elle peignit des petits portraits, surtout en Angleterre. M<sup>elle</sup> S. BERGMANS a identifié une miniature de cette artiste, elle est parvenue à lui constituer un catalogue de neuf pièces conservées au Victoria and Albert Museum à Londres ainsi qu'au Rijksmuseum d'Amsterdam (*The miniatures of Levina Teerling*, dans *The Burlington Magazine*, mai 1934, p. 232-236).

— Quinten Metsys est un artiste de toute première valeur dont les œuvres révèlent chez leur génial auteur une évolution captivante. A ses débuts, le maître anversois est attaché à l'esthétique gothique, peu à peu il élargit sa vision en adoptant les conquêtes de la Renaissance. Le Dr. L. BALDASS a magistralement exposé ce problème dans un important article (*Gotik und Renaissance im Werke des Quinten Metsys*, dans *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 1933, t. VII, p. 137-182), qui est le complément indispensable du tome VII de l'*Altniederländische Malerei* de FRIEDLAENDER (1929). L'auteur développe ses idées en se basant sur une étude pénétrante des œuvres du maître, et notamment sur des panneaux inédits, comme celui figurant la Vierge dans une église d'une collection viennoise (exposé depuis 1932 à la Gemäldegalerie de Vienne). Après avoir étudié les éléments qui font de Metsys l'ultime représentant de la glorieuse pléiade des gothiques du XV<sup>e</sup> siècle, Baldass aborde la question des rapports de Léonard de Vinci et de Metsys; il analyse ensuite son paysage, sa collaboration avec Patenier. Il établit alors la chronologie de sa production, pour terminer par l'examen de l'influence de l'art de Metsys sur ses contemporains et sur la tapisserie flamande.

— Le marchand P. DE BOER d'Amsterdam organisa, en collaboration avec son confrère De Heuvel de Bruxelles, une exposition consacrée à Pierre Brueghel le jeune, Jean Brueghel de velours et leur influence sur l'école flamande du XVII<sup>e</sup> siècle. Le catalogue (*De helse en de fluweelen Brueghel en hun invloed op de kunst in de Nederlanden*, Amsterdam, Februari-Maart 1934. In-8°, 75 pages, 48 planches) est préfacé par GLUCK, BURCHARD et DE BOER. Plus de 400 œuvres peintes et dessinées furent groupées temporairement, elles provenaient en ordre principal de collections particulières hollandaises. Tous les tableaux ne présentaient pas un égal intérêt; certains cependant révélaient des auteurs peu connus et qui, cependant, occupent un rang dans l'évolution du paysage dans les Pays-Bas septentrionaux et méridionaux. Cette exposition a suscité une littérature. Nous nous bornerons à signaler les articles parus dans *Maandblad voor beeldende kunsten*, avril 1934, p. 99-108 et dans *Pantheon*, mai 1934, p. 140-141. M. L. VAN PUYVELDE s'est

attaché à faire connaître quelques beaux tableaux inédits de Jan Brueghel qui furent exposés à Amsterdam (*Unknown Works by Jan Brueghel*, dans *Pantheon*, juillet 1934, p. 16-21). Cette contribution apporte des matériaux importants qui permettront de mieux fixer la physionomie du paysagiste et de préciser la place qu'il occupe dans l'évolution du genre qu'il spécialise.

— La galerie d'œuvres d'art de M. Nelson, de Kansas City, est devenue publique, grâce à la générosité de son propriétaire. La revue *The Art News* consacre un numéro à la description de ce nouveau musée : *The William Rockhill Nelson Gallery of Art*, Kansas City, 9 décembre 1933, 70 pages. Plusieurs artistes flamands sont représentés dans le département de la peinture : Van Cleve, P. Brueghel le jeune, Brouwer, Rubens, Van Dyck, Coques, Siberechts, Teniers.

— Poursuivant son enquête dans les musées de la province française, M. ED. MICHEL étudie une œuvre que Bredius avait signalée dès 1904. Il s'agit des « Plaisirs de l'hiver », tableau conservé dans une annexe du Musée des Antiquaires de l'Ouest à Poitiers (*Musée des Augustins de Poitiers, Martin Van Valckenborch*, dans *Bulletin des Musées de France*, mars 1934, p. 69-71). Le tableau est signé par Martin Van Valckenborch, cet imitateur fantaisiste de Bruegel le vieux ; il fait connaître un peu mieux les caractères de ce maître.

— Venturi et d'autres ont apporté des contributions importantes à la connaissance des peintres maniéristes italiens. M. FR. ARENS reprend le problème en le situant sur un plan plus élevé. Il étudie le maniérisme italien dans ses principes, son essence, son expression et analyse son influence sur la civilisation de son temps. Les historiens de l'art de cette période consulteront avec fruit ce beau travail bourré d'idées générales et d'aperçus synthétiques (*Die Kunstbewegung des italienischen « Manierismus » und ihre Einordnung in die Kulturgeschichte*, dans *Archiv. für Kulturgeschichte*, XXIV, 1933, p. 20-70).

— Le peintre brugeois Jean Van der Straeten est plus connu sous le nom de Stradanus. Cet artiste maniériste du XVI<sup>e</sup> siècle travailla surtout en Italie, peignant des cartons de tapisserie ou décorant de vastes compositions les palais de Florence, Rome ou Naples. Les graveurs ont reproduit certaines de ses œuvres. Au catalogue de ses productions, M. G. POENSGEN ajoute un document curieux conservé au Jagdschloss Grunewald (*Eine Geburtsallegorie des Johannes Stradanus*, dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1934, I, p. 46-52)). Il s'agit d'un panneau de 77 sur 104 cm. peint sur les deux faces. Le revers présente les armes de la famille Buoncompagni et plus particulièrement celles d'Ugo, qui deviendra le pape Grégoire XIII. A l'avant, il y a une scène figurant une naissance encadrée d'allégories et de motifs décoratifs. C'est la venue au monde en 1587 du futur Grégoire XIII qui est rappelée ici par le collaborateur de Vasari.

— L'étude du Dr GLUCK sur l'iconographie de la famille des Habsbourg des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles était attendue avec impatience. L'auteur travaillait depuis longtemps à ce sujet. On pouvait espérer une documentation extraordinairement ample sur la matière. M. Gluck a publié un premier chapitre de son travail : il le consacre à l'impératrice Isabelle de Portugal, la femme de Charles Quint (*Bildnisse aus dem Hause Habsbourg — I, Kaiserin Isabella*, dans *Jahrbuch des kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 1933, VII, p. 183-210). Outre une abondante liste iconographique et une fine étude des portraits de la princesse, l'auteur a comblé ses lecteurs en leur donnant des renseignements précieux sur l'iconographie de Charles Quint et, surtout, en leur communiquant le résultat de ses recherches sur le peintre Jan Vermeyen. Notons qu'il attribue la Madeleine de Gossart du Musée de Bruxelles à ce maître, y reconnaissant les traits d'Isabelle sous la Madeleine. La fillette à l'oiseau mort de la même galerie serait également de Vermeyen, et non de Juan de Flandres comme le suggérait M. Van Puyvelde.

— Le seul tableau ancien de la collection David-Millet qui vient d'entrer au Louvre est une œuvre d'Adam Van Noordt que M. R. HUYGHE dit être proche du tableau de Bruxelles du même maître (*Bulletin des Musées de France*, février 1934, p. 43).

— Le Dr. E. KIESER a repris le problème de l'influence de l'Antiquité sur le génie de Rubens, question qui fait l'objet de divers travaux. Dans l'article fort documenté qu'il publie (*Antikes im Werke des Rubens*, dans *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 1933, p. 110-137), il cherche à établir des rapports entre des œuvres antiques (bas-reliefs de sarcophages et sculpture monumentale) et les réalisations rubéniennes. Il rapproche notamment la Sainte Domitile du tableau de la *Chiesa Nuova* d'un personnage en relief sur un sarcophage du Vatican, le Rapt de Proserpine du Petit Palais de Paris d'un relief des collections Barberini, le Mercure du Prado de la statue de Méléagre du Vatican, etc. Plusieurs comparaisons ne semblent pas entièrement pertinentes. Néanmoins l'auteur définit fort bien, par des textes et des exemples, l'influence profonde de l'Antiquité sur le génie flamand du XVII<sup>e</sup> siècle, soit que celui-ci s'inspire de belles formes ou de figurations de motifs, soit qu'il s'impreigne l'esprit de la sagesse enseignée par Tacite, Sénèque, voire Juvénal.

— Le tome V des *Annales Institutorum quae provehendis humanioribus disciplinis artibusque colendis a variis in Urbe erecta sunt nationibus* (Rome, 1933) a paru apportant une somme de renseignements importants sur la vie scientifique à Rome (sur l'économie de ce périodique, voir cette *Revue*, juillet 1933, p. 272-274). Nous relevons des notes sur l'activité de la Fondation nationale Princesse Marie-José aux pages 19, 60-61, le résumé de deux conférences faites sous les auspices de cette Fondation par MGR VAES (les paysages exécutés par Matthieu Bril, au Vatican, dans la *Torre de venti*, de 1581 à 1583) et par M. BRIGODE (les influences italiennes sur l'architecture des anciens Pays-Bas aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles) aux pages 93-97, ainsi que celles faites aux réunions de la *Camerata degli Istituti di Roma* par M. BRIGODE (les projets de l'église Saint-Ignace à Anvers et l'influence italienne) et par M. NICAISE (influences de l'art italien du '500 sur les faïences de Delft à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle) aux pages 130-132. Le Dr. W. FRIEDLAENDER a conféré à la Bibliothèque Hertziana sur l'activité de Rubens en Italie (p. 102).

— Le doyen de la Faculté de Médecine de Buenos-Aires, M. Rafael A. Bullrich, possède une collection très éclectique de tableaux. La peinture flamande y est représentée. Il y a une belle Adoration des Mages d'un maniériste anversois (35 × 49 cm., ancienne collection Portela, ministre d'Argentine près le Vatican), un Guitariste de Teniers (49 × 33 cm.), un paysage de Jacques d'Arthois (58 × 228 cm.), sept œuvres de maîtres anonymes flamands du XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, enfin un paysage d'Emile Claus, intitulé *Le Lys* au printemps (45 × 55 cm.). Cf. *Boletín del museo nacional de Belles Artes*, mai 1934, p. 5-11.

— M. H. CONINCKX a retrouvé la seule composition religieuse connue du peintre malinois Pierre Franchoy. Il s'agit d'un tableau conservé au Petit Séminaire de la ville archiépiscopale, signé et daté de 1637, représentant, non un épisode de la vie de Saint-Norbert, ainsi qu'on le prétendit, mais le cardinal de Bérulle refusant la dignité épiscopale et rendant au pape Urbain VIII l'anneau d'évêque. Le père de Pierre Franchoy, Luc, est mal connu. M. Coninckx publie divers documents d'archives relatifs à sa biographie et à certaines de ses œuvres. Il y apparaît que Luc Franchoy peignit cinq portraits du cardinal Hovius. L'auteur a découvert quatre de ces œuvres : deux au Béguinage de Malines, une à l'Archevêché, la quatrième au Grand Séminaire. (*Un tableau de Pierre Franchoy retrouvé*, dans *Bulletin du Cercle Archéologique de Malines*, 1933, 12 p., ill.)

J. LAVALLEVE.



